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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

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

4/2020
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, 2020. – № 4. Часть 1 – 340 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго
Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова, 2020

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, 2020. – № 4. Part 1 – 340 p.

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

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

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

Editorial board:

Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

В.Ф. Зива *V.F. Ziva*	Методологические подходы прогнозирования развития художественно-промышленного образования *Methodological approaches to forecasting the development of art and industrial education*	11
В.Б. Кошаев, Н.Н. Ганцева *V.B. Koshaev, N.N. Gantseva*	Системность и целостность в теории искусства *Systemicity and holisticity in the theory of art*	21
Р.Р.Мусина *R.R.Musina*	Сувенир. Разновидности и специфические особенности *Souvenir. Varieties and specific features*	36
Ю.В. Назаров *Y.V. Nazarov*	Феномен времени в искусстве и дизайне *The phenomenon of time in art and design*	45
М.В. Горелов, О.В. Столяров *M.V. Gorelov, O.V. Stolyarov*	Становление городской архитектурной среды Южного берега Крыма в первой трети XIX века *The urban architectural environment formation of the Crimea southern Coast in the first third of the XIX century*	55

Н.А. Айхлер, Е.В. Русакович
N.A. Eichler, E.V. Rusakovich
Храм в комплексе архитектуры Западно-Сибирской железной дороги в конце XIX – начале XX в.
Temple in the complex of architecture of the west Siberian railway in the late XIX – early XX century 67

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova
Шведский классицизм XVII–XVIII веков
Swedish classicism of the 17th–18th centuries 76

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova
Архитектурные трансформации дворца Дожей в Венеции IX–XVI вв.
Architectural transformations of the Doge's Palace in Venice in the 9th–16th centuries 85

О.С. Смаголь
O.S. Smagol
Мотивы вооружения и трофеев в архитектурной декорации дворцов Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Антонио Костабили («палаццо Лодовико Моро»)
The problem of «trophy-like» motives in Ercole I d'Este Ferrara palaces' architectural decoration. Palazzo Costabili («palazzo di Ludovico il Moro») 97

А.И. Томилова
A.I. Tomilova
Роль политики Николая II в развитии старообрядческого храмового зодчества в неорусском стиле
The role of the policy of Nicholas II in the development of old believers' temple architecture in the neorussian style 111

В.И. Бочковская, Г.Д. Булгаева
V.I. Bochkovskaya, G.D. Bulgaeva
Декоративное убранство православных храмов на Алтае: история и современность
Decorative interior of Orthodox churches in Altai: history and modernity 122

Ю.С. Наумова
J.S. Naumova
Типология русской печи в контексте организации пространства для приготовления пищи жилища VI–XV века
Typology of the Russian stove for the purposes of organizing space for cooking in the dwelling of the 6th–15th centuries 128

Кун Цзиньсинь
Kong Jinxin
Диадемы скульптур бодхисатв из монастыря Лунсин-сы
Tiaras of sculptures of bodhisattvas from Longsin monastery 135

Н.Д. Полунина
N.D. Polunina
Строберри-хилл и его значение в английской архитектуре XVIII–XIX веков
Gothic reminiscences in English architecture of the first half of the 17th century 142

И.А. Абрамкин
I.A. Abramkin
Роль полупарадного портрета в русском искусстве XVIII века
Role of a semi-ceremonial portrait in Russian art of 18th Century 153

И.В. Акилов, Н.В. Акилов
I.V. Akilov, N.V. Akilov
Ποιησις σιωπωσα: о тишине в живописи
Ποιησις σιωπωσα: about silence in painting 163

А.Д. Акилова
A.D. Akilova

К вопросу об атрибуции двух портретов «Неизвестной» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и собрания Государственного Исторического музея
To the question of attribution of two portraits of an «Unknown woman» from the collections of the Museum of decorative, applied and industrial art of MGHPA named after S.G. Stroganov and the State Historical Museum 169

О.В. Стекольщикова
O.V. Stekolshchikova

Московские мотивы и трансформация художественного языка Аристарха Лентулова
Moscow motives and the transformation of the Aristarkh Lentulov's artistic language 180

К.Н. Гаврилин, В.В. Симоненко
K.N. Gavrilin, V.V. Simonenko

Монгольский период творчества Григория Ивановича Чорос-Гуркина: в поиске идейных истоков
Mongolian period in creativity of Grigory Ivanovich Choros-Gurkin: in search of ideological sources 191

К.Н. Гаврилин, И.А. Теньков
K.N. Gavrilin, I.A. Tenkov

Художники-изобретатели и изобретатели-художники в отечественном искусстве 1920–1930 гг.
Artists-Inventors and Inventors-Artists in Russian Art 1920–1930 207

Чжан Юн, А.В. Трощинская
Zhang Yong, A.V. Troschinskaya
Формирование анималистического жанра в классической живописи Китая династии Тан
Formation of the animalistic genre in classical painting of China Tang dynasty 223

Лим Бюн Анхи
Lim Byun Anhi
Особенности стиля корейской художницы На Хе Сёк
Style features of the Korean artist Na Hye-sok 235

Т.С. Бочаров, П.П. Козорезенко (мл.)
T.S. Bocharov, P.P. Kozorezenko Jr.
Образ северной столицы в отечественной печатной графике первой половины XX века
The image of the Northern capital in Russian print graphics of the first half of the twentieth century 244

И.В. Лукшт
I.V. Luksht
Внеаудиторные методы обучения академическому рисунку в художественном вузе
Out-of-class methods, teaching academic drawing in an art university 259

В.Е. Иванов
V.E. Ivanov
Классификация рисунка по целевому назначению
Classification of the pattern according to the intended purpose 271

В.Н. Гусейнов
V.N. Guseynov
Н.П. Анциферов как искусствовед и художественный критик
N.P. Antsiferov as an art critic 282

Г.И. Борзунов, П.А. Новикова
G.I. Borzunov, P.A. Novikova
Подготовка схем для вышивки стеклярусом с использованием фильтров графического редактора GIMP
Preparing schemes for embroidery with glass beads using filters of the GIMP graphic editor 294

Лу Чжэнь
Lu Zhen
Художественный стиль вышивки Дулюцзян Мяо
The artistic style of the Duliujiang Miao's embroidery 302

Гун Тин, Н.Н. Цветкова
Gong Ting, N.N. Tsvetkova
Некоторые особенности китайской парчи на примере тканей династий Хань, Тан, Сун
Some features of Chinese brocade on the example of fabrics of the Han, Tang, Song dynasties 307

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
О сундучной мастерской Семена Рудакова (Владимирская губерния, Муромский уезд, II половина XIX — I четверть XX века)
About the chest workshop of Semyon Rudakov (Vladimir province, Murom district, II half of the XIX — I quarter of the XX century) 312

Г.А. Пудов
G.A. Pudov
О сундучном заведении С.И. Тулупова (село Чулково Муромского уезда). Материалы к истории
About chest workshop of Sergey Tulupov (Chulkovo village, Murom district). Materials for history 320

И.И. Тюляхов
I.I. Tyulyakhov

Проблема реконструкции кокосовой посуды по материалам исследования кокосового кубка XVIII в. из собрания Государственного Исторического музея
The problem of reconstruction of coconut dishes based on the materials of the study of the coconut Cup of the XVIII century from the collection of the State Historical Museum 329

В.Ф. ЗИВА

Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова, Председатель федерального УМО
e-mail: ziva@mghpu.ru

V.F. ZIVA

Doctor of pedagogical sciences, professor head of the department of additional education of the Stroganov Academy (MGHPA), Chairman of the Federal educational and methodological association
e-mail: ziva@mghpu.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ ПРОГНОЗИРОВАНИЯ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

METHODOLOGICAL APPROACHES TO FORECASTING THE DEVELOPMENT OF ART AND INDUSTRIAL EDUCATION

Автор анализирует современную ситуацию в художественно-промышленном образовании, опираясь на процессы формирования нормативно-правовой базы и внедрения ее в жизнь, акцентируя внимание на идеях прогнозирования развития образовании в контексте новых целей и вызовов времени. Рассматривается предложение создания учебными заведениями прогностической модели, на основе которой появляется возможность наиболее активно осуществлять академические свободы участниками образовательных отношений, внедрять дистанционное образование и способствовать развитию конкурентоспособности вузов художественно-промышленного профиля.

The author analyzes the current situation in art and industrial education, based on the processes of forming the regulatory framework and implementing it in life, focusing on the ideas of forecasting the development of education in the context of new goals and challenges of the time. The article considers the proposal to create a predictive model for educational institutions, based on which it becomes pos-

sible to most actively exercise academic freedoms by participants in educational relations, introduce distance education, and contribute to the development of the competitiveness of art and industrial universities

Ключевые слова: нормативно-правовая база, художественно-промышленное образование, прогнозирование, академические свободы, конкурентоспособность, дистанционное образование, методика обучения.
Keywords: legal framework, art and industrial education, forecasting, academic freedom, competitiveness, distance education, teaching methods.

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-11-20

Общественно-экономические реформы конца XX и начала XX1 века привели к смене ценностных ориентиров, существенному изменению межкультурных и социальных связей, коснулись они и художественного образования. Время потребовало теоретического обоснования понятия «художественное образование» и создания нормативно-правовых документов, закрепляющих эту аргументацию. С этой целью в 2001 году была разработана «Концепция художественного образования в Российской Федерации», совместно утвержденная Минкультуры РФ и Министерством образования Российской Федерации 26 ноября 2001 года. В этом документе было закреплено понятие термина художественное образование, которое трактуется так: «Художественное образование — это процесс овладения и присвоения человеком художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности интеллектуального и эмоционального богатства» (1). На государственном уровне был создан документ, в котором были прописаны цели и задачи, содержание и методологические принципы художественного образования. Наличие данного документа давало возможность всем структурам, входящим в систему художественного образования, создать собственную концепцию развития с учетом типа и вида образовательных учреждений. «Система художественного образования включает эстетическое воспитание, общее художественное обра-

зование и профессиональное художественное образование. Реализация программ художественного образования осуществляется во всех типах и видах образовательных учреждений: детских садах, общеобразовательных школах, учреждениях среднего профессионального, высшего и послевузовского профессионального образования, во всех учреждениях дополнительного образования, в том числе и детских школах искусств. Важную роль в художественном образовании играют учреждения культуры и искусства» (2).

Не остается художественное образование в этот период и без внимания мирового сообщества. Организация Объединенных Наций по образованию (3), науке и культуре проводит Всемирную конференцию по образованию в области искусств: создание творческого потенциала для XXI века, которая проходила 6–9 марта 2006 г. в Лиссабоне (Португалия). В ходе проведения конференции на основе различного рода дискуссий была разработана «Дорожная карта художественного образования». В основе этого документа заложены следующие ключевые позиции:

— изучение роли художественного образования в удовлетворении потребности в создании творческого потенциала и повышении уровня знаний о культуре в XXI веке;

— подчеркнута важность стратегий, необходимых для интеграции или развития художественного образования в рамках учебного процесса;

— содействие общему пониманию всеми заинтересованными сторонами важности художественного образования и его существенной роли в повышении качества образования;

— необходимость определения понятия и выявление передового опыта в области художественного образования (4).

Таким образом, дорожная карта призвана способствовать более четкому пониманию важности художественного образования для построения творчески ориентированного культурного и образованного общества, принятия совместных действий, а также для мобилизации финансовых и людских ресурсов, необходимых для обеспечения более полной интеграции художественного образования в образовательные системы и школы.

По инициативе ЮНЕСКО в 2010 году проводится Вторая Всемирная конференции по образованию в области искусств, так называемая: «Сеульская повестка дня: цели развития художественного обра-

зования» (Сеул, Южная Корея). Конференция, опираясь на «Дорожную карту», выделяет следующие цели:

— доступность образования в области искусств как одного из фундаментальных и устойчивых компонентов качественного обновления образования;

— обеспечение высокого качества концептуализации и осуществления деятельности и программ художественного образования;

— использование художественного образования для увеличения творческого и инновационного потенциала общества (5).

Российское законодательство в данной сфере постоянно совершенствуется с учетом происходящих изменений в понимании социальной роли художественного образования, его значимости для развития личностного потенциала каждого человека, а также вызовов, стоящих перед современной культурой и образованием. В настоящее время нормативные акты, связанные с художественным образованием, разрабатываются в контексте Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ от 29.12.2012, он является комплексным нормативно-правовым документом и содержит в себе как общие положения, так и нормы, регулирующие отношения в отдельных подсистемах образования.

На основании этого закона вырабатываются и актуализируются другие документы, в частности — федеральные государственные образовательные стандарты (ФГОСы). Художественно-промышленные учебные заведения реализуют федеральные государственные образовательные стандарты по укрупненным группам специальностей и направлений подготовки, относящимся к областям образования «Искусство и культура» 54.00.00 Изобразительное и прикладные виды искусств. ФГОСы являются нормативно-правовым актом, который устанавливает систему норм и правил, обязательных для исполнения образовательными учреждениями. На их основании разрабатываются другие документы, которые определяют рамки организации и реализации учебного процесса. Так, Примерная основная образовательная программа (далее — ПООП) является комплексным методическим документом, регламентирующим разработку и реализацию основных профессиональных образовательных программ на основе ФГОС ВО по направлению укрупненной группы направлений и специальностей (УГНС) «Искусство и культура». Примерные основные образовательные программы (ПООП)

утверждаются Федеральным учебно-методическим объединением, основные образовательные программы (ООП), отражающие содержание направлений и специальностей, разрабатываются учебной организацией самостоятельно.

Таким образом, необходимо констатировать, что в настоящее время правовое поле образования сформировано, и художественно-промышленное образование существует в его рамках. Необходимо подчеркнуть, что образовательные реформы рубежа веков связаны не только с созданием правового поля, но и с предоставлением учебным заведениям академических свобод. Переход от административно-командной формы управления образованием к открытой системе позволяет выстроить новую модель государственно-общественных отношений. Академические свободы являются важнейшим условием реализации гуманистической образовательной парадигмы, что позволяет учебным заведениям динамично развиваться, учитывать потребности личности и государства, отвечать на вызовы времени, достигать улучшения качества образования. Концепция академических свобод предполагает, прежде всего, право профессорско-преподавательского состава, научно-исследовательских работников и студентов свободно проводить научные исследования и свободно распоряжаться информацией, получаемой в ходе этих исследовании (6). Необходимо отметить, что в настоящее время академические свободы тесно связаны с автономией учебного заведения, которая означает самостоятельность при выработке и принятии управленческих, кадровых, финансовых решений, формировании и реализации условий учебного процесса и другой деятельности.

Важно обозначить, что главной движущей силой развития художественного образования являются инновационные процессы, происходящие в обществе, которые определяют цели, содержание и механизмы реализации инновационного образования. Как любая система, так и система художественного образования требует прогнозной информации и прогнозных оценок о перспективах ее развития для принятия необходимых стратегических решений в сфере внутренней и внешней образовательной среды. К сожалению, необходимо отметить отсутствие работ, посвященных дидактическому прогнозированию развития художественно-промышленного образования. В то же время именно от качества прогнозных оценок, их эффективного использования в процессе управления системой образования зависят наращивание качества человеческого (интеллектуального)

капитала и эффективность функционирования художественных учебных заведений. Целью прогнозирования является рассмотрение всех связей и структурных изменений, поэтому необходимо создать прогностическую модель, в стратегические задачи которой входит совокупность взаимодействия науки, образования, производства и искусства. Решение означенных задач позволит обеспечить методологические принципы качественного обновления педагогической и управленческой деятельности за счет внедрения инновационных технологий обучения и воспитания, мониторинга качества образования, развития вариативности образовательных программ и методов обучения, конкретизировать целеполагание, планирование, управление инновационными процессами. Вариантом прогностической модели может служить вариативно-модульный комплекс, который состоит из базового и программного модулей.

Базовый модуль — это системообразующая часть вариативно-модульного комплекса, включающая в себя структурные, методические и управленческие компоненты, являющиеся фундаментом модели художественного образования и обеспечивающие условия для инновационной деятельности. Функции базового модуля заключаются в организации работы учебного заведения за счет осуществления менеджмента и управления всеми структурными подразделениями, оценки контроля качества, создания условий осуществления учебного процесса, проектирования методической системы обучения, формирования внутренней и внешней среды.

Программный модуль является также частью вариативно-модульного комплекса, которая определяет основное содержание обучения, стимулирует повышение качества подготовки и воспитания обучающихся, продуцирует развитие современных технологических и производственных отношений. Программный модуль охватывает все области педагогической деятельности: методологическую, научно-исследовательскую, образовательную, воспитательную и проектную в их сложной взаимосвязи. Построение программного модуля осуществляется через методологию и содержание образования, зафиксированных в государственных образовательных стандартах, образовательных программах, учебных планах и т.д.

Каждый модуль может видоизменяться и обновляться по мере изменения нормативно-правовой базы, инновационных проектов, развития информационной среды, не нарушая общей структуры вариатив-

но-модульного комплекса (7). Прогностическая модель способствует созданию краткосрочных и долгосрочных планов, проводить анализ имеющихся ресурсов: кадровый потенциал, концепция развития, образовательная среда, рейтинг учебного заведения, спрос на специалистов в области художественно-промышленного образования на рынке труда. В настоящее время в прогнозировании развития художественно-промышленного образования наметились такие тенденции, как:

— конкурентоспособность профильных учебных заведений;

— развитие сетевой формы образования;

— разработка различных форм дистанционного обучения.

Считаю, что конкурентоспособность образовательных организаций художественного профиля нельзя рассматривать как их противостояние друг другу, а как потребность выявления слабых и сильных сторон того или иного учебного заведения с целью устранения недостатков в работе. Построение конкурентной стратегии в области художественного образования требует особого внимания. Во-первых, необходимо отметить, что сегодня художественно-промышленное образования реализуется в профильных вузах, а отдельные направления и специальности УГНС («Искусство и культура» 54.00.00 Изобразительное и прикладные виды искусств) осуществляются в непрофильных вузах. Во-вторых, непрофильные учебные заведения, как правило, испытывают дефицит профессиональных научно-педагогических кадров, в них отсутствует полномасштабные художественно-промышленные мастерские и научные лаборатории.

В тоже время отдельные регионы, не имеющие профильных учебных заведений, испытывают острую потребность в кадрах художественного профиля. В этой связи, как представляется, необходимо консолидировать научно-педагогические силы различных творческих вузов и создать Концепцию развития конкурентоспособности художественно-промышленного образования (далее — Концепция). Стратегия построения конкурентоспособной системы художественного образования на основе Концепции будет способствовать выявлению наиболее уязвимых или негативных факторов, влияющих на снижение качества образования, позволит выработать методы их устранения, наметить пути совершенствования подготовки кадров и их конкурентоспособности на рынке труда Одновременно Концепция послужит основой для развития сетевой формы художественно-промышленного образования.

Сегодня необходимо констатировать, что сетевая форма в системе художественного образования находится в зачаточном состоянии. В тоже время надо отметить: «Сетевая форма реализации образовательных программ обеспечивает возможность освоения обучающимся образовательной программы и (или) отдельных учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей), практики, иных компонентов, предусмотренных образовательными программами (в том числе различных вида, уровня и (или) направленности), с использованием ресурсов нескольких организаций, осуществляющих образовательную деятельность…» (8). Расширение взаимосвязи между учебными заведениями и экономическими субъектами регионов можно рассматривать как инновационные процессы.

Как было отмечено выше, прогнозирование также связано с разработкой различных форм дистанционного обучения (далее — ДО). Возможность использования дистанционных форм обучения при реализации образовательных программ закреплено в Федеральных государственных стандартах для художественно-промышленного образования, которое всегда мыслилось как симбиоз гуманитарных знаний и практических занятий по принципу «учитель-ученик». Появление Интернета, персональных компьютеров, информационных и телекоммуникационных технологий стало для образовательных организаций художественного профиля своеобразным вызовом времени. Учебные заведения столкнулись с необходимостью вписаться в глобальное информационное пространство, которое требовало многогранных и сложносоставных форм обучения, которые не позволили бы снизать уровень качества образования. Бесспорно, что, в первую очередь, возникла потребность в повышении педагогической квалификации преподавателей с целью внедрить в учебный процесс новый тип педагогики, направленный на разработку инновационных приемов и способов передачи содержания дисциплины в онлайн-пространстве. Как мы понимаем, онлайн-обучение может происходить по-разному, и сегодня широко распространены такие виды онлайн-обучения, как видео-лекции, интернет-семинары или веб-конференции, онлайн-тренинги и т.д. В тоже время, наряду с передачей знаний и сведений, преподаватель должен осуществлять контроль за усвоением содержания.

Систему контроля образуют экзамены и зачеты, рефераты, тесты и другие формы оценивания, но для художественно-промышленного образования в группу традиционного контроля входят просмотры — педагогические, кафедральные, ректорские. Собственно просмотры

являются многоуровневой формой контроля получения профессиональных компетенций в рамках выполнения заданий по рисунку, живописи, композиции, художественным проектам, выполнением предметов декоративного искусства в материале. Одновременно просмотры выполняют функции оценивания эвристических и исследовательских методических принципов обучения, определяют необходимость их модернизации, активизацию творческого мышления. Педагогическая методика, как правило, строится на основе прогнозирования и реализации личностного целеполагания, метапредметности, ситуативности, рефлексии. Необходимо осознавать, что студент, обучающийся дистанционно, получает одновременно опыт целеустремленности и самоорганизации, а эти качества — залог успешной карьеры.

Примечания:

1. Приказ Минкультуры РФ от 28.12.2001 № 1403 «О концепции художественного образования в Российской Федерации» (вместе с «Концепцией...», утв. Минобразования РФ 26.11.2001, Минкультуры РФ 26.11.2001).

2. Приказ Минкультуры РФ от 28.12.2001 № 1403 «О концепции художественного образования в Российской Федерации» (вместе с «Концепцией...», утв. Минобразования РФ 26.11.2001, Минкультуры РФ 26.11.2001).

3. Устав Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) был принят на Лондонской конференции 20 странами в ноябре 1945 г. и вступил в силу 4 ноября 1946 г. В настоящее время в организации насчитывается 193 государств-членов, 2 государства-наблюдателя и 10 ассоциированных членов — территорий.

4. Дорожная карта художественного образования: создание творческого потенциала для XXI века / Всемирная конференция по образованию в области искусств. Лиссабон, 6–9 марта 2006 г. / ЮНЕСКО. — Лиссабон, 2006

5. Вторая Всемирная конференция по образованию в области искусств 25 28 мая 2010 г., г. Сеул (Республика Корея)]. — М.: Бюро ЮНЕСКО в Москве, 2010. — 7.

6. Комментарий к Федеральному закону от 29 декабря 2012 г. N 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (поглавный) / Л.Ю.Грудцына, Ю.А.Дмитриев, А.А.Дорская и др.; под редакцией В.Е.Усанова. — М.: ЮРКОМПАНИ, 2013. — 544 с.

7. *Зива В.Ф.* Прогностическая модель и стратегия построения инновационной системы художественного образования в России: автореф. дис... докт. пед. наук. — М., 2009.

8. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ от 29 декабря 2012 года с изменениями 2020 года, статья 15.

Список литературы:

1. *Андреев В.И.* Концептуальная педагогическая прогностика. — Казань: Центр инновационных технологий, 2010.

2. *Волгина С.В.* Управление ключевыми компетенциями в системе мер обеспечения конкурентоспособности ВУЗа на рынке образовательных услуг. Монография. — Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2010.

3. *Зива В.Ф.* Прогностическая модель и стратегия построения инновационной системы художественного образования в России: автореф. дис… докт. пед. наук. — Москва, 2009.

4. Дистанционное образование. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дистанционное обучение (дата обращения: 10.10.2020).

В.Б. КОШАЕВ

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

Н.Н. ГАНЦЕВА

Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

V.B. KOSHAEV

Doctor of history of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» in Stroganov Moscow State Art Industrial Academy (MGHPA), professor of the Department of Semiotics and General Theory of Art, Moscow State Lomonosov University
e-mail: koshaev@gmail.com

N.N. GANTSEVA

Candidate of philosophy, assistant professor the department of «Artistic furniture restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gantsevan@yandex.ru

СИСТЕМНОСТЬ И ЦЕЛОСТНОСТЬ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА

SYSTEMICITY AND HOLISTICITY IN THE THEORY OF ART

Стоит задача раскрыть соотношение понятий «целостность» и «системность» искусства в философии, семиотике и искусствоведении. Это важно для уточнения свойств объектов искусства в причинах их эйдической природы. Системность и целостность существуют в их совместном гуманитарном и художественно-эмпирическом сценарии. За условие трактовки художественного произведения взята платоновская онтологическая модель «вещь-эйдос-идея». Эйдос рассматривается как сфера целепола-

ганий референта духовного образа, которая реализуется средствами художественного синтеза. Это позволяет вести речь о действительном художественном содержании произведений.

The task is to reveal the relationship between the concepts of integrity and systemic nature of art in philosophy, semiotics and art history. This is important for clarifying the properties of art objects in the reasons for their eidic nature. Consistency and integrity exist in their joint humanitarian and artistic-empirical scenario. Plato's ontological model «thing-eidos-idea» is taken as a condition for interpreting a work of art. Eidos is viewed as the sphere of goal-setting of the referent of the spiritual image, which is realized by means of artistic synthesis. This allows us to talk about the actual artistic content of the works.

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, семиотика искусства, философия искусства, методология, содержание искусства, эйдос искусства, референт образа.
Keywords: art, art history, semiotics of art, philosophy of art, methodology, content of art, eidos of art, referent of the image.

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-21-35

Есть вещи, которые лучше не предоставлять воображению

Постановка вопроса

На вопрос «Что такое искусство?» есть очень простой ответ — искусство — это чувственная жизнь в осознании красоты истины. И это происходит с нами или не происходит. Это ответ на сентенцию вопроса, который вновь и вновь выносится на повестку дня при обсуждении насущных художественных дел [1]. Основной проблемой ответа полагаем невозможность рассматривать искусство только в опциях феноменологии, как это традиционно происходит, или отвлеченных конструкциях, подобных кантовским. Представляется необходимым в ряде случаев их отключение, для того чтобы сосредоточиться на вопросах онтогенеза.

Но тогда возникает вопрос. Поскольку онтогенез не может быть объясним онтологией ввиду вторичности любой теории в отношении категории начала, то каково соотношение истины с метафизическим зна-

нием? И есть ли свод правил, следуя которым можно определить истину? Остается озадачиться — если это возможно, то как? Как само чувство и восприятие красоты истины в ее метафизической правде соотносится с образами духовного почитания и средствами выражения? Какой образ поглощает художника так, что он ищет единственно возможное уникальное решение создаваемой каждый раз формы произведения: в поэтическом слове, музыкальной теме, восхищенном балетном движении, переживании драматургии театрального спектакля, символе декоративного искусства, красоте технической конструкции, плавности или энергичности движения кисти по холсту, густой масляной пастозности в живописи или свечении прозрачной акварели, глухой высветленности гуаши или сиянии трепетной темперы, пении графической линии, напряжении перцепта фото и кинокадра и так далее.., и как вообще выявить достоинство человека в искусстве и освободить его от заблуждений текущих дел?

В связи с этим нельзя не видеть, что вопрос «Что такое искусство?» не может иметь ответа без другого вопрошения — «Что есть истина?». Николай Ге, вписавший вопрос «Се есть истина?» в разговор Понтия Пилата и Иисуса, изображает истину как выбор человека. И чтобы передать эту тему в масштабе произошедшего две тысячи лет назад, мастеру нужны художественные средства — напряженная и сложная теплохолодная цветность в теневой зоне, занимающей три четверти холста. На его фоне — пурпурно-красный хитон с приглушенным золотом гиматия Христа, сдержано трактованного как символ царственного дара людям в предстоящем страдании. И контраст тона золота в солнечной и общий контраст света и тени, различия в позах и трактовке фигур сообщают полотну невероятную экспрессию. По ряду соображений картина критиковалась и была снята с выставки Товарищества передвижников в 1890 году. Опуская исторические настроения в ее оценке, важно указать на идею Н.Ге теснее приблизить образ к пониманию сути христианства о несовершенстве и несправедливости мира, и торжество правды как конечном итоге, возможном только в преодолении изъяна людей и пороков общества. И выбор пути страдания парадоксален, поскольку он не мог быть предложен человеком, озабоченным текущими заботами. Только Богом. И это более чем очевидно.

Жертвенное служение людям — это выбор Иисуса/Бога. Из этого — простота и естественность его позы как метафора сумеречности ближайших дней. Непридание значений, как ты выглядишь, но только

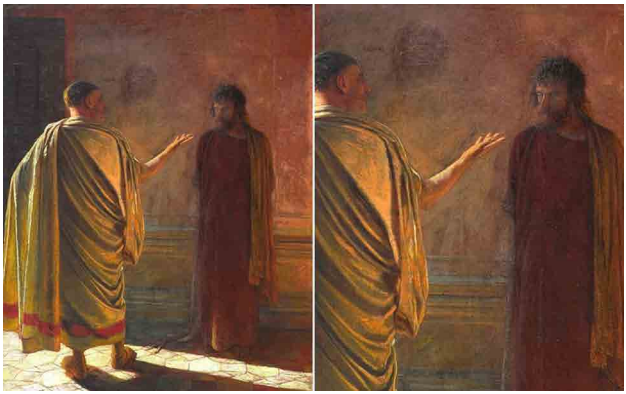


Рис. 1. Николай Ге. «Что есть истина? Христос и Пилат». 1980. Холст, масло (233 х 171 см) Москва. Третьяковская галерея

готовность к предстоящему Крестному Страданию Сына, после чего будет не только исторически глобально переформатирован мир людей и учреждена новая структура Космоса, но установлено подтвержденное бытие не «как таковое», а Бытие Вселенское. Это упразднит круговорот мифологического времени и учредит понятие единого, — всего времени, важного для принятия человеком венца вечности. Можно сказать, что Н.Ге создал парадоксальную идею изобразительности, философски инверсивную сюжету, упредив свое время, поскольку сюжетная линия и идея образов в предстоящей несправедливости Распятия даны в контрасте к идее символического прочтения торжества Православия как итога Веры.

Возможно, есть сомнения в масштабности фигур, но, в любом случае, здесь важно понять, что картина обладает величайшим психологическим потенциалом жизни. Образ Иисуса, по сути, — это образ христианина и христианства вообще, способного преодолеть очевидную несправедливость в любых обстоятельствах, когда для иных важен только вопрос осознания личной правоты, права сильного, гордости положения, что блестяще передается лучом света и острой тенью, устойчивой позой человека осознающего себя повелевающим. Взгляд Иисуса направлен мимо Понтия Пилата, Ге нужно показать белки глаз Иисуса, которые одни только выдают неземную отрешенность его состояния. И контраст того, что на картине и что произошло после Воскресения и в последующей истории человечества, поразителен.

И тогда вопрос «Что есть истина?» — это Ефремовское «лезвие бритвы», это этический выбор. Все искусство и есть ответ на вопросы

истины, но хотим ли сделать этот выбор и мыслить категориями целого, единого и способны ли принять Небытовую Правду?

Систематичность и целостность

Необходимость уточнения категорий системности и целостности актуальна условно с середины XX века. Это связано с появлением тенденций «назначать» произведениями гештальт-структуры рекламных опусов, психических состояний, оптических иллюзий, в общем виде экзистенциальных ощущений, часто не выходящих за пределы структур композиционной пропедевтики. Процесс сопряжен с замещением больших общественно-значимых тем искусства фрагментами технических и технологических субъектно окрашенных эмоций формы. В определенной степени это следствие отсутствия в теории разработок соотношения проблемы, которую в общем виде решил уже Аристотель в формуле «целое больше, чем сумма его частей». Идеи целостности (холизма) находят в философии Гераклита, Б.Спинозы, Г.В.Лейбница, Г.Гегеля. Об этом начинал размышлять А.Богданов (книга «Тектология». М., 1989), но его идеи были обращены все же к теории систем, но не целостности, в которой действуют иные «принципы». Более последователен именно в вопросе холизма пятнадцатью годами позднее Я.Х.Смэтс в книге «Холизм и эволюция» (Holism and evolution, 1926), другие, но и до сего дня в справочниках по философии целостность трактуется как системность, структурность вне указания на специфику момента, когда и как целостность перерастает саму систему. Есть попытка трактовки перехода системности в целостность в категории интегративности: «Интегративные системы можно назвать органично целым. Такие целокупности предметов отличаются следующими особенностями: 1) они приобретают некоторые новые свойства по сравнению с входящими в них предметами, т.е. свойства, принадлежащие именно совокупности как целому, а не ее отдельным частям; 2) связи между их элементами имеют законосообразный характер; 3) они придают своим элементам такие свойства, которыми элементы не обладают вне системы. Именно такие системы представляют собой подлинные целостности, а их элементы являются их подлинными частями» [2]. Но нельзя не заметить, что в такой формулировке возникает снятая с понятия целого интеллектуальная конструкция, фиксирующая само свойство мышления в отношении к целому, но не целое. В общем же виде речь должна идти о характере того,

как искусствоведение, философия, семиотика и религия характеризуют вопрос целостности искусства.

Проблема здесь в том, как понятие целостности представлено в предметных функциях наук. Семиотика устанавливает целым тип договоренности людей о должном и это можно прочитать и в искусстве (Lobodanov A. Semiotics of art, 2016), которое призвано сообщать программы этического бытия в истории. Любое произведение, помимо сообщения о его семиотической внутренней структуре, само по себе символ эпохи. «Мона Лиза» Леонардо содержит внутренний семиотический контекст, но картина уже давно функционирует как знак, порождая в разные времена условие рефлексивности к ней как не художественному, но историческому артефакту. Непотребство усов Дали из этой темы и вопрос этичности — отдельная тема. Философия рассматривает искусство в понятиях системности, и в этом смысле предмет философии искусства есть снятая с искусства структура, характеризующая некое интеллектуальное содержание темы. Искусствознание интересует художественная целостность как чувственный опыт красоты истины.

Разница связана с тем, что наука и искусство в отношении опыта эстетического переживания формируют различный тезаурус объекта и предмета художественного познания. Философию интересует интеллектуальная модель в структуре понятий мировоззрения. Это диктуется условиями последующего использования философских конструкций в правовой сфере, конституционных нормах, в общих гуманитарных контекстах жизни, необходимости формировать культурные отношения, порядок пользования объектами культурного наследия и т.д. При этом современная специфика философии обусловлена смещением внимания к бытию субъекта, что сегодня просматривается в большинстве энциклопедичских определений, выросших из установок на нерелигиозное их формулирование в советский период. Этот аспект плохо стыкуется с понятием архетипа, который, по определению, данному в «Словаре по аналитической психологии», есть «класс психических содержаний, события которого не имеют своего источника в отдельном индивиде. Специфика этих содержаний заключается в их принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого» [3]. Но, чтобы обрести эти свойства, психофизиология человека должна быть реализована в социокультурном контексте: коллективных тропах семиозиса, освоении образцов духовного опыта, эстетизации среды,

системе воспитания и образования и т.д., и это уже вопрос семиотического управления. Для искусства поддержка философией субъективности художественного существования отсекает значительные резоны в понимании мировоззренческих задач культуры, поскольку увеличивается доля феноменологических акцентов в противовес онтологическим, типологическим и морфологическим.

Искусство в своей основе обращено к средствам эмпирического ощущения — эмоциям, вдохновению, воодушевлению, которые заключены в фактах красоты звукового, визуального, речевого, тактильного ощущения, обусловленного категорией целостности и направлены на постижение метафизической реальности. И при этом искусствоведение изучает объект именно в его предметной данности: дворец Расстрелли как дворец Расстрелли, соху как соху, китайский фарфор как китайский фарфор и т.д., то есть как психофизически ощутимую гармонию формы произведения. Вопрос целостности здесь ключевой, и он принципиально различен в искусствоведении, философии и религии.

1. В философии целостность — это «свойство объектов как совокупности составляющих их элементов, организованных в соответствии с определенными принципами» [4]. Здесь заковыка в вопросе принципов. Принцип — это мыслимая структура произведения? Или ощущение чего-то вне пределов структуры? Это смысловые оттенки восприятия человеком символа, сюжета, истории? Или эстетические эффекты от сочетания красного с синим, черного с белым? Или слезы сострадания? Ответа нет. Если важна сама по себе интегративность, то, как отмечено выше, — это философское рассуждение, фиксирующее само свойство мышления в отношении к целому, но не целое, которое само по себе остается комплексом, набором элементов, системностью, комплексностью, структурностью. Интересно, что в следующем фрагменте определения целостности указывается на принципиально иную позицию: «В древнегреческой философии проблема целостности была поставлена в рамках соотношения единого и многого. “…Беспредельное множество отдельных вещей и (свойств), содержащихся в них, — утверждает Платон, — неизбежно делает также беспредельной и бессмысленной твою мысль…” (Платон. Филеб. — Соч. в 3 т., т. 3, ч. 1. М., 1971, с. 19)» [5]. Здесь более чем очевидно, что Платон говорит не об элементах, организованных в соответствии с определенными принципами, а об идее единого, которое предзадано системности и не имеет собственной организации в

общепринятом смысле «совокупности частей». И это подчеркнуто «бессмысленностью твоей мысли» вне единого. У единого есть только цель — творческое благо, и Платон понимает это как нечто имеющее не системный, но идейный, метафизический смысл. И речь здесь об априорном обстоятельстве того, что больше системности и само порождает системность — уже как результат объединения факторов в общий организм, но не самих по себе, а с определенной целью. И эта цель — красота, в нашем понимании — красота произведения как целостность.

Завершается определение следующей фразой: «Большое место проблема целостности занимает в системных исследованиях и системном анализе», что еще раз подтверждает выбор в пользу антитезиса платоновскому единому.

Интерес к систематическому началу в философии прослеживается с Нового времени в воззрениях разных философов, которые двигались в русле описания мира в средствах физики. Однако любопытное соображение по поводу науки, которая фактически и занята системностью мира, оставил нам Хоккинг: «Хотя наука может решить вопрос, как Вселенная возникла, она не может ответить, почему Вселенная появилась». Также ученый отмечает, что «ни одна теория не действуют в момент начала Вселенной». Также не демонстрирующий своих религиозных убеждений Хоккинг все же проговаривается, что «пожалуй, я верю в Бога, если под Богом вы подразумеваете воплощение тех сил, которые управляют Вселенной». То есть сосредоточение науки на собственных методах описания мира, а именно это условие лежит в основе философских справочных трактовок, не способно к заключению об истинной природе Вселенной, но существуют другие методы знания мира — художественные и религиозные — особая гуманитарная сфера и особые методы его духовной презентации. Этот вопрос будет рассмотрен отдельно. Укажем только, что философский вариант трактовок всегда феноменологический по природе. Но феноменология всегда вторична в отношении онтогенеза объекта, поскольку нет сведений, по Хоккингу, о причинах появления Вселенной, а воспроизведение конструкций мышления об этом не могут иметь приоритета ввиду, предметных различий описания мира средствами форм общественного сознания.

2. Целостность в религии. Целый, весь в религии происходит от whole. Святой и праведный переводится как целостностный. Целостным определяется священный — holy. То есть в разных языках целостность,

холизм — это изначальное основание сакрального опыта и именно в религии, что говорит о духовном измерении жизни, что оно существовало всегда и всегда превалировало над понятием любой системы земного бытия. Это подтверждает и значение слова религия — от religare, которое переводится как связывать, соединять, собирать вместе, и речь здесь о соединении физического и метафизического бытия, в котором нет никакой мистики, но есть разные модели религиозного существования в разных культурах.

Свойство целостности — свойство Вселенной. И хотя есть существенные различия в понимании целостности в восточных и западных воззрениях и очевидно, что восток скорее обращен к религиозному содержанию, а западноевропейская мысль тяготеет к научному и философскому контексту целого, но и для запада и для востока целостность общее свойство того, что больше суммы частей структуры, прежде всего, в монотеистическом измерении.

Исторически все человеческие общества оставляли свидетельства целостного понимания мира в различных сакральных формах религии — от мегалитических культур как родовых мест (погребений), и, следовательно, родовых культов, поклонения Солнцу в зоорастризме, почитания олимпийского пантеона в Древней Греции и т.д. Это отражает объективную реальность в объяснениях так смысла человеком жизни и истории. История искусства — это уже взгляд на историю интереса к духовным началам от палеолита, в отношении которого тоже есть аргументы о религиозном содержании образов искусства, и до XX века. При этом все канонические модели образов прошлого присутствуют как обстоятельства культуры современной художественной практике. Но во второй половине XX века возникает тенденция сведения художественного содержания к сугубой экзистенциальности, через интерес художника к самому себе. Что это означает и почему важно это увидеть?

Субъектность как обстоятельство выбора заповедана в христианской культуре [6]. В Новое время субъектность начинает трансформироваться в ответственность автора за труд, и произведение получает имя его автора. С эпохи авангарда, в частности, в модернизме, субъектность обретает устойчивое присутствие в методах поиска художественной формы. Например, «Авиньонские девицы» Пикассо (1907) принято считать значительным этапом на его творческом пути и истории кубизма, но, по размышлениям, речь в картине не идет о персонажах — все очарова-

ны плоскостями изобразительной формы, и в этом смысле презентуется именно авторская субъектность метода изображения, построенная на, по сути, уничижительном отношении к персонажам, на лица которых автор еще натянул иберийские обезьяноподобные маски. Это один порядок с усами на «Моне Лизе» Дали. И это нам не купальщицы Сезанна или скульптуры «Храма красоты» Модильяни, где образы также предвосхищены африканскими масками, но при этом монументально восхищены и одновременно нежны и тонки, и это гимн Женщине Вселенной.

Отчасти проблема искусства XX века в том, что философская парадигма Нового времени так и не стала инструментом понимания многих образов этапа после Средневековья. То есть 500 лет синхронная процессу естественнонаучно постижения мира философская мысль не объяснила, что делает в искусстве человека счастливым. Сегодня же происходит замена технологиями искусства цели искусства, начавшаяся условно в модернизме и приобретшая в ряде направлений превалирующее значение в объяснении художественного смысла творчества, по-прежнему далекого от задачи понять целостность искусства. Только практический дизайн и связанная с ним культуртрегерская миссия художника выверены в больших задачах художественной формы.

То есть в современной культуре и искусстве воспроизводится конфликт догматической несогласованности системности и целостности, возникший на стыке Средневековья и Нового времени, что обусловлено несовпадением целостного представления о духовной сущности мира в Средневековье и систематическими научными данными об устройстве Вселенной в намечающемся ее научном понимании. Целостность и системность не противостоят друг другу — это разные способы описания мира. Но возобладавшие политико-экономические интересы и стремление к доминированию институций католической церкви нанесли ущерб перспективе научного метода постижения мира, научной систематике во взглядах и на законы текущей жизни, и потерям потенциала веры.

***

Таким образом, если мир в науке систематичен, то для религии (и, забегая вперед, скажем и искусства) мир определен в его духовном едином, целостном предъявлении. От жесточайшего конфликта науки и религии потеряли все, и это не лучшее наследие до сих пор дает о себе

знать. Искусство сохраняло и сохраняет объективно возможность целостного прочтения Мира и Человека. Однако истина в искусстве и вопрос метафизического прочтения законов мира должны быть еще осознанны в структуре целеполаганий семиотического знания. Это важно, так как семиотика строится на основе речевых фактов истории человека, а речь — суть воплощенное Слово. Кроме того в семиотической модели мира во все времена просматривается его универсальная концепция, в которой: а) мир сотворен, б) существует некто как референт сотворенного мира; в) который является объектом поклонения и отношений с ним человека. Эта модель объясняется определением дессигната культуры, в отношении денотата культа и далее в привязке к дессигнату синониму, которым является в нашем случае художественная культура.

В раных культурах этические понятия воззрений на мир существуют как основа, однако вопрос в том, что чаще всего это основа для внутреннего употребления этноса и нации, а в отношении внешних обществ остается принцип — «он чужой». Тем не менее, если брать само по себе условие этического существования, то, например, уже в Древних Царствах, в частности, Египте, существует укорененность закона и нравственности, под углом этических представлений: в частности, в «Книге мертвых» [7]:

Я не чинил зла людям.
Я не совершал греха в месте Истины.
Я не кощунствовал.
Я не убивал.
Я не совершал прелюбодеяния.
Я не сквернословил.
Я чист, я чист, я чист!

Интересно, что одни из лучших образцов «Книги мертвых», написанные на свитках папируса, относятся ко времени расцвета культуры при XVIII династии — одной из наиболее известных в Древнем Египта, которую именуют династией Тутмосидов — из четырех фараонов по имени Тутмос (1550–1292 до н.э.). Но именно в это время в XVI–XIV веках до н.э. в Египте пребывали евреи. Любопытно, что время реформ Эхнатона (1348–1346 гг. до н.э.) начинается после выхода евреев из Египта (1400 г. до н.э). И идеи «первого монотеизма» на уровне государственной религии, пусть неудачно, но отмечают именно в Египетской цивилизации. Впоследствии царь Соломон покончил полутысячелетнюю вражду

евреев и египтян в X веке до н.э., взяв в качестве первой жены принявшую иудаизм дочь египетского фараона.

В целом поиск этических норм в религии никогда не прекращался, поскольку созидание предполагает творческую этику и наоборот. Соответственно все, что имело в искусстве вид интуитивного устремления к художественной целостности, выступало особой рефлексией в отношении прежде всего сакрального опыта, закрепившегося в субъектности бытия в монотеизме. В светском значении сакральное становится духовным в человеке. Но такова природа образа, что эта субъектность, даже устремляясь к частному, воспроизводит представление о целостности бытия в отношении категории единое, целостное.

3. Целостность (художественная) в искусствоведении никогда не сводилась к системности и структурной организации чего либо, только в случае освоения пропедевтики художественной формы. Почему? Потому что определение художественой целостности в силу специфического характера восприятия и чувствования понимается в том виде, в котором «художник выражает в произведении собственные представления, мечты о действительности…», что «понимается как единство всех уровней художественного произведения: системы персонажей, сюжета, конфликта, композиции, жанра, речевого строя — определяющегося авторской идеей» [8].

Такому интуитивному состоянию (восприятию) идеально соответствует платоновское единое, которое оформляет класс вещей, но может находиться вне их. Цель — психофизика метафизического состояния, ибо она не обнаруживается в самих вещах как таковых. И это справедливо, в особенности, для искусства, которое не есть сама художественная вещь, но рождающаяся от ее восприятия эмоциональность человека. Или не рождающаяся. Но тогда не существует и искусства, хотя вещь наличествует.

Это соответствует абсолютно точно тому, что Платон называл идеями, которые не систематичны и не принадлежат мышлению. Они составляют самостоятельный истинный, реальный род Бытия самих идей, мы отметим именно с большой буквы. Идеи обладают свойствами, которые у Платона несистемны по меркам мышления человека. Они нетелесны, вечны, неизменны и недоступны человеческим чувствам. Отметим при этом, что их существование может фиксировать разум и чувство, в доступных человеку фактах и функциях в их эйдическом про-

явлении, чем собственно занято искусство. Но к зафиксированным закономерностям идеи не сводятся, поскольку они реализуются эйдически, а эйдос есть в каждом случае отдельная данность, которая соотносится с интенциональностью в том, что в определенный момент времени полагается для человека необходимым. Как сие постиг Платон — это отдельный вопрос. Однако для понимания целостности искусства это важно, так как платоновским идеям и соответствует сверхцель искусства, которая заключена не в самой художественной вещи, но в целостности ощущения ее смысла как чувственной формы единого. Само произведение есть «пусковой механизм» заключенного в самом человеке чувственного опыта ощущений единого.

Таким образом, искусство сосредоточено на постижении единства человека с миром и людьми с помощью целостности как чувственного ощущения. Идея целостности и есть одновременно ОНТО-цель искусства и ОНТО-источник искусства. Но важно представить себе обстоятельства достижения целостности.

***

В художественном произведении, в соответствии с онтологической моделью Платона («вещь-эйдос-идея»), идея произведения заключена в ценностных мировоззренческих установках, реализация которых осуществляется звеном связи — эйдосом, содержанием которого выступает референт знака или объект духовного почитания. В живописной картине — это центральные персонажи и драматургический подтекст композиции. В прикладной вещи — это двойственная декоро- и формообразующая основа, составляющая фигуру пластического интереса в ее стилевом отношении. В архитектуре не потеряла актуальности часть триады Витрувия — красота, которая реализуется совокупностью средств архитектурного проектирования. Это воспроизводится в художественном проектировании. В общем виде «вещь» как художественное произведение создается в движении к «идее» художественной целостности, метафизически обусловленной красоты в образах духовного почитания. Эти образы определены семиотически как референты знака, а пластически — средствами художественного ситеза и стилевым единством.

Тогда эйдос как связующее обстоятельство есть условие соединения объектного и предметного содержания онто, реализующего соотношение вещь-идея. Эйдос представляет собой вопрос референта,

носителя и обстоятельств образного прочтения духовной цели. И это позволяет рассматривать художественное произведение в связи его идеального значения (художественной целостности) с человеком, в интересах которого осуществляется эта связь. Вопрос внутреннего состояния эйдоса обусловлен конкретной, осязаемой, чувственной, реалистической и абстрактной, зримой формой идеи как объекта почитания и образе действия, раскрывающего эту связь в драматургии формы. В зависимости от вида искусства, драматургия произведения имеет конкретную референтную образность, морфологически обусловленную.

В природе этой связи важно указать на историческую особенность, только благодаря которой реализуется весь текст духовных жизнеполаганий. Речь о том, что референтом духовного почитания выступают изначально образы сакрального мира. Это норма, которая впоследствии сохраняется даже в том случае, если нет очевидной отсылки к религиозному культу. Вопрос подобного схематического построения говорит о прямом присутствии объекта почитания, в качестве которого может выступать все, что угодно, например, человек любимый, история отечества, категория «я». Последнее, если оно замыкается целью я-презентации, должно быть отделено от того, что архетип «я» не имеет источника в себе самом, поскольку, еще раз отметим, специфика содержания архетипа, заключается в его «принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого». Вне общества есть маугли, но нет человека.

Что же касается системности художественного произведения, то ее надо понимать в структуре построения формы, зависящей от функции вещи, материала, который используется для ее изготовления, конструкции и технологии. Здесь учитывается материал, размерности и пропорциональные отношения, система средств (изображения и выражения), гештальт- психологические элементы структуры (статическое-динамическое, черное-белое, желтое-синее, большое-малое) и их фноменальное содержание, которое отличается от феноменальности в ее философском прочтении. В результате возникают особые эффекты эстетики стилевого решения. Важнейшим обстоятельством формы выступает принципы знакообразования как условия знакообмена, центром чего является духовный референт образной системы и соподчиненные референту обстоятельства эйдоса.

Таким образом:

— системность произведения заключена в материальной и знаковой структуре и методике его организации как общественно коммуникативной;

— художественная целостность — ощущение образа произведения в этике бытия человека как состояния и духовного измерения жизни;

— идея — это метафизическая сущность истины, благодаря которой оформляется вещь, но которая, находится вне вещи и обнаруживается в функциях красоты и духовного опыта ощущения целостности;

— вещь — физическая величина или аналог идеи, она возникает, благодаря ее функции для жизни, и реализуется в законах формы и стиля;

— художественное произведение — вещь существует в двух родах формы: в образе действия и образе предмета и изображения как духовное событие в отношениях субъекта с объектом — единым, системность и целостность чего именуют ансамблем.

Примечания:

1. В 2016 году Институт философии РАН провел круглый стол, который так и назывался: «Что такое искусство». — URL: https://iphras.ru/19_04_2016.htm (дата обращения: 3.07.2020).

2. Часть и целое // Электронная библиотека РАН. — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH5237228f5f23f4487bc452 (дата обращения: 5.10.2020).

3. Архетипы // Словарь Аналитической психологии. — URL: https://slovar.cc/psih/analit/2481186.html (дата обращения: 3.07.2020).

4. Целостность // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека РАН. — URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01d3f803078f3c004a82c7d3#:~:text=ЦЕЛОСТНОСТЬ (дата обращения: 3.07.2020).

5. Там же.

6. «Отойди от меня Сатана: ибо написано: Господу Богу поклоняйся и Ему одному служи» (Мат. IV, 10).

7. Полагают, что правильнее книгу называть «Книгой Воскресения», так как ее египетское название дословно переводится как «Главы о выходе к свету дня».

8. Художественная целостность // Теория литературы: Анализ художественного произведения. — URL: http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/dictionary.php (дата обращения: 4.07.2020).

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA
Doctor of art, professor of the department of history and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vr.goda5@gmail.com

СУВЕНИР. РАЗНОВИДНОСТИ И СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

SOUVENIR. VARIETIES AND SPECIFIC FEATURES

Развитие туризма, внимание к укреплению экономики регионов все активнее включает в группу местного товара сувенир. Обозначившийся давно, он представляет собой активно развивающийся вид изделий, формирующих представление о культуре, достопримечательностях места, видах производства, традиционных ремеслах. В статье рассмотрены его особенности, эволюция, предложены подходы к определению специфических особенностей сувенира как вида товара.

Development of tourism, and attention towards strengthening the economy of the regions more and more actively includes the souvenirs into the group of local goods. Designated long ago it represents actively developing type of the products forming the idea of culture, places of interest, types of production, traditional crafts. The article considers the evolution of souvenirs, approaches to determination of its specific features as a type of consumer goods.

Ключевые слова: сувенир, национальный сувенир, традиционный сувенир, промышленный сувенир, продуктовый сувенир
Keywords: souvenir, national souvenir, traditional souvenir, industrial souvenir, grocery souvenir

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-36-44

Специфические особенности сувенира отрабатывались в процессе его бытования. Сувенир (souvenir) в переводе с французского — воспоминание, память не указывает на характер и функцию предмета, ассортиментный ряд в целом. Каждый выбирал предмет по своим предпочтениям, по своему личному представлению о месте и вещи, которая более всего вбирала аромат воспоминаний. Поначалу это мог быть засушенный, но душистый экзотический цветок, арт-объект, свойственный месту, изделие мастера-аборигена и др., но всегда вещь связывалась с индивидуальными впечатлениями, личным восприятием места. Если человек известное время жил в определенной среде, что особенно характерно для экзотических мест, он стремился не утратить ее ощущение и на родине. В художественной литературе встречаются описания интерьера героя романа, вернувшегося из долгого пребывания за границей, в котором царили вещи, не особенно нужные дома, но продолжавшие окружать его в большом количестве.

Со временем мы стали набирать сувениры для друзей. Таким образом, за свою историю он развился, стал многообразным и востребованным. Учитывая растущую страсть к путешествиям, памятным подаркам, актуальность сувенира будет возрастать и в дальнейшем.

В естественном, не форсированном процессе преобладали эмоциональные посылы выбора. Однако с активизацией передвижений на определенном этапе развития общества сувенир попал в поле внимания предпринимателей и стал объектом коммерции. Из этой области стало уходить индивидуальное начало, личный поиск и обусловленность конкретной идеей. Сувенир обретал более четкие очертания как вид товара, а на насыщение этой группы теперь работали не только мастера-индивидуалы, но и крупные производства. Это стало началом индустрии сувениров.

Мир быстро освоил это направление. Различие в уровнях развития стран в целом способствовало его разнообразию. Изделия кустарей были образцами народной культуры и быта, выполнялись вручную и большей частью находились в утилитарном сегменте, что по большей части является свидетельством их принадлежности традиции. Но с развитием сувенирного бизнеса тенденцией становилось массовое механизированное производство, использующее недорогие материалы, а в

тематике декора — брендовые объекты места. Эти особенности стали формировать специфику сувенира — не затратного в производстве, но тиражного изделия с ярким решением, связанным с местной тематикой. Наряду с тем, что мотивы с местными достопримечательностями могли помещаться на утилитарные предметы — стаканы, кружки, платки и пр., выстраивалось направление на сувенир как самостоятельный знаковый предмет, который сам становился функцией — сувениром. Сегодня эта тенденция захватила всех производителей, что само по себе свидетельствует о понимании его как специфической группы и стихийном формировании ее признаков. Законченный на сегодняшний день образец в этой тенденции — магнитик. Однажды приучив покупателей обращаться к такому товару, следовало держать рынок в тонусе, пополняя его актуальным на каждый сезон ассортиментом, развивать его в соответствии с тенденциями времени.

Мировые тренды влияли на отечественный сувенир. Особых различий в подходе к его разработке не было. Развитие российских курортов в XIX веке послужило толчком к сложению сувенирных промыслов, обслуживающих отдыхающих. Первыми были кустари. Так образовалась романовская лепная игрушка. Ее сюжетное развитие, да и самого промысла связано с созданием курорта «Липецкие минеральные воды» в начале XIX века. Тиражный фабричный сувенир, появившийся чуть позже, будет идти в ногу с техническим прогрессом, но не менее показательно, что отечественный сувенир большей своей частью будет располагаться в пространстве традиционных художественных ремесел, а в советские годы произведения народных художественных промыслов, по преимуществу, будут составлять эту группу. Здесь следует отметить несколько аспектов, послуживших такому положению вещей.

Изделия художественных промыслов и сами планомерно продвигались в сторону сувенира. Это происходило за счет усиления декоративной роли изделий. С 1970-х годов, заглушая утилитарное назначение предмета, возрастало их декоративное убранство. Наш нехитрый быт требовал акцентов, колористического праздника, так появились с активным декором хлебницы, разделочные и сырные доски. В керамических изделиях все чаще как формообразование, так и живописный декор решались на принципах украшения, а не художественного осмысления предмета. Некоторые из них, не востребованные в современном быту, естественным образом попадали в разряд произведений искус-

ства, переходящих в уникальный сувенир. Справедливости ради следует сказать, что рост декоративизма в искусстве был всеобщим, эта тенденция захватила область НХП, сильно исказив в эти годы облик традиционных изделий. Не став в полной мере частью современной бытовой культуры, не войдя в систему национального дизайна, который как-то своеобразно пытался в те годы самоопределиться, традиционное народное искусство постепенно уходило в зону духовно значимого реликта, становясь экзотикой, поэтому реплики художественных промыслов на традиционные образцы были в шаговой близости к дорогому сувениру. Следует отметить, что дорогим он являлся по художественному уровню, сами вещи были в зоне ценовой доступности, особенно для иностранных туристов. Вскоре стало понятно, что художественно «скроенные», исполненные вариативным ручным способом изделия по статусу самих изделий были оригинальной отечественной линией в сувенирной продукции, сильно поднимали художественный уровень национального сувенира. Найти матрешку, оригинальную хохломскую расписную ложку в те годы было непросто.

Именно в десятилетия расцвета НХП — в 1970–80-е годы — перед отраслью была поставлена задача расширить ассортиментный ряд сувенирных изделий, а фактически был запрос на разработку научной и методической платформы для развития сувенира народных художественных промыслов. Пришло понимание, что расточительно рассматривать все изделия художественных промыслов как сувенирные, да и это размывало бы границы вида. Да и не могло каждое купленное изделие приехавшим издалека человеком быть сувениром. Требовалось выделить в группе традиционных изделий сувенир по его специфическим признакам. Как раз в эти годы стали задумываться о дифференциации самих изделий народных художественных промыслов на уникальные авторские произведения, малосерийные изделия и более массовый блок вариативно исполненных по образцу.

НИИ художественной промышленности, которому была поручена эта работа, комплексно подошел к ее выполнению. Были поставлены научно-практические задачи, они разрабатывались силами отраслевых лабораторий института. Традиционный сувенир рассматривался многосторонне через специфику разных видов искусства: сувенир в керамике, в дереве, металле, в ассортименте изделий с вышивкой, кружевом и т.д. Были предложены направляющие коллекции, проведены

творческие семинары с художниками и мастерами промысловых предприятий по активизации такой работы.

Но прежде всего следовало дать определение традиционному сувениру, а на практике вычленить его из массы продукции НХП. Было очевидно, что он располагался в самой массовой части корпуса изделий художественных промыслов, но также было понятно, что потенциал жанра был далеко не исчерпан. С перестроечными процессами работа была остановлена, но сам сувенир не перестал существовать, а оказался добычей шального рынка, испытав на себе общее падение вкусов как тех, кто его предлагал, так и тех, кто потреблял. Выпавший из поля зрения специалистов он, как и многое другое в перестроечный и постперестроечный периоды, стал достоянием поделочников, «диких» предпринимателей, что сильно снизило его качество.

Прошло время, сувенир по-прежнему актуален и в массе своей остается в пространстве народных художественных промыслов. В аспекте национального «посланника» он стал уязвим по качеству, а для использования внутри страны мало разработан в локальной оригинальности, что является главным стимулом его развития. Сувенирной продукции отводится большое значение в экономической программе становления и развития туристического бизнеса, а сама программа имеет государственное значение и связана с экономикой регионов, поэтому проблема сувенира вновь обретает важность, а ее решение видится как научно-практическая задача, ведь без аналитики, разработки методических подходов к стройной системе вида продукции невозможно в современных условиях сформировать успешную в продвижении группу товара, который обусловлен не только коммерческими расчетами, но и задачами культурной презентации.

Так каким должен быть наш современный сувенир? В чем его национальная сущность и роль и как это влияет на специфику жанра?

Прежде всего, следует выделить важный аспект. Сувенир, каким он стал сегодня, не только памятный предмет, а предмет-посланник в иную среду, он должен вобрать черты, присущие национальной или региональной культуре, оказаться не ниже уровня, определяемого духовным и цивилизационным развитием общества, данной местности или национальной культуры в целом. Если рассматривать его как часть или как производное сферы художественного творчества (в любом варианте: народные художественные промыслы, художественная про-

мышленность, авторский дизайн), в каждом случае следует специфически обусловить идею (предмет, его решение), связать ее с материалом и способом исполнения. Так, сувенир народных художественных промыслов должен нести все признаки локальной традиции, а промышленный — подчеркивать техническую чистоту механизированного исполнения и уровень развития индустрии, отражать передовые мысли как в технологии, так и дизайне.

В сувенире необходимо акцентировать локальный элемент. В этом обусловленность вида, благодаря чему он занимает свою товарную нишу и получает коммерческое развитие. Здесь важно сочетать вложенное в него содержание с коммерческим эффектом на выходе — при реализации. Сувениром может стать вещь или отличаемая местом своего происхождения, если речь идет о растительной продукции, или выполненная по оригинальной технологии и способам производства, сложившихся в локальной традиции, в том числе и тех, которые характеризуются художественной работой. На этом принципе развиваются народные художественные промыслы.

Яркие художественные и промысловые центры способствуют сложению туристических маршрутов. В Семенов едут познакомиться с хохломским промыслом, в Урюпинск — с пуховязальным, в Жостово — с подносным, а в Дулево — со старейшим фарфоровым производством и т.д. И, конечно все, туристы из таких мест увозят с собой памятный предмет, каждый может выбрать только ему нужную вещь, но, в то же время, правила жанра требуют более точного предложения изделий для такого посетителя.

Традиционный сувенир, представляющий художественный промысел, непременно должен быть знаковым, нести в своих признаках характерные черты промысла и не снижать его качественного уровня. Это не простая задача, и именно здесь происходит первый сбой в выработке методики формирования сувенирного ассортимента многими предприятиями.

Имея задачу создать недорогую вещь, производственники, как правило, берут одно из популярных своих изделий и идут по пути его упрощения, ведущему к снижению его художественного уровня. Вспоминается самый ходовой сувенир советского времени — матрешка. Была матрешка уникальная, которая являлась драгоценным музейным экспонатом, но была и «мелочь» — копеечный сувенир, расписанная скоропи-

сью, которая становилась своим антиподом по всем параметрам. Ее уже было неудобно преподнести, она не работала как представитель промысла, не радовала обладателя. Пример показательный, характерный для многих попыток создать сувенир НХП на основе уже разработанных и брендовых изделий. Он выявляет проблему сохранения специфических черт и качества исполнения даже в самом расхожем ассортименте. При этом, говоря о массовом выпуске, мы не должны уравнивать сувенир с хозяйственным типом утилитарных изделий. У сувенира другая функция. Если керамическую миску можно формовать механическим способом, отливать в гипсовых формах, выпускать без декора, то сувенир не может быть безликим. Его главная функция — быть информационным, памятным, а значит — художественно осмысленным предметом, поэтому в основу его разработок следует закладывать в качестве базового этот принцип.

Исходя из особенностей промысла, сохраняя его стилистические особенности, необходимо в достойном исполнении создать характерный предмет промысла. Но его ассортиментный ряд предполагает не копирование ведущего ассортимента, а включение более специфичных для сувенира предметов. Он может быть утилитарным, как, например, брелки, футляры для мобильных телефонов, шейные платочки, или декоративным в виде памятных значков, тех же магнитиков, но качество промысловой традиции должно оберегаться, а не снижаться, соответственно цене. Сувенир может быть ручной работы или механического исполнения, в том числе и промысловый. Сегодня широко практикуется оформление флешек с печатным рисунком на местные темы. АО «Хохломская роспись» свой мотив кудрины перенесла посредством деколи на флешку и оформила ею шейные платки в технике печатного рисунка. Главное — чтобы память о месте не была искаженной из-за плохого качества исполнения.

Активно свою нишу занимает кустарный сувенир. Предприниматели, вступившие на этот путь, нередко обращаются к истории, «уснувшим» традициям. Очарование их производства — в восстановлении старинных технологий, что выгодно отличает их товар от продукции крупных промышленных концернов. Это и мыло, и народная косметика, и кондитерские изделия, как, например, пастила, сибирские сладости с кедровыми орешками и лечебные чаи. В эту же группу встраивается и большая часть фермерской продукции, качественно произведенной и

достойно упакованной. Последний момент не менее важен. Упаковка говорит об уровне и культуре производства, а в конечном итоге — о месте производства — не менее, чем сам товар. Продуктовый сувенир все больше утверждается в последнее время.

Более однозначно обстоит дело с дизайнерским сувениром, изделием художественной промышленности. Технологичность и тиражность промышленного производства более всего подходят для сувенира. Минимализм в решении предмета сегодня приветствуется, является трендом в художественной стилистике, а также служит ценовой доступности изделий. В этом случае остается разработать стильный ассортиментный ряд и обеспечить техническое качество изделия. Здесь требуется большая дизайнерская работа, которая отделит такой сувенир от поделок дикого рынка. Примеры есть, это записные книжки с дизайнерским решением и шрифтами, хромированные брелки с логотипами и пр.

Несмотря на сложности, современный сувенир на подъеме. Он представляет самую мобильную товарную группу, имеет стремление к дифференциации. Наряду с локальным, важным для туризма, развился, удивляя стильностью, корпоративный сувенир. Но это особая группа, в каждом отдельном случае над ней работают дизайнеры, находя оригинальные художественные решения для представления бренда. Такие же частные подходы характеризуют облик событийного сувенира. У него тоже будущее, так как событий, юбилеев много.

В первую очередь, надо помочь самоопределиться массовому сувениру, его признаком является локальность, и в этом — его привлекательность. Африканскую маску следует покупать в Африке, а не на другом континенте. Размеры нашей страны и разнообразие ее зон дают возможность каждой территории обзавестись своим неповторимым сувениром. Много интересного в группе продуктового сувенира на своем материале предлагают сегодня Сибирь и Урал. Это не только кедровые орешки и черемуховая мука, но и изысканные продукты на их основе. В то же время, крайне мало стильных изделий в группе сувениров из камня на Урале и в Башкортостане.

Внутри своих видов ассортимент должен быть разработан специалистами и систематизирован по покупательским интересам, а общие параметры сувенира уже отработаны его бытованием. Он должен отличаться некрупными размерами, быть доступным по цене, привлекательным по виду и даже зазывным при беглом взгляде на него, уни-

кальным по месту производства, стать отражением гостеприимства и уровня жизни людей, предложивших его.

Список литературы:

1. *Акинфеева И.И., Железняк О.Е.* Сувенир как феномен культуры: специфика и классификационные признаки // Вестник ИрГТУ (Гуманитарные науки). — 2015. — № 5.

2. *Быстрова Т.* Сувенир. Назначение и проектирование. Монография. — Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018.

3. *Быстрова Т.Ю., Хисматулин А.К.* Сувенир — это серьезно. Социально-коммуникативный анализ сувенира. — Екатеринбург, 2009.

Ю.В. НАЗАРОВ
Член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Y.V. NAZAROV
Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art history, professor
e-mail: nazaret48@yandex.ru

ФЕНОМЕН ВРЕМЕНИ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

THE PHENOMENON OF TIME IN ART AND DESIGN

Статья посвящена сравнительному анализу трактовок феномена времени в художественном творчестве, архитектуре и дизайне на примерах философских концепций, смены исторических эпох, стилей, стилистических направлений, эволюции повседневных предметов, исчезающих профессий.

The article is devoted to the comparative analysis of the interpretations of the phenomenon of time in art, architecture and design on the examples of philosophical concepts, the change of historical eras, styles, trends, the evolution of everyday objects, disappearing professions.

Ключевые слова: феномен времени, время в архитектуре6 время в дизайне, исторические стили.
Keywords: the phenomenon of time, time in architecture6 time in design, historical styles.

DOI: 10.37485/1997-4663-2020-4-1-45-54

Среди неизвестного в окружающей нас природе самым неизвестным является время, ибо никто не знает, что такое время и как им управлять.

Аристотель

Люди моего поколения, на долю которых выпало стать свидетелями взлетов и падений отечественного дизайна, подвержены воздействию синдрома времени. Им до сих пор кажется, что происходящее вокруг не имеет к реальности никакого отношения, что все это — наваждение, что в один прекрасный момент мир очнется, и мы вернемся в сладкую пору детства, когда дизайн был в почете, был промышленный госзаказ, и работы у дизайнеров было невпроворот.

Да, время порой предлагает нам свою лукавую игру, правила которой известны только Господу Богу. Так и разбирает желание решить эту головоломку и найти ключ к разгадке еще одного «кода Да Винчи». Даже на протяженном отрезке моей собственной жизни вектор дизайна в мире и в нашей стране менялся несколько раз, что невольно разрушило некогда цельные юношеские представления об этой увлекательной профессии.

Время — это, пожалуй, самая загадочная категория, сопутствующая нашей жизни. Но нам не дано ее ощутить физически, телесно. Порой кажется, что это самое «вредное» явление на Земле. Оно в состоянии в одиночку разрушить самые надежные укрепления, самые фундаментальные знания, самую неистовую веру. Именно времени мы обязаны приходом эры проектной культуры, ставшей для дизайна «золотым веком». С появлением этой эпохи ушли в прошлое многие ритуалы, изделия и профессии, казавшиеся раньше незаменимыми. Я еще помню отцовскую опасную бритву Solingen, она до сих пор время от времени попадается мне на глаза. Потом пришла эра электрических бритв. У меня в доме скопилась целая коллекция этих приборов. Первые экземпляры были тяжелыми и шумными, не в пример нынешним Braunam и Phillipsam! А потом вновь жизнь привела нас к безопасным бритвам типа «Turbo3».

А керосинки? Знает ли нынешнее поколение дизайнеров об этом «бренде», незаменимом в дачной жизни моего детства? Добавьте сюда увлекательные походы в ароматную «керосиновую лавку» вместе с отцом или бабушкой. Среди вещей, которые можно было здесь приобрести, центральное место занимали резиновые сапоги — непременный атрибут туристов 1960-х. Еще на вас смотрели с полок керосиновые лампы, хозяйственное мыло, стеариновые свечи, различные скобяные изделия, названия которых узнавались здесь же, на ходу. И, главное, — неповторимый аромат этого маленького магазинчика, вмещавший в себя смесь скипидара, дегтя, нафталина и керосина!

А к исчезнувшим профессиям смело можно отнести молочницу, старьевщика и точильщика. Эти три послевоенных персонажа навсегда врезались мне в память еще с Плющихи и 7-го Ростовского переулка в Москве, где прошло мое незабываемое детство. Молочница встречала меня с мамой возле нашего парадного подъезда на Плющихе ежедневно. Почему возле парадного? Потому что в доме был еще и «черный подъезд», через который выносили мусор во двор. От молочницы всегда исходил аромат слегка подкисшего молока и еще, наверное, сена и свежего подмосковного воздуха. Хотя жила она не так далеко, в Филях, и добиралась до нас на трамвае № 42, через Бородинский мост, по Можайке. Сегодня ее, в ватнике и кирзовых сапогах, вытеснила лубочная бабуся из «Домика в деревне», нарисованная талантливым дизайнером Андреем Сечиным. И еще «Веселый молочник», совсем не похожий на ту патриархальную молочницу, доставлявшую нам настоящее парное молоко.

Два других персонажа: точильщик и старьевщик — были еще колоритнее. Они могли «обтираться» в нашем дворе довольно продолжительное время и развлекать население своими гортанными призывами: «Тачаю ножи, лезвия, ножницы, топоры, подходи!» Или незабываемое: «Старье — берем», произносимое с небольшим татарским акцентом колоритным старьевщиком. И вся малышня сбегалась посмотреть на его свистульки и блестящие мячики на резинках. В те годы думалось, что эти городские персонажи как обязательные атрибуты будут жить с нами вечно, но жизнь отодвинула их в далекое прошлое, из этой архаической плеяды только дворники уцелели каким-то чудом, да и то потому, что, видимо, присматривают потихоньку за нами в отсутствие «околоточных». Правда, и они сегодня этнически существенно изменились, стали смуглее и узкоглазее и передвигаются исключительно на велосипедах.

Но это пока просто бытовые зарисовки. Само же время выражает себя в дизайне по-разному. Это и стилистичесике проявления, меняющиеся от года к году, это и масса новаций в технологиях, сделавших ненужными многие незаменимые в прошлом вещи. Это и стремительная смена поколений в дизайне, поднявшая на гребень волны ровесников моей дочери, а вслед за ней — и более молодых коллег, еще вчера посещавших мои лекции.

Все это заставляет и меня чутко прислушиваться к голосу времени. Это не значит буквально, что внутри меня срятан некий будильник, который не дает спокойно заснуть по ночам. Этот феномен ощуща-

ется мозгом и даже кожей, несмотря на определенную зацикленность нынешней моей академической жизни. Достаточно пристально взглянуть на этапы развития искусства, и станет заметно, что в те или иные периоды художники и писатели то погружались в реальные проблемы своего времени, то индивидуальные творческие установки переносили их в неведомое будущее. А порой многим из них приходилось возвращаться и в далекое прошлое и повторять те художественные приемы, которые были рождены другими культурами, на других широтах.

Из-за чего так происходило? Почему маятник искусства и дизайна постоянно в движении? Что раскачивает этот огромный духовный часовой механизм? Прихоть авторов или некие объективные законы развития искусства? И осознаются ли эти процессы самими творцами, постоянно погруженными в созидательный труд, в борьбу творческих амбиций? Как бы там ни было, но мы обязаны разобраться в этом кроссворде, поскольку дизайн — область деятельности, обязывающая нас действовать осмысленно, а не вслепую, и стремительно двигаться вперед, в том числе и вдоль вектора времени. Остановка — равна смерти!?

Пока мне не приходилось знакомиться с целостным научным трудом, целиком посвященным теме времени в искусстве и дизайне. Есть капитальное исследование Зикфрида Гидиона «Пространство, время, архитектура», благодаря которому во многом сформировалось мое представление о расстановке в историческом пространстве архитектурных концепций. Но, кроме этого фундаментального трактата, в мои руки ничего больше не попадало. В виде разрозненных фрагментов соображениями о роли времени в дизайне и искусстве наполнены многие научные работы, но важность и самостоятельность этого феномена никем не акцентировалась. Время все больше появляется в исследованиях в качестве сопутствующего фактора, и никто из авторов не заподозрил, что эта физическая величина имеет еще и свое духовное пространство, свою упругую энергетику, которые позволяют ей вмешиваться в наши человеческие планы и заставляют нас изменять ранее принятые решение.

А есть ли какая-либо взаимосвязь между различными культурами и отношением художников к фактору времени? И что является решающим моментом в этих «сезонных» колебаниях? Каноническая культура создала вневременное искусство, больше интересовавшееся вертикальной структурой мира, чем его «временной» горизонталью, его историей и будущим. Многие авторы связывают возникновение инте-

реса к феномену времени с появлением Христианства. Библия — первая книга на Земле, где события развиваются по нарастающей и доводят читателя до появления христианской цивилизации.

Разворот интереса теоретиков к фактору времени свидетельствовал о внедрении концепции проектного исследования в традиционное описательное искусствознание. Это процесс охватил несколько временных отрезков и послужил созданию нового отношения к феномену времени в изобразительном искусстве XIX века. Первая половина позапрошлого столетия сопровождалась повышенным интересом к расширенному, нетрадиционному, многофакторному отображению реального человеческого окружения в художественных произведениях.

Воплотилась эта тенденция в работах живописцев, относящихся к романтизму, его более поздней ветви — национальному романтизму и, впоследствии, — к символизму. Для воплощения концепции, приближенной к реальности, художники использовали различные сюжетные, психологические и пластические приемы. Как показали исследования, эти новые направления отличались от живописи периода классицизма своей злободневностью, новым прочтением мимолетности и значимости жизненных явлений, при этом в силу специфики жанра они были отгорожены от репортажной сухости. Художники всецело погружались в ткань текущих событий, наравне со зрителями переживали значимые сцены действительности, при этом покрывая их романтическим флером. К этой группе работ можно отнести картины: «Резня на Хиосе», «Свобода на баррикадах» Э.Делакруа, «Плот Медузы» Т.Жерико, и «Ночной кошмар» Г.И.Фюсли. В центре внимания названных авторов была не только фиксация самих событий «в режиме реального времени», но и передача психологического состояния портретируемых («Портреты сумасшедших» Т.Жерико), отражение душевного состояния героев полотен (картины К.Д.Фридриха и Ф.О.Рунге). К этому романтическому увлечению данного периода можно отнести и другие многообразные интерпретации реального бытия, нашедшие отражение в работах Ф.Гойи, К.Брюллова, Дж.Констебля, К.Шникеля, И.Айвазовского и других мастеров.

Отрезок на стыке II половины XIX века – начала XX столетия был ознаменован появлением в Старом Свете ряда искусствоведческих подходов, отличавшихся признанием новых парадигм в живописи и рассмотрением их творческих достижений под углом зрения феномена времени. Эти новые школы разработали своеобразные факторные мо-

дели, где политико-социальные стороны бытия принимались как наиболее важные при формировании содержательного контента произведений искусства (Ипполит Тэн и Виоле-Ле-Дюк). Другая, рациональная, ветвь искусствознания во главу угла ставила технологические факторы, такие как техника создания произведения, используемые материалы и функции (Готфрид Земпер). Возникло и получило развитие понятие «художественной воли» (Алоиз Ригль), с наложением на исследуемый объект искусства зрительских эмоций и привлечением вошедшей в моду «психофизики». Австрийская искусствоведческая школа ответила на вызов времени исследованиями Макса Дворжака, рассматривавшего все виды творчества через феномен «истории духа». Неудивительно, что этот подход и сегодня выглядит свежо, а для того времени М.Двожака выделяли его наблюдательность, изящество формулировок и эмоциональная интерпретация факторов, определявших взаимосвязь авторов живописных работ с «духом времени с творческим духом», в результате чего формировалась невиданная ранее целостная связь большого искусства с окружающей жизнью. Это понятие «дух времени» на многие годы становится центральным для изобразительного искусства и нарождающегося в тот период художественного проектирования.

Почти единственные романтики-архитекторы — Этьен-Луи Булле и Клод Николя Леду — разрабатывают не прекрасные сооружения, а некие универсальные проектные объекты, воплощающие как бы умозрительные типологические ряды, некие идеальные понятия, являющиеся квинтэссенцией морали, представлений о мироздании, о характере времени и существе предписываемых им функций. Из-за отсутствия собственных концепций художественной формы романтизм спровоцировал появление исторической архитектуры (неоготики, неорококо, неоренессанса, неоантичности и т.п.), удовлетворявшей требованию культурного многообразия и соотвествовавший проверенной веками квазихудожественности.

Романтизм впервые обозначил разрыв между современной цивилизацией и человеком, не успевавшим за своим временем, за переменами и, более того, не желающим их принять, то есть тем, что сегодня психологи именуют термином «когнитивные противоречия». В целом этот разрыв — особенность новейшего времени. Но если он ощущался иногда отдельными мастерами нервно-экспрессивного темперамента (поздним Сандро Боттичелли, Якопо Понтормо и др.), то для романти-

ков современность — это воплощение уродств, обывательской скуки и предание человеческой и божественной природы вещей. Георг Вильгельм Гегель обосновал этот разлом в теории отчуждения, позже развитой Карлом Марксом и другими исследователями. С позиций этой теории новейшая цивилизация несет разрыв между человеком и продуктом его труда, в том числе интеллектуальным продуктом; между человеком и его временем, окружающей природой, искусством, религией, моралью. Романтизм не был порождением скуки жизни, скорее, рефлексивной реакцией на системный распад временной ткани, раннебуржуазного бытия. Николай Яковлевич Берковский однажды остроумно заметил, анализируя эпоху романтизма, что «природа против цивилизации — это вечность против сиюминутной моды».

Впервые же сам романтизм и отказывается от исторических декораций как художественного флера: персонажи К.Д.Фридриха или Т. Жерико существуют в реальном времени и в современных костюмах. (Герои Фридриха погружены в созерцание божественной природы вещей, ведут дружеские диалоги, открывают сверхчувственную сторону бытия, так что вряд ли их озаботит внешняя сторона жизни, ее антураж. Вещи, лишенные духовной составляющей, подчеркнуто холодны и неказисты.) Пейзажи Джона Констебла или Джозефа Тернера также не нуждаются в исторической подкладке — слишком непостижим природный мир, очищенный от музейного видения. И парадоксальным образом именно в это же время утверждается историзм как форма мышления, опирающаяся на факты, — контекстное, по сути, мышление, и как следствие этого возникает историческая наука. Человеческое, человечность и социальный организм становятся целью искусства, которое рядится в одежды бунта против ограниченной посредственности и «страшной мглы железного века» («Век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век! Тобою в мрак ночной, беззвездный беспечный брошен человек!» А.Блок).

Наступивший следом собственно XIX век оказывается временем мыслящих людей, временем слова (в любой форме: стиха, прозы или философского учения), а к интеллектуальной гибкости романтической эпохи добавляются потрясающая смелость, свобода понимания природы, человека, искусства: стремление к научной последовательности, признание хаоса окружающего мира, непредсказуемости, переменчивости, неопределенности как основ жизни и экзистенциальности. Жизнь становится мерой вещей: не красота, не соответствие эстетической или

этической норме, не каноны и догмы, а некие системные факторы, конструкты, модели, проверяемые практикой. В романтической жизненности обнаруживает главный критерий — человек, связавший притязания романтизма с реалиями своего века. Уильям Моррис был одним из прародителей дизайна, из жизненности выводившим его обоснование, требование социальных перемен, освобождения человека от гнета труда, от власти денег и т.д. Посвятив свою жизнь созданию того, что сейчас именуется альтернативной цивилизацией, Моррис написал в одной из статей: «Помимо желания создавать красивые вещи, основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации».

Позитивные идеи романтической эпохи явно опередили жизнестроительные концепции своего времени, но оставили неизгладимые следы в сознании европейских гуманитариев, например, идею культурного многообразия, а значит, единовременного, параллельного существования различных художественных доктрин. Гуманитарные, творческие, духовные аспекты бытия становятся с периода романтизма самыми жгучими: «творимая жизнь» — «progressive Universalpoesie» в противовес расчетливому, обыденному, обывательскому существованию. В качестве основного временного искусства они единогласно выбрали музыку. Именно музыка со своим ритмическим строем, напоминавшим течение времени, больше всего ассоциировалась с самой жизнью, с ее изменчивостью и текучестью. Жизнь с ее тайным поступательным движением в вещах, в телах романтики именовали музыкой. Необыкновенный культ музыки у романтиков тем и объясняется: музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними. Романтизм оказался искусственно (теоретически) сконструированной моделью искусства, опирающейся не на теряющие свой смысл стили и творческие приемы, а на осмысленные требования жизни. Эти, по сути, проектные установки, обусловленные желанием сохранить гуманитарную культуру перед вызовами цивилизации (конфликт культуры и цивилизации был теоретически обоснован вполне в романтическом духе Освальдом Шпенглером в начале XX века). Романтизм открыл множество новых понятий, расширяющих глубину и границы художественной культуры, ее временную относительность, пространственность и контекстуальность: чего стоит рожденное романтизмом понятие Gesamtkunstwerk — совокупный художественный продукт. Gesamtkunstwerk надолго стал навязчивой нелинейной идеей пластических искусств: достигнуть единства,

взаимосвязанности пространства (архитектуры), пластики (скульптуры), цвета (живописи), звука (музыки), слова (мысли), движения (танца). Первый объединительный замысел попытался воплотить Ф.Рунге в цикле «Времена дня» (аналогия временам жизни), он мыслился единством архитектуры, живописи и музыки.

В искусстве романтизма появляются многообразные ссылки на контекст современной жизни: на ограниченность текущего существования и на социально-политические реалии, на глубину внутренней жизни личности в противоположность внешней измеримости, существованию в ограниченных рамках социальности. Именно романтизм стал «требовательной эпохой» (выражение И.В.Гёте), которая дала толчок превращению искусства в интерактивный диалог с собственным временем, актуализировала превращение искусства в мощный и многофункциональный гуманитарный инструмент. Романтизм превратил в насущный вопрос о совсем другой — активной — роли искусства в социальной жизни, разрушении стереотипов обыденного мышления и т.д.

Романтизм, по сути, открыл, как это видится теперь, с исторической дистанции, эпоху нового мышления, мышления системного, (в противовес доминировшему «штучному») и «привел к власти» новую цивилизацию — проектную, в которой новое не выводилось по правилам и образцам прошлого, а конструировалось, исходя из уникальных задач и содержащихся внутри них подходов к их решению. При этом следует отметить, что осознание проектной цивилизации возникло постфактум, лишь в 1970-х годах. Вот что писал о существе проектной деятельности в 1981 году один из ведущих теоретиков и методологов, создатель и лидер так называемого московского методологического кружка Георгий Петрович Щедровицкий: «Единственным критерием эффективности и, соответственно, допустимости, новых форм мышления <…> могли быть только цели работы и, следовательно, все используемые по ходу дела средства и методы; все вновь создаваемые схемы и формы мышления должны были оцениваться относительно этих целей — насколько они обеспечивают достижение их или создают для этого условия» [1, с. 177].

Статичное, целостное, охранительное (по биологической аналогии — родовое) сознание трансформировалось в новейшем времени (в проектной цивилизации) в разорванное, аналитическое, инновационное (видовое) сознание. До сих пор, в силу того, что исследования проектности происходили больше внутри самой проектной культуры (архитекту-

ры, дизайна), ее не соотносили с развитием изобразительных искусств [2]. Но влияние проектных подходов прослеживается не только в проектных жанрах, но и в изобразительных искусствах XIX века, и позже. Были сконструированными в теоретическом формате импрессионизм и неоимпрессионизм. В школе известного педагога П.П.Чистякова развивались идеи выведения художественных программ, средств и форм изнутри творческих задач, они схожи с теми, которые высказывались Г.П.Щедровицким, и считаются основой инновационных проектных технологий, поэтому из школы Чистякова вышли такие разные художники, как В.Д.Поленов, В.И. Суриков, М.А.Врубель и В.А.Серов, И.Е.Репин, учениками самого Репина были также резко отличные от всех К.А.Сомов и А.Н.Бенуа. Числил себя учеником П.П.Чистякова и В.Э.Борисов-Мусатов. Все ученики этой школы — самобытные, разные, уникальные мастера, говорившие на разных художественных языках, как бы не имевших единого фонетического кода. Список явлений искусств, так или иначе связанных с проектными факторами, почти равен числу явлений художественной культуры XX века. В заключение хочется отметить, что в искусстве нет и не может быть абсолютных достижений, как их нет и в спорте. Каждая эпоха, каждый шедевр неповторимы сами по себе. Исчезающие пласты искусства — это не смена плохого на хорошее, это безвозвратная потеря для цивилизации, ибо ход времени не умолим!

Примечания:

1. *Щедровицкий Г.П.* Интеллект и коммуникация. 1977 // Вопросы философии. — 2004. — № 3.

2. То, что до XX века называлось изящными искусствами, не имеет сегодня общего названия: пластические искусства (но в какой раздел отнести концептуальное искусство, которое не является пластическим, а, скорее, вербальным, но по дислокации состоит в круге изобразительных жанров?); изобразительные (но какое отношение к изобразительности имеет нефигуративное искусство?). Во многих случаях, чтобы не усугублять почти бесплодные дискуссии, говорят «изобразительные искусства» (английский аналог fine art); в России нередко опускают определение «изобразительное», говорят «искусство», подразумевая при этом «не проектирование». К сожалению, при этом нередко подразумевается, что архитектура или дизайн — не искусства. Похоже, внятного разрешения кризиса понятий пока нет.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru

О.В. СТОЛЯРОВ
Профессор кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: Stolyarov_1957@inbox.ru

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: MG-1968@yandex.ru

O.V. STOLYAROV
Professor, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: Stolyarov_1957@inbox.ru

СТАНОВЛЕНИЕ ГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ ЮЖНОГО БЕРЕГА КРЫМА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

THE URBAN ARCHITECTURAL ENVIRONMENT FORMATION OF THE CRIMEA SOUTHERN COAST IN THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURY

В данной статье рассматривается особенность того, как строители крымской архитектуры пытались найти новые пути решения пространственных задач на основе принципов русской школы ландшафтного искусства и новых планировочных идей, пришедших в конце XVIII–XIX веке из Западной и Северной Европы. Определяется тот факт, что в стилистическом плане первые десятилетия архитектурного освоения Южнобережья неразрывно связаны с классицизмом и одновременно английской архитектурой с ее готическими чертами, с крымско-татарской архитектурой. Особо подчеркивается, что при создании объемно-пространственных композиций архитекторы Крыма часто сочетали элементы разных стилей, которые, благодаря богатой

событиями истории полуострова, явились не просто данью романтической моде, а были связаны с переживаниями природного окружения и исторического наследия.

This article examines the peculiarity of how the builders of Crimean architecture tried to find new ways to solve spatial problems based on the principles of the Russian school of landscape art and new planning ideas that came in the late XVIII–XIX century from Western and Northern Europe. The author defines the fact that in stylistic terms, the first decades of architectural development of the South Bank are inextricably linked with classicism and at the same time English architecture with its Gothic features, with Crimean Tatar architecture. It is particularly emphasized that when creating three-dimensional compositions, Crimean architects often combined elements of different styles, which, thanks to the eventful history of the Peninsula, were not just a tribute to romantic fashion, but were associated with the experiences of the natural environment and historical heritage.

Ключевые слова: архитектура Южного берега Крыма, эклектика, неоготика, индомусульманское зодчество, мавританский стиль.
Keywords: architecture of the southern Coast of Crimea, eclecticism, neo-Gothic, Indo- Muslim architecture, Moorish style.

В XIX столетии весь цвет русской творческой интеллигенции спешил в Ялту, только здесь, а не в столицах, писатели, художники, музыканты могли сочетать приятное времяпровождение на фоне роскошной природы и замечательной художественно-архитектурной среды с пользой и воплощением своих творческих планов. Здесь отдыхали душой и творили Нестеров, Васнецов, Куприн, Левитан, Миролюбов, Телешов, Мамин-Сибиряк, Гарин-Михайловский, Шаляпин, Мясоедов, Брюсов, Бальмонт, Станюкович, Кондаков, Кони, Деревицкий… Добавьте сюда еще всех тех, кто похоронен на старинном Поликуровском кладбище, и у вас не останется никаких сомнений, что Ялта, безусловно, была культурной столицей России, жизнь которой активно освещалась местной и столичной прессой. Почему же столь удаленная от центра страны Таврическая губерния так привлекала не только вышеназванную публику, но и императорскую семью?

До начала XIX в. все строительство в Крыму находилось под надзором единого Таврического губернского архитектора. В 1824 г. в связи с интенсивным заселением Южного берега, появлением здесь большого количества имений русских дворян, развивающимся частным и государственным строительством была введена должность архитектора Южного берега Крыма с оплатой в сумме двух тысяч рублей ассигнациями в год [6, с. 127].

Сразу же по учреждении должности Первого архитектора Южного берега Крыма на нее был назначен Филипп Эльсон (1793–1867). География объектов Эльсона расположена вдоль линии побережья от Ореанды к Ялте и по всему Крыму от Симферополя до Кореиза. Англичанин по происхождению, он всю жизнь прожил в России. В 1810 году Эльсон окончил Академию художеств в Петербурге с Большой золотой медалью и был удостоен права на заграничную командировку. За границей он пробыл 6 лет — с 1818 по 1824 год. В течение этого времени за разные проекты был принят в почетные члены Академии св. Луки в Риме и Флорентийской Академии художеств. По возвращении в Россию в 1824 г. он был направлен в Крым в распоряжение генерал-губернатора Новороссийского края графа М.С.Воронцова, как отмечается в архивных документах, «на основании Высочайшей Воли… Александра I для перестройки Бахчисарайского дворца» [3].

Действительно, работы по реставрации Бахчисарайского дворца, которые Эльсон проводил в течение 8 лет, были главными для него в Крыму. Он не только смог справиться с поставленной перед ним задачей — вернуть дворцу первоначальный облик, но, изучив архитектуру дворца, он в своей практике использовал такие архитектурные и декоративные элементы, которые придали многим его крымским постройкам восточный колорит.

Проблематика вопроса реставрации дворца состояла в следующем. В результате целого ряда переделок Бахчисарайский дворец во многом утратил свой первоначальный вид. Во время капитального ремонта к моменту посещения Бахчисарая Екатериной II в 1787 г. во многих частях дворца был нарушен восточный характер отделки. А.С.Пушкин, посетивший дворец в 1820 г., писал: «Я обошел дворец с досадою… на полуевропейские отделки некоторых комнат» [1, с. 86]. Кроме этого, дворец в 1820-х гг. находился в плохом состоянии. Строительный губернский комитет об этом сообщал: «Бахчисарайский дворец представляет теперь, так сказать, развалины, час от часу усиливающиеся,

поэтому его необходимо сохранить в виде достойного памятника» [2, с. 66]. В 1818 г., после небольшого пожара, случившегося в сентябре 1817 г., было решено к приезду императора Александра I отремонтировать Бахчисарайский дворец. Неудачно составленные сметы и планы затянули начало реставрации. Только в марте 1820 г. ее поручили архитектору Министерства Внутренних дел И.А.Колодину (который незадолго до этого был командирован в Симферополь для строительства соборной церкви и других зданий). В конце 1821 г. был создан особый строительный комитет по реставрации дворца, на Колодина была возложена «вся искусственная часть, смотрение за прочностью и экономическим употреблением материалов, равно как и верное исчисление оных» [2, с. 69]. Однако желаемых результатов это не принесло.

Через два года, в конце ноября 1823 г., в Бахчисарай направляются сразу две комиссии из Петербурга и Одессы. Академик Келлер и архитектор Эшен Паскаль, прибывшие из Петербурга в Крым «для изыскания и принятия на месте надлежащих мер к сохранению в тамошнем крае памятников древности», сообщали: «Бахчисарайский дворец в ужаснейшем состоянии… Губернский архитектор составил планы дворца и придал проекту характер европейской архитектуры» [2, с. 71]. К такому же выводу приходит и посланный М.С.Воронцовым одесский архитектор Франоли: «Воля государя императора, дабы дворец был выстроен в азиатском вкусе, не исполнена, ибо многие части оного совершенно по европейской архитектуре сооружаются, все украшения, как внутренние, так и наружные, некрасивы и не в восточном вкусе» [2, с. 72].

Когда встал вопрос о замене Колодина другим архитектором, выбор пал на Эльсона. Александр I уже в 1818 г. смог убедиться в способностях этого архитектора, пожаловав ему бриллиантовый перстень за постройку бального зала в Волынской губернии. Воронцов, соглашаясь с волей императора, писал: «Что касается до вкусов, рачения и честности этого художника, то я в оных имел случай испытать его» [5, с. 185].

Эльсон проявил себя в Крыму серьезным и способным архитектором. Он тщательно изучил архитектуру Бахчисарайского дворца, в соответствии с общим характером постройки составил проект дальнейшего ремонта, который был утвержден императором. Многие помещения были восстановлены в первоначальном виде после их капитальной переделки еще в 1784–1787 гг. Часть строений сносилась из-за ветхости и заменялась новыми, часть требовала длительного ремонта. Кроме это-

го, почти все, что было сделано самим Колодиным, пришлось перестраивать заново. В связи с этим была проделана очень большая ремонтно-восстановительная работа.

В 1825 г. Александр I приезжал в Бахчисарай и был удовлетворен реставрацией. Только в декабре 1831 г. Бахчисарайский дворец был принят после ремонта. Эльсон писал, что он закончил «все возложенные начальством порученности» на Южном берегу Крыма и в Бахчисарае. Целый ряд современников — Монтадон, Демидов, Дюбуа, путешествовавших в начале 30-х гг. XIX в. по Крыму, хорошо отзывается о реставрационных работах Эльсона, который смог воссоздать прежний облик дворца.

Одновременно с реставрацией Бахчисарайского дворца Эльсон проектировал, строил и наблюдал за строительством целого ряда сооружений в Крыму, главным образом, на Южном берегу. Из архивных документов мы узнаем, что на Южном берегу Крыма он «построил… несколько почтовых домов, кардонов и фонтанов, некоторые здания в императорском имении Ореанда, церкви: в Массандре и Кореизе; мечеть в Алупке. Составил много проектов и смет на разные казенные здания… построил также несколько частных домов» [6, с. 205].

К сожалению, почти все, что было построено Эльсоном, не сохранилось. Мы можем судить об этих постройках по их планам, хранящимся в архивах и фондах музеев, и по воспроизведениям их в рисунках и гравюрах тех лет. Алупкинская мечеть была построена Эльсоном (к 1834 г.) в центре поселка. Ее минарет и луковичный купол выделялись на фоне низких построек с плоскими крышами. Характер архитектуры мечети соответствовал культовым мусульманским сооружениям. Архитектор строит ее в традиционных формах, сложившихся на Востоке, не привнося ничего нового.

Гораздо интереснее у него поиски новых архитектурных форм, стремление найти такой архитектурный образ, который органично бы вошел в местный колорит, гармонировал бы с существующими постройками. В своих проектах он стремится сочетать элементы традиционной архитектуры Запада и Востока. В этом отношении он был новатором. Хорошо изучив архитектуру Бахчисарайского дворца и характер сохранившихся местных татарских построек, Эльсон в своих проектах использует такие местные элементы, как большие выносы карнизов, покрытых искусной деревянной резьбой; нависающие остекленные балконы и обрешетчатые галереи; широкие террасы на тонких колоннах-столбиках;



Рис. 1. Кухня (флигель) XIX в. Построен ок. 1824 г.

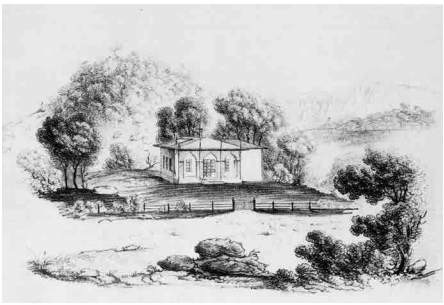


Рис. 2. Рисунок дома в Ореанде. Автор работы — Н.Г.Чернецов. 1834 г.

килевидные окна; украшения на крыше в виде фиал; дымовые трубы, напоминающие минареты; расписные потолки на манер «азиатских».

В архивных документах сохранились проекты почтовых домов, построенных Эльсоном в 1829–31 гг. в Ялте, Мисхоре, Алуште. Эти простые по планировке и архитектурным формам одно- и двухэтажные здания, характерные для русского зодчества, украшаются восточными архитектурными и декоративными элементами.

Один из мотивов, характерный для многих эльсоновских построек, — строенное окно: в глубокой килевидной арке заключено три как бы соединенных вместе окна с восточными переплетами. Этот прием, очевидно, заимствован из решения главных ворот Бахчисарайского дворца. Именно такие большие строенные окна станут основным художественным образом в архитектуре кухни загородного дома Воронцова на Салгирке в Симферополе (1827–1829). Восточный характер этого небольшого, квадратного в плане сооружения, покрытого черепицей, усиливается декоративными башенками по углам крыши и дымовой трубой, напоминающей минарет (рис. 1).

Архитектура здания выдержана в мавританском стиле. Элементы восточной архитектуры (пинакли, минарет, галерея, стрельчатые окна, деревянные стойки, желобчатая черепица), использованные в наружном оформлении жилого дома, кухни, придали колорит и живописность постройке. Сейчас здесь располагается научная группа Ботанического сада.

В 1830 г. Эльсон заключил контракт с подрядчиком казенных построек А.В.Ашером на постройку дома для виноградаря Фельтмана в Ореанде (строительство закончено в декабре 1831 г.). (рис. 2).

Простой, почти квадратный в плане, с гладкими стенами и прямоугольными окнами, он завершается черепичной крышей с трубой, сделанной в подражание минаретам (как у кухни загородного дома Воронцова на Салгирке). Своеобразие этой постройке придает оригинальная открытая терраса у главного входа: легкая, ажурная аркада с килевидными арками, расположенная между четырьмя тонкими деревянными колонками, находящимися над крышей острыми завершениями в виде фиал. Пространство между арками и колонками заполнено тонкой деревянной решеткой с диагональным переплетением (подобные решетки в татарских домах часто заменяли оконные стекла). В контракте на строительство этого дома говорилось, что он будет сооружен по «опробованному плану фасада». Очевидно, Эльсоном были разработаны типовые проекты для особняков и зданий, по которым велось строительство. Это также было новаторским подходом в архитектуре первой трети XIX века, поскольку подобная стандартизация массово вошла в практику строительства примерно лет через 50.

Архитектуру Южного берега Крыма 20–30-х гг. XIX в. можно хорошо представить себе по рисункам Никанора Григорьевича Чернецова (1805–1879). В 1833–1836 гг. он служил в канцелярии Новороссийского генерал-губернатора гр. М.С.Воронцова в качестве художника и с большой тщательностью зарисовывал все, что строилось в то время на Южном берегу (более 100 его рисунков данного периода хранятся в Государственном Русском музее в Петербурге). Рассматривая эти рисунки, можно обнаружить во многих постройках (авторы проектов которых неизвестны) общие характерные черты с бесспорными творениями Эльсона.

На основании этих рисунков можно предположить, что двухэтажный дом гр. И.О.Витта в Ореанде также был возведен по проекту Эльсона. Открытая терраса его первого этажа почти полностью повторяет формы дома садовника. Интересно отметить, что в этом здании архитектор впервые сочетает серый бутовый местный камень и резные деревянные детали, это впоследствии станет одним из главных выразительных элементов в южнобережной архитектуре XIX в. (рис. 3).

В одном из хозяйственных корпусов в имении Витта мы встречаем строенное окно, характерное для южнобережных построек Эльсона. По всей вероятности, все имение Витта в Ореанде обустраивалось Эльсоном. Въезд в усадьбу оформлен в виде высоких ворот со стрельчатой аркой, огражденных квадратными пилонами с острыми завершени-

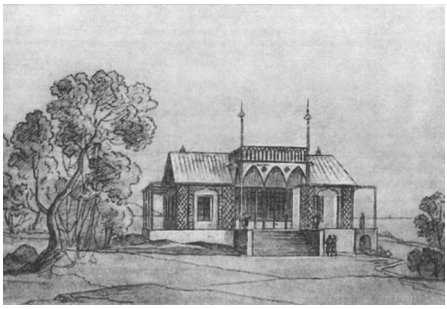


Рис. 3. Рисунок дома Витте в Ореанде. Автор работы — Н.Г.Чернецов. 1836 г.



Рис. 4. Фото дома князя Голицына в Гаспре

ями. По своим формам ворота ближе к готическим сооружениям, и это, казалось бы, должно было опровергнуть авторство Эльсона, строившего на южном берегу Крыма в «азиатском вкусе» и классическом стиле. Однако в фондах Алупкинского дворца-музея хранится чертеж Эльсона, подписанный им 1832 годом, с проектом ограды, выполненный в готическом стиле. Трудно сказать, для какого имения на Южном берегу предназначался этот проект и был ли он осуществлен, но для нас важно то, что в своих проектах для Крыма Эльсон обращался к использованию элементов и восточной, и готической архитектуры.

Близок по архитектурным формам, характерным для Эльсона, дом А.Н.Мещерского в Гаспре и дом Ашера близ Аю-Дага. А.В.Ашер как подрядчик руководил строительством государственных и частных зданий на Южном берегу Крыма, возводившихся по планам Эльсона. Возможно, и проект собственного двухэтажного дома им был заказан этому же архитектору.

По стилистическим особенностям можно отнести к проектам Эльсона постройки в Артеке (имение А.М.Потемкина), дом Д.Е Башмакова в Мшатке, дом Л.А.Перовского в Мелласе. Все эти постройки были возведены до 1833 г. либо самим Эльсоном, либо другим архитектором под влиянием его проектов.

Эти небольшие сооружения, вписавшись в общую застройку Южного берега, придали ему своеобразный колорит, о котором писали современники: «Поднявшись на горы средней вышины, вы начинаете усматривать вдоль дороги дачи с домами, выстроенными самым затейливым образом. Попеременно вы видите то небольшой дом в азиатском вкусе, которого окна закрыты сторами, трубы похожи на минареты, то

красивый готический замок, то уютненькую дачку, вроде "английских коттеджей", совершенно погруженную в море зелени и цветов, то легкое деревянное здание с обширными галереями» [4].

В этом отношении большой интерес для исследователя архитектуры южнобережья рассматриваемого периода представляет хорошо сохранившийся дом князя А.Н.Голицына в Гаспре (1831–1836 гг.), построенный в псевдоготическом характере (рис. 4). В Алупкинском дворце-музее хранятся планы этого здания, к сожалению, без авторской подписи. В краеведческой литературе составление проекта этого дома приписывается Эльсону, Гунту, Эшлиману. Основываясь на изучении чертежей Гунта и архивных источников, можно говорить о том, что Гунт был, в большей степени, исполнитель, чем интересный проектант. Чертежи Эшлимана, хранящиеся в Алупкинском дворце-музее и Ялтинском объединенном историко-литературном музее, также мало говорят в пользу его авторства проекта дома Голицына в Гаспре. Можно согласиться с мнением одного из первых исследователей архитектуры Южнобережья в 1920-х гг. XX в., директора Алупкинского дворца-музея С.Д.Ширяева, что этот дом был выстроен по проекту Эльсона.

Эти восточные и готические элементы, которые преобладали в архитектуре Южного берега Крыма 30-х гг. XIX в., как бы сконцентрировались, органично слились в одном из интереснейших сооружений эпохи романтизма — Алупкинском Воронцовском дворце, выстроенном в 1828–1848 гг. по проекту английского архитектора Эдуарда Блора. Благодаря этому, дворец по своему стилю оказался связанным с целым рядом южнобережных построек и прекрасно вписался не только в ландшафт местности, но и в архитектурное окружение.

В 1837 г. Эльсон был удостоен звания члена Императорской Академии художеств по архитектурному искусству. В постановлении Совета Академии от 16 февраля 1837 г. говорилось: «Так как Эльсон путешествовал для своего совершенства в чужие края и за свои труды по части архитектуры признан академией Римской и Флорентийской членом и притом известен многими построениями значительными в Южном крае России, то удостоить его… звания академика» [3]. Трудно сказать, какие «значительные построения» Эльсона принимались прежде всего во внимание Советом Академии при утверждении его академиком: те ли постройки с восточными элементами, о которых говорилось выше, либо сооружения, выполненные им в классическом стиле? Для нас важ-



Рис. 5. Фото храма Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Массандре



Рис. 6. Фото храма Тезея в Алупке. 1882 г.

но то, что Эльсон внес восточный колорит в новые типы сооружений, проявившихся в начале XIX в. на Южном берегу.

Однако Эльсон, воспитанный в Академии в традициях классической школы, на протяжении всего своего творческого пути сохранил любовь к этому строгому и ясному стилю. В одном из первых своих сооружений — Храме Усекновения Главы Иоанна Предтечи в Массандре (заложен в 1829 г., освящен в 1833 г.) — он творчески подходит к использованию античного наследия. Строгие формы церкви, дорический портик с удачно найденными пропорциями хорошо гармонировали с вековыми деревьями, ее окружавшими (рис. 5).

В одном из путеводителей мы читаем: «Если указать на дорическую архитектуру церкви, так идущую к стилю всей местности и на колокольню, вы поймете, как много вкуса и чуткого понимания красоты было у Воронцова» [7, с. 93]. В этом, конечно, прежде всего, была заслуга Эльсона.

Из построек Южного берега Крыма того периода выделялся своей величественностью, совершенством пропорций, красотой деталей храм Тезея в Алупке, построенный по проекту Эльсона в 1833–1841 гг. (заканчивалось строительство под руководством Гунта) (рис. 6). В Алупкинском дворце хранится план храма, подписанный Эльсоном в 1833 г. Храм Тезея в Алупке был разрушен сильным оползнем. В 1908 году пришедшую в ветхость постройку разобрали.

Как правило, обращаясь к античному наследию, архитекторы периода классицизма стремились творчески переработать ордерную систему и в новом сооружении создать новый по своему художественно-пластическому решению образ. Совсем иной подход к античности проявился у Эльсона в этом храме. Архитектор попытался воспроизве-

сти, почти без изменений повторить знаменитый храм Тезея в Пестуме. Свои намерения он не скрывал, прямо указывая на первоисточник, и точно воссоздал его внешний облик. Построен он был так же, как в Пестуме, в виде греческого периптера с 6 дорическими колоннами на торцовых и 9 на продольных сторонах.

Выполнено все было прекрасно: выстроенный из светлого инкерманского камня крупными, хорошо выточенными квадратами, он красиво выделялся на фоне зелени нижнего парка и морских далей. Создание подобных реплик (т.е. такой подход к наследию, когда архитектор стремился почти точно воспроизвести какой-либо памятник прошлого) был характерен не для периода классицизма, а для более позднего времени — историзма. И если говорить языком искусствоведческих терминов, то в храме Тезея перед нами не ампир, а «неогрек». И совсем не в традиции античности решена в храме алтарная его часть. Во всю стену сделано большое окно в виде креста, что создавало своеобразное освещение и усиливало особое религиозное настроение прихожан.

Как Первый архитектор Южного берега Крыма, Эльсон проработал 10 лет — с 1824 по 1834 г. В связи с большим строительством на ЮБК, с декабря 1831 г. была учреждена должность помощника, или 2-го архитектора Южного берега Крыма, на которую был назначен Карл Иванович Эшлиман (1808–1893). 29 апреля 1834 г. Эльсон подал прошение об отставке, 27 мая эта просьба была удовлетворена, с конца 1834 г. первым архитектором Южного берега стал Эшлиман.

Творчество Эльсона оказало большое влияние на развитие южнобережной архитектуры последующего периода. Стремясь своим постройкам придать не просто южный характер, но местный колорит, он творчески использует и развивает особенности татарских домов, вносит в свои проекты восточные элементы. Один из первых архитекторов на ЮБК, он сочетает резное дерево с местным серым камнем. Великолепную аранжировку эти видоизмененные элементы местных построек получили у М.И.Монигетти в Ливадийском комплексе оформления царской усадьбы, а на рубеже XIX–XX вв., изменив формы, подчинив их новым требованиям, архитекторы сделали их основным мотивом образного решения южнобережного модерна.

Однако главной чертой архитектуры Южного берега Крыма рассматриваемого периода явилось зарождение эклектики, этого стиля, понимаемого как синтез нескольких архитектурных направлений. И

если в Москве, Петербурге, Киеве как в городах-законодателях моды и художественных тенденций XIX века эклектика получила свое материальное воплощение в 1880–1890-е гг., то в Крыму, благодаря эстетическим предпочтениям меценатов в лице графа А.М.Воронцова и князя А.Н.Голицына, этот стиль получил практическую апробацию за долго до своего признания искусствоведами.

Неоготические постройки, созданные в Крыму, гармонично вписались в местный ландшафт и прекрасно отвечали духу романтизма, что соответствовало эстетическим предпочтениям заказчиков и архитекторов. Главной особенностью усадебной архитектуры первой половины XIX века является синтез мотивов готики с мотивами индомусульманского зодчества и татарской архитектуры. Появление построек в «неогреческом» стиле можно рассматривать как своеобразное возрождение древнегреческой культурной традиции, привнесенной греками на Крымскую землю еще в античные времена. Все эти постройки стилистически взаимосвязаны, благодаря общим тенденциям, свойственным архитектуре этого периода, как в России, так и в странах Европы. На формирование эстетических вкусов заказчиков и на создание архитектурных образов большое влияние оказали английская культура и литературные произведения в стиле готических романов В.Скотта, Г.Уолпола, У.Бекфорда [4].

Список литературы:

1. *Бронштейн А.И., Андрейко Е.В.* Бахчисарайский Дворец в восприятии Пушкина и его современников. Проблемы истории и археологии Крыма. — Симферополь, 1994.

2. *Ибрагимова А.М.* Бахчисарайский Ханский дворец XVI–XVIII вв. — Симферополь, 2013.

3. *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Санкт-Петербург: Товарищество Р.Голике и А.Вильборг, 1915.

4. *Линникова О.В.* Стилевые особенности усадебной архитектуры Крыма периода эклектики в контексте общеевропейских тенденций. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2011.

5. *Удовик В.А.* Воронцов. — Москва: Молодая гвардия, 2004.

6. *Чернявский С.Н.* Крымская империя. От ханства к Новороссии. — Москва, 2016.

7. *Шейко Н.И., Маньшина Н.В.* Крым. Исторический путеводитель. — Симферополь, 2010.

Н.А. АЙХЛЕР

Доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, института искусств и дизайна Алтайского государственного университета
e-mail:zabrodina-nataliya@mail.ru

Е.В. РУСАКОВИЧ

Аспирант кафедры истории искусства, костюма и текстиля, института искусств и дизайна Алтайского государственного университета
e-mail: niramila2013@gmail.com

N.A. EICHLER

Associate Professor of the Department of art history, costume and textiles, Institute of art and design, Altai state University
e-mail:zabrodina-nataliya@mail.ru

E.V. RUSAKOVICH

Post-graduate student of the Department of art history, costume and textiles, Institute of art and design, Altai state University
e-mail: niramila2013@gmail.com

ХРАМ В КОМПЛЕКСЕ АРХИТЕКТУРЫ ЗАПАДНО-СИБИРСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX в.

TEMPLE IN THE COMPLEX OF ARCHITECTURE OF THE WEST SIBERIAN RAILWAY IN THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY

В статье рассматривается строительство культовых сооружений на железнодорожных вокзалах и станциях Западно-Сибирской дороги XIX – начале XX в. Авторами дается характеристика церквей, которые были утрачены или перестроены в советское время.

The article deals with the construction of religious buildings at railway stations and stations of the West Siberian road of the XIX – early

XX century. The authors describe churches that were lost or rebuilt during the Soviet period.

Ключевые слова: православный храм, культовая архитектура, Западно-Сибирская железная дорога, железнодорожная церковь, церковный вагон, роль.
Keywords: Orthodox Church, religious architecture, West Siberian railway, railway Church, Church car, role.

В настоящее время в России идет процесс возвращения к православным традициям, восстанавливаются и реставрируются разрушенные храмы, строятся новые. Перед архитекторами стоит сложная задача, так как на протяжении многих лет опыт строительства культовых сооружений был утерян. Православные храмы строятся в городах и сельских населенных пунктах по всей России. Особый интерес имеют храмы, построенные при железнодорожных вокзалах и станциях. Они так же, как и другие храмы, были уничтожены или перестроены в период после 1917 г., вплоть до 1990-х гг.

Предложение о создании первой железнодорожной церкви подал П.П.Мельников, заняв пост министра путей сообщения.

Церковь Петра и Павла в Любани является памятником строителям Николаевской железной дороги. Проект храма был разработан К.А.Тоном при участии Ф.Н.Соболевского. Строительство велось на народные пожертвования, большую часть которых внес П.П.Мельников, и завершилось в 1867 г. В церкви была установлена мраморная доска с именами 79 инженеров-первостроителей магистрали. В 1880 г. П.П.Мельников ушел из жизни и был похоронен под алтарем построенной им церкви.

Монументальность русско-византийского стиля, разработанного архитектором К.А.Тоном, отразилась на стилистике железнодорожных вокзалов и первого храма, имеющего непосредственное отношение к железной дороге, распространяясь в дальнейшем в разработках проектов зданий на отдаленных участках железной дороги. Исторически сложилось, что направления в архитектурной стилистике вокзалов и храмов были разнообразными, включая трактовку русского и русско-византийского стиля.

Масштаб строительных работ диктует использование типового строительства, поэтому бесценным материалом для изучения и подра-

жания является период массового строительства церквей в конце XIX – начале XX в. вдоль линии Великого Сибирского пути.

В 1891 г. начинается строительство Транссибирской магистрали. Для решения вопросов строительства Великого Сибирского пути, финансирования и координации действий был создан правительственный Комитет по сооружению Сибирской железнодорожной магистрали [1, с. 59]. Особое место в деятельности Комитета отводилось вопросам культуры и просвещения. Благодаря высокому указу Председателя Комитета Сибирской железной дороги Императора Александра III весной 1894 г., для постройки в районе Сибирской железной дороги церквей и школ был создан Фонд имени Императора Александра III и учрежден дополнительный благотворительный фонд [2].

Благотворительность в России, особенно в среде крупных предпринимателей, была явлением распространенным. Большие суммы жертвовали купеческие фамилии, т.к. отличительной чертой купечества, особенно православного, была святая приверженность вере, соблюдение норм православного культа, требований официальной церковной морали [2]. В качестве вкладов предоставлялись и предметы интеллектуального труда. Акмолинский областной архитектор Моисей Израилевич Шухман (1883–1968 гг.) «бесплатно составлял проекты и сметы на постройку церквей и школ, сооруженных на средства Фонда имени Императора Александра III» [3].

Министерство и фонд поставили перед собой глобальную задачу строительства церквей на огромной по протяженности территории — от Челябинска до Владивостока, которая требовала больших накоплений и времени. Пока фондом собирались средства и возводились первые храмы, было принято решение о сооружении передвижной церкви, которая могла бы передвигаться между станциями. Высочайшее разрешение на постройку вагона-церкви в ознаменование рождения Ее Императорского Высочества Великой Княжны Ольги Николаевны прозвучало на докладе Министра Путей Сообщения 14 ноября 1895 г., после чего Путиловский «железоделательный» завод г. Санкт-Петербурга приступил к ее выполнению. Освящение церкви состоялось 11 июля 1896 г. в Новом Петергофе, и вагон-церковь вместимостью до 70 человек начал свое передвижение по Западно-Сибирскому участку железной дороги от Челябинска до Новониколаевска, чтобы после возведения церквей на этом отрезке обращаться между станциями Средне-Сибирской железной дороги [4].

Таким образом, рабочие и служащие поселков, расположенных в полосе отчуждения железной дороги, получили возможность посещать необычный и необыкновенно красивый передвижной «храм на колесах», внутренняя и внешняя отделка которого отличалась особой изысканностью и утонченной проработкой мелких деталей [5, с. 94–116].

Начавшись постройкой церквей, школ при них и причтовых домов при главнейших станциях железной дороги, где в таких сооружениях ощущалась особая потребность как переселенцами окрестных поселков, так и местными железнодорожными служащими и рабочими, церковно-школьное строительство распространилось по всему району Сибирской железной дороги.

Всего на линии железнодорожной магистрали от Челябинска до Иркутска, протяженностью более 3 тысяч километров, насчитывалось 100 станций. Из них — на 16 наиболее крупных станциях, принадлежавших ко II и III классу, на средства церковно-строительного фонда были построены пристанционные храмы. Соответственно, чем выше был класс станции, тем крупнее и капитальнее сооружались постройки. Так, из 17 станций III класса храмы были сооружены на 8, причем каменных было всего два — на станции «Петропавловск» и на станции «Тайга» (1897–1898 гг.). К самому высшему — II классу — на отрезке Челябинск-Иркутск относились три станции: «Омск», «Кривощеково», «Красноярск». Каменный храм был построен на одной из них — станции «Омск» (1897–1900 гг.). Рядом с храмом в эти же годы была построена Церковно-приходская «Соловецкая» школа для девочек (названная так, потому что одним из ее учредителей и финансистов являлся Соловецкий монастырь), ставшая заключительным звеном в ансамбле привокзальной площади [6].

Большинство церквей представляли собой небольшие, но красивые деревянные храмы. Лишь в отдельных случаях, когда какой-либо поселок являлся особенно оживленным центром или был расположен в совершенно безлесной местности, сооружались каменные храмы.

Историки того времени С.В.Саблер и И.В.Сосновский в числе наиболее величественных по размерам и внутреннему убранству храмов, из всех построенных на 1903 г., отмечали всего четыре — церковь во имя Св. Александра Невского в поселке Ново-Николаевском, церковь в честь Св. Троицы станции «Омск», церковь во имя Св. Андрея Критского при станции «Тайга» и церковь в честь Св. Марии Магдалины станции «Петропавловск» [2].

Общее руководство ходом сооружения церквей и школ в Сибири было вверено попечениям местных преосвященных и начальников сибирских губерний и областей. Непосредственное же наблюдение за постройкой отдельных зданий на железнодорожных станциях вменялось «инженерам-строителям отдельных частей Сибирского пути, а также заведующим эксплуатацией открывавшихся для движения участков».

Большинство церквей в начале XX века, как и прежде, были построены из дерева. С конца 1850-х гг. в России было разрешено строить деревянные храмы по типовым проектам, что позволило ускорить и удешевить проектирование и строительство.

Как правило, деревянная церковь представляла собой трапезную и шатровое или пятиглавое завершение. Проекты чаще всего существовали в неорусском или древне-византийском стиле, эклектике или модерне.

«Тайга» станет крупной узловой станцией, благодаря своему центральному расположению; К.К.Лыгина назначают архитектором в управлении Средне-Сибирской железной дороги. Первым его объектом на «Таежной» станции стала церковь Святого Андрея Критского. Храм невелик по размерам, но выглядит декоративно. Он выполнен в стиле русского романтизма, распространенного стилевого направления конца XIX — начала XX в., в технике лицевой кладки из красного обычного и лекального кирпича с деталями из местного светло-желтого песчаника, тем самым прекрасно отражая назначение, скромная роскошь при небольших размерах храма для небольшой узловой станции [6].

На Западно-Сибирском участке Великой Сибирской дороги были построены:

— храм Московских святых Петра, Алексея, Ионы и Филиппа на станции Исыль-Куль (деревянная церковь вместимостью 450 человек, освящена 18 января 1898 г.);

— храм в честь Введения во храм Пресвятой Богородицы на станции Макушино (деревянный, на 450 человек, освящен 21 марта 1898 г.);

— церковь во имя Александра Невского в селе Ново-Александровское (деревянная на каменном фундаменте);

— церковь во имя Святой Ксении в селе Полтавка (деревянная на каменном фундаменте);

— храм Рождества Пресвятой Богородицы на станции Челябинск (деревянный на каменном фундаменте, вместимостью 750 мест);

— Михаило-Архангельская церковь в городе Татарск; церковь имела деревянное здание начальной церковно-приходской школы для детей, имени протоиерея Иоанна Сергеева; в 1902 г. храм был расширен;

— Владимирская церковь на Омском почтовом вокзале (деревянная, построена в 1911 г.) [8, с. 93–106];

— храм пророка Даниила на станции «Обь» (будущий город Новониколаевск, Новосибирск); первая православная церковь села на станции «Обь» имела народное название «Вокзальная»; она была одной из самых богатых в деревне на станции «Обь»;

— храм Покрова Пресвятой Богородицы в Новониколаевске (деревянный); церковь задумывалась как церковно-приходская школа в комплексе с приходской школой; здание было расширено в 1906 г. за счет местных купцов Шалтаковых и чудом уцелело во время крупного городского пожара 1909 г.

Существовали деревянные церкви, построенные по проекту № 13 из атласа планов и фасадов церквей, их иконостасов и часовен…: Церковь Серафима Саровского в селе Тырново (год постройки 1912, территория современного Болотнинского района, Новосибирская область); церковь в селе Лебедево (Пеньково), территория современного Тогучинского района Новосибирской области).

В Томске была построена деревянная церковь Успения Пресвятой Богородицы; Троицкая церковь в селе Колбино Молчановского уезда Томской губернии; церковь Покрова Пресвятой Богородицы в селе Шипково (близ станции «Есино»).

На станции «Омск» была выстроена Свято-Троицкая церковь, основанная 3 августа 1897 г. и считающаяся самой большой на великом Сибирском пути. Автором проекта является начальник участка службы пути гражданский инженер-строитель Александр Петрович Хегстрем [9].

Церковь на 750 человек была построена из красного кирпича в духе русского зодчества XVI–XVII вв. Массивный двухъярусный объем храма (восемь на четыре) завершался тремя рядами килевидных кокошников и венчался круглым барабаном с луковичной головкой под восьмиконечным крестом. Колокольня вплотную примыкала к храму, его ориентация вверх подчеркивалась ярусами, кокошниками и узкими окнами на шатре.

Собор Александра Невского в Новониколаевске был построен в 1896–1899 г. по проекту архитектора Н.К.Соловьева [10]. Церковь имела

три престола: главный придел во имя святого благоверного князя Александра Невского и два боковых во имя Святителя Николая Чудотворца и во имя святого великомученика Георгия Победоносца. Собор, по свидетельству современников, имел богатое убранство. В ризнице находился образ Святого Георгия, пожалованный императрицей Марией Федоровной, и парчовые облачения для духовенства.

Выполненный в византийском стиле, храм возвышался над двухэтажными купеческими домами и каменными торговыми рядами, идущими вверх по широкому Николаевскому проспекту.

Храм во имя Захарии и Елизаветы в селе Миргород Убинского района Каинской волости Томской губернии (современное село Каргат Каргатского района Новосибирской области) построен в 1904 г. по типовому проекту. Церковь одно-престольная, в плане она представляла собой прямоугольник, вытянутый вдоль оси Восток-Запад. Четырехскатная крыша была увенчана пятиглавой крышей. Колокольня располагалась в нише западного фасада.

Никольская церковь в Атаманской слободе, заложенная 9 мая 1911 г. Одноэтажная церковь «военного» типа с характерным силуэтом: шатровая колокольня и сложный купол (восьмиугольная башня с арочными проемами) над апсидой обрамляют здание с Запада и с Востока. Шатер колокольни с «слуховыми» окнами увенчан луковичным куполом.

Мариинская железнодорожная церковь, построенная в 1899–1900 гг., выполнена из жженого кирпича, карнизы и выступы фасада-из тесаного и полированного гранита. Вместимость храма 450 человек. В здание была включена колокольня.

Особым типом церкви был церковный вагон, предназначенный для духовного окормления железнодорожников, живущих и работающих в отдалении от деревень. Придорожная церковь имела 15 м в длину и почти 3 м в ширину и могла вместить до 70 человек. Средняя часть вагона длиной 7,35 м предназначалась для молящихся, остальную площадь занимали алтарь, ризница и топка. Над входом в вагон находилась колокольня с тремя колоколами, увенчанная крестом. В современной России возрождается практика XIX в.: вновь появились передвижные поезда-церкви.

Привокзальная площадь крупных станций стала приобретать архитектурную доминанту в виде парадного храма, ставшего как архитектурно-композиционным, художественным, так и культурно-просве-

тительским центром. В связи с дальнейшим ходом истории, с начала XX в. традиция строительства храма на железнодорожной станции отвергалась до начала XXI в. За этот период многие храмы были уничтожены.

Таким образом, строительство первых вокзалов в России унаследовало традиции храмового зодчества, здания вокзалов приобрели такие архитектурные приемы, как купола, шатры, большие арочные проемы окон, витражи, башни, парадные входы. Храмы при станциях унаследовали черты византийской архитектуры, а также строились в стиле модерн, барокко и неорусском стиле. Деревянные и каменные храмы были не просто культовым сооружением, а местом сосредоточения большого количества верующих.

Сложность восстановления храмов при станциях существует и в настоящее время. Главной причиной является отсутствие планов утерянных церквей, несмотря на тот факт, что большинство из них были построены по типовому проекту. Несмотря на это, строительство культовой архитектуры при станциях и железнодорожных вокзалах имеет актуальное значение в современном обществе.

Примечания:

1. *Цвелодуб Б.И.* Великий Сибирский железнодорожный путь // Транспортное строительство. — 1985. — № 1. — Указана дата создания правительственного Комитета по сооружению Сибирской железнодорожной магистрали — 1891 г.

2. *Саблер С.В., Сосновский И.В.* Сибирская железная дорога в ее прошлом и настоящем: Ист. очерк (К 10-летию Комитета Сибирской ж.д., 1893–1903) / сост. С.В.Саблером и И.В.Сосновским; под гл. ред. статс-секр. Куломзина; с 2 фототипиями, 32 автотип., 2 карт., 6 диагр., профилями пути и графиками. — СПб.: Гос. тип., 1903.

3. *Лебедева Н.И.* Архитектура церквей Омска в XVIII – начале XX вв. // Памятники истории и культуры Омской области. — Омск, 1996. — С. 101; Миненко Н.А., Федоров С.В. Омск в панораме веков. — Омск, 1999.

4. «Великий путь»: Виды Сибири и Великой Сибирской железной дороги. Вып.1: От р. Оби до р. Енисея и Томская ветвь. — Красноярск, 1899.

5. *Ситникова М.А.* Архитектурный ансамбль железнодорожной станции «Омск» в системе построек фонда имени Александра III и его влияние на градостроительное развитие пристанционных поселков (история формирования ансамбля, его прошлое, настоящее, будущее): К 100-летию освящения Храма во имя Святой троицы железнодорожной станции «Омск» // Известия Омского го-

сударственного историко-краеведческого музея / Сост.: П.П.Вибе, Т.М.Назарцева. — Омск: [б. и.], 2000. № 8. — 312 с.

6. *Тарасов Т.И.* Положение церковного и школьного строительства в районе Сибирской железной дороги на средства Фонда им. Императора Александра III. 1898–1900 гг. / Т.И.Тарасов // Церкви и школы, построенные на средства Фонда им. Императора Александра III. — СПб., 1904.

7. *Романова Л.С.* Творчество архитектора Константина Лыгина в Томске. — Томск: Издательский дом Д-Принт, 2004. — 196 с.

8. *Лебедева Н.И.* Архитектура церквей Омска в XVIII — нач. XX в. / Н.И.Лебедева // Памятники истории и культуры Омской области: сб. статей. Выпуск I. — Омск: РИО, 1995.

9. *Лебедева Н.И.* Лучший храм транссиба — Свято-Троицкая церковь при станции Омск // История Омских храмов: сайт. — http://www.univer.omsk.su/students/serbin/omsk/russ.htm (дата обращения: 06.12.2020).

10. Храм во имя св. Александра Невского // Архитектура Новосибирска. — http://nsk.novosibdom.ru/node/263 (дата обращения: 06.12.2020).

П.О. ЦВЕТКОВА

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

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, docent department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

ШВЕДСКИЙ КЛАССИЦИЗМ XVII–XVIII ВЕКОВ

SWEDISH CLASSICISM OF THE 17th–18th CENTURIES

В статье рассматривается эволюция шведской архитектуры XVII–XVIII веков, анализируется влияние французского классицизма и голландского палладианства. На примере конкретных построек — дворцов, церквей, частных имений и особняков — прослеживается изменение стилистических решений. Изучается творческая преемственность шведских архитектурных династий. История развития шведского зодчества прослеживается в контексте общеевропейских тенденций.

The article considers the evolution of Swedish architecture of the XVII–XVIII centuries. The influence of French classicism and Dutch Palladianism is noted. On the example of specific buildings — palaces, churches, private estates and mansions — the change in stylistic decisions can be traced. The creative continuity of the Swedish architectural dynasties is being studied. The general history of the development of Swedish architecture is traced in the context of European trends.

Ключевые слова: фасад, классицизм, палладианство, барокко, шведский, стиль, архитектор, эволюция.
Keywords: facade, classicism, Palladianism, baroque, Swedish, style, architect, evolution.

Шведская архитектура XVII века развивалась постепенно, в начале века преобладали традиции немецкого и голландского Ренессанса. С 1640-х годов в Швецию приезжают работать архитекторы из Франции и Голландии, что привело к проникновению идей французского классицизма и голландского палладианства. С 1650 года в архитектуре Швеции начинает приобретать все большее влияние барокко. Эта стилистическая временная периодизация имеет весьма общий характер, поскольку шведские зодчие создавали на основе приемов барокко и классицизма самобытные проекты. Традиционные признаки шведской архитектуры XVII века — сдержанное использование орнамента, простые и ясные объемы, четкий ритм ордерных решений.

Ведущим архитектором Швеции второй половины века, изменившим архитектурный курс в сторону классицизма, считается француз Жан де Ля Вале [1]. В 1654 году он выполнил проект по перестройке Стокгольма, в котором предполагал создать большую прямую улицу через весь город, ведущую к королевскому дворцу. Застроена улица должна была быть классицистическими зданиями. Проект не был воплощен в жизнь по экономическим соображениям, поскольку предполагал снос большого числа построек. Однако сохранившиеся материалы говорят о цельном стилистическом решении. Большинство градостроительных проектов для Стокгольма не были реализованы, но они создали благодатную почву для появления работ, объединенных масштабным замыслом. Шведские архитекторы оставили ряд замечательных сооружений на берегу озер и в парках.

Авторству архитектора Жана де Ля Вале принадлежит, вероятно, самая известная классицистическая постройка Стокгольма — дом Благородного собрания. Первоначально проект этого здания выполнил отец архитектора Симон де Ля Вале, но после его внезапной смерти, сын возглавил строительство. В проекте предполагалось создать целый комплекс построек по типу парижских ансамблей. Из всего проекта построено было только одно главное здание, начались работы в 1641 году. Завершал строительство голландский архитектор классицист Ю.Вингбонс [2]. Фасад выполнен из красного кирпича, вертикальный ритм создают светло-серые пилястры коринфского ордера, большой размер и цвет соотносит это решение с приемами голландских палладианцев. Очертания крыши носят барочные формы и составляют неповторимое сочетание с классическим фасадом.



Рис. 1. Дворец Бонде в Стокгольме. 1662–1667. Архитекторы С. де ля Вале и Н. Тессин Старший

В амбициозном градостроительном проекте Никодима Тессина Младшего [3] было запланировано превратить королевский дворец в центр парадного квартала. Монументальный ансамбль строений должен был состоять из общественных зданий, площадей, мостов и дворцов. Осуществление этого замысла было отложено, хотя проект был утвержден в 1713 году. Позже были выполнена застройка площади Густава Адольфа и Северный мост (Нурбро), частично — в соответствии с замыслом Тессина. Архитектор успел реализовать проект регулярной застройки северной части города с сеткой улиц, главными среди которых были улицы Короля и Королевы.

В 1660–1670-х годах был выстроен знаменитый дворцовый ансамбль Дротнингхольм [4] на острове Лувен посреди озера Маларен. Автором проекта был Тессин Старший [5], ученик Симона де Ля Вале. После обучения архитектор посещал Францию, Италию, Нидерланды и другие европейские страны. В результате ознакомительных поездок архитектор вырабатывает индивидуальный эклектичный стиль из смеси палладианских голландских форм с мотивами французского классицизма. Этот авторский стиль полностью выражен в проекте дворца Дротнингхольм. Комплекс был построен для вдовствующей королевы Хедвиги Элеоноры [6] — первый созданный в Северной Европе по примеру Версальского дворца. Протяженный фасад строго симметричен и ориентирован в сторону парка. Широкая лестница ведет к входной лоджии. Фасад расчленен лопатками, замыкающимися над окнами второго этажа, и завершается фризом с триглифными консолями и метопами, украшенными изображениями военных доспехов. По углам дворца расположены четыре павильона, находящиеся ниже главного корпуса на один этаж. К павильонам примыкают четыре низких флигеля, еще более удлиняющие здание и подчеркивающие высоту его центральной части. Завершал строительство Никодим Тессин Младший, с 1681 года, который спроектировал также парк в стиле французского регулярного классицизма и оформил интерьеры.

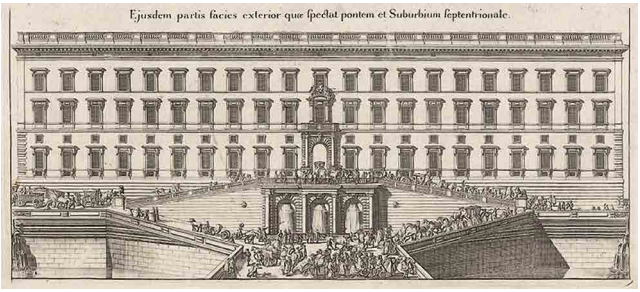


Рис. 2. Проект северного фасада стокгольмского дворца 1660-е годы г. Архитектор Н. Тессин Старший

Дворец Бонде в Стокгольме (Рис. 1) был выстроен Симоном де Ля Вале и Н.Тессином Старшим в 1662–1667 годах для лорда-казначея шведского королевства Густава Бонде [7]. Главный фасад — с центральным ризалитом и наложенным портиком ионического ордера, тело пилястр рассечено горизонтальными полосами руста. По бокам к зданию примыкают купольные павильоны на этаж ниже, чем главное здание. Фасад оштукатурен и окрашен. Фасад, выходящий в сторону улицы, тождественен главному в центральной части, но примыкающие к нему павильоны одинаковой этажности с главным зданием и покрыты скатной кровлей.

Главный городской собор в городе Кальмар (1660) отражает влияние архитектуры А.Палладио на культовое зодчество Швеции. Архитектор Н.Тессин Старший спроектировал объем храма, сочетая в плане принципы базиликального и центрического решения. Несомненно, что он использовал примеры Сан Джорджио Маджоре и Иль Реденторе в Венеции. На фасаде узнаваемая ордерная система решения была изменена в барочном ключе, поэтому можно говорить об обращении к проекту Иль Джезу Д.Б. Да Виньола. В целом город был выстроен по единому плану в середине XVII века, с использованием идеальных стратегий планировки городов Возрождения. Именно поэтому собор оказался на главной площади напротив городской ратуши, скомпоновав таким образом центральное городское пространство.

В конце XVII — начале XVIII века шведская архитектура классицизма достигла своего расцвета в творчестве Никодима Тессина Младшего. Архитектор работал и был известен за пределами Швеции, так он участвовал в проектировании Лувра и дворца Амалиенборг в Копенгагене. В Швеции время работы Н.Тессина Младшего приходится на период экономического упадка, поэтому основными заказчиками архитектора были самые богатые институции тогдашнего общества — церковь и ко-

ролевский двор. Проект перестройки королевского дворца в Стокгольме был начат еще С. де Ля Вале, затем, после 1661 года он был преобразован Н.Тессином Старшим (Рис. 2) в очень масштабное сооружение, а в 1692–1696 годах был окончательно доработан его сыном Н.Тессином Младшим с добавлением барочных элементов (Рис. 3). Это самый крупный дворец в скандинавских странах (более 1000 помещений). Монументальный северный фасад выглядит очень строгим, он построен по проекту Н.Тессина Младшего в 1692 году всего за пять месяцев. Высоко расположенный на берегу реки, в плане дворец представляет собой огромное каре. Внутренний двор оптимально выверен архитектором по пропорциям. С восточной стороны основного корпуса дворца выступают два низких крыла в сторону озера Мэларен. Между ними за высокой подпорной стеной расположен сад. С западной стороны перед дворцовым зданием образуется курдонер, между двумя изогнутыми в плане галереями. Сочетание высоких и низких объемов создает необычное звучание архитектурных масс. Четыре фасада дворца решены по-разному, но северный фасад, построенный в 1692 году, — наиболее строгий из всех. Восточный и южный фасады представляют собой сочетание палладианских идей и барочного влияния. На южном фасаде приставные полуколонны гигантского ордера напоминают о Лоджии дель Капитано и дворце Порто Бреганца в Виченце. Восточный фасад в своей центральной части близок к проектам Рафаэля, возможно, в переработке А.Палладио на примере палаццо Дживена. Лаконичные ордерные формы, высокий парадный цоколь, строгость и симметрия подчеркивают классицистический дух постройки. Интерьеры дворца были оформлены разными архитекторами и получили большой стилистический диапазон решений от барокко до классицизма.

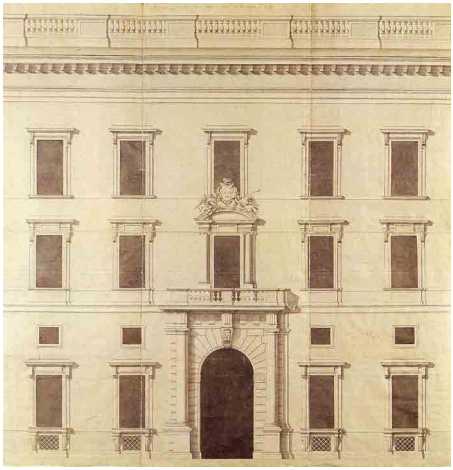


Рис. 3. Проект центральной части северного фасада стокгольмского дворца. Около 1692–1696 г. Архитектор Н. Тессин Младший

Интересен проект центрической церкви Св. Троицы в Карлскроне, созданный Н.Тесси-

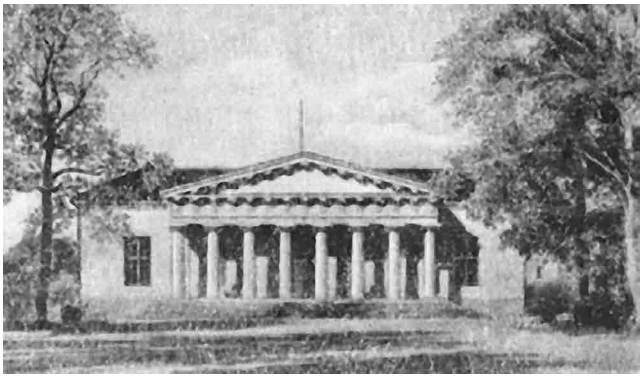


Рис. 4. Университетская библиотека в Упсале. 1819–1826 гг. Архитектор К. Ф. Сундваль

ном Младшим в 1697 году: купольная ротонда с четырьмя приставными портиками фасадами является квинтэссенцией сочетания классицистических идей и барокко. Фасад окрашен, но основные ордерные детали выполнены в камне. В 1790 году церковь перенесла сильный пожар и была восстановлена по чертежам архитектора, но с некоторым усилением классицистических черт.

Последователь Тессина шведский зодчий Карл Хорлеман [8] продолжал строительство Королевского дворца в Стокгольме. В своем творчестве он развивал классицистические традиции, но привнес также элементы рококо. Это такие строения, как Замок Свартшё (1750), Гимназия Адольфо-Фредерикианум в Карлстаде (1740), Дворец Евле (1745), замок Турехольм (1740), Фредрикшовс хаус в Стокгольме (1731). Архитектор использует гигантский ордер, но не применяет капители и покрывает поверхность пилястр горизонтальным рустом. Он достаточно вольно обращается с ордерными пропорциями, что характерно для декоративной природы рококо.

Помощник К.Хорлемана на строительстве Стокгольмского королевского дворца К.Ф.Адельканц [9] позднее сделал собственную архитектурную карьеру. Руководил возведением нескольких дворцовых комплексов, например Экольсунд и Фредриксхов. Работал во время правления короля Густава III, при котором фактически сформировал одноименный стиль. Вершиной его творчества принято называть здание Королевской оперы [10] в Стокгольме (1775–1782) (Рис. 4). В 1768–1783 годах по проекту К.Ф.Адельканца в Стокгольме в неоклассическом стиле (с деталями рококо) была возведена церковь Адольфа Фредрика, которая стала единственной церковью, возведенной им. Карл Фредрик Адель-

кранц является одним из крупнейших шведских архитекторов второй половины XVIII столетия. Его творчество отличается двумя особенностями, оставившими свой след в шведской архитектуре: широким внедрением рококо и развитием (под французским влиянием) особого стиля классицизма шведского направления, получившего название «густавианский стиль», главным представителем которого и являлся сам Карл Фредрик Аделькранц.



Рис. 5. Главный фасад королевской оперы Стокгольм. Проект 1775–1782. Фото 1850-х годов. Архитектор К. Ф. Аделькранц

Правление короля Густава III (1771–1792) стимулировало активное развитие искусства и литературы. Король был большим ценителем театра, в частности, оперы, здание которой построено по проекту Ж.Э.Рена. Архитектура этого здания выражает шведский классицизм с примесью французского влияния.

С конца XVIII века в Швецию вместе с французским архитектором Ж.Л.Депре (1743–1804) приходит Ампир, однако в нем трудно встретить палладианские черты. Даже принципы позднего самобытного шведского классицизма этот имперский декоративный стиль нивелирует. Затем до 1820-х годов в Швеции наступает заметный перерыв в строительстве крупных сооружений. С конца первой четверти XIX века можно говорить о возобновлении архитектурной активности в форме строгого шведского позднего ампира. К таким постройкам можно отнести здание Университетской библиотеки (1819–1826) в г. Упсала (К.Ф. Сундваль, 1754–1831) (Рис. 5) и госпиталь стокгольмского гарнизона (К.Г.Гьервель, 1766–1837). Особенно строгой и спартанской является архитектура стокгольмских казарм, лишенная всякой орнаментики. Автор казарм арх. Фредерик Блом (1781–1853) проектировал также церковь Скепсхольмскирке в Стокгольме, которая представляет собой миниатюрную копию Пантеона. Прекрасный интерьер иллюстрирует стиль позднего ампира.

В середине XIX века в стране наступил период историзма, в рамках которого архитекторы в том числе возвращались и к формам

классицизма XVII–XVIII веков. В XX веке произошло последнее обращение к стилю классицизма (1910–1930 годы). Это направление получило название «нордического классицизма» и было распространено в Норвегии, Дании, Финляндии и Швеции.

Примечания:

1. 1620–1696; был сыном архитектора Симона де Ля Вале, вместе с которым приехал в Швецию в 1637 году. В 1642 спроектировал и построил начатый отцом проект Благородного собрания в Стокгольме. В 1646 году получил стипендию от шведского короля на обучение и уехал в Италию и во Францию. После возвращения работал по заказу двора и высшей шведской аристократии.

2. 1620–1698; архитектор голландского классицизма. Продолжатель палладианских традиций. Работал в Швеции и Амстердаме.

3. 1654–1728; крупнейший архитектор Швеции конца XVII начала XVIII века. Работал в направлении классицизма используя приемы раннего барокко.

4. Название дворца буквально переводится как «Островок Королевы». Послужил одним из прообразов петровского барокко. В Петербург на строительство нового города приглашали Тессина Старшего, но приехал его ученик Д.Трезини.

5. 1615–1681; архитектор шведского классицизма, учился у С. де Ля Вале. Совершал образовательные поездки во Францию, Италию, Германию и Нидерланды.

6. Хедвига Элеонора Шлезвиг-Гольштейн-Готторпская (1636–1715) принцесса Гольштейн-Готторпская, королева Швеции в 1654–1660 годах. 1655 году Гедвига Элеонора родила своего единственного ребенка, будущего короля Швеции Карла XI, взошедшего на престол в 1660 году. После смерти супруга королева прожила еще 55 лет. Была заметной фигурой в шведской политике и обществе. Выступала опекуном своего сына и внука, короля Карла XII.

7. Барон Густав Бонде, 1620–1667. Крупный государственный деятель, пацифист и противник участия Швеции в войнах. Выступал за последовательную политику экономического развития страны вне зависимости от иностранных субсидий. Интеллектуал и культурный человек.

8. 1700–1753; сын главного королевского садовника Йохана Хорлемана. В 1721 году уехал на обучение в Италию и Францию. В Париже четыре года учился в Королевской академии архитектуры и изящных искусств. Затем жил в Венеции откуда вернулся в 1727 году. Принимал активное участие в строительстве Стокгольмского королевского дворца. В 1740-х возглавил строительство.

9. Карл Фредрик Адельскранц (1716–1796) — шведский архитектор и академик Шведской академии наук. Появился на свет в семье зодчего Йёрана Йосуа Адельскранца (1668–1739) По желанию своих родителей, молодой Адельскранц стал чиновником. Однако уже в 1739 году, после смерти отца, он отправляется в путешествие по Европе, где начинает изучать французскую и итальянскую архитектуру. Уже став известным архитектором, совершил за государственный счет две поездки в Италию и во Францию с целью привезти иностранных мастеров архитектуры и интерьера на работу в Швецию. В этой миссии он преуспел не очень хорошо, однако привез много зарисовок, заметок, гравюр по современным стилям и книг по архитектуре, которые повлияли на дальнейшую архитектурную практику Швеции.

10. Адельскранцом в 1775–1782 гг. также построено старое здание Королевской оперы (Kungliga Teatern) в Стокгольме, но в 1892 году его разрушили, чтобы начать возведение нового оперного театра.

Список литературы:

1. Всеобщая история архитектуры. Том VII. Западная Европа и Латинская Америка. XVII — первая половина XIX вв. / автор В.Г.Гроссман; под редакцией А.В.Бунина (ответственный редактор), А.И.Каплуна, П.Н.Максимова. — Москва: Стройиздат, 1969.

2. *August Hahr*. Architecture in Sweden: A survey of Swedish architecture throughout the ages and up to the present day. — Bonniers, Stockholm, 1938.

3. *Carlén O. Drottningholm*. Dess historia, samlingar och närmaste omgifningar. — Stockholm, 1861.

4. *Nina Ringbom*. «Carl Hårleman» // Historiesajten. — 2019. — Retrieved April 1.

5. Ivo Asmus in: Autorenkollektiv, «Unter uns», Eine schwedisch-deutsche Personengalerie, Ausstellungskatalog. — Stockholm, 2005.

6. Ingrid Czaika: Gustav III. und Verdis «Maskenball». — Lit, Wien / Berlin / Münster, 2008.

7. K.Neville: Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness. — Turnhout, Brepols Publishers, 2009.

8. Johan Cederlund Classical Swedish Architecture and Interiors: 1650–1840. — W.W.Norton & Company, 2007. — February 12.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Теории декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, master teacher department «Decorative art and design theory» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

АРХИТЕКТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ДВОРЦА ДОЖЕЙ В ВЕНЕЦИИ IX–XVI ВЕКОВ

ARCHITECTURAL TRANSFORMATIONS OF THE DOGE'S PALACE IN VENICE IN THE 9th–16th CENTURIES

В статье рассказывается о малоизвестных страницах истории формирования дворца Дожей в Венеции, об архитектурных этапах формирования главного политического центра республики, начиная со средневековья, повлиявших на особенности внешнего и внутреннего облика постройки. Подробно описан малоизвестный проект А.Палладио по реконструкции фасада дворца в ключе ордерного ренессансного решения. Описаны интерьеры, созданные по проекту архитектора, его предложения по изменению исторической структуры плана дворца.

The article tells about the little-known pages of the history of the formation of the Doge's Palace in Venice. The architectural stages of the formation of the main political center of the republic since the Middle Ages, which influenced the features of the external and internal appearance of the building. Described in detail the little-known project of A. Palladio on the reconstruction of the facade of the palace in the key order Renaissance decision. Describes the interiors designed by the architect, his proposals for changing the historical structure of the plan of the palace.

Ключевые слова: план, фасад, структура, реконструкция, проект, интерьер, пространство.
Keywords: plan, façade, structure, reconstruction, project, interior, space.

Формирование Венеции как государства началось в VIII веке, однако первые поселения располагались достаточно далеко от современного центра города, площади Св. Марка и дворца дожей, на острове Торчелло. На этом острове была построена и первая базилика республики Санта Мария Ассунта, украшенная мозаиками в XIII–XIV веках. Перенос центра города на место, которое он занимает сегодня, происходил постепенно, связано это было с разраставшейся территорией города-государства на островах. Интенсивная торговая деятельность определила необходимость расположения главной площади с прямым выходом к открытой воде, ближе к лагуне. Структура дворца Дожей в Венеции формировалась исторически неоднородно, изначально само место расположение постройки были частью главной пристани Венеции и одновременно торговой площадкой. Постепенно на ней возникли отдельные строения, принадлежавшие раздельным органам власти, — финансовое управление, зал заседаний Совета, он же был и судебным органом. Началось строительство первых каменных объемов в XIII веке, считается, что тогда использовали византийские идеи строительства отдельных павильонов дворца, по типу того, как строился Большой императорский дворец в Константинополе с IV века. Поскольку в документах многократно упоминается участие византийских мастеров в строительных и отделочных работах в разных проектах на островах, начиная с IX века, можно уверенно утверждать, что именно структура Константинопольского дворца была эталоном для Венеции. Каждый павильон имел свое назначение, они могли соединяться крытыми или открытыми переходами. Первые постройки были маленькими и фактически однозальными. Вероятно, зал общественной палаты Palatium Communis (на плане PC) (рис. 1) был построен самым первым, это совещательный орган и одновременно зал суда. Такой функционал напоминает о типе римской базилики до христианского периода, совмещение совещательного органа и судебной власти. Ранний объем отдельно стоящей лоджии, смотрящий на пьяцетту Сан Марко (на плане L), аналогично датирован XIII веком, функционально служил представительской площадкой во время круп-

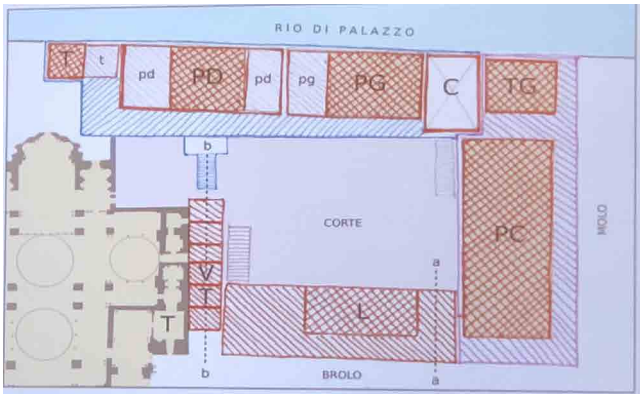


Рис. 1. Реконструкция плана дворца Дожей в процессе архитектурных изменений XII–XVI вв.

ных праздников, из пространства лоджии оглашались новые законы и решения. Со временем эти функции и местоположение сохранились, но были перенесены на галерею второго этажа дворца. По другую сторону от лоджии вдоль прямоугольного пространства двора были расположены последовательно несколько павильонов, первый из них (на плане обозначенный PD) и примыкающие к нему объемы по двум сторонам являлись непосредственным домом дожа, или Palatium ducis (дом лидера). Далее был расположен похожий по габаритам павильон Министерства юстиции (Palazzo di Giustizia, на плане PG) и смежные с ним помещения различного необходимого функционала. Дальше на плане мы видим объем C, так называемый лестничный двор, в котором находились открытые лестницы, соединяющие этажи. Пользовались этими лестницами обитатели дворца для различной необходимости, но никогда не использовали их как парадные. Угловой объем — сторожевая башня или башня гвардии (Torre di guardia, на плане TG) — является символическим отголоском неспокойных времен формирования центральной части города, когда существовала вероятность нападения с воды, сохранившиеся фундаменты говорят о датировке также XIII веком. Интересно отметить расположение входов во внутренний двор дворца на структуре XIII века, главный из них располагался ближе к пристани в пространстве между павильоном PC и лоджией. Со временем этот вход был заложен, и основным стал путь по дороге триумфа, между дворцом и собором.

Основные каменные объемы неслучайно датированы главным образом XIII веком, это время активного строительства и украшения собора Сан Марко, закончен фасад и созданы мозаики атриума, Венеция

чувствует себя в этот период экономически мощной, активно развивает торговую экспансию в средиземноморье и приобретает новые территории. Можно предположить, что связано это было с изменением статуса Венеции, как торгового гегемона в результате Четвертого крестового похода 1204 года, когда в результате падения и разграбления Константинополя Венеция стала фактически главной торговой империей Европы на следующие двести лет. В Венеции активно строят новые дворцы вдоль каналов, такие как Ка'де Мосте или Фондако деи Турки стоят и по сей день, в 1264 году площадь Сан Марко впервые замостили камнем, в том же году был построен первый мост Риальто. Эти повсеместные строительные улучшения коснулись и главного комплекса зданий республики.

Первая большая перестройка дворца с целью объединения объемов была предпринята в XIV веке. Обозначенный на плане фиолетовым объем, выходящий в стороны открытой воды, соединивший зал совета и башню гвардии, является первым примером объединения разных объемов в один фасад и единую внутреннюю структуру. Сохранилось имя архитектора фасада Филиппо Календарио (1300–1355), должность архитектора дворца он получил в 1340 году. Вероятно, этот фасад, выходящий в сторону торговой набережной, был важен с точки зрения представительского символа, своеобразного лица власти города для прибывающих торговых судов.

Следующим этапом преобразования дворца в сторону единого комплекса была реконструкция 1423–1557 годов. Например, главные ворота дороги триумфа, объем Т, в XIII веке были расположены глубже, чем сегодняшние, перенесены они были как раз в рамках реконструкции 1423–1557 годов, когда значительно было увеличено пространство лоджии в сторону площади Сан Марко. Новые главные ворота стали неотъемлемой частью фасада дворца, получив название Бумажные Ворота — парадный вход к базилике Сан Марко от Дворца дожей. Они были созданы в середине XV века по приказу дожа Франческо Фоскари и считаются образцом венецианской готики. Бумажные Ворота создал архитектор Бартоломео Бон. Ему же принадлежат творения Сан-Рокко и мраморного портала у Санта-Мария-деи-Фрари. Фактически в результате этой перестройки появилась внешняя граница дворца, выходящая на площадь, которую мы видим по сей день. Дворцовый комплекс тем самым приобрел два единых внешних фасада, выходящих на площадь и в сторону моря. Эстетически их решение приближенно к готическим образцам стиля, од-

нако заметно и некоторое ориенталийское влияние, причудливые готические детали дополняются элементами восточной пластики. Крупный объем фасада, поднятый над ажурной проходной галереей, решительно формирует образ центрального здания города, сделав его символом, выражающим уверенность и мощь управления государством. Одновременно из-за атектоничности решения, возникает чувство трудно объяснимого беспокойства, скрытой силы или угрозы, вероятно такой эмоциональный подтекст и был задумкой Ф.Календарио.

Частичный ровесник появления окончательного варианта фасада дворца Дожей — дворец Ка Фоскари на большом канале, палаццо Дарио и Лоредан на большом канале. Близкие по времени — дворец Гримани и церковь Санта Мария Формоза.

Во время реновации дворца XV–XVI века получил единую внешнюю линию внутренний фасад двора дворца, закрыв апартаменты дожа и министерство юстиции, соединив их в единую внутреннюю структуру. Однако отделка этого фасада уже сочетает в себе все принципы ордерного фасадного решения, разработанные в ренессансе, внутренний фасад тектонически ясный и рациональный. Возможность пойти в архитектурном решении таким радикальным путем возникла из-за полного разрушения при пожаре 1483 года северного крыла, включавшего в себя апартаменты дожа. Перестройкой руководили посменно несколько архитекторов — Антонио Риццо, с 1510 года Пьетро Ломбардо, с 1515 года Антонио Аббонди (известный как Ло Скарпанино), завершивший работы к 1559 году. Затем свои окончательные очертания приобрела так называемая «Дорога триумфа» — путь, через который мы сейчас попадаем с площади Сан Марко во дворец, по одной оси на ней находится входная группа, галерея и главная парадная лестница дворца, по которой дож и правительство выходили к народу. На рисунках Якопо Беллини можно найти подробную реконструкцию внутреннего двора и лестницы Триумфа до пожара. В нижних лоджиях мистерий (на рисунках они изображены) принимали послов. На рисунке видны несколько лестниц, соединяющих с двором разные части здания, это оставшиеся от структуры отдельных павильонов пережитки. Некоторые из этих лестниц со временем исчезли, но остались после перестройки лестница Гигантов и лестница Послов. Самая пышно украшенная лестница Гигантов получила свое окончательное оформление в конце XV века по проекту архитектора Антонио Риццо, а завершил ее Пьетро Ломбардо. Фигуры, украшающие ее, — Нептун и Марс, давшие символическое

название лестнице, исполнены Я.Сансовино в 1565 году. На верхней площадке проходила церемония вступления дожа в должность.

Венеция как государственное образование воспринимала себя как некую коммуну граждан, и ее архитектура тяготела к демократизму, как мы увидели на предшествующих примерах, только со временем возникла необходимость появления большого общего объема дворца. Постепенно менялось и восприятие внешнего облика главного здания власти Венеции, вместе с изменением политической ситуации и расширением Республики, все больше ожиданий распространялось, вероятно, на репрезентативный облик постройки. В Венеции правительство, Совет располагались во дворце, а дворец фактически и являлся символом верховной власти. Люди веками отождествляли его образ с образом силы и управления республикой. А.Палладио задумал смелое изменение фасада, как изменения образа верховной власти.

Трагическим двигателем структурных и архитектурных изменений облика дворца можно считать пожары. Их было за историю дворца множество мелких и несколько очень крупных [1]. Для развития темы данной статьи особенно важным представляется пожар 1574 года, в результате которого сгорела часть интерьеров и появилась необходимость в разработке новых интерьеров. Но самый разрушительный пожар случился в 1577 году. Он имел катастрофические последствия, так как здание на тот момент уже представляло собой крупный замкнутый объем, и, в отличие от ранних пожаров, которые затрагивали отдельные павильоны, это новое объединенное пространство пострадало очень сильно. При больших пожарах выгорание идет изнутри и первой проваливается крыша, руша под собой перекрытия, таким же было и течение большого пожара в 1577 году. Фактически от дворца остался фасад, а все главные помещения были сожжены. В огне сгорели вековые накопления памятников искусства в интерьерах дворца. После некоторых колебаний было решено, что нецелесообразно осуществлять полную перестройку дворца, но было необходимо отстроить заново интерьеры резиденции. Для этого был объявлен открытый конкурс среди архитекторов, в котором в том числе участвовал и А.Палладио [2]. Главным руководителем работ по реконструкции был назначен архитектор Антонио да Понте, работы планировалось произвести в полном объеме за три года, однако они затянулись. Среди архитекторов и мастеров, участвовавших в восстановлении дворца, множество прославленных имен: Кристофоре Сорте (автор большей части лепных и

резных декоративных потолков, например зала Совета, выполненный в 1581 году), Винченцо Скамоцци (ученик и помощник А.Палладио), Алессандро Витторио скульптор и автор декоративной стуковой лепнины и другие. Среди художников, привлеченных к работам, — Якопо Робусти (Тинторетто), П.Веронезе, Джанбатиста Дзелотти, Паоло Колиари, Франческо Бассано, Антонио Алиенсе. Объем участие А.Палладио в перестройке интерьеров оценивается по-разному, поскольку достоверных сведений об этом не сохранилось, основные работы мастера перечислены в «Четырех книгах об архитектуре», но публикация этого фундаментального сборника состоялась раньше, чем состоялся проект интерьеров дворца и его фасадных решений. В переводе трактата, выполненном в 1937 году И.В.Жолтовским, этот этап в творчестве упоминается как «неустановленные работы по реставрации дворца Дожей в Венеции 1574–1580 годы» [3]. Однако стилистический анализ и сохранившиеся сведения о ходе восстановления дворца дали обильную почву для исследования этого вопроса в последние десятилетия. Годами двух пожаров, 1574 и 1577, объясняется датировка основной массы сохранившихся материалов проекта А.Палладио по перестройке интерьеров и частичной реконструкции фасадов дворца, датированные 1574 годом. Архитектор увидел в создавшейся ситуации возможность не только предложить реновацию интерьеров, но и радикально изменить фасад дворца. В том числе А.Палладио предполагал частично изменить структуру плана, для того чтобы средневековая постройка стала более современной, удобной и рациональной.

Самым крупным интерьером, восстановленным заново по проекту А.Палладио 1574 года, был зал Большого Совета (Sala del Maggior Consiglio). Прототипом для появления этого интерьера стал главный зал Совета Флорентийской республики в палаццо Веккио. Сама система правления флорентийской республики была эталонной для Венеции на определенном этапе. Большой Совет как главный совещательный орган — образец для Венеции. У А.Палладио проект интерьера, выполненный в 1574 году, включает в себя эскиз конструкции посадочных мест для членов Совета и дожа. Все места совершенно одинаковые, как и в античном Совете, все равны, а место дожа выделено только небольшим портиком над ним. В образе зала заседаний слышатся демократические идеи античности. Венеция сознательно постоянно подчеркивала свое отличие от монархической системы управления. Огромный зал с единым сводом без опор, имел площадь 1350 кв. метров.

В проекте по перестройке А.Палладио планировал не только изменить фасад и интерьеры, но и частично структуру плана здания, так, например он планировал соединить в большие общие пространства несколько маленьких средневековых лестниц, разбросанных хаотично в пространстве здания. А.Палладио предлагал внутренний двор дворца свести к форме квадрата, на втором этаже оставить два основных больших зала (зал Большого Совета и соседний). В «Четырех книгах об архитектуре» А.Палладио подробно разбирает структуру плана храма Нептуна и ее принципы он переносил на план внутренней части дворца Дожей, видя прямую символическую семантическую связь между Нептуном, Венецией и морем. Внутренний двор воспринимался как дополнительный зал под открытым небом.

В творчестве А.Палладио на многочисленных примерах можно проследить его особый пиетет к пространству внутреннего двора, во многих проектах городских дворцов в Виченце этому объему отводится особая роль главного пространства, которое символически связывает постройку с типологией древнеримских домов. Этот перенос предполагалось осуществить и в случае палаццо дожей. К интерьерам, выполненным частично по проекту А.Палладио, относятся также зал Коллегий или заседаний (Sala del Collegio 1574–1582). Этот роскошный интерьер был предназначен для камерных приемов иностранных послов, на местах для заседаний располагался дож и шесть верховных консулов республики. Росписи потолка и стеновых панелей выполнены П.Веронезе. Ряды сидений и стеновые панели продолжают друг друга, ордерные пилястры задают ясный и строгий ритм в интерьере. При этом место дожа и приближенных находится на возвышении, а общая структура решения стен служит своеобразным пьедесталом для зоны расположения декоративных росписей. Очень ясным и красивым по чистоте решения большинство исследователей во главе с Д.Рескиным называли интерьер зала Четырех дверей (Sala delle Quattro Porte), созданный по проекту А.Палладио. Это пространство холла, соединяющее в себе функцию зала ожидания и рекреации между несколькими важнейшими пространствами государственных органов. Главным элементом декорации зала являются четыре внушительных портала дверей, выполненные из восточного мрамора по рисункам А.Палладио. По двум стенам между дверными порталами расположены ряды сидений для ожидания, их рисунок очень близок по очертаниям к сиденьям зала Большого Совета и зала Коллегий. Декорация потолка очень пышная, исполнен-

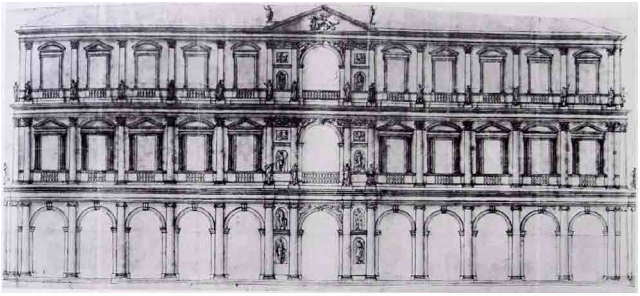


Рис. 2. Фасад дворца Дожей в Венеции по первому проекту А.Палладио, после пожарной реконструкции 1574 г.

ная по проекту архитектора в ритме живописных клейм с разделением скульптурным стуковым горельефом. В соавторстве при проектировании этого интерьера с А.Палладио называют архитекторов Джовани Антонио Рускони и Антонио да Понте. Зал расписан Тинторетто. Следующий зал ожидания для иностранных послов и делегаций (Sala dell'Anticollegio) был выполнен по проекту тех же мастеров, включая А.Палладио, что и зал четырех дверей. Стуковая лепнина принадлежит авторству А.Витторио, росписи потолка — П.Веронезе.

В библиотеке британского фонда рисунков сохранился проект А.Палладио под названием The Chartswort drawing [4] 1574 года (рис. 2.) — это проект нового фасада дворца, выполненный в традиции классической античной модели здания, с колоннами и портиком. Архитектор использует на фасаде три ордера, выстраивая их в общую систему. Этот проект соответствует интерпретации дворца по Витрувию в переводе Джованни Фра Джокондо, видимо, А.Палладио был знаком с этой монографией, так как некоторые утверждения, взятые за Абсолют Витрувием, он буквально переносит в проект. Фасад дворца постепенно унифицировал все здания, входившие в комплекс, превратив их в единый организм. Эта эволюция подробно прослежена в данной статье.

Фасад не выражает для нас никакой информации о внутренней структуре здания, о его истории строительства, он — средневековая готическая ширма, закрывшая объем. Представив поэтапно, как этот процесс развивался, можно, вероятно, говорить о некоторой свободе подхода венецианцев к изменениям в символическом облике главного здания власти республики, поэтому неудивительно, что к XVI веку созрело некоторое новое прочтение этого символа, выразившееся в нереализованном проекте фасада. С этой точки зрения, вероятно, действовал и А.Палладио, планировавший перестроить фасад в совершенно новом духе (рис. 3 и 4).

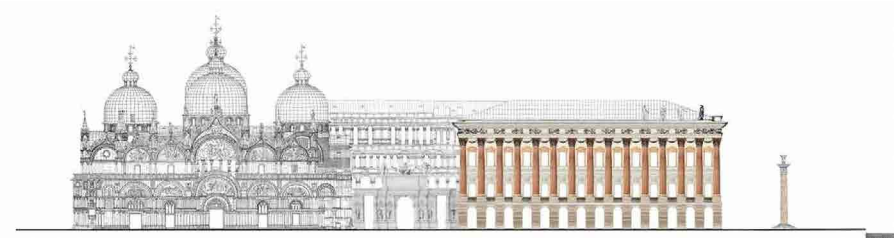


Рис. 3. Реконструкция фасада дворца Дожей в Венеции по проекту А.Палладио 1574–1576 гг. Автор научной реконструкции А.Фоскари, 2011 г.

В творчестве А.Палладио архитектура фасада здания государственной власти прозвучала особым образом, это можно увидеть на примере базилики в Виченце и лоджии дель Капитано. На фасаде дворца есть очень важный функциональный элемент, необходимый в системе власти Венеции, — это лоджия второго этажа, с которой дож общался с народом, провозглашали решения и получали обратную связь. Лоджия называлась «пьяцо коперто», «открытая площадь», и А.Палладио фактически использовал принцип «пьяца коперто» при строительстве базилики в Виченце с теми же целями. На фасаде дворца Дожей А.Палладио планировал использовать гигантский ордер, как в лоджии дель Капитано и палаццо Вальморано. Цоколь похож на проект дворца Тьене, второй этаж на палаццо Вальморано. Частично схема фасада схожа с дворцом Порто Бреганца, только больше этажей. Лоджия дель Капитано и палаццо Порто Бреганца — поздние проекты архитектора и буквально совпадают по датам с проектом реконструкции дворца дожей. Тема большого ордера в это же время разрабатывалась А.Палладио на фасадах венецианских церквей Сан Пьетро ин Кастелло, Сан Франческа делла Винья и особенно ярко она звучит на фасадах в непосредственной близости от дворца — это храм Сан Джорджио Маджоре, находящийся напротив и храм Иль Реденторе. Возможно, создание этих знаковых для архитектурного облика Венеции фасадов стало путем к возникновению идеи стилистического и композиционного объединения их с главным дворцом города. Таким решением архитектор создал как бы единую архитектурную маску центральной части города. Широко известен и задокументирован проект А.Палладио по перестройке моста Риальто, он также исполнен в классическом ордерном ключе с центральным храмовидным портиком. Это решение, в том числе, говорит о последовательном намерении архитектора объединить

главные символы города единым архитектурным решением.

Другим поводом можно назвать бытовавшее во времена А.Палладио утверждение, что Венеция — самый римский город Италии, и, действительно, Рим был захвачен варварами и разграблен, Венеция же, напротив, бережно сохраняла и приумножала античное наследие. Благодаря Четвертому крестовому походу, она значительно обогатила свои библиотеки и собрания произведений искусства византийскими, а значит, позднеримскими артефактами. Именно в Венецию, защищенную морем, шла основная иммиграция византийской интеллигенции в XV веке после захвата в 1453 году Константинополя турками османами. Все эти факторы направляли мышление зодчих в сторону буквальной ассоциации Венеции с символическим античным полисом, и в этой концепции в середине XVI века готический фасад дворца воспринимался архаичным и не соответствующим духу времени.



Рис. 4. Макет реконструкции фрагмента фасада по проекту А.Палладио

Проследив хронологию развития облика дворца за столетия, можно ощутить, как менялось восприятие главного здания власти Венеции. Реконструкция и революционный проект фасада А.Палладио стали кульминационными в этой линии изменений и, хотя были реализованы лишь отчасти, зародили почву для перестройки дворцов и изменения фасадов в других Европейских столицах. Узнав о фасаде, созданном А.Палладио, более близкими и понятными становятся решительные транскрипции его идеи в проекте Большого дворца в Кремле (В.Баженов) и здания Сената в Кремле (М.Казаков), в проектах Иниго Джонса и фасаде Букингемского дворца (Д.Неш и Э.Блор), на фасаде ратуши в Амстердаме, на восточном фасаде парижского Лувра (К.Перро) и другие примеры.

Примечания:

1. Первый крупный пожар был в 976 году во время восстания против дожа П.Кандиани, затем последовало восстановление резиденции по структуре, напоминающее небольшую крепость со сторожевыми башнями. Однако следующий масштабный пожар 1106 года снова дал почву для перестройки. Вероятно, окончание этого этапа приходится на правление дожа Себастиано Дзиани (1172–1178). Именно при нем четко сформировались структура замкнутого внутреннего двора и фасад, отделяющий комплекс построек от площади Сан Марко. В XII веке дворец уже стали строить, не ориентируясь на крепостные принципы строительства, в этом отпала необходимость, и постепенно главным становится именно представительская функция архитектуры. В 1483 году полностью сгорело северное крыло и апартаменты дожа. Реконструкцию вел архитектор Антонио Риццо. Крупный пожар 1574 года уничтожил часть интерьеров дворца, что привело к необходимости новых проектов.

2. Андреа Палладио (1508–1580) — архитектор, преимущественно работал в северной Италии, в регионе Терраферма и в Венеции. Проекты, описанные в данной статье, принадлежат к позднему периоду творчества архитектора.

3. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / перевод И.В.Жолтовского. — М.: Академия, 1937 г. Примечание от издательства. С. 3.

4. Крупный фонд оригинальных чертежей и рисунков в поместье герцога Девонширского, куда входят и чертежи А.Палладио, привезенные в Англию архитектором И.Джонсом.

5. Реконструкция, выполненная по исследованию А.Фоскари в 2011 году для статьи. Foscari A. Andrea Palladio. Unbuilt Venice, 208 p. Lidia Panzeri, da Il Giornale dell'Arte numero 305, gennaio 2011.

Список литературы:

1. *Bianchi Eugenia, Righi Nadia, Terzaghi Maria Cristina* (1997). Il Palazzo Ducale di Venezia, Milano.

2. *Brusegan Marcello* (2007). I palazzi di Venezia. — Roma: Newton & Compton. — P. 121–142.

3. *Foscari A.* Andrea Palladio. Unbuilt Venice, 208 p. Lidia Panzeri, da Il Giornale dell'Arte numero 305, gennaio 2011.

4. Palladio a San Pantalon «Palladio e Venezia», a cura di Lionello Puppi, Sansoni Editore, Firenze 1982. — P. 89–93, fig. 80–81.

5. *Оке Ж.-К.* Средневековая Венеция. — Москва: Вече, 2014.

6. *Норвич Д.* История венецианской республики. — Москва: АСТ, 2010.

О.С. СМАГОЛЬ

Аспирант кафедры всеобщей истории искусств. Исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: oksanassm@yahoo.com

O.S. SMAGOL

Ph. D. student. Art history department. Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: oksanassm@yahoo.com

МОТИВЫ ВООРУЖЕНИЯ И ТРОФЕЕВ В АРХИТЕКТУРНОЙ ДЕКОРАЦИИ ДВОРЦОВ ФЕРРАРЫ ЭПОХИ ЭРКОЛЕ I Д'ЭСТЕ. ПАЛАЦЦО АНТОНИО КОСТАБИЛИ («ПАЛАЦЦО ЛОДОВИКО МОРО»)

THE PROBLEM OF «TROPHY-LIKE» MOTIVES IN ERCOLE I D'ESTE FERRARA PALACES' ARCHITECTURAL DECORATION. PALAZZO COSTABILI («PALAZZO DI LUDOVICO IL MORO»)

Статья посвящена анализу мотивов вооружения и трофеев в архитектурном декоре двора ренессансного дворца Антонио Костабили («палаццо Лодовико Моро», Бьяджо Россетти и ломбардские мастера; ок. 1496–1504 гг.), возведенного в период правления герцога Эрколе I д'Эсте (1471–1505) в Ферраре, выдающемся североитальянском художественном центре эпохи Возрождения. На примере мотивов, восходящих к теме античного триумфа и переосмысленных в эпоху гуманизма в условиях рыцарской культуры города д'Эсте, сделана попытка определить декоративное своеобразие двора палаццо Костабили, стилистически переходного памятника рубежа XV и XVI в.; выделить и обосновать значимость «венецианской» составляющей в рассматриваемом декоре дворца, созданного в Эмилии-Романье как регионе ломбардо-венецианских влияний; прояснить репрезентативную функцию названных мотивов в прославлении заказчика, А.Костабили, и правителя, Эрколе I д'Эсте.

The article examines the so-called «trophy-like» motives in Renaissance Ferrara Costabili palace architectural decoration («palazzo di Ludovico il Moro», Biagio Rossetti and Lombard artists, c. 1496–1504), dating back to the years of duke Ercole I d'Este (1471–1505). Firstly, the analysis of rooted in antiquity «trophy-like» decoration brings an attempt to characterize compositional peculiarities of the ornament mentioned and the exceptional features of palazzo Costabili as a stylistically «transitional» monument built up at the turn ot the century. Secondly, the weight of a «venetian» component of the reliefs in focus is emphasized in the context of Lombard and Venetian Renaissance influence. Thirdly, the «trophy-like» elements are interpreted as means of Antonio Costabili and Duke Ercole I glorification in the city of a lasting chivalry tradition.

Ключевые слова: архитектура Ренессанса в Италии, Феррара, Эрколе I д'Эсте, палаццо Костабили (палаццо Лодовико Моро).
Keywords: Renaissance architecture in Italy, Ferrara palaces, Ercole I d'Este, palazzo Costabili (palazzo di Ludovico il Moro).

В искусстве итальянского Кватроченто вообще и в архитектурной декорации в частности тема мотивов вооружения и трофеев, связанных с античным римским триумфом («pompa triumphalis»), получает широчайшее распространение. Ее преобладание объясняется ее характеристиками.

Прежде всего, это «образная мощь» воинских мотивов и их декоративная привлекательность. Но также синтетический характер вариантов их трактовок, вбирающих ко второй половине XV века и идею античной победы, славы, классической памяти, и средневековую аллегоричность, и морализирующую составляющую (что восходит еще к ключевым в этом смысле «Триумфам» Петрарки), и гуманистическую эстетику [15, p. 2–6]. Наконец, это проистекающая из подобного синтеза универсальность самой темы триумфа и соотносимых с ней изображений, допускающих воплощение разных идей: от общей идеи воинской доблести — до конкретных, связанных с индивидуальными качествами заказчиков, которыми в эпоху Кватроченто нередко становятся и выступавшие кондотьерами правители североитальянских городов-государств, тяготеющих к монархическому типу власти.

И в искусстве эмилианского герцогства Феррара эпохи Эрколе I д'Эсте (1471–1505) антикизирующие «триумфальные» образы подлежат трактовке как в свете гуманистических представлений, так и в контексте развитой местной традиции позднесредневековой рыцарской культуры: с одной стороны, с ее глубоко религиозной христианской подосновой, понятиями воинства земного, уподобляющегося ангельскому в своих деяниях и защите веры [5, с. 114–115], а с другой — с пышной театрализованной праздничностью.



Рис. 1. Феррара. Двор палаццо Антонио Костабили, вид с северо-запада. Бьяджо Россетти и ломбардские мастера (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

Именно во второй половине XV столетия в представлении темы триумфа в разных ее проявлениях фокус смещается на присущую ей декоративность [15, p. 4]; тема получает наибольшее развитие в аспектах, связанных с прославлением личности и используемых в целях самоопределения правителя и репрезентации его власти, в том числе, в Ферраре.

В Ферраре эпохи Кватроченто тема триумфа была задействована еще Борсо д'Эсте в цикле росписей Зала Месяцев палаццо Скифанойя (ок. 1470). А апеллирование к триумфальным мотивам в архитектуре с позиций ренессансного индивидуализма имело едва ли не самое раннее приложение при дворе Альфонсо Арагонского в городе Неаполе [10, p. 130–133], откуда происходила супруга Эрколе I, Элеонора, и где сам герцог Эрколе провёл годы юности [14, p. 14].

В своих архитектурных предприятиях в рамках так называемой «политики великолепия» [2, с. 83–103; 8] Эрколе I прославился градостроительными новшествами, главным из которых стала ренессансная перепланировка Феррары («Расширение Эрколе», ок. 1492–1505 гг.) [16, p. 139–281]. Среди ключевых зданий эпохи «Расширения Эрколе» разработкой «триумфальных» мотивов в декоре отличались дворцы, расположенные в обновленной северной части города, на Новой площади и перекрестке дельи Анжели (палаццо Рондинелли, Кастелли, Диаманти);

тогда как в его старой, южной части «воинскими» элементами был украшен дворец Костабили. Их возведение связано с именем придворного феррарского архитектора Бяджо Россетти, хотя привлекались и многие местные и приезжие мастера.

Здесь остановимся на художественной специфике мотивов вооружения и трофеев в архитектурном декоре палаццо Костабили (рис. 1), что потребует решения рада задач.

В первую очередь, это выявление композиционных особенностей в построении декоративной системы двора, (cortile), с включением «трофейных» изображений. В частности, соотношения распределения декора — с новаторской структурой двора, знаменующей своим появлением причастность переходу ренессансной архитектуры от лексики XV в., аккумулирующей разнообразие форм и знания об античности, к качественно иному этапу в эволюции архитектурного языка, отличавшемуся тяготением к «римскому» масштабу и приложением накопленного опыта к монументальности нового, XVI–го столетия.

Во-вторых, это определение круга образных аналогий и возможных истоков рассматриваемого декора в искусстве Северной Италии XV в. с учетом культурно-исторической специфики Феррары.

В-третьих, это прояснение особенностей художественного выбора и стилистической трактовки «триумфальных» мотивов во дворце придворного в сопоставлении с приложением их в других дворцах эпохи Эрколе I.

Поскольку, в случае с палаццо Костабили, в фокусе внимания исследователей оказываются, как правило, вопросы авторства, атрибуции и проблемы конструктивного характера, анализ «триумфальных» мотивов в его архитектурном декоре представляется актуальным.

История возведения палаццо Антонио Костабили, дома феррарского посла в Болонье, Риме и долее всего в Милане (1496–1499 гг.), талантливого, гуманистически образованного политика и военного деятеля (ок. 1450–1527), не обрела логического завершения: здание было начато в период работ над «Расширением Эрколе» и не достроено (ок. 1496–1504 гг.). Дворец (ныне Национальный Археологический музей) расположен в отдалении от центра города, в старой юго-восточной части Феррары, вошедшей ранее в «Расширение Борсо» (1450–1471), и стоит на углу улиц Гьяра (ныне улица XX сентября) и Порта д'Аморе. Его заказ и сооружение непосредственно связаны с фигурой Антонио Ко-

стабили [13; 16, p. 267–275], которому и доверие герцога Эрколе, и пост посла в Милане принесла отвага, проявленная в войне с Венецией (1482) [8, p. 216].

Последний факт мог обратить расположение заказчика к «воинским» мотивам в последующей отделке его дома. Но также мог стать одним в череде прочих, косвенно способствовавших все большему акцентированию в кирпично-каменной феррарской архитектуре эпохи Эрколе I «венецианской специфики»: наряду с разносторонними контактами и с самой идеей разработки нового «Расширения» в противостоянии венецианской экспансии на терраферме и вследствие постоянных поездок в Венето архитекторов и самого герцога, которого принимали в Венеции с почетом уже сразу после неудачной войны, в 1485 г., как и позже [14, p. 149].

С одной стороны, в конце XV века ведущую роль в распространении нового стиля в североитальянском регионе играла Ломбардия, и именно оттуда новые импульсы изначально проникали в Венето и отчасти (с более ранними тосканскими) в Эмили-Романью. С другой же, венецианский фактор обретал к концу XV в. все большой вес. И в феррарской архитектуре венецианское влияние сказывается явственнее других, о чем в ряде характеристик свидетельствует и палаццо Костабили, особенно резной декор его двора, «трофейные» мотивы, сосредоточенные в двух зонах: в ордере первого этажа и в межэтажном участке стены.

Обращение к структуре дворца обнаруживает усложненный и, в целом, асимметричный во внешних очертаниях план здания, отстроенного традиционно для Эмилии-Романьи в кирпиче и организованного группировкой разноуровневых помещений вокруг центрального прямоугольного двора, в который с улицы Гьяра ведет пандус для конного подъема.

Двор предполагалось со всех сторон ограничить колонными аркадами белого истрийского камня, несущими вдвое учащенный шаг легких белокаменных лоджий второго этажа с чередующимися парами открытых и заложенных кирпичом проемов (заполнение утрачено в 1930-е гг.) и мезонин. Из них были выстроены лишь две: левая от пандусного въезда (восточная) и противолежащая ему (южная). Лоджии двора и сада возводились около 1501–1504 гг., и, хотя проект, скорее всего, принадлежал Б.Россетти [13; 16, p. 274], среди резчиков было много ломбардцев: Антонио ди Грегорио да Милано (1501 г.), Габриэле Фризони да Мантова (1502 г.) (задействованный и в работах над палаццо

Диаманти, и над палаццо Родинелли на Новой площади) [6, p. 121], Кристофоро ди Амброджо да Милано и Джироламо Пазини (1503 г.) [13].

В двух возведенных аркадах капители части колонн принимают на себя особую декоративную функцию, демонстрируя в центре колокола шлемы и поножи, щиты разных типов, подвешенные между причудливых волют, временами обретающих зооморфные формы (рис. 2). Не находя точных прототипов, они могут быть плодом фантазии помянутых резчиков [13], не самого Б. Россетти, и являют объект отдельного интереса.



Рис. 2. Феррара. Капитель восточной лоджии двора палаццо Антонио Костабили. Бьяджо Россетти и ломбардские мастера (Габриэле Фризони (?)) (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

Структура аркадной лоджии второго яруса, получившая распространение и в архитектуре ломбардского региона, и в Венето, и в Эмилии-Романье, особенно Болонье [12, p. 63], в Ферраре отличается «венецианскими» ионическими колонками [13] и обогащена ниже ритмом вертикальных белокаменных тяг-пилястр, пересекающих под этой лоджией межэтажную зону, в изысканную орнаментацию которых также вводятся и «триумфальные» элементы.

«Триумфальная» тематика традиционно представлена в декоре дворцов Феррары тремя группами предметов, отвечавших разным функциям античного триумфа (репрезентативной, иератической и очистительной): а) оружием и доспехами (шлемами и кирасами, щитами и поножами, мечами и булавами), б) предметами культового характера (курильницами, чашами); в) музыкальными инструментами.

В целом, в соответствующих изображениях XIV–XV вв. разнообразие решений явственнее проявлялось в частях антикизирующего доспеха, допускавших максимальное варьирование: в поножах, наплечниках кирасы (порождении не древнего, но ренессансного воображения) и шлемах [9, p. 8]. Но если исполнение кирас и поножей представляет особый интерес в фасадном декоре феррарских дворцов (Кастелли, Рондинелли), то во дворе палаццо А.Костабили — исключительную вариативность обретает мотив шлема. Водруженный на ось колонны, он напоминает и о римских памятниках (рельефы Колонны Траяна (II в.)), и о

шлемах, раскачивавшихся на древках копий в цикле А. Мантеньи «Триумф Цезаря», хорошо известном Эрколе I [3, с. 104].

И в масштабе двора, и в мощи гладких неукрашенных колонных фустов, и в новаторском конструктивном «закреплении» угла пилоном с ордером, а не единственной колонной, и даже в новом акценте арки с выделением замкового камня уловимо предвкушение стилистической трансформации и качеств архитектуры следующего столетия. Но здесь еще находится место дробной орнаментальности Кватроченто, которая затрагивает как межэтажные тяги, так и всегда более доступные ей капители.

Среди специфических особенностей рассматриваемого декора, обусловленных расположением отмеченных мотивов во дворе палаццо, а не на фасаде, примечательны как общие «композиционные», так и конкретные «фигуративные».

В композиционном отношении, «триумфальные» мотивы главного двора палаццо Костабили отличаются характером расположения: в пределах вертикальной плоскости границы двора — и в узловых зонах новаторски решенных углов.

Первая «композиционная» особенность усматривается в размежевании «триумфальных» предметов на две группы. Оружие и доспехи, в основном, отмечают ряд капителей белокаменного ордера нижней лоджии, а большинство курильниц и музыкальных инструментов (пан-флейт, музыкальных треугольников) «уложено» на укороченные пилястры межэтажной зоны; они дополняют растительные мотивы возносимыми к лоджии главного зала («piano nobile») мелодиями, следующими вертикальному вектору и напоминающими об особой любви к музыке при дворе д'Эсте, внимании к ее роли в деле репрезентации и сакрализации власти герцога [2, с. 89]. В этом распределении мотивов опосредованно прочитывается не только историческая память о прославительно-репрезентативном и иератическом аспектах классического античного триумфа [15, p. 14], но и отзвук его поступательности.

Одновременно в контексте этапов развития нового стиля в итальянской архитектуре такое тяготение предметов вооружения к поступи колонн нижней лоджии — в противовес отнесению эфемерности огня, хрупкости чаш и музыкальных инструментов к легким пилястрам верха подчёркивает не только тектоническую закономерность, но и заложенный в архитектурном решении двора Костабили контраст графичной

«аппликативности» в построении декора верхней части стены и новой монументальности и пространственности лоджии первого этажа. Лаконичный, тяжелый ордер, вставая внизу по границе двора, вырастая, оттесняет наверх следы измельченной декоративности Кватроченто, в чем ему вторит упомянутая система разнесения «триумфальных» мотивов и в чем уловима стилистическая переходность двора палаццо Костабили.

Вторая «композиционная» особенность в распределении мотивов вооружения и трофеев в этой архитектуре обнаруживается в отказе от четкой «фасадности» построения декора капители: равнозначные мотивы (шлемы, щиты) могут украшать одновременно и боковую сторону колокола, и обращенную во двор, выдавая расчет резчиков на круговой обзор и репрезентативную функцию пространства.

Третьей «композиционной» чертой здесь является тяготение мотивов вооружения и трофеев к угловым зонам (сдвоенные капители полуколонн северо-восточного угла и двух соседних свободных колонн восточной аркады; капители свободных колонн, фланкирующих юго-восточный угол). Но введение в палаццо Костабили новаторской для эволюции дворцового «cortile» структуры угла, хотя не Г-образного (как уже было сделано во дворе палаццо Дукале в Урбино (Л.Лаурана (до 1474 г.) и Франческо ди Джорджо (после 1474 г.)), но закрепленного пилоном с ордером, «подтверждается» также и «триумфальным» декором. С одной стороны, на уровне нижней лоджии удвоение мотива полуколонны у углового пилона порождает и умножение «триумфальной» орнаментики (барабан, курильница, рожок в ордере левого от входа, северо-восточного угла). С другой же, «усиление» угловой зоны находит продолжение выше, в межэтажном поле в «смыкании» на углу коротких пилястр (в юго-восточном углу, сохранивших «воинский» декор) (рис. 1). В обоих случаях характерно соединение в «смыкающихся» угловых зонах предметов, несущих печать разных аспектов римского триумфа. Причем орнаментированная оружием пилястра — в отличие от соседней, с курильницей — помещена на южной стороне угла напротив входа, где хорошо обозрима.

Преобладание резного истрийского камня, общая «праздничность» декора двора Костабили, как и известный опыт работы мастеров (Б.Россетти, Г.Фризони) в Венето, располагают к взгляду на рассматриваемые «воинские» мотивы палаццо в свете венецианского архитектурного языка. В данном случае, речь о стилистической близости венецианской архитектуре и ее трактовке «триумфальной» декорации представляется







Рис. 3. Венеция. Лестница двора палаццо Дожей. Антонио Риццо (после 1483). Фото автора, 2018
Рис. 4. Венеция. Фрагмент декора мраморной панели на внешней стороне южной части лестницы двора палаццо Дожей. Антонио Риццо (после 1483). Фото автора, 2018
Рис. 5. Феррара. Фрагмент декора межэтажной зоны юго-восточного угла двора палаццо Антонио Костабили. Бьяджо Россетти и ломбрдские мастера (Габриэле Фризони (?)) (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

обоснованной и в силу двух косвенных факторов: «композиционного» и «декоративного». Первый вводит дворец Костабили в круг памятников региона Венето, второй же допускает прямое соотношение с Венецией.

Среди решений двора в светской архитектуре Венето, наиболее близких достаточно уникальному феррарскому, обращает на себя внимание Лоджия кардинала Дзено в Епископском дворце Виченцы (ок. 1485–1494 гг.) [7, p. 44–45]. Сооруженная несколько ранее, она созвучна двору Костабили и в материале (каменная резьба), и в основной структуре (нижняя аркада с учащенным вдвое ритмом опор выше), и во введении межэтажной зоны, пересечённой короткими пилястрами, обильно декорированными «триумфальными» мотивами. Создание лоджии ранее связывалось с именем Антонио Риццо, и, хотя его причастность оспорена [Ibid., p. 44], эта фигура важна как намечающая здесь направление стилистической интерпретации, в целом.

А.Риццо после трагедии пожара 1483 г. в палаццо Дожей в Венеции был занят работами по реконструкции здания и сооружению лестницы двора (позднее известной как «Лестница Гигантов») [11, p. 72] (рис. 3). Лестница А.Риццо (который трудился в палаццо Дукале вплоть до 1498 г.,



Рис. 6. Венеция. Шлем. Фрагмент декора мраморной панели на внешней стороне южной части лестницы двора палаццо Дожей. Антонио Риццо (после 1483). Фото автора, 2018

Рис. 7. Феррара. Шлем. Элемент декора капители колонны восточной лоджии двора палаццо Антонио Костабили. Бьяджо Россетти и ломбардские мастера (Габриэле Фризони (?)) (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

Рис. 8. Венеция. Шлем в виде головы слона и поножи. Фрагмент декора мраморной панели на внешней стороне южной части лестницы двора палаццо Дожей. Антонио Риццо (после 1483). Фото автора, 2018

Рис. 9. Феррара. Шлем в виде головы слона. Элемент декора капители колонны восточной лоджии двора палаццо Антонио Костабили. Бьяджо Россетти и ломбардские мастера (Габриэле Фризони (?)) (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

и по проектам которого, вероятно, работа была продолжена позже) как венецианский памятник обретает для трактовки «воинского» декора двора Костабили особую, двойную значимость. Во-первых, в силу исключительной близости ей в отделке ступеней внутренней лестницы феррарского палаццо (Г.Фризони (?)), ведущей из центрального двора на второй этаж и воспроизводящей как в числе ступеней каждого пролета, так и в несколько сокращенном наборе орнаментальных мотивов декора характеристики лестницы Риццо. И, во-вторых, в силу созвучия элементов мраморной резьбы ее боковых вертикальных панелей разнообразию «воинских» мотивов, задействованных в декоративном репертуаре двора палаццо Костабили.

Так, упомянутая вертикальная угловая пилястра, отличающаяся среди остальных по насыщенности компактными образцами вооружения (полукруглый щит «pelta», круглый щит «clypeus», шлемы, скрещенное оружие) вторит с небольшими вариациями отделке боковых панелей венецианской лестницы (рис. 4, 5). Тогда как уже отдельные предметы по-

добного рода — особенно щиты, шлемы (рис. 6, 7), простые и зооморфные, в виде улитки или головы слона (рис. 8, 9), крылатые — украшают центральную часть колокола наиболее причудливых капителей двора Костабили. В белом истрийском камне они обретают сочную пластичность, но утрачивают части, противоречащие скругленности капители, как это происходит с рельефом на первой от юго-восточного угла колонне центральной лоджии. Помимо шлема со фасадной стороны, сбоку на ней помещен круглый щит. Обликом и, что характерно, своим торцовым расположением он аналогичен мотиву на опоре восточной пилонной аркады двора у венецианской Лестницы Гигантов (рис. 10, 11), лишаясь на феррарском изогнутом колоколе прямых скрещенных мечей.

На фоне разнообразия вариантов трактовок мотивов вооружения и трофеев в феррарском декоре дворцового фасада (палаццо Рондинелли, Кастелли, Диаманти) сходное украшение двора отличается и семантически, и степенью декоративности.

Так, отсутствие в выполненных частях двора Костабили непосредственно герцогской символики или однозначных образных аллегорических отсылок к д'Эсте, что было в фасадах дворцов Рондинелли, Кастелли [4], проистекает, вероятно, как из более «частного» характера пространства (двора), так и из факта заказа палаццо самим Антонио Костабили, а не герцогом [8, p. 218]. Но и значение личности герцога Эркole I в культурной политике Феррары, и обращение заказчика к помощи главного придворного архитектора, «inzegnero» Б.Россетти, позволяют интерпретировать здесь «воинские» мотивы как связанные в равной мере с доблестью и придворного, и его сеньора.





Рис. 10. Венеция. Круглый щит и мечи в декоре капители пилона восточной части двора палаццо Дожей. Антонио Риццо и помощники (после 1483). Фото автора, 2018

Рис. 11. Феррара. Круглый щит в декоре капители колонны южной лоджии двора палаццо Антонио Костабили. Бьяджо Россетти и ломбардские мастера (Габриэле Фризони (?)) (ок. 1496–1504). Фото автора, 2018

В то же время подчеркнутая нарядность резьбы двора, где мотивы вооружения сопровождаются многочисленными зооморфными фигурами и персонажами гротесков, отвечает трактовке «атрия», или «лона» дома в понимании Альберти как его «главной части» [1, кн. V, гл. 17, с. 166]. Тогда как более сдержанное исполнение схожих форм в фасаде (порой масштабно более крупных), например, в палаццо Рондинелли, отвечает месту приложения в открытом портике на городской площади, где, согласно Альберти, «как и во всём общественном, никоим образом нельзя отступать от строгости» [1, кн. VII, гл. 10, с. 241].

Сопоставление здесь декорации двора палаццо с рельефами мотивов вооружения в феррарских дворцовых фасадах, как в фасаде дворца Рондинелли, представляется допустимым в силу таких причин, как созвучие тематики (военной арматуры), применение схожего материала (истрийского известняка) и типа колонн (чаще композитного ордера), а также теоретической подосновы. Согласно Альберти, дом следует понимать как маленький город, а город соотносим в принципах организации пространства с домом [1, кн. V, 14, с. 159]. Следовательно, обширный двор палаццо Костабили, по изначальному проекту предполагавший колонные аркады со всех сторон, может интерпретироваться как уменьшенный аналог площади, в том числе и феррарской «Piazza Nuova» (Новой площади), ожидавшей возведения портиков по всему своему периметру, согласно идее Б.Россетти. Более того, как настоящая «площадь», двор палаццо Костабили был спроектирован доступным всаднику. Восприятие мотивов вооружения здесь должно было обогащаться звоном мундштучных удил, конским храпом и особо звучным в закрытом пространстве ритмом конского шага, подков, скользящих по камню пандусного подъема. И воинские атрибуты вторили теме всадника, рыцаря, кондотьера, всегда незримо присутствующей в Ферраре.

Так, приведенный анализ, оставляя в стороне требующую отдельного изучения проблему значения графического наследия эпохи в распространении рассмотренных мотивов на севере Италии на рубеже XV–XVI вв., допускает ряд выводов.

В первую очередь, выбор «триумфальных» мотивов, отвечая орнаментальным тенденциям в ренессансной дворцовой архитектуре Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте, в палаццо Костабили может быть с большой долей вероятности обусловлен гуманистическими взглядами и личными боевыми успехами самого заказчика.

Во-вторых, композиционно, рассмотренные мотивы вооружения и трофеев своим тяготением к угловым зонам акцентируют «переходность» памятника, новаторское построение архитектуры его двора и особенно углов, подчёркнутых здесь концентрацией элементов, созвучных смысловому многообразию функций античного триумфа.

В-третьих, место приложения «триумфального» декора в ордере — в капителях колонн двора, а не фасада — могло предопределить не только выбор мотивов, здесь наиболее выделяющихся в наборе «воинских» (шлемы, небольшие щиты), но и их включение в систему повышенной декоративности, свойственной «cortile» и достигнутой разными способами: композиционно (распространением на капитель и межэтажную зону); технически (высотой рельефа); стилистически (взаимодействием с чрезвычайно развитой фигуративной составляющей капители), что отвечает пониманию проблем оформления фасада и двора палаццо, отраженному в литературной традиции архитектурного трактата Кватроченто, а также оказывается созвучно венецианским архитектурным решениям периода.

Список литературы:

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / перевод В.П.Зубова. Том 1. — Москва, 1935.

2. *Алёшин П.* Династия д'Эсте. Политика великолепия. Ренессанс в Ферраре. — Москва: Слово, 2020.

3. *Николаева Н.В.* Андреа Мантенья. — Москва: Искусство, 1980.

4. *Смаголь О.С.* Мотивы вооружения и трофеев в ордерной декорации дворцовой архитектуры Феррары эпохи Эрколе I д'Эсте. Палаццо Франческо Кастелли (Проспери-Сакрати) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — 2020. — № 3. — С. 42–55.

5. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья [1919] / перевод Д.В.Сильвестрова. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2016.

6. *Ambrogio K.* Palazzo Rondinelli: note sul contributo di Ercole de'Roberti in architettura // La città di Ferrara: architettura e restauro. A cura di Dalla Negra R., Ippoliti A. — Roma: Ginevra Bentivoglio, 2014. —P. 119–129.

7. *Barbieri F.* Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo (1480–1520). — Vicenza: Neri Pozza Editore, 1984.

8. *Colantuono A.* Estense patronage and the construction of the ferrarese Renaissance, c. 1395–1598 // The court cities of Northern Italy. Ed.: Charles M.Rosenberg. — Cambridge University Press, 2010. — P. 196–243.

9. Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries. Ed.: Stuart W.Pyhrr, J.-A.Godoy. — New York, 1998.

10. *Heydenreich L.* Architecture in Italy. 1400–1500. — New Heaven and London: Yale university press, 1996.

11. *McAndrew J.* L'architettura veneziana del Primo Rinascimento. — Venezia: Marsilio, 1995.

12. *Sambin De Norcen M.T., Schofield R.* Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi su un'architettura scomparsa. — Bologna: Bononia University Press, 2018.

13. *Sambin de Norcen M.T.* Palazzo Costabili // Biagio Rossetti 500. — URL: https://biagiorossetti500.it/architettura/palazzo-costabili/ (дата обращения: 29.11.2020).

14. *Tuohy T.* Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital [1996]. — Cambridge University press, 2016.

15. *Zaho M.A.* Imago triumphalis: the function and significance of triumphal imagery for italian Renaissance rulers. Ed.: Eckhard Bernstcin. — New York: Peter Lang, 2004.

16. *Zevi B.* Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti. La prima città moderna d'Europa [1960]. — Milano: Giunti Editore, 2018.

А.И. ТОМИЛОВА
Преподаватель. Российская академия живописи, ваяния и зодчества (РАЖВиЗ) Ильи Глазунова
e-mail: alia-ilia@yandex.ru

A.I. TOMILOVA
Lecturer of Russian Academy of painting, sculpture and architecture (RAZHViZ) Ilya Glazunov
e-mail: alia-ilia@yandex.ru

РОЛЬ ПОЛИТИКИ НИКОЛАЯ II В РАЗВИТИИ СТАРООБРЯДЧЕСКОГО ХРАМОВОГО ЗОДЧЕСТВА В НЕОРУССКОМ СТИЛЕ

THE ROLE OF THE POLICY OF NICHOLAS II IN THE DEVELOPMENT OF OLD BELIEVERS' TEMPLE ARCHITECTURE IN THE NEORUSSIAN STYLE

В статье рассматривается старообрядческое культовое зодчество начала XX века. Его расцвет стал возможен благодаря политике Николая II, который своим указом от 17 апреля 1905 года «Об укреплении начал веротерпимости» вернул староверам их гражданские права, в том числе и возможность возводить храмы. Старообрядцы, в свою очередь, в благодарность императору за дарованные свободы освящали престолы церквей в честь его небесного покровителя Николая Чудотворца и строили храмы в память 300-летия дома Романовых.

The article deals with the old believers' cult architecture of the beginning of the XX century. Its heyday was made possible by the policy of Nicholas II, who by his decree of April 17, 1905 «On strengthening the principles of religious tolerance» returned the old believers to their civil rights, including the ability to build churches. The old believers, in turn, in gratitude to the Emperor for the granted freedoms, consecrated the thrones of churches in honor of his patron Saint Nicholas the Wonderworker and built churches in memory of the 300th anniversary of the house of Romanov.

Ключевые слова: старообрядцы, храмовое зодчество, архитектура, неорусский стиль, Николай II.
Keywords: old believers, temple architecture, architecture, neo-Russian style, Nicholas II.

Художественная жизнь России рубежа XIX–XX веков отмечена полистилизмом. В это время сохраняли свои позиции эклектика, русский, неовизантийский стили; вошли в моду и получили широкое распространение неорусский стиль, модерн, неоклассицизм. Особое место среди названных стилей занимал неорусский, который являлся логическим продолжением поисков национального стиля в архитектуре XIX века. В отличие от предшественника — русского стиля, в основе неорусского лежит не стилизаторство, а стилизация, то есть, как отмечает Е.А. Борисова, «…сознательная эстетизация архитектурных форм и освоение основных закономерностей избранного стиля соответственно определенному современному художественному кредо, эстетизацию, предполагающую отступление от подлинника, его обобщение. Даже некоторое формальное искажение во имя пластической выразительности, во имя той общей художественной идеи, которая лежит в основе архитектурного образа» [2, с. 257–258].

В наши дни существует огромный общественный, научный интерес к неорусскому стилю.

Типология зданий, для проектирования которых применялся неорусский, очень разнообразна: народные дома, банки, особняки, вокзалы, больницы, богадельни, учебные учреждения, доходные дома, храмы и часовни. Наиболее широкое распространение неорусский стиль получил именно в культовом зодчестве. Благодаря политике Николая II, направленной на укрепление позиций русской православной церкви в обществе, на территории Российской Империи в конце XIX — начале XX века возводится значительное число новых храмов и монастырей. Одним из популярных стилей для их строительства в центральных губерниях был неорусский стиль. Но его развитие в культовом зодчестве в период правления Николая II связанно не только с Русской Православной церковью, но и со Старообрядческой.

Согласно переписи населения 1898 года, на территории Российской Империи проживало 1 343 000 старообрядцев [4, с. 3]. Безусловно, это не полная цифра, так как многие из староверов, привыкнув за

более чем два столетие к гонениям, предпочитали скрывать свою принадлежность к Древлеправославной церкви.

В середине XVII века в результате церковной реформы, направленной на унификацию обрядов с современными греческими, общество раскололось на тех, кто поддержал ее и остался в лоне Русской Православной церкви, и тех, кто не принял нововведения, то есть старообрядцев.

Отношение властей к старообрядцам на протяжении второй половины XVII — начала XX века было различным — периоды некоторого послабления сменялись новым ужесточением политики, но в целом она всегда носила репрессивный характер. И только при Николае II, отличавшемся веротерпимостью, староверам были возвращены все их гражданские права.

17 апреля 1905 года, в канун революционных волнений, Николай II подписал высочайший указ «Об укреплении начал веротерпимости». Он изменил правовой статус иноверцев, в том числе и старообрядцев: их гражданские права были существенно расширены, так, например, отменялись ограничения для приверженцев древлеправославной церкви на поступление на государственную службу. Но еще более значимым было то, что они могли исповедовать веру открыто. Им было присвоено наименование «старообрядцы» вместо уничижительного «раскольники». Также указом предписывалось: «Распечатать все молитвенные дома… установить, в виде общего правила, что для разрешения постройки, возобновления и ремонта церквей и молитвенных домов всех христианских исповеданий необходимо: а) согласие духовного начальства подлежащего инославного исповедания, б) наличность необходимых денежных средств и в) соблюдение технических требований Устава Строительного…» [6, с. 346]. Таким образом, в указе говорится, о том, что необходимо возвратить старообрядцем их храмы, закрытые при Николае I, так и разрешить строительство новых. За день до официальной публикации указа император Николай II отправил в Первопрестольную телеграмму на имя московского генерал-губернатора: «Повелеваю в сегодняшний день наступающего светлого праздника распечатать алтари старообрядческих часовен московского Рогожского кладбища, и предоставить впредь состоящим при них настоятелям совершать в них церковные службы…» [5, с. 402]. Рогожское кладбище вновь стало духовным и административным центром русской старообрядческой церкви. Здесь

к уже существующим двум храмам: летнему Покровскому и зимнему Рождественскому, в 1912–1913 гг. по проекту архитектора Ф.Ф.Горностаева была возведена величественная колокольня. Она, с одной стороны, являлась памятником распечатывания алтарей, с другой — зримо свидетельствовала о начале новой для старообрядцев эпохи и благовествовала о полученной свободе. Это трехглавая звонница, прообразом для которой послужила колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. Ее центральный объем выше, чем два боковых. В нижнем ярусе была устроена церковь Воскресения Христова, на втором этаже — ризница и библиотека, третий и четвертый — яруса звонов. Позднее, в 1915 году, на территории Рогожского кладбища по проекту Ф.А.Ганешина в неорусском стиле возвели здание старообрядческого богословско-учительского института.

За период с 1905 по 1917 год на территории Российской Империи создано более тысячи новых церквей [5, с. 426]. Это время вошло в историю Древлеправославной церкви как Золотой век, за что старообрядцы не уставали благодарить Николая II.

Одним из главных центров старообрядчества была Москва. На ее территории, по статистическим данным, в начале 1917 года насчитывалось 59 старообрядческих культовых построек и молелен, из них 15 отдельно стоящих церквей [3, с. 13].

В Первопрестольной проживало много старообрядцев, в числе которых были богатейшие купцы России: Кузнецовы, Рахмановы, Рябушинские, Морозовы, Шелапутины и др. Они выделяли значительные средства на благотворительность, строительство и украшение храмов, на содержание Московского старообрядческого учительского института, финансировали издание журнала «Церковь». С одной стороны, они являлись приверженцами старины, собирали коллекции древнерусской живописи, с другой — их интересовало все новое, прогрессивное. Последнее нашло выражение в том, что для возведения собственных особняков и контор московские купцы отдавали предпочтение модерну, в храмовом строительстве поддерживали неорусский стиль. В архитектурных проектах, которые они финансировали, широко применялись новые инженерные конструкции и технологии (в частности, железобетон).

Именно в древней столице складывается тип «канонического» старообрядческого храма. Он был зачастую одно- или пятиглавым, возводился в неорусском стиле, базирующемся на новгородско-псков-

ском зодчестве и традициях архитектуры Русского Севера. Лаконичные формы; сдержанный декор прототипов воспринимался как более архаичный, относящейся к благочестивой старине. С одной стороны, это обращение к архитектуре Северной, Северо-Западной Руси было продиктовано модой (новгородско-псковское направление одно из наиболее популярных в неорусском стиле), с другой — своеобразным почтением новгородской вольнице и непокорности центру, т.е. Москве, с третьей — этот регион был близок к историческим духовным центрам Старообрядчества. Наличие алтарных апсид зависело от принадлежности церкви к общине поповцев или беспоповцев. В храмах беспоповцев алтари не устраивались, либо имели иное назначение, например, использовались как помещения для собрания прихожан, крещальни, книгохранилища или ризницы. На месте престола мог стоять стол, за которым прихожане трапезничали. Также существовали отличия и в устройстве иконостасов, в основном, они были высокими пятиярусными, и если у поповцев они полностью повторяли православные, то у беспоповцев, в силу отсутствия алтаря, могло не быть врат, либо сделаны ложные.

Обязательной составляющей старообрядческих храмов эпохи Николая II были колокольни. Исстари колокольный звон имел огромное значение в жизни русских людей. Он призывал верующих к богослужению, выражал праздничное торжество, возвещал о наиболее важных моментах литургии. Многие иноверцы были лишены в Российской Империи возможности использовать колокольный звон. Ограничены в этом были и старообрядцы до 1905 года. После издания указа «Об укреплении начал веротерпимости» колокольни становятся у староверов своеобразными символами свободы вероисповедания. Их формы разнообразны: это отдельно стоящие постройки (колокольня старообрядческой церкви Св. Екатерины на Бауманской улице, архитектор Н.Н.Благовещенский, 1915 г.), которые иногда сочетали в себе функции храма (храм-колокольня во имя Воскресения Христова на Рогожском кладбище, архитектор Ф.Ф.Горностаев, 1906–1913 гг.); многопролетные звонницы по типу псковских (церковь Покрова Богородицы на Остоженке, архитекторы В.Д.Адамович, В.М.Маят, 1907–1908 гг.); столпообразные шатровые колокольни по образу новгородских XVI века (Церковь Николы Чудотворца у Тверской заставы, архитектор А.М.Гуржиенко, 1914–1921 гг.); ярусные сооружения перекрытые куполом (церковь Покрова на Новокузнецкой улице, архитектор В.П.Десятов 1908–1910 гг.). Неорусское направление в

строительстве старообрядческих церквей было задано одной из первых построек в этом стиле — храмом Воскресения Христова и Покрова Богородицы в Токмаковом переулке в Москве архитектора И.Е.Бондаренко, возведенным для поморской общины в 1907–1908 гг. Стоит отметить, что значительное число реализованных и нереализованных проектов старообрядческих церквей составили яркую страницу творчества этого зодчего. В период с 1907 по 1917 год на территории Российской Империи им было построено 12 храмов [3, с. 13], из них 4 в Москве, 3 на территории Московской губернии и 5 в других регионах (например, в Риге, на фарфоровой фабрике Кузнецова, была возведена церковь в память 300-летия Дома Романовых).

Храм в Токмаковом переулке двухэтажный, включает несколько помещений: моленную и комнаты для собраний членов общины, обширные хоры. В его облике чувствуется влияние архитектуры Русского Севера: лаконичные объемы и формы, перенесенные из деревянной архитектуры в каменную, применение скатных кровель, маленькие окна, небольшие луковичные главки. Особый акцент Е.И.Бондаренко делает на звоннице, перекрытой двускатной крышей с поливной черепицей. Ее западный фасад он украшает майоликовым панно с изображением двух ангелов, несущих в руках образ Спаса.

В числе архитектурных памятников, созданных И.Е.Бондаренко на территории Москвы и Московской губернии, можно назвать следующие: церкви Покрова Пресвятой Богородицы Покровско-Успенской старообрядческой (Рогожской) общины белокриницкого согласия в Малом Гавриковом переулке (1906–1911 гг.), Успения на Четвертой Рогожской улице (1907–1910 гг.) в Москве, пророка Захарии и св. мученицы Евдокии в Ногинске (ранее Богородицк, 1909–1911 гг.), Святой Анны Кашинской (1900-е гг.), с. Кузнецы Павлово-Посадский района Московской области.

Все они, как и церковь в Токмаковом переулке, имеют неповторимый авторский облик, основанный на сочетании форм псковско-новгородского зодчества и деревянных церквей Русского Севера с архитектурными мотивами московской архитектуры XV — первой половины XVII.

Наряду с И.Е.Бондаренко, в Москве по заказам старообрядцев работали В.Д.Адамович и В.М.Маят (храм Покрова Пресвятой Богородицы на Остоженке, 1907–1908 гг.); В.П.Десятов (храм Покрова Пресвятой Богородицы на Новокузнецкой улице, 1908–1910 гг.); А.М.Гуржиенко (храм Николы Чудотворца у Тверской заставы, 1914–1921 гг.).

И если постройки Бондаренко уникальны по своему архитектурному облику, то некоторые из московских старообрядческих культовых зданий имеют реальные прототипы, например, в церкви Покрова Богородицы на Остоженке узнаются формы псковского храма Воскресения Христова «со Стадища». Оба храма роднят схожие кубические объемы, одна глава, три апсиды, две из которых — боковые, пониженные, приземистый притвор с двускатной кровлей, звонница, надстроенная над западной стеной притвора. Важно отметить, что, когда создавался храм на Остоженке, псковская церковь Воскресения Христова «со Стадища» имела четырехскатную крышу, что и воспроизвели В.Д.Адамович и В.М.Маят в своем московском проекте. Декор храма на Остоженке также сдержан: это валиковые бровки над маленькими окнами, пояса бегунка, арочные ниши. Но Покровская церковь менее живописна, она имеет более сухой, академический рисунок форм и деталей, ее главный западный фасад, в отличие от прототипа, симметричен.

В облике церкви Николы Чудотворца у Тверской заставы (А.М. Гуржиенко, 1914–1921 гг.) также легко угадывается прототип — храм Спаса на Нередице под Новгородом Великим XII столетия. В начале XX века Нередицкая церковь стала широко известна интеллигенции благодаря творчеству художника Николая Рериха, научным экспедициям и реставрации этого памятника П.П.Покрышкиным в 1903–1904 гг. Храм Николая Чудотворца в Москве, как и Нередицкий, имеет кубический основной объем, завершенный позакомарным покрытием, одну главу с луковичным куполом. К северо-западному углу притвора Никольской церкви пристроена колокольня по типу новгородских шатровых звонниц XVI века. Она представляет собой четверик, переходящий в восьмерик с шатром и главкой.

После проведения церковной реформы в 1650-х годах все древние храмы стали принадлежать «никонианам». Староверы продолжали считать эти храмы своими, но так как они не имели к ним доступа, то стремились воспроизвести их формы в архитектуре своих новых построек.

Среди старообрядческих церквей Москвы есть и такие, в которых формы архитектуры Пскова и Новгорода обогащены мотивами и деталями, заимствованными из других стилистических направлений. Так, например, в храме Покрова Пресвятой Богородицы Замоскворецкой общины чувствуется влияние неовизантийского стиля. Оно про-

слеживается в форме завершения: основанием для него служит барабан широкого диаметра, прорезанный большими арочными окнами; купол решен в виде полусферы. Все это характерные черты неовизантийского стиля. Использование этих архитектурных форм могло быть связано с целым рядом причин: во-первых, с творческими поисками архитектора, экспериментами с историческим материалом, желанием создать монументальный облик. Во-вторых, старообрядцы считали себя приверженцами древней православной культуры и, применяя неовизантийскую стилистику в постройках, подчеркивали свою связь с древним Константинополем.

Санкт-Петербург уступает Москве по количеству построенных за рассматриваемый период старообрядческих церквей. Так, поповцами было создано два храма в неорусском стиле — Успения Пресвятой Богородицы и Покрова Пресвятой Богородицы на Громовском кладбище (архитектор Н.Г.Мартьянов, 1912–1915 гг.); Покрова Пресвятой Богородицы Лиговской общины Белокриницкого согласия (архитектор неизвестен, 1916 г.), а также две домовые церкви: Свт. Николая Чудотворца общины, приемлющей священство, переходящее от Великоросской церкви, на Малодетскосельском (Мало-Царскосельском) проспекте, и Свт. Петра Митрополита Киевского при Чубыкинской богадельне на Московском (Забалканском) проспекте. Один проект храма в неорусском стиле — Свт. Николая Чудотворца при Большеохтинской общине Белокриницкого согласия — остался нереализованным.

Беспоповцами было возведено два храма — Знамения Пресвятой Богородицы Поморского согласия на Тверской улице в неорусском стиле (архитектор Д.А.Крыжановский, 1906–1907 гг.) и Воскресения Христова Федосеевской общины новоженов (В.А.Липский, 1909 г.) — в неороманском, а также основано несколько моленных — моленная Малоохтинской Федосеевской общины, моленная Волковской Федосеевской общины, моленная Федосеевской общины на Коломенской улице и один женский скит, в котором проживало 200 белиц. Для него был разработан проект трехэтажного корпуса, оставшийся нереализованным [1, с. 401].

Крупнейший из старообрядческих храмов в Санкт-Петербурге — Знамения Пресвятой Богородицы Поморского согласия, построенный по проекту Д.А.Крыжановского в 1906–1907 годах. Его сложный объем включает, помимо помещения церкви, часовню для отпевания, школу, детский сад, мужскую богадельню. В архитектуре преобладают мотивы новгород-

ского и псковского зодчества: пониженные углы фасадов четверика, их трехлопастное членение, звонница, сдержанный декор, но луковичное пятиглавие отсылает нас к памятникам Москвы XVI–XVII вв.

Неорусский стиль в старообрядческом культовом зодчестве получил распространение не только в столицах, но и в центральных губерниях, например, в Тульской (Покрова и Благовещения Пресвятой Богородицы в Туле, арх. С.М.Серебровский, 1912–1914 гг.), Калужской (Покрова Пресвятой Богородицы в Боровске, арх. Н.П.Омелюстый, 1909–1912 гг.), Нижегородской (Церковь Успения Пресвятой Богородицы на новом Бугровском кладбище в Нижнем Новгороде, арх. В.А.Покровский, 1914–1916 гг.), Владимирской (Троицкая церковь, арх. С.М.Жаров, 1913–1916 гг.), Саратовской (Троицкая церковь в г. Балаково, арх. Ф.О.Шехтель, 1906–1909 гг.).

Обращение к постройкам второй половины XVII — конца XIX веков в качестве прототипов считалось нежелательным, так как их архитектура отождествлялась с новообрядцами. Это было своеобразным негласным правилом, тем не менее, оно применялось только в центральной России. В отдаленных губерниях создатели старообрядческих храмов располагали достаточно ограниченными материальными средствами (иногда под церкви переделывались старые моленные или даже частные дома) и руководствовались уже наработанными архитектурными схемами, использовали традиции классицизма, русского стиля и т.д. Зачастую строители брали за основу то, что видели вокруг, а построек раннего времени, возведенных до разделения церкви, в Сибири, на Дальнем Востоке не было. Помимо этого, провинциальные архитекторы и заказчики не обладали достаточными знаниями, чтобы разбираться в тонкостях архитектуры.

Безусловно, представители старообрядчества стремились отблагодарить Николая II за те свободы, которые он им даровал. Это выразилось в посещении царя многочисленными депутациями, которые включали представителей как поповцев, так и беспоповцев, благодарственными адресами (так старообрядцы Белокриницкой иерархии преподнесли Николаю II адрес с 76447 подписями [5, с. 516]), ежегодными молебнами, которые совершались в старообрядческих церквях в день принятия указа «О началах веротерпимости».

Вместе с тем, староверы так же, как и православные, возводили храмы, освященные в честь Свт. Николая Чудотворца. С одной стороны,

это один из почитаемых святых в России, с другой, в XIX — начале XX столетий существовала практика освящения культовых построек во имя небесных покровителей императоров и членов их семьи: Св. благ. кн. Александра Невского, Свт. Николая Чудотворца, Свт. Алексия Митрополита Московского и др. Например, в городе Каунас (сейчас входит в состав Литвы) в 1906 году был возведен один из первых старообрядческих храмов в этом регионе. Его освятили во имя Свт. Николая Чудотворца именно в благодарность императору, о чем свидетельствуют документальные источники.

Помимо этого, старообрядцы приняли участие в торжествах в честь 300-летия Дома Романовых. Среди культовых объектов, возведенных к юбилею, в ходе исследовательской работы было выявлено три старообрядческих храма: церковь на фарфоровом заводе Кузнецова в Риге (арх. И.Е.Бондаренко, 1900-е годы), Троицкая церковь во Владимире (арх. С.М.Жаров, 1913–1916 гг.) и деревянная церковь Михаила Малеина в Тимково Ногинского района Московской области (арх. И.И.Струков, 1912 г.). Возможно, количество старообрядческих культовых построек в честь 300-летия дома Романовых значительно больше — в ходе исследования не рассматривалась территория Сибири и Дальнего Востока, где проживали многочисленные общины староверов. Также поиск подобных объектов затруднен из-за ряда причин, в частности, их физической утраты в советские годы, недостаточной освещенности данной темы в научной литературе.

Начало XX столетия стало золотым временем для старообрядчества, короткой, но яркой эпохой возрождения его церковного искусства, которая была бы не возможна, если бы не религиозная политика Николая II. К сожалению, в наши дни, несмотря на высокую историко-культурную значимость, многие старообрядческие храмы, представляющие яркую страницу в жизни России, находятся в забвении, некоторым из них грозит полное физическое уничтожение, чего нельзя допустить. Тем не менее, за последние десятилетия в научном мире появляется все больше статей о быте и культуре старообрядцев, публикуются мемуары современников, дающие представление о мире староверов начала XX века, организуются художественные выставки. Все это способствует открытию для общества значимых страниц в истории России, связанных с Древлеправославной церковью, с ее взаимоотношениями с государственной властью, ролью в обществе, искусстве.

Список литературы:

1. *Антонов В.В., Кобак А.В.* Святыни Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. — Санкт-Петербург: Лики России, Спас, 2010.

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

3. *Кириченко Е.И.* Старообрядческие храмы, построенные по проектам И.Е.Бондаренко в Москве // Academia. Архитектура и строительство. — Москва. — 2019. — № 1.

4. *Мельгунов С.П.* Старообрядцы и свобода совести. — Москва, 1907.

5. *Мельников Ф.Е.* Краткая история древлеправославной (старообрядческой) церкви. — Барнаул, 1999.

6. Слово Церкви. — 1915. — № 15.

В.И. БОЧКОВСКАЯ
Кандидат исторических наук, доцент, Алтайский государственный университет
e-mail: maratan_@mail.ru

Г.Д. БУЛГАЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент, Алтайский государственный университет
e-mail: bulgaevaGD@yandex.ru

V.I. BOCHKOVSKAYA
PhD in Historical sciences, Associate Professor, Altai State University
e-mail: maratan_@mail.ru

G.D. BULGAEVA
PhD in Art criticism, Associate Professor, Altai State University
e-mail: bulgaevaGD@yandex.ru

ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ НА АЛТАЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

DECORATIVE INTERIOR OF ORTHODOX CHURCHES IN ALTAI: HISTORY AND MODERNITY

Показано значение художественного украшения церковного интерьера в историческом срезе эпох, определено, что внутреннее декоративное убранство горнозаводских церквей Сибири последней трети XVIII века заключалось, прежде всего, в художественном решении иконостасов, доказано, что ориентиром для подражания барнаульским иконописцам служили образы барнаульских храмов, выполненные приезжими, чаще всего, тобольскими мастерами.

The value of the artistic decoration of the church interior in the historical cut of the eras is shown, it is determined that the interior decoration of the mining churches in Siberia in the last third of the 18th century consisted, first of all, in the artistic solution of the iconostases; most often by Tobolsk craftsmen.

Ключевые слова: храм, культура, зодчество, традиции, иконостас, декоративное убранство.
Keywords: temple, culture, architecture, traditions, iconostasis, decoration.

Каждая эпоха несет в себе самостоятельное понимание искусства предыдущих периодов. Интерес к исследованию декорирования внутреннего пространства православного храма не теряет своей значимости и в наши дни. Все чаще историки и искусствоведы обращаются к изучению элементов резьбы, характеру эмалевых вставок, общему колористическому решению декоративных форм и т.д. Не менее актуально звучит вопрос развития художественного украшения церковного интерьера в историческом срезе эпох. Несомненно, что большое значение в области изучения региональной культуры имеют архивные документы, благодаря которым можно представить и восстановить внешний и внутренний облик православных храмов Алтайского края и Барнаула. Однако утрата большей части предметов декорирования внутреннего пространства храма в XX веке привела к острому недостатку информации о местных мастерах XVIII века. а сохранившиеся безымянные иконы и церковная утварь мало рассказывают о биографии и жизнедеятельности авторов. Большинство исследователей, тем не менее, отмечают, что Барнаул XVIII века являлся городом мастеров, так как в это время здесь работал целый ряд людей, занимающихся обработкой и изготовлением предметов из серебра и меди. Например, в 1762 году для деревянной Петропавловской церкви Барнаульского завода утварь выполнил унтерштейгер Иван Бабин. Также изготовлением церковной утвари занимались посадский Яким Жуков и мастеровой Барнаульского завода Спиридон Бобровников со своим подмастерьем [1].

В Барнауле во второй половине XVIII века, кроме мастеров, занимающихся изготовлением изделий из металла, работали резчики по дереву и иконописцы. В архивных документах содержится, помимо имен мастеров и названий работ, также описание готовых произведений и качества их исполнения. Но стоит отметить, что местных мастеров высокого уровня было немного, поэтому в 1769 году возникли трудности с поиском иконописцев для строящейся при «няжнокузнецком заводе святой церкови во имя Вознесения Господня». Но уже в феврале 1770 года ситуация меняется, и в канцелярии горного начальства «…

Барнаульского завода цеховой Тимофей Васильев сын Грохотов явился с показами, что он во вновь строящуюся при няжносузунском заводе святую церковь, врата царские резные и над ними двух резных ангелов с репидами и чашею желает сделать из собственного своего лесу и за дело оных возмет двадцать пять рублев» [2]. Приезжали в Барнаул мастера из других мест. Иконостас в деревянном Петро-Павловском соборе при барнаульском заводе в 1749–1750 годах выполнил тобольский иконописец Василий Васильевич Бушков. Им же был написан иконостас для новостроящейся при Няжносузунском заводе церкви. Иконостас нового каменного здания Петро-Павловского собора выполнял томский мастер Иван Гущев [3, с. 11].

Внутренние декоративное убранство горнозаводских церквей Сибири последней трети XVIII века заключалось, прежде всего, в художественном решении иконостасов. Судя по описям, именно иконостас становится средоточием и центром при восприятии внутреннего храмового пространства, так как росписи выполнялись нечасто, а необходимая утварь и различные формы мебели занимали значительно меньше места. В соответствии с выявленными архивными проектами иконостасов: Петропавловского собора г. Барнаула — 1771 г., Духосошественской церкви Железнотомского завода — 1773 г. и Вознесенского храма Сузунского завода — 1769 г., резьба и роспись декора иконостасов представлена довольно ясно.

Прежде всего следует обратиться к в полихромному проекту, которым руководствовались мастера при выполнении иконостаса для церкви Сошествия Св. Духа на апостолов. Автором проекта стал И.И. Черницын, исполнителями — резчик И.Гущев и иконописец А.Сумкин, который в январе 1774 года заключает договор о написании иконостаса и хоругви по сочиненному чертежу в церковь при Томском заводе Кузнецкой конторы. Кроме этого, в 1770-х годах этот мастер пишет образы Святителя Николая и мученицы Екатерины для церкви томского завода Кузнецкого заказа. Для выполнения иконостаса церкви Сошествия Св. Духа на апостолов использовали кедровый лес, заготовленный конторой, а все недостающее покупалось на Ирбитской ярмарке [4]. А.Сумкин подряжается написать иконостас своими красками и покрыть в «пристойных местах» золотом [5]. Сохранилось краткое описание заказанного иконостаса: «…во исполнении оного, Ея императорского Величества указу означенной иконописец Сумкин упомянутой иконостас за

всех пристойных около местных и двунадесятых праздников образов… местах, так же и карнизы золотом покрыл и между теми местными и двунадесятыми праздников образами стал бы на подобие мрамора красками раскрасил, а в капителях вместо позолоты херувимов написал» [6]. По свидетельству командующего здесь Маркшейдера Бейера, оказалось, что тот иконостас «…реченным Сумкиным вызолочен и раскрашен хорошим искусством» [6]. По своему архитектурному построению иконостас, который сочинил И.И.Черницын, являлся рамочным, сомкнутым, метрического типа. Это подчеркивается расположением икон, а также строгим членением общей формы иконостаса — карнизами и колоннами. Единая монотонная плоскость светло-зеленого цвета, на которой располагаются иконы, выступает в качестве основы иконостаса. Асимметричный орнамент, основные элементы которого — завиток и затейливо изогнутые листья, является превалирующим. В проекте представлены элементы резьбы Царских Врат, херувимов, расположенных над дьяконскими дверями, а также резные рамы вокруг икон. Двойные золоченые карнизы разделяют ряды иконостаса и опираются на «мраморные» колонны.

16 февраля 1748 года начальник Колывано-Воскресенского округа А.В.Беэр направил в Тобольскую консисторию письмо с сообщением о строительстве церкви во имя Петра и Павла в поселении барнаульского завода, попросив назначить двух священников и одного церковного причетника. В 1748 году был составлен план барнаульского завода с указанием первой церкви, расположенной рядом с «болотиной» в конце Петропавловской линии (современное название — улица им. И.И.Ползунова, в юго-восточной части площади) [7, с. 209–214]. Церковь была заложена в 1748 г., построена в 1750 г. в традициях русской культовой архитектуры петровского времени. В 1749 году Канцелярия Колывано-Воскресенского горного начальства подрядила иконописца из Тобольского посада В.В.Бушкова написать по указанному рисунку на 36 досках святые образа и позолотить резные царские врата с написанием на них Благовещения и евангелистов за 170 руб. В ноябре 1750 года заказ был выполнен [8]. Проект иконостаса Петропавловского собора отражает два варианта его завершения: с закругленным навершием — последние ряды вписывались в алтарную арку, и более высокую форму — Распятия с расширенным кругом предстоящих. В первом варианте доски икон двух верхних рядов имели асимметричную изогнутую

форму, соответствующую барочному стилю. Вероятно, образец резьбы был дан канцелярией. Декоративное убранство иконостаса выполнял «… знающий то мастерство в городе Томску ведения здешнего крестьянин Алексей Гущин…» [9]. Помимо резьбы с чертежа, резчик выполняет 4 боковые иконы, 4 откоса, 10 капителей, 6 херувимов и 10 «репенков». За столярную работу мастеру выплачивают 500 рублей [10]. Объем работ, предположительно, подставил под сомнение возможность выполнения их в срок, поэтому рассматривается вариант выписать из Змеиногорского рудника резчика С.Худякова. Значение Петропавловского иконостаса для православного искусства нашего региона обусловлено его образцовостью. Именно он на протяжении многих лет служил примером при выполнении алтарных преград и икон в других храмах. В реконструкции иконостаса церкви Томского завода, на основе сохранившихся документов, просматривается наиболее полное представление о декоративном убранстве комплекса.

На проекте Василия Бушкова силуэт и конструкция иконостаса Вознесенской церкви отличаются своей изогнутой формой. Сам иконостас сомкнутый, метрического типа, над иконами праздничного чина расположены иконы в форме овалов. Размер же каждой иконы праздничного чина различен и возрастает от края к центру над ними. В проекте наличествуют полуколонны, арочные завершения иконостасных проемов, карнизы, капители, другие формы декора, но при этом отсутствуют элементы резьбы. Иконописец использовал для украшения иконостаса, в соответствии с договором, и сусальное серебро, и сусальное золото [11].

В начале XVIII века по воле Петра I резкий поворот происходит в естественном развитии русской архитектуры в направлении европейского искусства. Широкое развитие получает стиль «барокко». Архитектура Санкт-Петербурга и Москвы всегда выступала для Алтая в роли образца, на который следует ориентироваться. Именно в столичных городах стиль создавался и приобретал законченные формы. Но все же примером и ориентиром для подражания барнаульским иконописцам служили образы барнаульских храмов, выполненные приезжими, чаще всего, тобольскими, мастерами. Благодаря тому, что на алтайской земле работали такие тобольские иконописцы, как В.В. и В.И.Бушковы, А.Сумкин, местные резчики и иконописцы ориентировались на «тобольское барокко». Таким образом, столичная архитектура задавала направление

развития, на нее ориентировались, хотя и не подражали ей полностью, учитывали местные условия, традиции и финансовые возможности. К концу XVIII века во внутреннем убранстве горнозаводских храмов присутствовали тенденции обильного декорирования, использования объемной резьбы, сусального золота и серебра, имитации других материалов; приверженность стилю барокко отражается в обилии растительного орнамента, витиевато загнутых листьях, завитках, скульптурных изображениях.

Список литературы:

1. ЦХАФ АК. Ф. 1. О. 1. Д. 484. Л. 97 об.

2. Там же. Л. 59.

3. Кривоносов Я.Е. Православные храмы Барнаула (1751–2001 гг.) / Я.Е. Кривоносов, Т.В.Скворцова. — Барнаул: Азбука, 2001. — С. 11.

4. ГААК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 484. Л. 232.

5. ГААК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 484. Л. 331 об.

6. ЦХАФАК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 484. Л. 317.

7. *Целищева М.А.* История Соборной площади г. Барнаула / М.А.Целищева // Краеведческие записки / Управление Алтайского края по культуре, Алтайский государственный краеведческий музей; редколлегия: О.В.Падалкина, И.В.Попова, В.А.Скубневский (науч. ред.). — Барнаул, 2011. — Выпуск 9. — С. 209–214.

8. ЦХАФ АК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 45. Л. 83–84.

9. ЦХАФ АК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 45. Л. 111.

10. ГААК. Ф. 1. Оп. 1. Д. 45. Л. 50. Л. 300.

11. ГААК. Ф. 1. О. 1. Д. 484. Л. 84.

Ю.С. НАУМОВА
Аспирант кафедры технологии и дизайна
Вятский государственный университет (ВятГУ)
e-mail: u-naumova00@mail.ru

J.S. NAUMOVA
Postgraduate of the Department of Technology and Design
Vyatka State University
e-mail: u-naumova00@mail.ru

ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ ПЕЧИ В КОНТЕКСТЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА ДЛЯ ПРИГОТОВЛЕНИЯ ПИЩИ ЖИЛИЩА VI–XV ВЕКА

TYPOLOGY OF THE RUSSIAN STOVE FOR THE PURPOSES OF ORGANIZING SPACE FOR COOKING IN THE DWELLING OF THE 6th–15th CENTURIES

В статье исследуется начальная стадия формирования кухонного пространства в жилом интерьере и его основной элемент — печь. Рассматривается зарождение понятия «печь» и эволюция печи в древнерусском жилище с VI по XV века во взаимосвязи с современным понятием одной из трех основных кухонных зон — зоной приготовления пищи. Приводится типология печей и анализируется вариативность их функционального назначения в домах различных слоев общества. Этот факт является базой для формирования самостоятельного кухонного пространства и его дальнейшего усовершенствования под влиянием развития науки, техники, дизайна.

The article examines the initial stage of formation of kitchen space in residential interior and its main element — the stove. The origin of the concept of the stove and its evolution in the ancient Russian dwelling from the 6th to the 15th centuries are considered in connection with the modern concept of one of the three main kitchen zones — the cooking zone. The typology of stoves is discussed and the variability of their functional purposes in houses of various

population groups is analyzed. This fact is the basis for formation of independent kitchen space and its further improvement under the influence of development of science, technology, design.

Ключевые слова: русская печь, русский быт, русское жилище, интерьер избы.
Keywords: Russian stove, Russian way of life, Russian dwelling, interior of the izba.

В результате эргономических исследований кухонного пространства в XX веке учеными выявлено три главные рабочие зоны: зона приготовления пищи, зона хранения, зона мойки. Все три зоны расположены в мебели — кухонном гарнитуре, состоящем из взаимосвязанных между собой элементов — модулей, которые образуют так называемый рабочий треугольник. Современная зона приготовления пищи — это электрическая или газовая плита, либо варочная панель и духовой шкаф, если речь идет о встроенной в мебельные модули технике. Так было не всегда.

Прообраз современной плиты — печь. Элементом новизны в исследовании является рассмотрение эволюционного развития печи во взаимосвязи с современным понятием одной из трех основных кухонных зон — зоной приготовления пищи. Источниками исследования стали археологические данные, очерки и монографии материальной культуры Древней Руси VI–XV века.

В древнерусском доме печь выполняла две жизненно важные функции — отопление и приготовление пищи. На печи спали, в ней мылись и парились. С печью связано множество народных обрядов, верований и представлений [1, с.181]. Закономерно полагать, что печь была одним из главных элементов интерьера.

Самая простая форма печи возникла, когда человек научился добывать огонь и стал использовать его для приготовления еды и обогрева жилища. В одной из первых построек наших предков периода каменного века — землянке — функцию печи выполняла яма с очагом. Дым от костра выходил через вход в жилище [2, с. 9]. В открытом очаге необходимо постоянно поддерживать огонь — это неудобно и неэкономично, поэтому привело к изобретению приспособлений, которые сохраняют тепло после того, как топливо в очаге прогорит.

В период бронзового века отапливать жилище стали за счет аккумуляции в нем тепла. Очаг оградили стенками из обычных камней и сделали закрытым — таким образом появилась печь [3, с. 10]. Закрытый вариант дольше сохранял тепло при наименьшем расходе топлива.

Первые достоверно славянские памятники древнерусского жилища датируются VI веком до н.э. Во время археологических раскопок, даже если все элементы жилища были разрушены, именно печь оставалась целой, поэтому определить ее тип не составляло труда [4, с. 144]. В одном поселении чаще всего использовался один и тот же тип печи. Русская печь обладала своими характерными, не схожими с другими этническими народами, чертами.

В VI–VII веках первыми жилищами славян были полуземлянки, наземные жилища при раскопках встречаются редко. В полуземлянках делали примитивные печи-каменки (рис. 1). По форме такие печи близки к прямоугольнику, в редких случаях они имели подковообразную форму [4, с. 146].

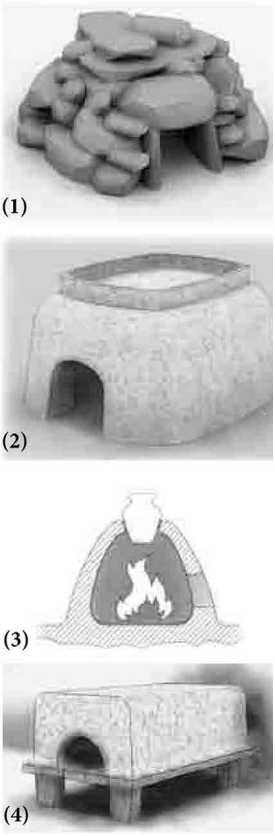


Рис. 1. (1) Печь-каменка; (2) глинобитная печь с жаровней; (3) глинобитная печь с отверстием для установки горшка; (4) глинобитная печь, установленная на деревянном опечке

Каменка складывалась из необработанных камней: нижняя часть — из крупных и плоских, а верхняя — из более мелких. Обычно связующего между камнями не было, но в некоторых поселениях найдены варианты, где щели забивались глиной или черепками сосудов [4, с. 146].

Задняя стенка печи и та, что примыкает к стене, всегда были по толщине больше, чем остальные. Так минимизировали риск возгорания стен жилища. Топка, или устье, то есть отверстие, куда закладывали топливо, была перекрыта большими плоскими камнями, либо сводом из небольших камней [4, с. 146].

Для изготовления печей использовали породы камня, которые можно было найти рядом с поселением: известняк, песчаник, гранит,

куски железной руды. Иногда верхнюю часть складывали из глиняных вальков. Печи-каменки, предположительно, имели дополнительные части из дерева. Для приготовления пищи на печь ставили большие глиняные жаровни [4, с. 146].

В некоторых районах в данный период были распространены глиняные печи, по форме, размерам совпадающие с печами-каменками. Они отличались материалом и технологией изготовления. Основа таких печей не сложена из камней, а вырезана в глиняном материковом останце. Верх — купол, как и у каменок, сделан из глиняных вальков [4, с. 146].

В VIII–X веках появляется еще один тип печи — глинобитная. Ее разновидности: с жаровней, с отверстием в своде для установки горшка и глинобитная печь, установленная на опечек (рис. 1).

Глинобитная печь с жаровней и глинобитная печь с отверстием в своде для установки горшка имели круглую или овальную в плане форму [4, с. 152]. В основном, такие печи полностью сбивались из глины, но также использовались камни и кирпичи.

Северные печи часто были поставлены на опечки, то есть деревянные настилы. Внутренность опечка заполнялась землей, глиной или камнями. Известны также полые настилы, скорее всего, использовавшиеся для хозяйственных нужд. Опечки изготавливались из дуба и имели квадратную или прямоугольную форму [4, с. 155].

Печи-каменки и глинобитные печи еще называли курными, так как они топились по-черному: дым выходил через топочное отверстие прямо в жилище, а потом на улицу через вход. Дымоходы в жилищах простого народа в этот период отсутствовали. К концу XIII века на территории Руси преобладали глинобитные печи [4].

Важную роль играет расположение печи в плане жилища. В IX–XIII веках жилище крестьянина было двух типов — наземные срубные дома и полуземлянки. Постройки города, села, погост или двор феодала имели общие сходные черты: это были небольшие дома состоявшие, как правило, только из одной комнаты, где стояла печь [5, с. 8]. Как такового понятия кухонного пространства изначально не существовало. Печь была одним из основных элементов интерьера. В комнате, кроме нее, стояли только простые лавки и скамьи.

Печь располагалась в одном из углов избы. Большую часть времени, особенно зимой, женщина проводила у ее устья. В зависимости от климатических условий, в северных районах устье печи поворачивалось

от входа, чтобы хозяйка была прикрыта печью от холодного воздуха. В южных районах — к входу, чтобы удобнее было носить дрова, воду, кормить скот [6, с. 63].

Для зажиточных горожан в этот период характерно наземное срубное жилище, которое, в отличие от крестьянской избы, имело несколько комнат. Планировка комнаты, в которой находилась печь, тип печи и ее функциональное назначение были такими же, как в доме простых крестьян.

Во дворцах феодала для приготовления пищи использовались отдельные хозяйственные постройки — поварни [5, с. 13]. Начинается разделение печей по функциональному признаку — для отопления дворца и для приготовления пищи используются разные печи.

В XIII–XV веках во время татаро-монгольского ига конструкции печей основной части населения не менялись. Одна и та же печь, как и раньше, выполняла у простого городского жителя функцию отопления и приготовления пищи и помещалась в одном из углов комнаты. Большинство печей были глинобитными, сводчатыми, с плоским подом. В начале рассматриваемого периода иногда еще встречаются каменки, а в его конце — кирпичные печи. Печь ставилась на опечек [5]. В избах ремесленников на печь иногда устанавливали дымники. Чаще она не имела трубы и дым выходил прямо в комнату, а оттуда — на улицу через дверь или окно [7, с. 120, 256].

Изба называлась черной, если в ней стояла курная беструбная печь, белой — если печь была с трубой. Белых изб и горниц было много в городах, в деревнях они почти отсутствовали [5].

В домах феодальной знати и других богатых людей, как и раньше, помещения для приготовления пищи — поварни — ставились отдельно от барских хором, одна из главных причин — защита жилых построек от пожаров. В богатых домах того времени отопительные печи уже имели трубы. Кирпичная печь с трубой скорее всего была не только источником тепла, но и важным элементом украшения интерьера [5]. На данном этапе функцию отопления и приготовления пищи в состоятельных домах выполняли разные печи. В конструкцию вносится важное техническое новшество — труба для выхода дыма на улицу.

В XV веке начинается новый этап усовершенствования печи в жилищах обычных крестьян. Курная печь, как и раньше, являлась основным отопительным прибором избы и одновременно местом приготовле-

ния пищи, но отвод дыма уже производился через специальное отверстие в стене под потолком, которое закрывалось изнутри заслоном. Другой способ отвода дыма — отверстие в потолке. Сама печь сбивалась из глины или складывалась на глиняном растворе из камней. В конце XV века у некоторых изб появляются деревянные трубы «дымницы». Печь-каменка в этот период встречается уже сравнительно редко в жилой избе. Как отопительный прибор в русских банях она сохранилась еще надолго [2].

Следующий этап усовершенствования черной курной печи — размещение «верхника» над устьем печи с устройством над устьем примитивного колпака, который соединялся с отверстием в потолке только во время топки. Так в XV веке появилась печь «полубелок», которая предшествовала обычной русской «белой» печи. «Белая» печь отличается от «полубелка» тем, что имеет сквозную трубу для отвода дыма наружу из-под колпака над устьем печи [2].

Таким образом, сформулируем выводы: в VI–XV веках усовершенствование печи шло медленными темпами, что характерно для традиционного типа развития общества. При создании печи, в первую очередь, руководствовались показателями ее экономичности и функциональности, наименьшее значение уделялось эстетической составляющей. В начале периода печь почти не имела различий в жилищах простых крестьян и богатых людей и выполняла две основных функции — отопление и приготовление пищи. К концу XV века нарастают отличия между жилищами города и деревни. В жилищах простых крестьян печь продолжает нести двойную функцию. В состоятельных домах существенно меняется тип жилища и увеличивается количество комнат. Для приготовления пищи отводят отдельные помещения.

В результате происходит разделение функций печи. На данном этапе функцию отопления и приготовления пищи в богатых домах уже выполняют разные приборы. Этот факт является базой для формирования самостоятельного кухонного пространства и его дальнейшего усовершенствования под влиянием развития науки, техники, дизайна.

Список литературы:

1. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян: монография. — Москва: Языки славянской культуры (ЯСК), 2005. — 218 с.

2. *Орлов А.И.* Русская отопительно-вентиляционная техника: монография. — Москва: Аква-Терм, 2010. — 224 с.

3. *Козлов А.А.* История печного отопления в России. — Москва: АНКО, 2017. — 164 с.

4. *Раппопорт П.А.* Древнерусское жилище. Археология СССР (свод археологических источников). — Ленинград: Наука, 1975. — 180 с.

5. *Рабинович М.Г.* Очерки материальной культуры русского феодального города: монография. — Москва: Наука, 1988. — 312 с.

6. *Беловинский Л.В.* Жизнь русского обывателя: изба и хоромы. — Москва: Кучково поле, 2012. — 400 с.

7. *Бломквист Е.Э.* Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. / Е.Э.Бломквист, Н.И.Лебедева, Г.С.Маслова; под редакцией Ю.В.Ивановой, Р.С.Липец. — Москва: Издательство Академии наук СССР, 1956. — 805 с.

КУН ЦЗИНЬСИНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

KONG JINXIN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: jinxinkong@foxmail.com

ДИАДЕМЫ СКУЛЬПТУР БОДХИСАТВ ИЗ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН-СЫ

TIARAS OF SCULPTURES OF BODHISATTVAS FROM LONGSIN MONASTERY

Диадемы бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы характеризуются разнообразием форм и видов, служа отражением расцвета художественной мысли скульпторов цинчжоуской школы. В данной работе будет проведена систематизация и типологизация диадем, выявлены наиболее часто встречающихся мотивы и расшифрованы их культурные коннотации.

Tiaras of bodhisattvas from Longxing-si monastery are characterized by a variety of shapes and types, reflecting the flowering of artistic thought of the sculptors of the Qingzhou school. In this work, the systematization and typology of diadems will be carried out, the most common motives will be identified and their cultural connotations will be deciphered.

Ключевые слова: Диадемы скульптур Бодхисатв, скульптура в монастырь Лунсин-сы в Цинчжоу.
Keywords: Bodhisattva Sculpture Tiaras, sculpture of bodhisattvas, Longxing monastery in Qingzhou.

В древнекитайской традиционной культуре головные уборы подразделялись на платки, шапочки и диадемы. Последние служили для украшения, а также свидетельствовали о социальном статусе носящих их людей. Аналогичным образом в буддийской культуре «диадемы»

также являются отличительным признаком религиозных образов, служа отображением их ранга. Диадемы бодхисаттв, как правило, богато инкрустированы разнообразными драгоценностями. Однако помимо функции украшения образа в буддийской пластике они символизируют мудрость, славу и величественность.

Диадемы скульптур бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы характеризуются разнообразием форм и видов, что является результатом усиленной работы художественной мысли и воображения мастеров при создании буддийских скульптур в регионе Цинчжоу. Для того, чтобы иметь более полное представление о правилах и особенностях изображения диадем на скульптурах бодхисаттв, в данной работе будет проведена систематизация и типологизация диадем, при этом внимание будет уделено выявлению глубоких культурных коннотаций наиболее часто встречающихся мотивов. Целью статьи является выявление эволюции форм диадем у скульптур бодхисаттв эпохи Северных династий (V–VI вв.), найденных в монастыре Лунсин-сы в Цинчжоу.

В соответствии с особенностями форм причесок образов бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы их можно выделить три типа: пучок волос, диадемы со скипетром и диадемы-венки.

Тип I: пучок из волос

Пучок из волос не является диадемой, однако служит в качестве украшения той же функции, что и диадемы. Обычно волосы бодхисаттв завязаны при помощи ленты или платка, формируя высокий пучок. В китайской традиции платок обычно использовался для завязывания и прикрытия узла из волос, повязывания и украшения голов мужчин в эпоху Южных и Северных династий.

Вид A: пучок с лентой

Волосы бодхисаттв завязывались в пучок довольно узкой лентой без каких-либо других украшений. Некоторые имели треугольную форму, как отчетливо видно на скульптуре бодхисаттвы на декорированной стеле с мандорлой высотой 95,5 см. периода Северной Вэй (рис. 1).

Вид B: пучок с платком

Волосы бодхисаттв также могли быть обернуты платком и перевязаны лентой. Платок ниспадал по обеим сторонам пучка, что служило



Рис. 1. Пучок с лентой



Рис. 2. Пучок с платком



Рис. 3. Диадемы со скипетром

в качестве украшения. Примером является пучок на голове скульптуры бодхисаттвы на декорированной стеле с мандорлой эпохи Восточной Вэй, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 110 см. (рис. 2).

Тип II: диадемы со скипетром

По форме такие диадемы похожи на круглую шапочку с выступом. В центре лицевой части диадема имеет декоративный элемент в виде скипетра [1]. Обычно поверх диадемы еще повязывался платок, волосы заплетались в косы и ниспадали на плечи, где закреплялись при помощи дискообразных декоративных элементов. В некоторых случаях платок с двух сторон завязывался в банты, а затем складками ниспадал вниз, как, например, на одиночной скульптуре бодхисаттвы периода Восточная Вэй (534–550) высотой 200 см. У нее повреждены руки, а также в некоторой степени повреждены позолоченный скипетр и правый конец банта на диадеме, левый конец хорошо сохранился (рис. 3).

Диадемы со скипетром у бодхисаттв были распространены в период от поздней Северной Вэй до Восточной Вэй. Диадемы впитали в себя особенности стилей платков и шапочек, носимых простым народов в эпохи Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий. Таким образом, сформировались особые формы диадем, которые использовались при создании скульптур бодхисаттв.

В Древнем Китае диадемы свидетельствовали о социальном статусе человека, поэтому их в основном носили люди высшего сословия.

Символическое значение диадем было важнее практического, поэтому они несли в себе определённое значение. По форме диадемы со скипетром были близки к диадемам, носимым в повседневной жизни, украшение в виде скипетра в центре диадемы также имело особое значение. Этот декоративный элемент, был популярен на диадемах в эпоху Южных и Северных династий. Он назывался «цзиньдан» (金铛) (далее — золотая подвеска) и являлся символом чиновников Южных династий, который демонстрировал их положение и ранг. Кроме того, данный предмет клали в захоронение вместе с умершим для обозначения статуса.

Тип III: диадемы-венки

Диадемы-венки обычно украшались цветами и лозами. В данной работе под диадемами-венками подразумевается все те, на которых есть декор цветами, либо они сами выполнены в форме цветка.

Вид A: диадемы-венки зубчатой формы

Это такой тип диадем, у которых верхняя часть выполнена в форме зубцов. В качестве украшений использовались цветы, подвески с объединением бусин в виде колоска и другие декоративные элементы. Примером служит скульптура бодхисаттвы высотой 42,6 см. на декорированной стеле с мандорлой эпохи Восточная Вэй. Бодхисаттва располагался справа от Будды. Сужающаяся книзу форма диадемы, состоит из трех одинаковых по размеру треугольных зубцов, на верхушках которых имеются украшения в виде пучка тычинок, соединенные между собой тремя нитками мелких бусин (рис. 4).

Вид B: диадемы-венки цилиндрической формы

Диадемы данного типа выполнены либо в виде цельного цилиндра, либо образованы тремя элементами листообразной формы. В качестве украшений обычно используются резные орнаменты в виде цветов. Например, на голове скульптуры бодхисаттвы высотой 91 см с мандорлой на декорированной стеле эпохи Восточной Вэй, стоящей слева от Будды, находится диадема, состоящая из трех элементов листообразной формы, из них центральный — самый крупный. На поверхности диадемы вырезан орнамент, похожий на языки пламени, он носит название хоянь, по обеим сторонам диадемы расположены ленты, завязанные в банты и свисающие вниз (рис.5).



Рис. 4. Диадемы-венки зубчатой формы



Рис. 5. Диадемы-венки цилиндрической формы



Рис. 6. Диадемы-венки с ажурной резьбой

Вид С: Диадемы-венки с ажурной резьбой

Ажурные резные диадемы, как правило украшаются элементами в виде цветов и листьев, выполненных выпуклыми. Такой метод усиливает эффект объема, что делает образ более детальным и выразительным. Примером является скульптура бодхисаттвы эпохи Северная Ци (550–577) высотой 165 см. Несмотря на повреждения передней поверхности диадемы, все еще можно разглядеть миниатюрную фигурку Будды, со нитями бус в обеих руках. Ниже находится большая круглая бусина, окруженная кольцом бусин. В середине большой бусины имеется декоративный пучок из четырех тычинок с бусинами (рис. 6).

Ажурные диадемы-венки появились в эпоху Северная Ци в результате развития из обычных диадем-венков. Данный тип диадем демонстрирует высокие навыки в искусстве резьбы мастеров того времени.

Периодизация и особенности диадем у скульптур бодхисатв из монастыря Лунсин-сы

Диадемы бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы впервые появились в поздний период Северной Вэй и в дальнейшем постепенно развивались при Восточной Вэй и Северной Ци. Благодаря разграничению диадем скульптур бодхисаттв на несколько типов, можно обнаружить некоторые закономерности их трансформации в разные периоды. Про-

цесс трансформации диадем согласуется эволюцией образа бодхисаттв, и его можно разделить на три этапа.

Первый этап: поздний период Северной Вэй (508–534 гг.), когда скульптуры бодхисаттв были представлены декорированными стелами с мандорлой. В этот период волосы бодхисаттв были завязаны в пучок, а на лбу была челка с локонами в форме лепестков. Кроме того, сверху повязывался платок, концы которого ниспадали по обеим сторонам головы. Формы украшений для головы были довольно простыми.

Второй этап: эпоха Восточная Вэй (534–550 гг.). В это время пучки волос еще сохраняются, но уже не являются основной тенденцией. В данный период были распространены диадемы со скипетром, по форме похожие на шлем.

Наибольшие изменения произошли в поздний период Восточной Вэй. Концы платка, ниспадающие с обеих сторон головы, украшали позолоченной росписью. Кроме того, концы платка завязывали в банты. В это время уже начали появляться одиночные круглые скульптуры бодхисаттв, поэтому, по сравнению с предыдущим этапом, исполнение резьбы на диадемах стало более изысканными.

В поздний период Восточной Вэй также появились диадемы-венки, среди которых были распространены образцы зубчатой и цилиндрической форм. Образ диадем в виде цветочных венков на данном этапе был довольно простым, но это заложило основу для развития других типов диадем в последующие этапы.

Третий этап: эпоха Северной Ци (550–577 гг). В это время наблюдается значительное увеличение количества одиночных круглых скульптур бодхисаттв, усложнение украшений на теле и многообразие форм диадем. Данный этап является пиком развития диадем у скульптур бодхисаттв. Основной формой в эпоху Северной Ци являлись ажурные диадемы-венки. Исполнение также стало более искусным, чем в прошлые эпохи. Диадемы такого типа можно обнаружить главным образом на одиночных круглых скульптурах, что в полной мере отражает превосходные техники резьбы и художественные замыслы мастеров. Обычно диадемы украшали цветами, подвесками и другими декоративными элементами. В некоторых случаях в центре диадемы находился маленький Будда, который является признаком бодхисаттвы Авалокитешвары.

Таким образом, в поздний период Северной Вэй на скульптурах начали появляться пучки из волос, которые продолжали существо-

вать до эпохи Восточной Вэй, причем появлялись различные формы. Кроме влияния буддийской ушниши, наиболее вероятным представляется влияние украшений для волос, носимых людьми в повседневной жизни при Северной Ци в этом регионе. Диадемами со скипетром впервые стали украшать скульптуры на декорированной стеле с мандорлой периода Восточной Вэй, в то же время они продолжали присутствовать и на одиночных круглых скульптурах бодхисаттв. Диадемы-венки начали распространяться в поздний период Восточной Вэй и достигли пика своего развития в эпоху Северной Ци.

Примечания:

1. Скипетр (圭) — это изделие из яшмы, которое использовалось в качестве ритуальной утвари в Древнем Китае. Скипетры различаются по форме, есть полностью квадратные, а также треугольные в верхней части и строго квадратные в нижней. Декоративные элементы в форме скипетра в данной работе относятся ко второй разновидности.

Список литературы:

1. *Лю Фэнцзюнь*. Искусство буддийских скульптур провинции Шаньдун. — Тайвань: Издательство Художник Тайваня, 2001.

2. *Цзинь Вэйно*. Художественные достижения буддийских скульптур Цинчжоу // Изобразительное искусство. — 2002. — № 12.

3. *Сюй Чан, Ли Лин*. Гендерные изменения и эстетика художественного изображения бодхисаттв // Журнал Цзилиньского университета искусств. — 2017. — № 6. — С. 62– 67.

4. Музей Цинчжоу. Искусство создания буддийских статуй монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу. — Цзинань: Издательство Шаньдунское изящных искусств, 1999. — С. 131–164.

5. *Чжан Юньцюань*. Буддийские статуи монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу. — Пекин: Издательство Народного Изобразительного Искусства, 2013.

6. *Ван Цзяньци, Ван Хуацин*. Буддийские статуи Северных династий в Цинчжоу. — Пекин: Издательство Пекин, 2002.

Н.Д. ПОЛУНИНА

Аспирант исторического факультета (отделение истории искусств) МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: pnd5927@gmail.com

N.D. POLUNINA

Graduate student of the Faculty of History (Department of Art History) Moscow State University M.V. Lomonosov
e-mail: pnd5927@gmail.com

СТРОБЕРРИ-ХИЛЛ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

GOTHIC REMINISCENCES IN ENGLISH ARCHITECTURE OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

В данной статье усадебный дом Строберри-хилл, первый памятник неоготики в английской усадебной архитектуре, рассматривается в контексте ряда других процессов: как продолжение традиции английской любительской архитектуры, как один из первых примеров «живописного» направления в архитектуре и как памятник, давший толчок развитию не только неоготики, но и стиля «Тюдор».

In this article, Strawberry Hill, the first Gothic Revival manor in English architecture, is considered in the context of a number of other processes: as a continuation of the tradition of English amateur architecture, as one of the first examples of the Picturesque in architecture and as a monument that gave impulse not only to Gothic Revival style, but also to the Tudor Revival style.

Ключевые слова: Англия, XVIII век, готика, неоготика, Строберри-хилл, Гораций Уолпол.
Keywords: England, XVIII century, Gothic architecture, Gothic Revival, Strawberry Hill, Horace Walpole.

«Мой дом полон людей, и так было с того момента, как я позавтракал, и их становится всё больше — словом, я держу гостиницу… всё моё время уходит на то, чтобы раздавать билеты желающим увидеть его, и прятаться, пока его смотрят; послушайся моего совета, никогда не строй очаровательный дом между Лондоном и Хэмптон-кортом, в нём будут жить все, кроме тебя,» — жаловался в письме Джорджу Монтегю в 1763 году писатель, антиквар и политик Гораций Уолпол [9]. Его усадебный дом в деревне Твикенем уже тогда приобрел славу диковинки, своей необычной на тот момент «готической» архитектурой привлекая множество людей, никогда раньше не видевших ничего подобного. И все же уже спустя несколько десятилетий этот же дом начал подвергаться строгой критике; и до сих пор в истории искусств сложно найти памятник, который был бы удостоен такого количества ироничных и снисходительных комментариев, как Строберри-хилл.

Чарльз Локк Истлейк, автор первого сводного труда по истории неоготики, опубликованного в 1872 году, отмечал дилетантизм Уолпола и то, что его «готика» весьма далека от отражения реальной красоты старинной готической архитектуры [3]. Кеннет Кларк уже в XX веке нашел исчерпывающее определение тому, что представляла собой «готика Уолпола» — «frippery Gothic», «шаловливая готика», «манерная готика» [2]; примерно так же Строберри-хилл оценивал и Николас Певзнер, отмечая, что он является «рокальным по сути своей особняком, хоть и одетым в готическое кружево» [4]. Тем не менее, уже Истлейк признавал, что строительство Строберри-хилла стало действительно важным событием в истории неоготики, пусть и не за выдающиеся архитектурные достоинства, «ибо он служил для поддержки дела, которое в противном случае было бы почти забыто» [3]; и какую бы оценку архитектуре Строберри-хилла ни давали различные авторы, любое исследование, посвященное неоготике, неизменно начиналось именно с него.

В любом случае, особое место, которое занимает Строберри-хилл в истории английской архитектуры, уже давно не подлежит сомнению. Цель же данной статьи — уточнить и обозначить роль этого памятника в ряде других исторических процессов, характерных для XVIII века и определивших пути развития архитектуры XIX века.

В 1747 году Уолпол приобрел у некоей миссис Ченвикс пять акров земли с небольшим домиком, «чуть побольше, чем коттедж», который изначально носил название «Дом измельчённой соломы» (Chopped

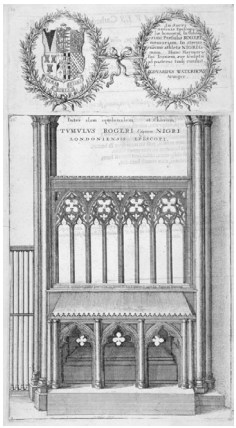
Straw Hall), и это прозаичное название Уолполу совершенно не подходило. Найдя в старых арендных документах название «Strawberry Hill Shot», он решил именно так назвать свою будущую «элегантную виллу» [1]. Дом строился в четыре этапа, здание разрасталось естественным образом без какого-либо предварительного плана, и это для эпохи, когда в архитектуре господствовал палладианский стиль с его регулярностью, четкостью и симметрией, действительно было ново. В 1753 году были построены библиотека и столовая, в 1760 году — галерея, круглая башня, большой клуатр и кабинет, а в 1770 году — большая северная спальня. Уолпол проектировал свой дом, главным образом, сам, при помощи двух друзей — знатока искусства и архитектора-любителя Джона Чьюта, который был для Уолпола буквально «оракулом вкуса», и художника-графика и декоратора Ричарда Бентли. Сами себя они втроем называли «Комитетом вкуса» (Committee of Taste) и, уже более прозаично, «Комитетом Строберри». В 1761 году Бентли, чьи недостатки (лень, проблемы с деньгами и чрезвычайно скучная жена) со временем становились все более обременительными для компании, резко покинул ее в результате творческих разногласий, и его заменил некий мистер Томас Питт, которого Кеннет Кларк описывает как «соседа с хорошим вкусом в готике» [2].

Традиция любительской архитектуры красной нитью проходит через всю английскую архитектуру XVIII века. Уже в 1710–1720-е годы плеядой первых архитекторов-дилетантов был создан целый ряд выдающихся палладианских построек. Именно с деятельностью «джентльменов-архитекторов», как они сами себя называли, связано возрождение в английской архитектуре интереса к палладианству, которое было принесено на английскую почву еще Иниго Джонсом и распространение которого надолго прервалось из-за революции и гражданской войны. Круг первых «джентльменов-архитекторов» был достаточно узок, и их объединял не только интерес к архитектуре и древности, но и политические воззрения (они принадлежали к партии вигов), и клубы, которые они посещали, в частности, лондонский клуб Кит-Кат. Одним из их лидеров и вдохновителей был Ричард Бойл, лорд Бёрлингтон — Гораций Уолпол называл его «Аполлоном искусств». Его лондонский особняк, Бёрлингтон-хаус, спроектированный им при помощи Колина Кэмпбелла и Уильяма Кента, стал первым крупным памятником новой волны палладианства; дальнейшие его проекты, в особенности, Чизик-хаус, еще более последовательно воплощают палладианские прнципы. Отец Гора-

ция Уолпола, Роберт Уолпол, важнейшая политическая фигура 1720–30-х годов и первый премьер-министр Великобритании, тоже входил в этот круг; лорд Бёрлингтон был с семьей Уолполов хорошо знаком. Гораций Уолпол фактически продолжает традицию любительской архитектуры, заложенную близкими друзьями его отца; и, подобно тому, как они стали вдохновителями новой волны палладианства, Гораций Уолпол стал вдохновителем нового веяния в британской архитектуре.

Конечно, ни в коем случае нельзя утверждать, что именно Гораций Уолпол был тем, кто впервые обратил внимание на готическую архитектуру как таковую; напротив, интерес к готике не утихал в Англии ни в XVII, ни в XVIII веке. Более того, уже в елизаветинскую эпоху готическую архитектуру воспринимали в исторической перспективе и обращались к ней вполне осознанно (Бёрли-хаус), так же, как и в XVII веке (университетская архитектура Оксфорда и Кембриджа, лондонские церкви Сент-Кэтрин-Кри и Сент-Мэри-Олдермэри), однако это были единичные случаи, отнюдь не носившие систематический характер. Тем не менее, интерес к готическому наследию находит отражение и в теоретических трудах этого времени. С тюдоровской эпохи берет начало традиция английского антикварианизма, а XVIII век ознаменовался расширением круга интересов и поля деятельности английских антикваров — именно в это время были изданы всевозможные описания древностей того или иного региона Англии, того или иного знаменитого средневекового собора, путевые заметки, комментарии к «Monasticon anglicanum» — фундаментальному труду антикваров Додсуорта и Дагдейла, описанию монастырских древностей Англии, опубликованному в середине XVII века. Предпринимались и попытки создания первых сводных трудов по истории готики, правда, под термином «готика» подразумевалась буквально вся английская старина, начиная еще с англосаксонских времен.

Труды английских антикваров сильно повлияли на процесс строительства Строберри-хилла и на его внешний облик. Более того, в ряде случаев за образец Уолпол, Чьют и Бентли брали именно те памятники, которые были задокументированы антикварами, и опирались на вполне конкретные гравюры из вполне конкретных книг, посвященных описанию готической архитектуры Англии. Собственно, старые гравюры были единственным доступным Уолполу и его товарищам источником, на который они могли ориентироваться в случае, когда они копировали детали тех готических памятников, которые к тому времени уже не суще-



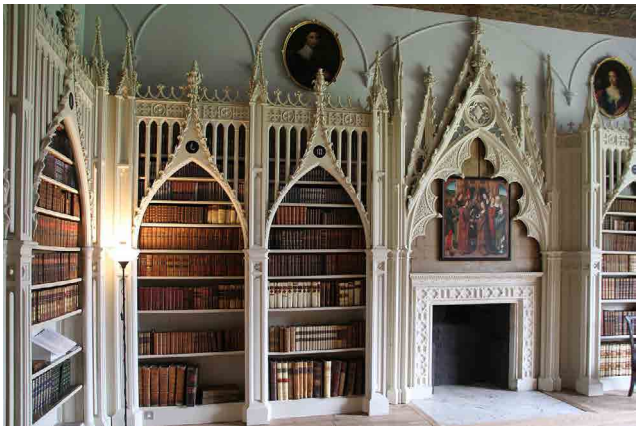


Рис. 1. Вацлав Холлар. Гробница епископа Роджера Найджера в старом соборе св. Павла. Иллюстрация к «Истории собора святого Павла в Лондоне от его основания и до нынешних времён» Уильяма Дагдейла, 1658 г.

Рис. 2. Строберри-хилл. Библиотека. Спроектирована Хорасом Уолполом и Джоном Чьютом

ствовали, к примеру, старое здание собора святого Павла в Лондоне, утраченное после Великого лондонского пожара. К примеру, Уолпол в подробнейшем каталожном описании своей «виллы» указывает [8], что образцом для каменной перегородки, отделяющей так называемый «аббатский садик», послужила гробница лондонского епископа Роджера Найджера, относившаяся к XIII веку и находившаяся именно в старом соборе святого Павла, — вероятнее всего, рисунок каменной резьбы гробницы был скопирован с гравюры чешского гравера Вацлава Холлара к изданной в 1658 году «Истории собора святого Павла в Лондоне от его основания и до нынешних времён» Уильяма Дагдейла, одного из самых влиятельных английских антикваров XVII века (рис. 1). Оттуда же были взяты стрельчатые арки, увенчанные резным парапетом и украшающие книжные полки в библиотеке (рис. 2); основой для этих арок послужила боковая дверь хора старого собора святого Павла (рис. 3), но здесь, в Строберри-хилле, эти арки имеют совершенно иную функцию, и Кеннет Кларк отмечает, что это, скорее, можно назвать интерпретацией, а не имитацией [1].

Главное, что отличает «готику Уолпола», — это та легкость, с которой те или иные средневековые памятники вырываются из контекста, копируются и переносятся уже в совершенно другую среду, полностью теряя свое первоначальное сакральное значение. Узоры каменных

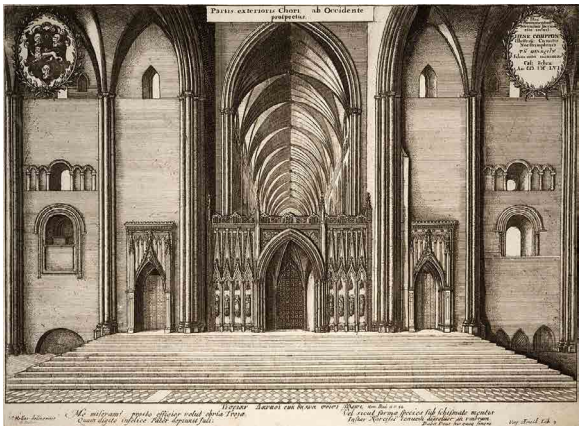




Рис. 3. Вацлав Холлар. Хор старого собора св. Павла. Иллюстрация к «Истории собора святого Павла в Лондоне от его основания и до нынешних времён» Уильяма Дагдейла, 1658 г.
Рис. 4. Строберри-хилл. Лестница. Спроектирована Хорасом Уолполом и Ричардом Бентли

ограждений гробниц используются для украшения каминов — так, камин в малой столовой скопирован с гробницы епископа Даремского в Вестминстерском аббатстве, а камин в библиотеке — с находящейся там же, в Вестминстерском аббатстве, гробницы графа Корнуолльского [8]. То, что используются именно гробницы, довольно легко объяснимо: малые архитектурные формы гораздо проще перенести в камерные интерьеры особняка, чем, с соблюдением всех пропорций, своды и каменный декор огромного готического собора. При этом рисунок средневековой каменной резьбы может оказаться перенесенным на материал, характерный для гораздо более поздних эпох, например, на обои: стены вестибюля и лестницы Строберри-хилла покрыты обоями, расписанными вручную в технике «тромплей» (рис. 4), с узорами, срисованными с гробницы Артура, принца Уэльского, в Вустерском соборе (рис. 5).

Любопытно, что именно эта лестница, точнее, расположенная на ней лоджия-оружейная с доспехами знаменитого Ричарда Невилла, графа Уорика, буквально вошла в историю мировой литературы: в одном из снов лечившегося лауданумом Уолпола с потолка этой оружейной спускалась гигантская рука, и этот сон стал одним из источников вдохновения для первой главы романа «Замок Отранто», где, по сюжету, сын графа Манфреда был раздавлен гигантским шлемом. Уолпол сам указывал, что готические интерьеры его «виллы» вдохновили его на





Рис. 5. Гробница Артура, принца Уэльского, в кафедральном соборе Вустера
Рис. 6. Строберри-хилл. Росписи окна в столовой: «Карл II едет верхом на колесе Фортуны, и Восстание повержено»

написание первого готического романа в английской литературе, однако несоответствие между изящными и жизнерадостными интерьерами Строберри-хилла и мрачными событиями «Замка Отранто» все же довольно сильно бросается в глаза. В этих интерьерах легко можно представить светскую жизнь самого Горация Уолпола и его многочисленных гостей, но невозможно представить, как нечестивый князь Отрантский преследует несчастную Изабеллу, а призрак Альфонсо Доброго вырастает до исполинских размеров, разрушая стены замка.

Камерный и очень декоративный ансамбль помещений Строберри-хилла, как справедливо заметил Певзнер, отвечает именно эстетике рококо, тем более что для рококо характерно тяготение к разнообразным экзотизмам, таким, как тюркери или шинуазри; готика здесь воспринимается в том же ключе [4]. Тем более, что готическая декорация Строберри-хилла смело разбавляется элементами других стилей; ряд элементов, такие, как камин и окна в комнате для завтраков, даже в описании самого Уолпола указаны как «not truly gothic» [8]. Как и в любом усадебном доме эпохи рококо, в Строберри-хилле есть «китайская комната», предназначенная для хранения китайского и севрского фарфора, венецианского стекла и других предметов из обширной коллекции Уолпола, причем камин в «китайской комнате», что забавно, выполнен все-таки в «готическом стиле». Даже «готические» по форме и рисунку окна комнат украшены не витражами, а росписями по стеклу на аллегорические сюжеты, связанные с правлением Карла I и Карла II (рис. 6), а для камина в Круглой комнате источником вдохновения послужило надгробие короля Эдуарда Исповедника в Вестминстерском аббатстве, которое было «ис-

правлено мистером Адамом» до неузнаваемости с использованием классического архитектурного языка — мотива колонн, листьев аканта и пальметт (рис. 7) [8].



Рис. 7. Строберри-хилл. Камин в Круглой комнате. Спроектирован Робертом Адамом

Обилие подобных вкраплений других стилей, с одной стороны, объясняется обтекаемостью и размытостью самого понятия «готика» в XVIII веке (в сущности, под этим словом понималась любая старина, кроме античной), а с другой — показывает общее отношение к «историческим стилям» в XVIII веке, когда искусствознание еще было в зачаточном состоянии, и различные процессы и явления в средневековой архитектуре были просто недостаточно изучены и поняты, а то, что пытались изучать, понималось уже через призму классицизма и палладианства, вплоть до нелепых попыток подогнать готическую архитектуру под ордерную систему и «правильные» витрувиевские пропорции, как, к примеру, на гравюрах Бэтти Лэнгли, опубликованных в 1740-е годы, в одно время с началом строительства Строберри-хилла.

Тем не менее, при всей кажущейся легкомысленности этой «игры в готику», значение Строберри-хилла ни в коем случае нельзя умалять. Уже сам процесс строительства Строберри-хилла произвел огромный общественный резонанс, неслучайно при жизни самого Уолпола огромное количество людей из Лондона и со всей Англии приезжало посмотреть на диковинную «виллу». Это был первый опыт строительства полноценного загородного дома в неоготическом стиле — до Строберри-хилла в XVII–XVIII веках в этом стиле возводились либо университетские здания, либо садовые павильоны, такие, как Готический храм в садах Стоу; либо же проводились реставрационные работы в уже существующих средневековых зданиях. Розмари Хилл, исследователь неоготической архитектуры и биограф Огастеса Пьюджина, пишет: «Строберри-хилл был первым домом, у которого не было изначальной средневековой основы и который был построен в неоготическом стиле с нуля, и который был основан на копировании существующих построек, а не на экстраполяции готического архитектурного языка, впервые разработанной Уильямом Кентом. Таким



Рис. 8. Строберри-хилл. Общий вид



Рис. 9. Строберри-хилл. «Гольбейновская комната»

образом, это здание может считаться отправной точкой неоготики» [6]. «Так как греческая и римская цивилизации продолжали считаться основой современной цивилизации, язык классических ордеров оставался самым распространённым способом выражения культуры в архитектуре, но к середине восемнадцатого века уже началось осознание того, сколь многим Англия была обязана средневековью, — пишет Марк Жируар, один из ведущих специалистов по английской загородной архитектуре. — Готическое прошлое предлагало приемлемый, пусть и уступающий [классической цивилизации — прим. авт.] предмет изучения для образованных джентльменов; и готический стиль начал превращаться в приемлемую альтернативу для загородных домов» [5].

Таким образом, строительство Строберри-хилла стало важнейшим, если не сказать — решающим, шагом на пути к принятию неоготического стиля как одной из альтернатив классической архитектурной традиции. Кроме того, Строберри-хилл можно считать отправной точкой не только для неоготики, но и для другого неостиля, не менее важного для английской архитектуры XIX века — стиля «Тюдор». Так как в XVIII веке само значение термина «готика» было невероятно широким, под этим понятием могли подразумевать и тюдоровскую архитектуру и даже, в некоторых случаях, более позднюю — яковианскую. В фасаде и в интерьере Строберри-хилла готические и тюдоровские элементы представлены в равной мере; готические пинакли соседствуют с тюдоровскими печными трубами, а стрельчатые оконные проемы — с тюдоровскими прямоугольными окнами с перпендикулярной сеткой и бровкой (рис. 8). Более того, страсть Уолпола к собирательству привела к тому, что он стал обладателем сразу тридцати трех копий Гольбейна и еще пятидесяти шести портретов тюдоровской эпохи, для которых выделил отдельную ком-

нату — «Гольбейновскую комнату», декорированную в соответствующем стиле (образцом для лепных потолков, как следует из описания Уолпола, послужили потолки гардеробной королевы в Виндзорском замке) (рис. 9) и заполненную соответствующей мебелью и артефактами. В дополнение к коллекции, в комнате находился дубовый стул-гластонбери XVI века, по утверждению Уолпола, происходящий, собственно, из самого аббатства Гластонбери, и даже красная кардинальская шляпа, которую носил сам кардинал Уолси. «Гольбейновская комната» была обставлена мебельным гарнитуром из эбенового дерева, который, как уже установлено ныне, был сделан в XVII веке в Индии, но при этом Уолполом и его современниками этот гарнитур воспринимался как раннетюдоровский [7]. Таким образом, и архитектура Строберри-хилла, и собирательская деятельность Уолпола стимулировали интерес не только к готике, но и к тюдоровской архитектуре; впоследствии стиль «Тюдор» как отдельный неостиль, наряду с неоготикой, получил огромное распространение в викторианскую эпоху, оставив заметный след в усадебной архитектуре и надолго определив облик английский городов.

И этим значение Строберри-хилла не ограничивается. Как уже было сказано, дом строился в четыре стадии, разрастаясь постепенно, и, начиная с 1750-х годов, его планировка становится все более асимметричной. Уолпол сознательно отказывается придерживаться какого-либо регулярного плана, и делает он это из эстетических соображений — и для середины XVIII века это действительно было новаторством [8]. Стихийность, неупорядоченность, внезапное варьирование — эти черты лежат в основе понятия «живописного» (picturesque), которое разрабатывалось в английской эстетической философии на протяжении всего XVIII века. Изначально это понятие было применимо, главным образом, к пейзажным паркам, но уже в первой половине XIX века оно стало основополагающим в архитектуре, особенно — в архитектуре загородной. И неоготика, и стиль «Тюдор» на ранних этапах развивались под сильнейшим влиянием этого размытого (1), но, тем не менее, очень важного понятия «живописного», и Строберри-хилл стал первой в английской архитектуре Нового времени постройкой, к которой это понятие применимо, первой попыткой сознательно добиться подобного эффекта.

Таким образом, «шаловливая готика» Горация Уолпола стала для английской архитектуры чем-то гораздо большим, чем просто занятный любительский проект, придуманный и осуществленный компанией

джентльменов-энтузиастов. В Строберри-хилле нашли свое отражение многие особенности английской архитектуры XVIII века, и в то же время Строберри-хилл дал толчок развитию новых стилей и предвосхитил целый ряд важнейших процессов в английской архитектуре XIX века.

Примечания:

1. По словам Джона Рёскина, «возможно, ни одно слово в языке (за исключением богословских терминов) не было предметом столь частого или столь длительного обсуждения; однако ни одно слово также не остается столь неясным по своему значению» [10].

Список литературы:

1. *Calloway S., Snodin M., Wainwright C.* Horace Walpole and Strawberry Hill. — Orleans House Gallery, Richmond upon Thames, 1980.

2. *Clark K.* The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. — Penguin (Pelican), London, 1964.

3. *Eastlake C.L.* A history of the Gothic revival. — Longmans, Green, and co., 1872.

4. Games S. Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Art and Architecture on Radio and Television, 1945–1977. — Ashgate, 2014.

5. *Girouard M.* Life in the English Country House. — Yale, 1978.

6. *Hill R.* Welcome to Strawberry Hill: Chronology and Architecture at the Service of Horace Walpole // Times Literary Supplement. — 19 May 2010.

7. *Tomlinson N.* Strawberry Hill Spotlights: The Tudor Time Capsule // Strawberry H. — URL: https://strawberryhillhouseblog.wordpress.com/2018/11/05/strawberry-hill-spotlights-the-tudor-time-capsule/ (дата обращения: 02.10.2020).

8. *Walpole H.* A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham, With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, & c. — Printed by Thomas Kirgate, Strawberry Hill, 1774. — URL: https://web.archive.org/web/20110615095835/http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7130418.ece (дата обращения: 02.10.2020).

9. *Walpole H.* To Montagu, Saturday 3 September 1763 // Yale edition of Walpole's correspondence. — URL: http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=10&page=98 (дата обращения: 02.10.2020).

10. *Рёскин Д.* Семь светочей архитектуры. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.

И.А. АБРАМКИН

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ
e-mail: ivanabramkin@list.ru

I.A. ABRAMKIN

Lecturer. Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities
e-mail: ivanabramkin@list.ru

РОЛЬ ПОЛУПАРАДНОГО ПОРТРЕТА В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

ROLE OF A SEMI-CEREMONIAL PORTRAIT IN RUSSIAN ART OF 18TH CENTURY

Целью статьи является рассмотрение полупарадного портрета как важного феномена для развития жанра в России XVIII века. Научная литература по теме отличается достаточно подробным изучением парадного и камерного типов изображения, которые, как считается, занимали ведущее положение в портретной живописи первой и второй половины века соответственно. Тем не менее, более пристальный взгляд на развитие этого жанра позволяет констатировать, что именно полупарадный портрет оказывается ведущим типом изображения в творчестве отечественных художников на протяжении всего исследуемого периода и тем самым демонстрирует основные тенденции и проблемы русской портретной живописи XVIII столетия. Полупарадный портрет не только служил средством приобщения русских мастеров к западноевропейским традициям изображения модели, но и определял некоторую независимость отечественной портретной живописи от стилистических тенденций эпохи.

The article is dedicated to the research of the semi-ceremonial portrait as an important phenomenon for the development of this genre in Russia in 18th Century. The scientific literature on the theme is characterized by a sufficiently detailed consideration of ceremonial and chamber portraits, which are believed to occupy a prominent po-

sition in portrait painting of first and second half of the century respectively. Nevertheless, a closer look at the evolution of this genre reveals that just a semi-ceremonial portrait remains the principal type of the image in art of local painters throughout the researched period and shows major trends and problems of Russian portrait painting of 18th Century. The semi-ceremonial portrait not only served as a means of involvement of Russian painters in West European traditions of model's representation, but also determined some independence of local portrait painting from stylistic trends of epoch.

Ключевые слова: XVIII век, русская живопись, полупарадный портрет, классификация портретного жанра, И.Н.Никитин, А.М. Матвеев, И.Я.Вишняков, Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий.
Keywords: 18th Century, Russian painting, semi-ceremonial portrait, classification of portrait genre, I.N.Nikitin, A.M.Matveev, I.Y.Vishnyakov, F.S. Rokotov, D.G.Levitzky.

Многообразие художественных задач, стоявших перед русской культурой в XVIII веке, и быстрые темпы освоения западноевропейского опыта обусловили как высокую значимость портрета, так и существенные сложности его развития. Приобщение к портретной традиции вызвало возникновение принципиально нового понимания образа человека, которое требовало изменения философской парадигмы, то есть радикального перехода от традиционного платонизма к неизвестному аристотелизму [2, с. 8]. Трудность этого процесса определила постепенный характер освоения новых принципов изображения человека и связанное с ним осторожное отношение к типологии портрета, воспринятой у западноевропейских стран.

Представление модели в парадном или камерном варианте изображения предполагает высокий уровень владения портретной традицией, который проявляется как в развитых отношениях между художником, моделью и зрителем, так и в понимании художественных задач самого жанра, тогда как подобная ситуация оказывается невозможной при освоении новой художественной системы. Иными словами, отношение в культурной среде к типологии жанра является важным средством для понимания предпосылок портретной традиции в России и ее национальной специфики, потому что «для каждой школы характерно своё соотношение различных вариантов портрета в системе портретного

жанра, степень их распространённости, приверженность к каким-либо разновидностям» [19, с. 4]. Отличительной особенностью русского портрета в период его формирования в Петровское время является преобладание полупарадного варианта среди отечественных мастеров [6, с. 141]. Именно исследованию роли этой разновидности жанра в развитии национальной портретной живописи и посвящена данная статья.

Полупарадный портрет как определенный тип изображения обладает рядом существенных черт, отличающих его от парадного и камерного вариантов: срез произведения варьируется от поясного до поколенного, что уменьшает пространство и роль обстановки и приближает модель к зрителю, поэтому «соблюдение необходимого почтительного расстояния между ними теперь в большей мере зависит от поведения самой модели» [19, с. 41]. Иными словами, данный тип изображения обладает явным компромиссным характером, сочетая в себе сохранение необходимой парадности, удостоверяющей социальную роль модели, с некоторым ее приближением к зрителю, определяющим вариативность поведения и, следовательно, отсутствие явной репрезентации. Широкий диапазон живописных возможностей, свойственных полупарадному портрету, не только наиболее соответствовал этапу формирования портретной традиции в отечественной школе, но и обуславливал некоторую свободу художника по сравнению с парадным и камерным типами, которая позволяла добиться большей художественной выразительности: «Русский художник смотрит на модель пристальным взглядом первооткрывателя, благодаря которому он извлекает из нового для себя канона возможности, даже превышающие задачи канонического образного решения» [19, с. 66].

Таким образом, русский портрет в XVIII столетии отличался некоторой независимостью по отношению к главным художественным силам, определяющим трактовку образа, — к преобладающим типологическим разновидностям жанра и к господствующим стилистическим направлениям эпохи. Любопытно отметить, что наблюдается некоторый параллелизм между стилистической ситуацией и спецификой трактовки модели: если в развитии искусства доминирующим стилем первой половины века был барокко, а второй — классицизм, а сквозным стилем оказывался рококо, то в масштабах всей культуры портретное изображение первой половины века отмечено развитием парадного портрета, а второй — камерного портрета, но при этом основной разновидностью для русских художников оставался полупарадный портрет.

Подобная независимость отечественной портретной традиции от типологических и стилистических факторов в условиях освоения новой художественной системы, способной вызвать трудности в развитии культуры, требует своего объяснения. С одной стороны, между русскими художниками существовала преемственная связь, которая выражалась в обучении в Канцелярии от строений (вплоть до конца 1750-х годов) или в наличии личных связей [16, с. 108]. С другой стороны, стремление к идеализации образной характеристики было свойством русского портрета, начиная с И.Н.Никитина и заканчивая В.Л.Боровиковским, в связи с тем, что «многое объявленное этически приемлемым в жизни оказалось неприемлемым для изобразительной культуры» [6, с. 254]. Подобная идеальность вызвана представлением о необходимости выражения добродетели в произведении, восходящим к культурным традициям Древней Руси: «Безусловная "положительность" изображенных несомненно унаследована от таких изобразительных символов добра, как икона» [10, с. 227].

В связи с этим рассмотрение русских портретов посредством строгого сопоставления с примерами западноевропейских школ или россики требует значительного внимания к основаниям древнерусской культуры, необходимых для взвешенного и полноценного изучения данной темы и обуславливающих «путь не оптического сравнения такого изображения с натурой, а обращение к представлению» [14, с. 122]. Таким образом, незримое присутствие иконного подхода к изображению человека является как условием независимости отечественной портретной традиции от иностранных тенденций, придающей ей особенные и неповторимые достоинства, так и причиной многих трудностей в процессе овладения новой художественной системой, что определяет динамическую напряженность и внутреннюю сложность развития портретного жанра в России XVIII века.

Несмотря на частую смену власти и общую непредсказуемость эпохи, русское XVIII столетие обладает достаточно четкой периодизацией, включающей в себя четыре этапа: Петровское время (1689–1725), эпоха дворцовых переворотов (1725–1762), правление Екатерины II (1762–1796) и недолгое царствование Павла I на рубеже веков (1796–1801). Подобный подход в выделении этапов обусловлен как историко-культурными обстоятельствами, так и спецификой власти, которая отличалась разнообразным соотношением закона и обычая в указанные периоды [12, с. 83]. В данном случае термин «эпоха дворцовых переворотов» сознательно используется в узком смысле для разграничения

правлений Елизаветы Петровны и Екатерины II. Подобная трактовка термина представляется обоснованной в силу художественных различий этих периодов, тогда как применительно к историческим событиям более верным оказывается использование термина в широком смысле, от смерти Петра I до последнего дворцового переворота, завершившегося убийством Павла I в Михайловском замке. Данное исследование посвящено преимущественно первым трем этапам в истории этого периода, так как сложные процессы на рубеже XVIII–XIX веков, связанные с кризисом и пересмотром типологии портретного изображения, требуют отдельного и более пристального внимания.

Важной особенностью культурной политики Петра I является его сдержанное отношение к самым современным и модным тенденциям в художественной жизни европейских стран. Отступления от данного направления допускались только в области портрета и батальной живописи, которые отражали постепенно возникающие парадные нужды русской придворной жизни. Таким образом, устойчивое представление о целенаправленной и всеохватной европеизации в эпоху Петра требует некоторой поправки, так как его политика предполагала тщательный и внимательный отбор самого существенного для развития русской культуры.

Тем не менее, развитие портрета не было типичным явлением в первом десятилетии XVIII века, что «объясняется не только загруженностью отечественных мастеров монументально-декоративными работами, но и изменившейся ориентацией заказчика, прежде всего Петра, который предпочитает теперь портретироваться за границей» [6, с. 46]. Подобная неуверенность заказчика по отношению к русским мастерам при создании портретов сочеталась с сохранением большого авторитета иконописцев, положение которых не претерпело значительных изменений в эпоху Петра. Выравнивание отношений между заказчиком и художником представляло собой важную тенденцию русского искусства XVIII столетия в целом и уже нашло свое отражение в первых успехах отечественных художников — в первую очередь, И.Н.Никитина и А.М. Матвеева, которые «творчески использовали национальные традиции и мастерство западноевропейского портрета, внося в свои произведения собственное понимание реалистического образа, создавая портреты, отмеченные печатью большого национального своеобразия» [13, с. 159].

Произведения И.Н.Никитина и А.М.Матвеева относятся к числу лучших созданий русского портрета XVIII века и во многом опережают раз-

витие этого жанра, что обусловлено личным дарованием и ученичеством в европейских странах. Однако столь блистательный расцвет в момент возникновения отечественной портретной традиции не свидетельствует об отсутствии объективных трудностей в процессе освоения новых принципов изображения человека, проявившихся в полной мере в творчестве последующих мастеров. Главной трудностью при восприятии новой художественной системы является достижение сходства, которое демонстрирует «нелегкий путь к органическому сближению иконографически признанного и неповторимо-личностного» [6, с. 129]. Этот процесс может быть назван «парсунностью», которая означает «сочетание схематизма очертаний фигуры и костюма (это именовалось "доличным") с реализмом изображения "лица", портрета, в буквальном смысле слова» [18, с. 29]. Эта особенность отечественной портретной традиции выступает средством уравновешивания древнерусского представления об образе и западноевропейского стремления к сходству вплоть до 1760-х годов, когда это противоречие было разрешено в творчестве выдающихся русских портретистов — Ф.С.Рокотова и Д.Г.Левицкого. Таким образом, «парсунность» представляет собой типическую черту русской портретной школы в первой половине XVIII века, тем самым определяя некоторую художественную преемственность между правлением Петра I и эпохой дворцовых переворотов.

Изобразительная культура эпохи дворцовых переворотов достигает своего расцвета в период правления Елизаветы Петровны и состоит из нескольких направлений: официальная линия академического преподавания, придворное искусство, соответствующее вкусам императрицы, и творчество собственно русских художников. В области портретного жанра господствующее положение занимает типологический вариант полупарадного портрета, который отличается яркостью колористического решения, роскошью костюмов и аксессуаров, что в совокупности подчеркивает знатность модели и определяет ее закрытость от зрителя. Кроме того, отражение внутреннего мира в этой разновидности жанра лишено подвижности и эмоциональных оттенков: «Эмоциональность присутствует не как настроение, способное к перемене, а как свойство темперамента, т.е. тоже устойчивое качество» [19, с. 92].

Приоритет внешнего над внутренним, выраженный в повышенной красочности и декоративности, свидетельствует о влиянии придворного рококо, которое, тем не менее, привнесло в область портрета «изысканную элегантность поз, жестов, колористических сочетаний» [15, с. 18].

Степень воздействия рококо на русскую живопись в старых трудах понималась как полная зависимость отечественных живописцев от иностранных мастеров [3, с. 23], но внимательное изучение данного стилистического направления в европейских странах на современном этапе позволяет констатировать неоднозначность этого процесса: «В становлении русского портретного жанра движение вперед сопровождалось возвратом к прошлому, порождая сложные стилистические комбинации» [5, с. 280].

Отличием историко-культурной ситуации в России является сохранение крайне серьезного отношения к модели, во многом обусловленного стремлением к особой торжественности образа императрицы. В западноевропейском контексте изображение монарха демонстрирует несоответствие облика модели ее социальной роли, которое отражает игривое и ироническое отношение к образу в культуре рококо, порой доходящее до гротеска и абсолютно недопустимое в отечественной портретной традиции [19, с. 27]. Тем не менее, именно в середине века происходит некоторое выравнивание русской живописи с иностранными школами, что проявляется, в частности, в появлении детской модели в творчестве И.Я.Вишнякова, которая занимает значительное место в образной системе рококо. Другими важными особенностями его портретной концепции являются «тонкость исследования человеческой души, деликатность в характеристике модели» [7, с. 146], которые обладают общностью с искусством сентиментализма. Подобной утонченности портретной концепции в наибольшей степени соответствует полупарадный портрет, который представлен в творчестве художника обширной галереей выдающихся произведений.

Преобладающим стилем второй половины XVIII столетия, безусловно, является классицизм, который на первых порах несет на себе отпечаток рококо, проявляющийся в элегантности поз, общей декоративности и утонченном колористическом решении [17, с. 33]. Главным изменением в этот период оказывается новое самоощущение модели, которая позирует с чувством личного превосходства и «почти демонстративно утверждает себя в качестве единственного объекта внимания» [19, с. 10]. Образ человека данной эпохи в наиболее яркой и убедительной манере воплощен в творчестве двух художников — Ф.С.Рокотова и Д.Г.Левицкого.

Искусство Ф.С.Рокотова во многом связано с культурой рококо и характеризуется виртуозностью техники и колористического решения, которая позволяет создавать «на основе одного господствующего тона

целую гамму гармонично сочетающихся других тонов» [11, с. 93]. Особым значением в его искусстве обладает свет, который оставался главным элементом живописи на протяжении всей жизни мастера при различных изменениях художественной среды и вкусов и определял удивительное разнообразие психологических нюансов и художественных эффектов [1, с. 154]. Портретная концепция Ф.С.Рокотова, основанная на сочетании эффектного облика модели и нейтрального фона, убедительно демонстрирует выразительные возможности полупарадного варианта изображения, который в его творчестве достиг наибольшего расцвета.

Творчество Д.Г.Левицкого занимает особое место в отечественной портретной традиции в силу исключительной универсальности его концепции, которая позволила ему создать образ екатерининского общества в целом, «от монументально-парадного портрета до интимно-комнатного изображения, от российской императрицы до приходского священника, через великих князей, княжон, фаворитов, министров, генералов, вельмож, фрейлин, куртизанок, писателей, купцов» [18, с. 105]. Подобная универсальность во многом основана на виртуозном мастерстве художника в объединении элементов, относящихся к парадному и камерному вариантам портрета, в одном произведении. Не менее значительны чисто живописные достижения художника, который демонстрирует удивительно уверенное владение изобразительной формой. Именно высокий художественный уровень произведений Д.Г.Левицкого поспособствовал изменению отношения русского общества к отечественным мастерам, которые стали восприниматься сопоставимыми по мастерству с иностранными коллегами [4, с. 54].

Исследователи справедливо разделяют период развития классицизма на два этапа: первый из них, 1760–1770-е годы, характеризуется более обобщенным подходом к модели, тогда как второй, 1780–1790-е годы, — нарастанием конкретности изображения и общей импозантности произведения [9, с. 148]. В соответствии с колебаниями портретной концепции, живописные приемы обретают новое содержание: пастозная, плотная фактура, акцентированный объем, яркий, но более сдержанный колорит [8, с. 23]. Подобные изменения свидетельствуют о более чувственном восприятии модели, которое приводит к эстетизации манеры и к нарушению равновесия между духовной и телесной красотой в пользу последней, а также о том, что «внутри портретной концепций намечается расхождение “содержательного” и “формального” моментов» [19, с. 103].

Таким образом, уже в творчестве Ф.С.Рокотова и Д.Г.Левицкого реализуются разнообразные подходы к модели, которые отличаются не только законченностью и самодостаточностью образной характеристики, но и некоторой исчерпанностью концепции, объясняющей потребность в переосмыслении портретной традиции на рубеже XVIII–XIX веков. Кроме того, возникновение кризисных явлений в момент утраты равновесия между духовной и телесной красотой свидетельствует о том, что сохранение идеального подхода к модели, восходящее к древнерусской иконописи, является важнейшим условием для плодотворного развития отечественной портретной живописи и демонстрирует ее национальную специфику по сравнению с западноевропейскими школами.

Таким образом, пристальное изучение полупарадного портрета подтверждает тезис о его определяющем положении в творчестве русских художников на протяжении всего XVIII столетия. Именно эта разновидность портретного жанра стала средством постепенного приобщения отечественных мастеров к образцам западноевропейских школ. Кроме того, устойчивость полупарадного портрета в качестве главной формы изображения модели во многом объясняет и некоторую самодостаточность этого жанра по отношению к стилистическим направлениям того времени. Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что полупарадный портрет представляет собой определяющее явление для понимания основных тенденций и проблем развития отечественной портретной живописи XVIII столетия. Еще более продуктивным может оказаться изучение полупарадного портрета на рубеже XVIII–XIX веков, который характеризуется многообразием стилистических тенденций и более сложным взаимодействием различных типологических вариантов изображения.

Список литературы:

1. *Абрамкин И.А.* Портретная концепция Ф.С.Рокотова (на примере женских образов) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2017. — № 4. — Т. 1. — С. 147–155.

2. *Вдовин Г.В.* От «личного» к «личному». К проблеме эволюции психологической проблематики русской портретописи XVIII — начала XIX века // Вопросы искусствознания. — 1993. — Выпуск 4/93. — С. 5–49.

3. *Врангель Н.Н.* Императрица Елисавета и искусство ее времени // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. — Санкт-Петербург: Нева, 2000. — С. 1–24.

4. *Голлербах Э.Ф.* Портретная живопись в России. XVIII век. — Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. — 139 с.

5. *Даниэль С.М.* Рококо. От Ватто до Фрагонара. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. — 330 с.

6. *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени. — Москва: Издательство МГУ, 1987. — 294 с.

7. *Ильина Т.В.* Место И.Я.Вишнякова в русском искусстве XVIII века // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. — Москва, 1979. — С. 145–154.

8. История русского искусства в 13 т. Т. 6. Искусство второй половины XVIII в. Архитектура. Скульптура. — Москва: Издательство АН СССР, 1961. — 494 с.

9. История русского искусства в 3 т. Т. 1. Искусство X — первой половины XIX века. — Москва: Изобразительное искусство, 1991. — 506 с.

10. *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. — Москва: Белый город, 2003. — 319 с.

11. *Кузьминский К.С.* Ф.С.Рокотов, Д.Г.Левицкий: Развитие русской портретной живописи XVIII века. — Москва: Искусство, 1940. — 188 с.

12. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. — Санкт-Петербург: Акад. проект, 2002. — С. 74–87.

13. *Машковцев Н.Г.* История русского искусства. — Москва: АХ СССР, 1957. — 479 с.

14. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. — Москва: Искусство, 1965. — 335 с.

15. *Побединская А.Г.* Об изучении барокко в искусстве России (в связи с материалами выставки «Русское искусство эпохи барокко») // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования. Сборник статей. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 9–20.

16. *Сидоров А.А.* Русские портретисты XVIII века. — Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. — 40 с.

17. *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. — Москва, 1969.

18. *Эфрос А.М.* Два века русского искусства. — Москва: Искусство, 1969. — 302 с.

19. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. — Москва, 1978. — 205 с.

И.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru

Н.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

I.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: akiloff@yandex.ru

N.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

ΠΟΙΗΣΙΣ ΣΙΩΠΩΣΑ: О ТИШИНЕ В ЖИВОПИСИ

ΠΟΙΗΣΙΣ ΣΙΩΠΩΣΑ: ABOUT SILENCE IN PAINTING

Статья посвящена основополагающей роли тишины в искусстве живописи, ее исключительному значению в пейзаже, натюрморте и портрете, в батальной, исторической и жанровой картине.

The paper is devoted to the fundamental role of silence in the art of painting, its exceptional significance in landscape, still life and portrait, in battle, historical and genre painting.

Ключевые слова: живопись, немая поэзия, тишина, пейзаж, натюрморт, портрет, батальная картина, историческая картина, жанр.
Keywords: painting, silent poetry, silence, landscape, still life, portrait, battle painting, historical painting, genre.

«Живопись — немая поэзия». Эти слова Симонида, сохраненные для нас Плутархом (De Gloria Atheniensium, 346 F) [4, с. 178; 5, с. 468–480], категорично и емко определяют самую суть любых изобразительных живописных практик в контексте прочих искусств. Позднее мысль Симонида развил и закрепил своим авторитетом Леонардо да Винчи (Ash. I, 19 v — 20 r) [2, с. 59–61], а Г.Э.Лессинг попытался определить закономерности безмолвной связи живописи с художественной выразительностью поэтических образцов [3, с. 65–70]. Как правило, в центре всех рассуждений лежала самая очевидная для живописи и поэзии общая задача — повествовательная. Таким образом, подвергались тщательному анализу различные по своей технической природе средства раскрытия литературной фабулы. Также развернуто обозначался предполагаемый смежный художественный потенциал обоих искусств. Но исключительная роль самой тишины в сюжете картины так и не была выделена как основополагающая.

Живопись, прежде всего, изобразительна, и поэтому ее зрелищность всегда доминирует над прочими характеристиками, которые порой опрометчиво понимаются как сопутствующие. Тишина же — беззвучный и поэтому не всегда самый очевидный, спутник станкового изобразительного искусства. Живопись и тишина всегда вместе. Они неразлучны, и чем крепче они связанны, тем восприятие картины зрителем сильнее и глубже. Именно она затрагивает те сокровенные струны души созерцателя, которые недоступны искусствам звука — ни музыке, ни поэзии.

Покой и безмолвие, безусловно, естественны и гармоничны в пейзаже. Эти качества особо ярко выявлены в его романтическом варианте, где они существуют с наибольшей художественной остротой и поэтической нарочитостью. Образы природы в произведениях романтического толка зачастую дополнены фигурами созерцающих ее героев, на которых проецируются внутреннее состояние непосредственного зрителя картины [1, с. 21]. Таковы произведения К.Д.Фридриха, где музыка тишины пленяет сразу. Она очаровывает зрителя и делает его самого причастным мечтательному бездействию изображенных художником персонажей. Схожее звучание тишины присутствует и в работах русских живописцев той эпохи. М.Н.Воробьёв, Г.Г. и Н.Г.Чернецовы также обогащали свои пейзажи фигурами, через них раскрывая общее настроение звенящей тишины остановленного мгновения. Даже в своем наиболее

выразительном по личному драматизму произведении — «Дуб, раздробленный молнией» — М.Н.Воробьев заставляет зрителя оглохнуть от треска молнии и расщепленного ею ствола дерева и оцепенеть от увиденного явления смерти. Зритель обмирает от ярости вспышки электрического удара и словно проваливается в темное небытие вместе с душой умершей жены художника. Звенящая тишина в равнодушии смерти возносят эту картину выше всех прочих бурь, написанных другими художниками, поскольку только в ней остановлен тот момент, когда происходящее открывает ледяную завесу вечности.

В зависимости от времени и социальных процессов, веяний моды и вкуса заказчиков, центральная тема в пейзаже менялась, чередуя торжественный пафос редких явлений света и цвета в природе с простотою обыденного и привычного, сближая на какой-то момент искусство пейзажа с искусством жанра [7, с. 174–184]. Но при всех своих изменениях пейзаж всегда являлся неким прекрасным, звучащим безмолвием окном, распахнутым в сокровенный мир. И чем сильнее в нем чувствуется предстояние вечности, тем глубже проникает он в душу зрителя, при этом не имеет особого значения, соткан ли он из разобщенных образов воображением художника (А.Беклин «Остров мертвых») или нашептан ему гением места (И.И.Левитан «Над вечным покоем»).

Есть виды живописи еще более личные и сокровенные, а потому тихие, чем изображение архитектуры и природы, — это натюрморт и портрет. Интимность подобных работ, сокрытых в частном мирке заказчика или владельца, зачастую подчеркивает, а иногда и компенсирует, их достаток и величие личности, показывая посетителю, лишь намеком, без слов, о том, что же искренне любит и ценит их владелец. Здесь тишина особая, индивидуальная, она напрямую связана с атмосферой дома и его историей. Именно наличие естественной домашней тишины сообщает портрету или натюрморту необходимые тепло и уют, которые столь легко покоряют любого, даже совсем неподготовленного зрителя. Чарующий сплав натурализма с некой полусонной дымкой ускользающего воспоминания вторит врожденному сентиментализму зрителя, погружая его в тишину субъективного узнавания, ненавязчиво обещая некоторую неизбывную мечту о встрече с чем-то родным и забытым, поэтому никогда не потеряют свое очарование натюрморты Ж.Б.С.Шардена и А.Фантен-Латура, портреты кисти Д.Б.Морони, Д.Р.Веласкеса, И.Н.Крамского и В.А.Серова.

Но намного сложнее творцу работать и создавать многофигурную и сложно-композиционную картину, стараясь решить вечную задачу, стоявшую перед ним с момента рождения изобразительного искусства. Именно она и считается «высоким искусством» из-за почти недостижимости тех высот, на которых уже давно безраздельно царствует поэзия. Многие творцы-живописцы пытались и пытаются дотянуться до высот «Илиады» Гомера, создавая батальные полотна и росписи, которые, даже добившись когда-то успеха, очень быстро устаревали, даже не приблизившись к данной поэтической вершине. И только те из них, что сознательно наполняли свои произведения ужасающим безмолвием, неизбежно раня чувства зрителя, шокируя его, заговорили настоящим языком живописи, в котором уже не было места поэзии, но разверзались совсем иные глубины и бездны, безжалостные и отрезвляюще честные. Живопись в итоге победила поэзию, показав и раскрыв самую мрачную тему искусства — безнадежность случайной смерти. Благодаря этому творчество В.В.Верещагина приобрело мировую славу, снабдив обывателя неизвестным беспощадным изобразительным опытом. Таким образом, батальная и историческая живопись переродились в жанровую [6, с. 342], сделав зрителя свидетелем человекоубийства во всем его безмолвном ужасе.

«Дуэль после маскарада» Ж.-Л.Жерома, «Баррикада» Ж.-Л.Э. Мейссонье, «Утопленница» В.Г.Перова, «Иван Грозный и сын его Иван» И.Е.Репина до сих пор будоражат и ошеломляют зрителя своей необратимой тишиной. Только она возвышает невыносимую сцену, делая ее отстраненно сдержанной и сознательно лишенной театрального катарсиса. Эта тишина напоминает зрителю, что он, на самом деле, равнодушен к чужой беде, и его интерес обусловлен исключительно размышлением о собственной смертности, но никак не личной вовлеченностью в показанное происходящее. Данная честность не устаревает, как не устаревает созерцательный эгоизм зрителя. Именно осознанная отстраненность позволяет проникнуться величием происходящего на картине «Смерть Нерона» кисти В.С.Смирнова и соткать в единый правдивый жизненный узор лужу вытекшей крови, трупную бледность, одинокую роскошь шелковых одежд, киноварь стены и угрюмый пейзаж. Молчанию кипарисов вторит немое почтение близких вынужденного самоубийцы и величественная статуарная окаменелость его вдовы. Зритель, словно четвертый участник, пришедший забрать тело, замирает, обозревая свершившуюся

необратимость насильственной смерти, и дает свое молчаливое согласие на ее неизбежное и вечное присутствие под равнодушным небом.

В отличие от батальной и исторической, жанровая живопись всегда была лишена какой-либо изобразительной патетики. Ее повествовательность, скорее, обязана быть достоверной, чем быть занимательной, поскольку тогда она рискует потерять свою надежность как свидетеля, а с ней и свою главную ценность. Именно в жанре особенно явственно чувствуется связь изображенной тишины сцены и вечной внутренней силы произведения. Так «Охота на снегу» Питера Брейгеля Старшего, «Молочница» Яна Вермеера, «Вид в Спасском» Г.В.Сороки своим пронзительным молчанием достигают почти вселенского величия.

Документализм жанра привел к тому, что с середины девятнадцатого столетия он стал столь всеобъемлющ, что поглотил остальные виды живописи. Все картины стали нарочито социальными и бытовыми. От портрета до пейзажа, от батальной до религиозной живописи — везде стал царствовать жанр, и проза жизни в искусстве постепенно вытеснила поэзию мечтаний. Публицистика расцвела во всех видах искусства, и наиболее родственным ей по духу в живописи оказался именно жанр [8, с. 4]. Его изобразительность гармонично соседствовала с описательностью и этим дополнила литературный роман. Типы романов множились, и параллельно множились жанры — от бытовых зарисовок до социальных драм. Живопись, ошибочно устремившись за литературным отображением сюжета, приобрела досадную второстепенную иллюстративность [7, с. 134]. И только возвращаясь к своим истокам, когда сцена безмолвна, жанр смог возродить свою пронзительную актуальность, превозмогая с помощью документальной статики повествовательную литературность, что и показали в своих произведениях художники Ньюлинской школы [9, с. 244–269].

Нельзя не отметить, что наиболее ярко спасительная для жанра тишина проявилась в ориентализме, поскольку экзотическая реальность оказалась слабее затронута социальным морализаторством европейской повседневности, а поэтому ее показ прозвучал наиболее объективно и честно. Художественно убедительнее и правдивее многих своих собратьев до сих пор смотрятся «В ожидании переправы через Нил» Э.Фромантена, «Темнокожий бард» Ж.-Л.Жерома и «В Иерусалиме. Царские гробницы» В.В.Верещагина. Документальный натурализм подобных работ всегда сопряжен с обязательным для колониальной политики величием

человеческого достоинства. Своим трезвым молчанием он смог вернуть жанр на его утраченную высоту, игнорируя сумбурные поиски запутавшегося в шумном живописном индивидуализме искусства.

Таким образом, тишина является тем сокровенным оружием живописца, которым он завоевывает зрителя, если сознательно использует его. Безмолвие — ключ к восприятию живописи, и им же живопись открывает сердце своего зрителя. Картины бесконечно разные, и тишина тоже разнится в них до бесконечности, бывая то безмятежно томящей, то отрезвляюще ясной или ошеломляюще жуткой. Она разговаривает со зрителем, через созерцание, через четкие образы, но молча. Не только потому, что немо по своей природе, но потому что тишина именно в этом виде искусства драгоценно важна. А когда безмолвие картины встречается с осознанным внутренним молчанием созерцания, то происходит искомая встреча картины со своим зрителем и зрителя со своей картиной.

Список литературы:

1. *Калитина Н.Н.* «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века. — Ленинград: Издательство ленинградского университета, 1972.

2. *Леонардо да Винчи.* Об искусстве. — Москва, Санкт-Петербург: Пальмира, 2020.

3. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.

4. *Плутарх.* Застольные беседы. — Ленинград: Наука, 1990.

5. *Плутарх.* О славе афинян // Antiquitas Aeterna. Поволжский антиковедческий журнал. — 2014. — № 4.

6. *Стасов В.В.* Конец выставки Верещагина в Париже // Избранное. — Москва, Ленинград: Искусство. — 1951. Том 2.

7. *Фромантен Э.* Старые мастера. — Москва: Советский художник, 1966.

8. *Hering F.F.* The Life and Works of Jean-Leon Gerome. — New York: Cassell Publishing Company, 1892.

9. *Rau W.* Nineteenth-Century European Painting from Barbizon to Belle Époque. — Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 2012.

А.Д. АКИЛОВА
Аспирант 2 курса МГХПА им. С. Г. Строганова
e-mail: pad.1994@mail.ru

A.D. AKILOVA
The second year postgraduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: pad.1994@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ ДВУХ ПОРТРЕТОВ «НЕИЗВЕСТНОЙ» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА И СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

TO THE QUESTION OF ATTRIBUTION OF TWO PORTRAITS OF AN «UNKNOWN WOMAN» FROM THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF DECORATIVE, APPLIED AND INDUSTRIAL ART OF MGHPA NAMED AFTER S.G. STROGANOV AND THE STATE HISTORICAL MUSEUM

В статье рассматриваются вопросы истории создания, датирования и авторства «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке» на основании сравнительного анализа композиций портретов и интерпретации костюмного комплекса. Установлено назначение портретов, и подтвержден факт устойчивой традиции и канонических особенностей женского провинциального матримониального портрета в русском свадебном обряде.

The paper concentrates on the history of creation, dating and authorship of the «Portrait of a woman in a high kokoshnik with a pomegranate flower in her hand» and «Portrait of a peasant girl with a flower in her hand» based on a comparative analysis of the compositions of portraits and interpretation of the costume complex. The purpose of portraits was established and the fact of stable tradition and canonical features of the female provincial matrimonial portrait in the Russian wedding ceremony was confirmed.

Ключевые слова: провинциальный портрет, кокошник, живопись, русский народный костюм, XVIII век.
Keywords: provincial portrait, kokoshnik, painting, Russian folk costume, XVIII century.

Во многих художественных собраниях нашей страны, хранящих произведения живописи XVIII–XIX вв., находятся провинциальные портреты лиц третьего сословия. Однако в подавляющем большинстве авторство их никак не подтверждено, а информация о месте и времени создания весьма относительна. В 1920-е годы произведения искусства массово вывозились из мест бытования и передавались в музеи, что не всегда сопровождалось четкой документацией процесса. Особенности стихийного музейного учета тех лет привели к тому, что сегодня приходится изучать неразборчивые пометки на оборотах холстов, искать старые фотографии и упоминания в научной и мемуарной литературе, государственных и частных архивах. Многие коллекции потеряли свою изначальную целостность.

Случается, что при сопоставлении предметов из различных музеев обнаруживается их комплектность. Коллекции передаются из музея в музей, а предметы, имеющие историческую связь, становятся разобщены. Так произошло с двумя анонимными женскими портретами, один из которых хранится в музее декоративно-прикладного и промышленного искусства Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова, а второй — в Государственном Историческом музее. В 2015 году «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» (ил. 1) был возвращен в экспозицию после реставрации, он стал украшением живописной коллекции музея МГХПА. Однако у данного портрета есть близкий аналог, практически во всех деталях и стилистических особенностях представляющий вариант портрета той же модели в девичьем возрасте, хранящийся в собрании Государственного Исторического музея в Москве (далее — ГИМ), — «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (ил. 2), датированный исследователями 1770–80-ми годами.

«Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (ГИМ, 1770–80-е гг.) был опубликован в 1993 году [3] и рассматривался как ранний вариант «костюмного портрета <…> в парадной манерности которого ощущается влияние рококо» [3, с. 23]. Была подмечена поэтичность об-

раза, возвышающая его над повседневностью. Однако в описании портрета присутствовала ошибка: приоткрытый край одежды — епанечки — был принят за платочек, который женщина держит в руке. Без сопоставления с портретом из музея МГХПА было сложно распознать такие детали. В 2019 году ГИМ снова опубликовал «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» в издании к выставке «Русская свадьба. Традиции и обряды» [11]. Однако данный портрет был опубликован в качестве иллюстрации, не упомянутой в научном повествовании.

Впервые сходство этих портретов было отмечено в статье Т.Л.Астраханцевой, В.Е.Калашникова, А.Г.Толкачева, опубликованной в сборнике научной конференции в 1998 году [2]. Сходство показалось исследователям столь значительным, что они сделали вывод о едином авторстве и датировке этих портретов.

Итоги исследования «Портрета женщины в высоком головном уборе с цветком граната в руке», проведенное нами ранее [1], позволило уточнить атрибут в руке модели как веточку цветущей красноплодной яблони, что, возможно, вместе с нарядным костюмным комплексом символически указывает на то, что портрет был создан после свадьбы, в период ожидания первого ребенка. Анализ изображенного костюмного комплекса позволил ограничить место создания портрета несколькими уездами Владимирской губернии, а также окрестностями Москвы, где были отмечены подобные костюмные комплексы в последней четверти XVIII в.

Женский портрет из собрания музея МГХПА выставлялся на «Комплексной марксисткой экспозиции», проходившей в 1931 году в Третьяковской галерее. Примечательно, что по соседству с ним висели несколько произведений, ныне хранящиеся в ГИМе: «Портрет Василия Алексеевича Злобина» начала XIX века и «Свадьба в Торопце» (1780-е) [6, с. 57]. Известно, что «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (1770–80-е гг., ГИМ) поступил в 1938 году из Всесоюзного совета промысловой кооперации [11, с. 292]. Происхождение и дальнейшее перемещений данных женских портретов еще предстоит уточнить. Можно предположить, что портреты имели парные к ним мужские изображения, которые были утеряны, не выявлены исследователями.

Праздничный, наполненный внутренней символикой, «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» из ГИМа иллюстрирует традиции русского народного костюма, связанные со свадебным обрядом. Свадьба среди всех традиционных празднеств выделялась особен-

ной торжественностью, значимостью и многосложностью исторически сложившихся обрядов, в символике которых просматриваются особенности архаического народного мировоззрения. Наряд невесты создавался в течение нескольких лет и свидетельствовал об этапах прощания с девичеством [9, с. 40]. Позволим себе предположить, что на портрете из ГИМа представлена молодая просватанная девушка, так как головной убор имеет специфическое навершие: он закрыт натемником, что служило знаком того, что девушка просватана [8, с. 658]. Следует отметить, что данная деталь девичьего головного убора является достаточно редкой в музейных коллекциях и описывается в научной литературе. Поводом для создания портрета могло быть существование традиции создания цикла портретов, связанных со сватовством, свадебным ритуалом и последующими важными событиями в жизни молодухи, — особого типа свадебного портрета, который оставался на память в отчем доме девушки; об этой традиции сообщала Н.М.Мерцалова [9, с. 22]. В свое время Мерцалова предположила, однако, на наш взгляд, мог создаваться цикл портретов, участвовавших в обрядах сватовства, свадьбы и первых лет жизни «молодухи».

Яркий и радостный, наполненный деталями красного цвета, портрет акцентирует внимание на главных элементах одежды девушки: головном уборе и сарафанном комплексе. Из-под епанечки, правый край которой приподнят, как бы подхваченный ветром, виднеется красный сарафан. Это придает портрету некую пространственность и коррелирует с объемной трактовкой красных лент, прикрепленных к головной повязке. Колорит портрета символичен: белый, синий, «золотой» и красный цвета в русских духовных стихах обозначали «идею жизни» [10, с. 29]. Красный цвет в народном фольклоре традиционно связывался с понятиями «красивый» и обязательно «молодой», например, в псковской свадебной песне о девице Авдотье Ивановне есть строчка: «У орла под крылышком душа красная девица» [13, с. 523]. Орнамент на галуне епанечки представляет интерес. На красно-коричневом фоне галуна вышит золотыми нитями ленточный орнамент из еловых или сосновых деревьев, форма которых вписана в треугольники. Еловое или сосновое деревце было обязательным свадебным атрибутом, которое называлось «девичья красота» [9, с. 46; 12, с. 219]. Кроме того, сосновое дерево ассоциировалось с символом древа жизни [12 с. 219] и поэтому встречалось на многих элементах декора.

Примечательно, что, как показали этнографические исследования (1), елка как символ «девичьей красы» встречается чаще на исторических территориях северо-восточных княжеств — Владимиро-Суздальской земли, где бытовал такой же тип кокошника, как изображенный на рассматриваемом портрете из музея МГХПА.

При кажущейся нарочитой симметрии, портрет наполнен внутренней экспрессией, которая прослеживается во всех элементах одежды девушки: развевающихся лентах головного убора, приоткрытой епанечке, волнообразном движении пышных рукавов белой рубахи, складки которой слабо связаны с анатомическим расположением рук. Волнообразное движение рукавов, служит, скорее, для раскрытия эмоционального состояния модели — немного взволнованного и мечтательного. Иконописно-изящный изгиб кисти руки, сжимающей цветы, диссонирует с безжизненно-упорядоченным рисунком складок манжет, Такое противопоставление элементов статики и динамики неслучайно, его можно связать с попыткой художника символически передать переживание грядущего переломного момента в жизни девушки. Все элементы, которым придали движение, символизируют добрачную девичью жизнь, а все застылые и симметричные — грядущий брак. Не зря традиционной поведение невесты перед свадьбой было наполнено причитаниями по кончающейся вольной жизни. Замужество воспринимали как смерть девичьей воли, девичьей красы и обретение некого статичного состояния. На данном портрете изображена готовность и принятие девушкой своей судьбы, что отображено в «правильных», застылых линиях. Однако общим лейтмотивом портрета является надежда на лучшее, она читается в легкой улыбке, широко раскрытых глазах и в скрытой символике миниатюрного букетика из красного и белого цветка, который девушка изящным жестом сжимает в правой руке. В народно-песенном фольклоре два цветка отождествляются с возлюбленными:

На окошке два цветочка:
Голубой да синенький,
Про любовь никто не знает,
Только я да миленький [14].

Белый цветок по форме листьев и цветов более всего похож на в ромашку. В русском фольклоре ромашка символизирует скромную, честную девушку, а также мечтательную влюбленность [4, с. 26]. Крас-

ный цветок похож на миниатюрную нераскрывшуюся красную розу, символическое значение которой связано с любовью и красотой. Розы стали распространены в России при Екатерине II [5], этот цветочный мотив прослеживается в росписях некоторых свадебных атрибутов: подарочных прялках, свадебных санях, сундуках и посуде. Также он стал популярным в декоре тканей, поэтому неслучайно, что крупные бледно-карминовые розы украшают синее поле епанечки на портрете. Манера изображения роз на епанечке органически связана со стилистикой декора предметов расписной деревянной мебели XVIII века, можно предположить, что художник был из крестьянской среды и время от времени занимался художественной росписью прялок, сундуков и других предметов быта.

Зачастую розу использовали при составлении свадебных букетов. Об этом цветке поется в народных свадебных песнях, описывается, как розовыми лепестками устилалась дорога в храм [7]. Если предположить, что букетик цветов был написан с натуры, то можно определить временной промежуток, когда был написан портрет, — с конца июня по начало августа или же в начале осени, в это время в средней полосе России можно застать одновременное цветение розы и ромашки. Вероятно, уже осенью девушку отдали под венец, чтобы после сбора урожая чтобы отправить ее «с хлеба долой» [12, с. 92], что было вполне традиционно для крестьянской России.

Головной убор на портрете состоит из девичьей повязки и натемника, украшенных бисерной вышивкой в три регистра с цветами и геометрическими узорами. Узкая волнообразная поднизь из мелкого жемчуга, обрамляющая лицо, напоминает рокайльный мотив. На натемнике изображены крупные вертикальные овалы, отделенные от девичьей повязки тонкой вышитой лентой. Средний регистр, который уже относится к девичьей повязке, декорирован орнаментом из крупных кругов и ромба по центру. Ниже изображены цветы: надо лбом девушки по центру у самого края головного убора вышит пятилистник, напоминающий ромашку. По бокам от нее симметрично расположены круглые стилизованные цветочные бутоны. Изображение цветов именно в нижнем регистре, вокруг головы, кажется нам неслучайным — в декоре девичьих головных уборах часто прослеживается идея венка [11, с. 197], который был связан с древним славянским культом солнца [12, с. 117], девичества [11, с. 197] и участвовал в обрядах свадебного цикла.

На «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из музея МГХПА изображена та же модель, что и на «Портрете крестьянской девушки с цветком в руке», но уже в другом статусе — молодой замужней женщины. Динамику девичьего портрета сменила величавая статика портрета женщины замужней. Даже выражение лица обрело нечто неуловимое — взвешенную приветливость женщины, осознающей свое положение и внимательно всматривающейся в зрителя.

В колористическом плане портрет из МГХПА, по сравнению с «девичьим» портретом, более сдержанный и гармоничный, что соответствует статусу изображенной на нем женщины. Так как цвета одежд и количество украшений в русском костюмном комплексе всегда соответствовали возрасту женщины, самые яркие наряды приходились на период девичества. После свадьбы и после рождения первенца наряды постепенно становились менее яркими [8, С. 555]. За приоткрытым краем епанечки виднеется уже более сдержанный по цвету золотисто-бежевый сарафан. Кисейный ворот заменил красные ленты за плечами женщины. Однако, как мы можем наблюдать, некоторые части изображенного на портрете из ГИМа девичьего костюма вновь представлены на «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке»: белая рубаха с примечательными манжетами, украшенными сложной строчевой вышивкой в виде узелков; украшения — жемчужные браслеты, ожерелья и кольца вновь продемонстрированы для нового портрета. Также очевидно, что ткань для епанечки с розами та же самая, что и на девичьем портрете, только галун заменен на новый. Автор портрета из МГХПА более тщательно имитирует вышивку, и в его манере отсутствуют приемы народной росписи, рисунок стеблей и расположение бутонов роз на епанечке совпадают с девичьим портретом, различия наблюдаются только в живописной манере двух портретов.

Композиционно «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» также отталкивался от более раннего «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке» — форматы обоих холстов практически совпадают (2). Повторена композиционная схема, жесты, узнаются наклон и черты лица, однако формально-стилевой анализ обоих произведений позволяет нам выявить очевидные различия авторского стиля живописи. При наложении прорисовки репродукций этих портретов друг на друга можно заметить, что основные точки рисунка у них тоже совпадают (ил. 3). Наибольшая степень совпадения появляется при

совмещении глаз. В этом случае удается заметить все сходства и различия портретов. Линия век и зрачка правого глаза полностью совпадают, однако левый глаз на портрете из музея МГХПА смещен несколько ниже. В целом на «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» усилен наклон оси лица за счет сдвига края носа, левой брови и глаза влево (ил. 4). Длина носа сокращена, он немного вздернут. Губы также располагаются выше относительно девичьего портрета. Но овал лица, линии щек, где происходит светотеневой переход, а также положение мочек ушных раковин у обоих портретов совпадают. Очень важно, что также совпадают абрисы подбородков.

Можно сделать вывод, что художник, создавая «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке», имел перед собой непосредственно оригинал раннего портрета, пытался сохранить основную композицию, но одновременно стремился передать некоторые возрастные изменения лица модели — щеки округлились, нос расширился, а взгляд стал более спокойным. Изменился и макияж модели — он стал менее ярким по сравнению с «девичьим» портретом. На позднем портрете художник более тщательно и реалистично изобразил вышивку на костюмном комплексе. Из-за необходимости изобразить высокий кокошник живописцу пришлось добавить пространства над головой модели, а нижний срез сделать выше, что вынудило художника изменить положение кистей рук, приподняв их. Большой интерес при очевидном композиционном сходстве представляют различия в рисунке, на первый взгляд, идентичных деталей. Моделируя ушную раковину на «Портрете крестьянской девушки с цветком в руке», художник тщательно прорисовывает все доступные его пониманию части: завиток, козелок, мочку; на позднем варианте портрета (музей МГХПА) ушная раковина написана вяло, все части ее уменьшены, словно художник не знал, как их изображать. Очевидные различия в рисунке и живописной манере вывод о разном авторстве портретов.

Анализ и сопоставление «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» с «Портретом крестьянской девушки с цветком в руке» позволил расширить представления о каждом из них. Оба портрета изображают одну модель в разные периоды ее жизни. «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (ГИМ) изображает просватанную девушку, он был написан первым, а портрет из собрания музея МГХПА создавался после свадьбы, копируя многие детали портре-

та из ГИМа. Несмотря на сходство, живописная манера портретов различна, поэтому можно предположить, что авторство у портретов разное, создавались они во Владимирской или Московской губерниях в последней четверти XVIII века по случаю просватанья и после свадьбы. Данные портреты являются чрезвычайно редким свидетельством традиций женского провинциального матримониального портрета в русском свадебном обряде и оставляют почву для дальнейших исследований.







Рис. 1. Неизвестный художник. «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке». Конец XVIII — начало XIX в. Холст, масло. 90,5 х 66,5 см. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова, Москва. Инв. № КП-8680. Фотография предоставлена музеем



Рис. 2. Неизвестный художник. «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке». 1770-е. Холст, масло. 94,0 х 67,0 см. Государственный Исторический музей, Москва. Инв. № 80624 И I 4658

Рис. 3. Авторская прорисовка линейного рисунка «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» (бледные контуры) и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке.» (насыщенные контуры). Калька, чернила, 40 х 30 см

Рис. 4. Авторская прорисовка линейного рисунка фрагментов «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» (бледные контуры) и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке.» (насыщенные контуры). Калька, чернила, 30 х 30 см

Примечания:

1. *Гвоздикова Л.С., Шаповалова Г.Г.* Девья красота (картографирование свадебного обряда на материалах Калининской, Ярославской и Костромской областей // Обряды и обрядовый фольклор. — М.: Наука, 1982. — С. 275.

2. Размеры: «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» — 94,0 х 67,0 см [9, с. 292]; «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» — 90,5 х 66,5 см. Однако оба портрета подвергались реставрации, и как следствие размеры холста могли измениться до 1 см. Портрет из собрания музея МГХПА поступил на реставрацию с ветхими срезанными кромками, дублированным. Вероятно, вместе с кромками была срезана часть авторской живописи — по краям по 0,25 см справа и слева. Скорее всего, изображение кокошника первоначально не упиралось в верхний край портрета, и по верхнему краю была срезана пара сантиметров авторской живописи.

Список литературы:

1. *Акилова А.Д., Гаврилин К.Н.* Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 3. — Ч. 1. — С. 113–123.

2. *Астраханцева Т.Л., Калашников В.Е., Толкачев А.Г.* О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М.И.Калинина) // Экспертиза и атрибуция произведений искусства / Материалы IV научной конференции (24–26 ноября 1998 г., Москва) / под редакцией О.В.Яхонта, Н.В.Мизернюк. — Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000. — 280 с.

3. *Гончарова Н.Н.* Купеческий портрет конца XVIII — первой половины XIX века // «Для памяти потомству своему…» (Народный бытовой портрет в России). — Москва: Галактика Арт, 1993. — 272 с.: ил.

4. *Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях: книга / Н.Ф.Золотницкий. — Москва: Абрис, 1913. — 362 с.

5. *Зорина Е.В.* Краткая ботаническая характеристика рода Rosa L. и отдельных его представителей для интродукции // Биологические особенности выгоночных роз в защищённом грунте Южного Приморья. — Автореферат диссертации. — Владивосток, 2008.

6. *Коваленская Н.Н.* Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции. — Москва: ГТГ, 1931. — 78 с.

7. *Кононенко А.А.* Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии. — Харьков: Изд. Фолио Литагент, 2014. — 1920 с.: ил. 1016.

8. *Маслова Г.С.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки нар. материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. / ответственный редактор доктор исторических наук С.А.Токарев. — Москва: Издательство Акад. Наук СССР, 1956. — 805 с., 18 л.: ил., карт.; 27 см.

9. *Мерцалова М.Н.* Поэзия народного костюма. — Москва: Молодая гвардия, 1988. — 224 с.: ил.

10. *Петров А.М.* Символика цветообозначений в русских духовных стихах // Филологические науки. — 2011. — № 5. — С. 25.

11. Русская свадьба. Издание к выставке «Русская свадьба. Традиции и обряды». — Москва, 2019. — 308 с.: ил.

12. *Сумцов Н.Ф.* О свадебных обрядах, преимущественно русских / предисловие Л.В.Беловинского; Гос. публ. ист. б-ка России. — Москва, 2015. — 262 с.: ил.

13. *Штейн П.В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Т. 1, выпуск 1, 2 / материалы, собранные и приведенные в порядок П.В.Шейном. — Санкт-Петербург: Имп. Акад. наук, 1898, 1900. — LVIII, 833 с.

14. URL:https://stihi.ru/2018/01/04/11622 (дата обращения: 12.10.2020).

О.В. СТЕКОЛЬЩИКОВА

Магистр искусствоведения. Аспирант Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской Академии художеств
e-mail:ost100ost@yandex.ru

O.V. STEKOLSHCHIKOVA

Master of art history. Postgraduate student of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts
e-mail:ost100ost@yandex.ru

МОСКОВСКИЕ МОТИВЫ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА АРИСТАРХА ЛЕНТУЛОВА

MOSCOW MOTIVES AND THE TRANSFORMATION OF THE ARISTARKH LENTULOV'S ARTISTIC LANGUAGE

На протяжении всей творческой жизни Аристарха Лентулова Москва оставалась «излюбленной темой» его живописи. Изображая древнюю московскую архитектуру, художник осуществил все свои художественные искания, исследовав и применив разнообразный опыт современных ему художественных течений — французских импрессионизма, сезаннизма, фовизма, кубизма и орфизма, итальянского футуризма, немецкого экспрессионизма. Безусловным новаторством А.Лентулова стала «руссификация западных форм», которым он сумел придать национальное звучание.

Moscow was the «favorite theme» for Aristarkh Lentulov throughout his whole creative life. Depicting ancient Moscow architecture, the artist implemented all his art searches, exploring and applying the diverse experience of contemporary art trends — French Impressionism, Cezanneism, Fauvism, Cubism and Orphism, Italian Futurism, German Expressionism. A.Lentulov's certain innovation became the «Russification of Western forms», to which he managed to give a national sound.

Ключевые слова: Лентулов, Москва, живопись, пейзаж, кубофутуризм, новаторство, декоративный, национальный.
Keywords: Lentulov, Moscow, painting, landscape, cubo-futurism, innovation, decorative, national.

Москва стала знаковым городом для Аристарха Лентулова, «на 50 % занимая место в творчестве и оставаясь излюбленной темой» [8, с. 138]. Древняя столица позволила художнику осуществить все творческие искания, пройти весь путь трансформации художественного языка, достичь самых новаторских интерпретаций в изображении самобытной древнерусской архитектуры. Более того, в своем «бьющем через край восторге колористического жизнеощущения» [11, с. 4] А.Лентулов оказался необыкновенно близок и созвучен московской школе живописи.

Еще во время учебы в Пензенской рисовальной школе и Киевском художественном училище проявились его живописно-колористические искания, приводившие к нетривиальным решениям, о чем он писал в своих воспоминания: «Я допускал контрасты света и тени, от черного в тени до чистого хрома на свету» [8, с. 15]. И на экзамене в Санкт-Петербургскую Академию художеств А.Лентулов продемонстрировал склонности, противоречившие академическим традициям. На вопрос преподавателя: «Где же это вы видите, молодой человек, на носу у модели зеленый цвет?», он дерзко и незамедлительно ответил: «А разве вы не видите? Ну что ж, в таком случае мне вас очень жаль!» [8, с. 21]. Поиски выразительности на путях свободного обращения с отступившим от натуры цветом закрыли дверь в Академию художеств. Он еще два года занимался в мастерской Д.Кардовского, который, по словам его учеников, «учил не срисовывать форму, а строить ее на основе знаний и наблюдения» [3, с. 71], чем, видимо, и привлекал А.Лентулова.

Формирование художника нередко шло вопреки академической системе обучения. Приблизительно тоже самое происходило и с его будущими коллегами по «Бубновому валету». Учившийся в Академии художеств П.Кончаловский увлекался «рефлексами и разложением цвета» [5, с. 48]. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества И.Машкова ругали за «яркое живописание» [10, с. 22]. А.Куприн вспоминал, что «рисовал с явным подражанием Сезанну, Ван Гогу, Мане, Дерену и другим» [7, с. 58]. Именно тяготение к единомышленникам привело А.Лентулова в Москву (очевидно, летом 1909 года), и он остался в ней навсегда.

Художественное самоопределение московской живописи в начале XX века шло в русле интенсивных процессов общемировой художественной интеграции и вычленения центров художественного творчества и образования. Обетованными землями для живописцев становились Париж и Мюнхен, а Москва, как писал А.Бенуа, «вполне равноценна с Парижем, ибо в ней клокочет самая подлинная, неистощимая жизненность» [2].

Признаки московского художественного направления начали определяться еще с 1880-х годов — в произведениях В.Сурикова, а еще очевиднее — в работах художников, связанных с абрамцевским кружком, с его особой непосредственностью отношения к природе и жизни, оттенками «почвенности» в национальном самоощущении, а главное — с тяготением к живописи, чем московская школа отличалась от петербургского «Мира искусства» с его музейной «насмотренностью», осознанным западничеством и привязанностью к графике.

В начале XX века Москва уже явно выделялась полнокровностью своей живописной традиции, поскольку в ней работали крупнейшие русские живописцы — В.Серов, К.Коровин, М.Врубель, В.Борисов-Мусатов. И в последующие годы на стороне Москвы оставалось тяготение к живописной свободе, приподнятая, более «чувственная» живопись, привязанность к плоти вещей и цвета. Н.Гончарова в предисловии к своей выставки писала: «В настоящее время Москва самый крупный живописный центр» [4, с. 2].

«Клокочущая жизненность» Москвы основывалась на разных источниках. С одной стороны, она энергично осваивала западноевропейский опыт. Открытия французских или немецких живописцев незамедлительно делались достоянием русских художников, у которых была возможность видеть работы импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов, кубистов, экспрессионистов в частных коллекциях московских меценатов, И.А.Морозова и С.И.Щукина, и на выставках, особенно Салонах «Золотого руна».

Но, с другой стороны, московская живопись вбирала и обостряла национальное своеобразие русского искусства. Настоящей сенсацией стало интенсивно проходившее тогда «открытие» древнерусской живописи, особенно иконописи. Иконы, раскрытые из-под вековых наслоений, привлекали художников звучными красками, точными линиями и, особенно, «неземной» выразительностью, которой так настойчиво ис-

кало современное искусство. Еще одним художественным ориентиром начала XX века стало обращение к низовым формам городского народного искусства — вывески, лубка, сценографии народных театров, фонов фотографий, росписей на подносах, ярмарочной эстетики. «Искусство примитива» привлекало целостностью художественного восприятия и мышления, своеобразной упрощенностью изображения, «хаотичностью» масштабов, множественностью точек зрения, усилением декоративного эффекта.

Именно московская живопись восприняла приподнятую праздничность, «игровое начало», театрализованное, «балаганное» настроение народного искусства как выражение обобщенно-мажорного облика России. И это в огромной мере соответствовало психофизическим особенностям Аристарха Лентулова, недаром друзья — В.Маяковский, М.Волошин, В.Хлебников, В.Брюсов, А.Таиров — называли его Ярилой за необычайную солнечность не только его картин, но и характера, таким «молодым, красивым, буйным, непримиримым, горячим, бунтующим» [Цит. по: 8, с. 5] он был. Предельная естественность и оптимистичность мировосприятия зеркально отразились его искусством, и Москва с ее древнерусской архитектурой, обладавшей пышной декоративностью — многообразием изощренных и движущихся форм, красочной пестротой и азиатской яркостью, стала неиссякаемым источником вдохновения и «живописным камертоном» лентуловского творчества.

Одной из первых его работ, посвященных Москве, стало полотно 1910 года «Московская улица. Трамвай», где А.Лентулов, с одной стороны, использует традиции Союза русских художников с его пристрастиями к тихим городским улочкам с древней архитектурой, а с другой — привносит в сюжет картины примету современности — трамвай, заменивший старинные конки. Непосредственность натурных набросков, этюдность исполнения сочетаются здесь с яркой звучностью чистого цвета и динамичностью крупных мазков, демонстрируя природную экспрессию лентуловского письма. Уже различима и примитивистская составляющая, когда упрощенные изображения людей и трамваев воплощаются с детской непосредственностью.

Эта одна из ранних работ художника показывает, как легко он овладевает различными новациями — фовистской декоративизацией цвета, обостренно-упрощенным рисунком в сочетании с кричащими цветовыми противопоставлениями, присущими немецкому экс-

прессионизму и его русскому варианту — неопримитивизму. При этом А.Лентулов добивается оригинального, а не подражательного решения, согласовывая влияния нового искусства с собственным видением окружающей жизни.

Не менее своеобразно художник воспринял принципы кубизма, которые изучал в 1911 году в Париже. Как он сам писал: «Я увлеченно работал в плане кубизации видимого, но это отнюдь не походило на французское, и французские художники меня высмеивали и называли "кубист а ля рюсс"» [8, с. 77].

Вернувшись в Москву, А.Лентулов почти сразу отказался от темного, скупого колорита, граненой и монументальной формы, характерных для французской интерпретации кубизма. Освободился он и от московской склонности к этюду, определив свою картину как крупноформатное панно со сложной композицией и ярко выраженным декоративным характером. Зачастую художник употреблял на одном холсте масло, темперу, гуашь, а также наклейки из картона, золотой и серебряной фольги, шелка, бархата, бисера и даже коры березы.

В стремлении создать новый художественный язык А.Лентулов придает национальное звучание условным кубофутуристическим формам, а национальное наследие — московскую древнерусскую архитектуру — изображает в непредставимых ракурсах и наклонах, в сталкивающихся и пересекающихся плоскостях. В этом подходе к памятникам зодчества видится аналогия с работами Р.Делоне. В его сериях 1909 года «Города», «Сен-Северин», «Эйфелева башня» исторически значимые сооружения «интерпретируются в духе мировоззрения нового времени, перерастая в некий синтетический образ, дающий единовременность различных эпох» [12, с. 80].

А.Лентулов сам писал о подобном принципе построения композиции картины «Москва» (1913), где он изобразил город «синтетически <…> с точки зрения трёх эпох — эпохи XV века, барокко и современной эпохи» [8, с. 92], произвольно соединив на одном холсте памятники национальной архитектуры, в действительности находящиеся в разных местах. Децентрированность изображения, калейдоскопичность дробных плоскостей, их разнонаправленные развороты и сдвиги в сочетании с контрастами цвета привели к неустойчивости и разрушению целостности формы. Более того, в "Москве", как ни в одной другой работе, много сгущенно-черных экспрессивных акцентов. В них и в сокрушенных

формах национальных раритетов некоторые исследователи творчества А.Лентулова увидели олицетворение "надвигающихся или уже прошедших социальных катаклизмов, некий символ крушения мира"» [9, с. 60].

Судя по воспоминаниям А.Лентулова, в его творческую задачу не входила подобная интерпретация темы. В отличие от западноевропейских художников начала XX века, отказывавшихся видеть в современности позитивные начала, культивировавших и эстетизировавших в своих работах признаки распада, крушения, апокалипсиса, он хотел выразить «пестроту и колорит Москвы, ее азиатскую яркость <...> сущность внутреннего уклада, вкуса и любви москвичей к декоративной мишурно-пышной красоте» [8, с. 92]. Используя приемы кубофутуризма, активизирующего выразительность изображения путем использования нескольких одновременных ракурсов обозрения предметов и обогащения их динамичностью, художник к тому же форсирует цвет и усиливает его контрасты введением коллажа — броских бумажных наклеек, фольги, мишуры. Тем самым он подчеркивает живописную декоративность и яркую самобытность национального колорита древнерусской архитектуры. В результате кубофутуристическим формам, которые А.Лентулов понимал по-своему, он смог сообщить национальное своеобразие, продемонстрировав тем самым уход из-под европейских влияний.

Составляя развитие одного из эпизодов «Москвы», ее приближенного фрагмента, другое произведение А.Лентулова 1913 года — «Собор Василия Блаженного» — более спокойное и сосредоточенное, хотя и оно не лишено сдвига и смещения форм. Изображение собора развернуто на плоскости холста, как это делали кубисты, и храм воспринят и воплощен художником как бы сразу со всех сторон. При этом композиция характеризуется большей устойчивостью общей пирамидальной формы храма, которую поддерживают, подпирают мощные светлые плоскости контрфорсов на переднем плане. Пышная лепка архитектурных масс создает ощущения не разрушения на отдельные детали и элементы, изобилующие в изображении, а складывания из них единого фантастического целого. Так же воздвигали собор Василия Блаженного и его создатели — как воплощение сказочных народных представлений о прекрасном. А.Лентулов воспринимает реальные черты храма, декоративность которого была усилена его перестройкой и пестрой орнаментальной раскраской XVII века, и создает свой образ красоты, используя архитектурную реальность как импульс и фантастически преображая ее.

Употребление интенсифицированного цвета сопровождается еще более решительным применением коллажа в виде крупных звезд из золотой фольги, словно подчеркивающим фольклорное мышление художника. «Он ставит акцент на колорите, он увлечен детальным рассмотрением красочных перетеканий, цветовых созвучий» [9, с. 62].

Это активное цветовое движение сам художник назвал «цветодинамикой», ощущая близость живописного цвета и музыкального звука. Симфония цвета в сочетании с футуристическим приемом динамизации изображения создает почти физическое ощущение колокольного звона на картине «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915), где издаваемые колоколом звуки, в виде цветовых кругов и лучей, расходятся до краев холста. Увлеченный идеей живописного воплощения музыкальных впечатлений, для передачи этой кажущейся слышимости А.Лентулов наметил своего рода контуры зданий, от которых предметное изображение древнерусской архитектуры отклоняется словно не по воле художника, а под давлением упругих звуковых волн. Сам А.Лентулов так писал об этой картине: «Вокруг скошенных форм Ивана Великого — волнообразные плоскости, передающие чувство звука-гула <…> все эмоционально насыщается чисто музыкальными построениями» [8, с. 97]. Подобное создание иллюзии звука роднит эксперименты русского художника с французским орфизмом с его идеей родства цветовой и звуковой гармонии.

В картине «Небосвод. Декоративная Москва» (1915) Лентулов продолжает ассоциативные параллели цвета и звука, ибо убежден в возможности перевоплощения музыкальных созвучий в декоративную живопись. Вновь под воздействием колокольного звона каменные громады древнерусской архитектуры отклоняются от своих прорисованных контуров, но еще и небосвод раскачивается всплесками интенсифицированного цвета. Образ Москвы представляется художнику радостным сказочным видением, неким градом Китежем под двумя цветистыми радугами. Это воплощение народных представлений о прекрасном, о красоте, вырастающей из реальности, вновь демонстрирует фольклорное мышление А.Лентулова, в отличие от свойственных его коллегам по «Бубновому валету» заимствования и переложения лубочных форм.

В московских видах 1913–1915 гг. («Москва», «Василий Блаженный», «Звон», «Небосвод») ярко проявилось лентуловское своеобразие живописи. Помимо народного изобразительного фольклора, в ней оче-

видно влияние русских фресок и икон XVII века, архитектурные фоны которых характеризуются множественностью точек зрения, плоскостностью громоздящихся вверх форм, красочной пышностью. Эти особенности архитектурных монументальных росписей нашли новую жизнь в панно А.Лентулова. Сочетание фольклорной традиции и древнерусской живописи с кубистической формой, футуристической динамичностью и орфической музыкальностью, совокупность таких, казалось бы, разнородных приемов, которую не применял никто из «бубнововалетовцев», было названо М.Ларионовым «руссификацией западных форм» [Цит. по: 9, с. 66] и стало безусловным новаторством А.Лентулова.

Написанная в 1916 году картина «У Иверской» по-своему уникальна для его творчества, поскольку присутствующий в этой работе жанровый элемент привносит в нее некоторую бытовую заземленность. Вновь введенный в живописную поверхность коллаж — кусочки фетра, бархата, шелка, в которые буквально «одеты» женские фигуры, — обогащает колористическое решение и поддерживает мажорную декоративность синего купола с золотыми звездами. Но здесь уже нет того фольклорно-сказочного импульса и той цветовой феерии, что были характерны для картин 1913–1915 гг.

Многообразие форм московского зодчества все больше увлекало Лентулова и стало темой для многочисленных акварелей и подцвеченных натурных рисунков 1916–1917 годов («Церковь Новодевичьего монастыря», «Красная церковь», «Розовая церковь»), в которых он часто изображал детали церквей XVII века, приближенные фрагменты барабанов и глав. Как заметил И.Аксенов, А.Лентулов «первым начал передавать огромные тени архитектурных сооружений, падающие и повисающие на зарослях глав и плоскогориях куполов» [1], создавая еще более сложные пересечения линий и плоскостей, еще более изощренные соотношения цвета.

Ставший последним всплеск ярчайшей живописной декоративности, дерзких художественных исканий и открытий очевиден на картине 1917 года «Тверской бульвар. Страстной монастырь», где широкая образная содержательность воплощена контрастами цвета, кубистической конструкцией, футуристическими изломами предметных очертаний. Вокруг красивейшего памятника московской архитектуры, Страстного монастыря, изображена жизнь улицы, которая бурлит, движется и звучит. Реальная суета города перевоплощена в живописную

стихию картины. Лишь обозначенные предметы действительности пронизаны символикой и превышают свое значение. Так, фланкирующая спокойная и монументальная бронзово-темная фигура Пушкина выглядит чем-то большим, чем просто памятник, она противопоставлена рассыпающимся формам монастыря, улицы и людей, изображение которых доведено до гротеска, когда толпа, освещенная светом электрического фонаря, выглядит сборищем масок. Гротесковые элементы, с одной стороны, театрализуют изображение, а с другой — сообщают ему напряжение, экспрессию, угрожающий накал чувств. Яркая декоративность картины «Страстной монастырь», богатство ее цвета, усиленное введением (тоже в последний раз) коллажа, не могут «превозмочь апокалиптической силы содержащегося в ней предчувствия» [9, с. 104].

В конце 1910-х — начале 1920-х годов А.Лентулов задумывает и осуществляет цикл московских пейзажей, которые отмечены новым постижением мира и глубинной перестройкой живописного воплощения, когда город воспринимается художником в виде последовательного перебора и нарастающего ритма ясных геометрических форм («Пейзаж с желтой церковью. Москва (Садовая)» 1919, «Кремль» 1919–1920). Сооружения Кремля, здания церкви и домов членятся на четкие ритмические плоскости и острые кубические объемы, выявляя ясную конструкцию, граненость, монументальность, архитектоничность формы, в чем видятся отголоски как кубизма, так и сезаннизма. Видоизменяется и отношение к цвету. Яркая цветовая декоративность, применение на одном полотне многочисленных чистых красок уступают место их сознательно ограниченному количеству и использованию тончайших оттенков более сдержанного цвета, которые подчиняются общему цветовому ритму и гармонизируются общей гаммой.

Пространство, выстроенное нагромождением зданий, заполняющих все пространство холста, лапидарность их вытянутых форм-параллелепипедов, ярусность изображения и обобщение цвета московских пейзажей конца 1910-х годов предваряли кардинальный перелом в методе и приемах А.Лентулова, который все очевиднее приближается к натуре.

К концу 1920-х годов придет окончательное очищение от заостренных деформаций и условности воплощения окружающего мира, появится объемность и материальность изображаемого, колористическое богатство и мягкая плавкая форма живописи. Этот вновь обновлен-

ный пластический язык не изменит, однако, пристрастия А.Лентулова к Москве, которая останется неотъемлемой частью его пейзажей.

Живопись А.Лентулова, как и других бубнововалетовцев, в конце 1920-х годов сближается с чутким письмом импрессионистов, улавливающим колебания воздушной среды. Сходство просматривается и в поэтике, и в мировосприятии, которое становится интимнее, созерцательнее. А.Лентулов ограничивает круг московских мотивов видами, чаще ночными, из окон своей квартиры («Ночь на Бронной. Московский пейзаж» 1927, «Страстная площадь ночью. Москва» 1928, «Ночь на Патриарших прудах» 1928). Однако в этом новом для него пристрастии к бытовому наблюдению он возвеличивает прозаическое, создавая материально убедительные, цветонасыщенные формы. Опредмечивание реалий окружающего мира стало главной творческой задачей художника. В природе действительности он открывал богатейшие возможности для живописи и лепки цветом. В отличие от импрессионистов, у которых воздушная среда растворяла предметные очертания, А.Лентулов и другие бубнововалетовцы сохраняли материальную осязаемость видимого, что стало развитием и усовершенствованием сезанновского приема. Пастозная живопись московских пейзажей конца 1920-х годов имеет у А.Лентулова густую, тягучую фактуру, которая равно тяжела и материализована в освещенных и затемненных частях. Все предметно, осязаемо и весомо, даже свет, который властвует над темным городом.

Согласно новой живописной концепции, А.Лентулов материализует даже солнечную энергию, изображая полыхание солнца, взятого в упор («Солнце над крышами. Восход», 1928; «Солнце над крышами. Закат», 1928). Лучи солнца превращаются в густую массу света, которая уравнивается в весе с каменными зданиями и землей. Солнце окрашивает окружающее пространство плавящим светом, озаряет тесные московские улочки, поглощает очертания зданий, знаменуя свою всепокоряющую власть над земным миром.

Вопреки изменениям художественной формы и самой технологии живописи, в своих изображениях Москвы А.Лентулов оставался все тем же «художником солнца», «картины которого», как писал А.Бенуа, «поют и веселят душу» [Цит. по: 8, с. 5]. Несмотря на несомненную разницу живописных систем картин «Московская улица. Трамвай» (1910), «Василий Блаженный» (1913), «Кремль» (1919–1920), «Страстная площадь ночью» (1928), они близки особым лентуловским строем чувств,

типом темперамента и открытостью творческого акта. А сам Аристарх Лентулов воспринимается ярчайшим представителем московской школы живописи, воплощением ее цветовой раскрепощенности, свободы и непрестанного обновления.

Список литературы:

1. *Аксенов И.А.* Из творческого наследия: В 2 т. / составление, вступительная статья и комментарии Н.Л.Адаскиной; научный редактор А.Д.Сарабьянов. — Москва: RA, 2008.

2. *Бенуа А.Н.* Московские впечатления / Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург // составление, комментарии Ю.Н.Подкопаева и др. Том 2. — Санкт-Петербург: Сад искусств, 2006.

3. *Бучкин П.Д.* О том, что в памяти: Записки художника / редакция и предисловие И.А.Бродского. — Ленинград: Художник РСФСР, 1963.

4. *Гончарова Н.С.* Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900–1913. — Москва: Типо-лит. В.Рихтер, 1913.

5. Кончаловский: художественное наследие / вступительная статья А.Д. Чегодаева. — Москва: Искусство, 1964.

6. *Кравченко К.С.* А.В.Куприн: Очерк жизни и творчества художника и репродукции с его произведений. — Москва: Советский художник, 1973.

7. *Лентулов А.В.* Воспоминания. — Санкт-Петербург: Петроний, 2014.

8. *Манин В.С.* Живопись Аристарха Лентулова. — Москва: ООО «Союз Дизайн», 2012.

9. Машков Илья Иванович / автор-составитель и автор статьи И.С.Болотина. — Москва: Советский художник, 1977.

10. *Мочалов Л.В.* Искусство Ленинграда // Творчество. — 1977. — № 3.

11. *Мурина Е.Б., Джафарова С.Г.* Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. — Москва: Советский художник, 1990.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор.
Заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

В.В. СИМОНЕНКО

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

K.N. GAVRILIN

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

V.V. SIMONENKO

Master student of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vsimonenko@hobbycenter.ru

МОНГОЛЬСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ГРИГОРИЯ ИВАНОВИЧА ЧОРОС-ГУРКИНА: В ПОИСКЕ ИДЕЙНЫХ ИСТОКОВ

MONGOLIAN PERIOD IN CREATIVITY OF GRIGORY IVANOVICH CHOROS-GURKIN: IN SEARCH OF IDEOLOGICAL SOURCES

Статья посвящена первым годам эмиграции Григория Ивановича Чорос-Гуркина, когда он вынужденно покинул родину — Горный Алтай — и бежал, спасая семью и свое наследие, в Монголию в 1919 году. Этот не долгий, но яркий период его творческой биографии продлился до 1921 года, когда он переехал в Тыву, и завершился в 1925 году возвращением уже в советский Алтайский край. Буквально за четыре года художник не только вошел в этап творческой зрелости, но и сменил направление в своем искусстве.

The article is devoted to the first years of emigration of Grigory Ivanovich Choros-Gurkin, when he was forced to leave his homeland — Gorny Altai — and fled, saving his family and his legacy, to Mongolia in 1919. This not long, but bright period of his creative biography lasted until 1921, when he transferred to Tuva, and ended in 1925 with his return to the Soviet Altai Region. In just four years the artist not only entered the stage of creative maturity, but also changed the direction in his art.

Ключевые слова: Григорий Иванович Чорос-Гуркин, Монголия, Тыва, Тува, искусство, символизм, живопись, Горный Алтай, Национальный музей Республики Алтай им. А.В.Анохина, бурханизм, Унгерн, пейзаж.
Keywords: Grigory Ivanovich Choros-Gurkin, Mongolia, Tuva, art, symbolism, painting, Gorny Altai, National Museum of the Altai Republic named after A.V.Anokhina, Burkhanism, Ungern, landscape.

Статья посвящена первым годам эмиграции Григория Ивановича Чорос-Гуркина, когда он вынужденно покинул родину — Горный Алтай — и бежал, спасая семью и свое наследие в Монголию в 1919 году. Этот не долгий, но яркий период его творческой биографии продлился до 1921 года, когда он переехал в Тыву. На наши взгляд, это время стало переломным не только в художественном, но и идейном мировоззрении мастера. Одна до недавнего времени этот период оставался вне поля научного знания. Настоящая статья ставит своей целью очертить причины смены направления в мышлении Григория Ивановича Чорос-Гуркина и отметить ряд историко-культурных обстоятельств, имевших решающее в его биографии значение. Выявленное наследие этого периода невелико, но дальнейшее расширение источниковой базы для анализа этого периода является ключевой задачей в исследовании зрелого и позднего периодов творчества Чорос-Гуркина.

Невозможно оставить без внимания уникальную культурную ситуацию, в которой складывалась личность художника, и ту почву, которая подпитывала его интерес к духовности в поиске истинного пути и национального самоопределения. Необходимо отметить, что на фоне общего интереса к искусству Востока и культуре Восточной Сибири произведения Чорос-Гуркина выглядели гораздо более глубокими по содер-

жанию, нежели произведения художников символистов в России конца XIX — начала XX века. В то время в русском и европейском обществе процветала своеобразная мода на Восток. Слова «Шамбала», «карма», «Тибет», «сансара», имена Блаватской, Гурджиева звучали во всех салонах, символ солнца, «сувастика» (свастика), широко использовался в декоре. Романтизированное предсказание об изменении мирового порядка прекрасно ложились на революционные события тех лет. На фоне кризиса христианской конфессии процветали мистицизм и теософия, которые уводили интеллигенцию в увлечение Востоком, поиск скрытых смыслов в сакральных образах исконных этносов русской Сибири. Особенно тонко чувствовал свою национальную культуру алтаец Чорос-Гуркина, именно по этой причине его изыскания в этой области были неизмеримо глубже. Его, на первый взгляд, узко изобразительные, сугубо повествовательные жанровые эскизы и крупные полотна несли в себе исконное, врожденное понимание духовных течений народов Восточной Сибири. Он, несомненно, был знаком со всем предшествующим опытом овладения фольклорными традициями в русском изобразительном искусстве. Ему были известны находки таких крупнейших художников конца XIX — начала XX века, как Е.И.Репин, В.И.Суриков, В.М.Васнецов, Е.Д.Поленова, М.В.Нестеров, И.Я.Билибин, М.А.Врубель, Н.К.Рерих и другие. И тем не менее, Григорий Чорос-Гуркин по-своему стремился освоить и осмыслить темы из мифологии и культуры народов Алтая и Монголии в русле национальных художественных традиций. Вместе с тем следует отметить, что в искусствоведческой литературе в таком аспекте творческий путь Григория Ивановича Чорос-Гуркина еще только предстоит осветить.

Григорий Гуркин происходил из рода Чорос — семьи ремесленников, в которой, несмотря на географическую принадлежность, где был распространен шаманизм, исповедовали православие. Сразу после проявившиеся первых, еще юношеских, интересов к рисованию Гуркин поступил учиться иконописи в Катехизаторское училище в городе Бийске. И уже до поступления в класс Ивана Ивановича Шишкина в 1897 году молодой художник был отчасти сложившимся в духовном в стилистическом отношении мастером. За период обучения в Академии Художеств он нарастил ремесло, но не изменил кардинально своего творческого направления. Родившись в православной семье, занимаясь иконописью, он, тем не менее, не был чужд идеям язычества народов Горного Алтая, за независимость которого он выступал в 1918–1924 годах.

Прошедший к 1910-м годам длинный путь и уже ставший известным в художественных кругах Санкт-Петербурга, Григорий Иванович Гуркин из рода Чорос (взял псевдоним уже в 1890-х годах Чорос-Гуркин) был не только востребованным живописцем, но устроителем выставок и общественным деятелем. Живший в сложное революционное время, он прошел несколько этапов творческой эволюции, одним из самых малоизученных до сих пор остается период его поездки в Монголию и Республику Тыву в 1919–1925 годах. От этого времени почти не составлялось документов — свидетельств самого художника. Большинство писем и воспоминаний самого Чорос-Гуркина и его современников хранится в архиве Национального музея Республики Алтай им. А.В.Анохина. И только сопоставление исторических фактов может дать нам подсказку, почему знаменитого мастера, работавшего с советской властью, расстреляли с формулировкой «враг народа» в период репрессий 1937 года.

Спустя двадцать лет, в 1956 году, начался процесс реабилитации Чорос-Гуркина в отечественном искусствознании. Первые попытки ввести его творчество в научный оборот были сделаны Г.А.Образцовым в 1958 году [10]. К тому времени был собран достаточно широкий список работ мастера и сделан первый сборный каталожный список [10, с. 34–47]. Сегодня историки искусства продолжают изучение личности и искусства Григория Чорос-Гуркина. Собраны самые общие сведения, каталогизирована большая часть произведений и документов (писем и воспоминаний), но так и не раскрыты тайны нескольких лет жизни мастера. И до сих пор остаются серьезные лакуны в биографии и творчестве, нерешенные вопросы и пробелы в истории развития искусства первого профессионального художника Горного Алтая.

В 1919 году Григорий Иванович буквально бежал в Монголию с большим количеством своих произведений. Данные об отъезде и периоде его пребывания в Монголии противоречивы. Даты путаются. Но самый важный вопрос, который, на наш взгляд, имеет ключевое значение в творчестве художника, заключается в причине кардинальной смены магистральных линий в творчестве: сюжетов и отчасти и художественной манеры.

Ради исторической достоверности необходимо отметить, что в период до монгольского путешествия Григорий Иванович много путешествовал и совершал экспедиции (например, известная экспедиция вокруг священной горы алтайцев Уч-Сумер Белухи в 1908 году), делал

небольшое количество этнографических зарисовок, которые потом фрагментами входили в его полотна. В его живописи всегда проявлялся интерес к этнографии и зарисовкам типажей, особенностей быта и религиозным обрядам. Но основой его творчества, тем не менее, был пейзажный жанр, в котором также проявилась духовная и культурная идентичность художника. И каждый его пейзаж становился не просто изображением живописной местности, но портретом отдельного уголка природы Восточной и Южной Сибири, часто наделенного сакральным значением («Кан-Алтай» 1907 г., «Озеро горных духов» 1910 г. и другие).

В живописи для него всегда была важна скрытая сакральность, духовная составляющая, мир, невидимый непосвященному глазу. Каждое дерево, река, озера, гора имели свое имя, были населены местными духами, наделялись глубочайшим символическим значением, раскрывающимся в сказаниях кочевых народностей Горного Алтая. Григорий Иванович был одним из тех мастеров, которыми увлекались члены многочисленных религиозно-философских кружков и теософских обществ, а также российские этнографы-исследователи культуры Сибири [4]. Подобный контекст в анализе искусства Григория Чорос-Гуркина дает возможность расширить область и выйти за рамки описательности в искусствоведческом исследовании.

Постепенно от пейзажей 1900–1910-х годов он изменил направление в сторону портретной и сюжетной живописи, а также этнографических зарисовок и набросков в 1920–1930-х годах. Почему происходит кардинальная смена направления от пейзажной (видовой) живописи в сторону сложных для понимания европейцами сюжетов и зарисовок? Бесспорно, ответ на этот вопрос скрыт в самой линии исторических событий эпохи революции и в личных пристрастиях художника. Известно, что с началом революции в 1917 году Григорий Иванович возглавлял национально-освободительное движение алтайцев, которое выдвигало такие общедемократические требования, как политическое равноправие и самоуправление, свобода непрерывного духовного поиска.

В этот период именно бурханизм сплачивал народы Горного Алтая. Хотя, по сути, история бурханизма в XX веке трагична. После мощного национального подъема в первое десятилетие его существования наступил раскол (время Первой мировой войны). Несмотря на кратковременность своего существования, бурханизм оказал существенное влияние на все сферы традиционной жизни алтайцев. Многие его эле-

менты органично вошли в обряды семейного цикла. И отчасти бурханизм, имеющий сходство с ламаизмом, распространенным в то время в Монголии, создал основу для общественного движения.

Религиозные и политические пристрастия Чорос-Гуркина сложно определить однозначно. Есть свидетельства о том, что на фоне общего кризиса христианской конфессии в Российской Империи и личных духовных исканий он отошел от православия и перешел в бурханизм, по сути стоявший на стыке шаманизма и ламаизма. Движение бурханизма было не только духовным, но и политическим. Именно бурханизм соединял все важнейшие тенденции, близкие Чорос-Гуркину: идеи мессии, отсутствия кровопролитных жертвоприношений и объединения алтайцев как социальной общности. В конце XIX столетия среди племен Горного Алтая бурханизм был распространен на фоне политической и общественной борьбы за независимость.

В искусстве Чорос-Гуркин и до революции проявлял увлечение шаманизмом и сакральными практиками языческого толка. На многих его зарисовках присутствовали атрибуты шаманов, образы и места обитания духов предков и охранителей домашнего очага и скота. Художник, несомненно, понимал глубокий семантический смысл каждого предмета и поэтому часто изображал их в своих работах. Именно эта траектория увлечения сакральными, теософскими знаниями направляла Чорос-Гуркина.

В период с 1917 по 1919 год художник был ярким общественным деятелем и возглавлял Горную думу, пытавшуюся наладить местное самоуправление и обеспечить национальное равноправие алтайцев; начиная с первых лет обучения в миссионерской школе, его путь вел в круг интеллигенции Горного Алтая. И именно этот факт стал решающим на его пути в движение «Областничества». Уже после возвращения из Санкт-Петербурга он познакомился с сибирскими «областниками» во главе с Г.Н.Потаниным, с которым на протяжении нескольких лет поддерживал дружеские отношения. Уже позже мы узнаём, что Иван Григорьевич был человеком очень доверчивым и податливым к внешним идея, что оказало решающее влияние на его судьбу.

Можно предположить, что перемещения Чорос-Гуркина — заметной личности в Горном Алтае — связаны более тесно не только с политической ситуацией, но и с конкретными историческими лицами. К лету 1917 года на территории Алтая развернулась борьба за край, выра-

зившаяся в военном противостоянии крупных сил со стороны Красной армии и белого движения во главе с Александром Васильевичем Колчаком. Идеи большевизма пока не находили поддержки в рабочей среде — первомайские демонстрации и митинги прошли под лозунгом доверия Временному правительству. Приверженец политики обособления Горного Алтая и независимости новой республики с лозунгом «Алтай для алтайцев!», Григорий Чорос-Гуркин, не осознавая того, встал в оппозицию к Советам и власти большевиков.

В ноябре 1918 года военная диктатура колчаковской армии привела к действиям «с большей жестокостью, не вызываемой необходимостью, подвергая расстрелам и порке плетьми не только действительно виновных» [11, с. 367]. В заметке под заглавием «Бытовая картинка деревенской жизни» барнаульская газета сообщала 29 июня 1919 года о том, что стоит одному колчаковскому милиционеру заехать в село, как все его население из боязни, что все «реквизируют», со всеми пожитками укрывается в лес и выходит обратно лишь после того, как убедится, что милиционер уехал. На Алтае нет буквально ни одной деревни, в которой годы «правления» Колчака не оставили бы по себе черной памяти» [11, с. 371]. Скорее всего, в ходе именно этих событий Чорос-Гуркин был вынужден уехать, а на самом деле бежать с большим количеством своих произведений в Монголию в 1919 году.

Из-за неопределенных политических взглядов и нерешительности председателя управы Григория Гуркина Каракорумская управа не смогла примкнуть ни к большевикам, ни к Временному правительству, итогом стал крах. Благодаря подпольной деятельности беглых эсеров, помещиков и белых офицеров в управе, по сути, она стала оплотом контрреволюционного движения, которое только использовало национальное движение горных алтайцев. После двух арестов в 1919 году Чорос-Гуркин покинул Горный Алтай и уехал в Монголию. В статьях исследователей его творчества используются формулировки «из-за нестабильной политической ситуации» или вовсе оставляют факт его отъезда без комментариев. Чорос-Гуркин эмигрировал в Монголию, затем в Танна-Туву, где прожил до 1925 года. Но о периоде 1919–1921 годов, помимо подчас неполных списков произведений этих лет, почти ничего не известно.

В официальном обращении к обкому РКП в конце 1919 года Григорий Чорос-Гуркин просит разрешить ему выехать из-за известных политических событий, которые не только круто изменили исторические

судьбы России и Горного Алтая, но и существенно повлияли на жизнь многих людей. В 1919 он был вынужден эмигрировать в Монголию, а в 1921 году — в Танну-Туву. Одну из основных причин, почему он уехал из Алтая, сам художник связывал со спасением своих работ: «Не смерть и не страх лично за себя заставили меня выехать в Монголию, а та мысль, что весь мой труд — искусство, может быть расхищен и погублен во время переворота и неразберихи от темной народной массы. Задачей моей было сохранить во что бы то ни стало и каким бы то ни было путем весь мой труд, как культурное достояние всего алтайского народа» [6].

Годы эмиграции совпали с периодом творческой зрелости мастера. В газете Алтайский край мы читаем: «Наступило время духовной и творческой зрелости художника, омраченное драматическими событиями революции и гражданской войны, из-за которых не осуществились планы художника проехать со своими выставками по странам мира. В эти годы он оказался невольно ввергнутым в водоворот политической жизни. Полтора года политической деятельности в составе Алтайской Горной думы и Кара-Корумской окружной управы стали причиной ареста в декабре 1918 г., эмиграции в Монголию и Туву с 1919 по 1925 гг. ради спасения творческого наследия, вторичного ареста в 1934 г. и трагического исхода жизни в 1937 г.)» [2, с. 7–9]. Эти сведения указывают на отсутствие поддержки со стороны советского правительства в первые годы жизни в Монголии.

О времени жизни Чорос-Гуркина в Монголии написано мало, документы, видимо, не сохранились. Не менее сильное и агрессивное, чем в Алтае, белое движение развернулось с 1919 года на территории Монголии. В 1919 году в Монголию пришла армия барона Роберта Николая Максимилиана Унгерн фон Штернберга (в других источниках указывается его русское имя: Роман Федорович фон Унгерн-Штернберг). Роман фон Унгерн-Штернберг долгое время оставался личностью не просто малоизученной, но строго засекреченной. В последние годы появилось несколько монографий и множество статей об этой уникальной личности, о которой монголы впоследствии слагали легенды [7, с. 23]. В 1917 году уже в звании есаула барон Унгерн отправился во Владивосток, а оттуда на Кавказский фронт. Так началось движение из Центральной России на Восток. Азиатская конная дивизия под предводительством барона Унгерна вошла в историю освободительной революции, за обособление Монголии от Китая. Но иной целью, которую преследовал фон Унгерн, было вос-

становление монархий. Он мечтал о полномасштабной кампании против революционных сил по всей Евразии, начиная от Маньчжурии, Монголии и Китая, продвигаясь далее на Запад. География действия дивизии барона Унгерна растянулась от Хайлара до Маньчжурии и Улан-Батора.

Белое движение в Монголии в 1920-е годы для монголов стало вестником возрождения независимости, для русских колонистов — освобождения от китайского ига. Унгерна ждали как спасителя. Он вошел в пантеон легендарных личностей. Известно, что монгольский правитель и первосвященник, «живой Будда» у монголов, Богдо-гэгэн VIII, находясь под китайским арестом, тайно переслал барону послание с благословением на освобождение Урги от китайцев. В феврале 1921 года Унгерн освободил монгольскую столицу Ургу от китайских войск, после которого совет местных лам объявил барона воплощением Махакалы (воплощения Бога войны и разрушения, которого в тибетском буддизме почитают как защитника учения Будды). 22 февраля 1921 года в Урге состоялась торжественная церемония повторного возведения Богдо-гэгэна VIII на трон великого хана Монголии. Вернувший себе власть в Монголии Богдо-гэгэн даровал Унгерну титул дархан-хошой-чин-вана в степени хана; многие подчиненные барона получили титулы монгольских князей. После этого Унгерн и начал официально носить желтый ханский халат (желтый цвет также является символом буддизма, золота, а также символом духовного лидера — защитника веры) с нашитыми на него генеральскими погонами.

Для барона фон Унгерна это было не просто политическим актом, но символическим событием, имевшем мистическое значение. На тех самых знаменитых погонах располагались изображения «Зеленых драконов», которые носили высокопоставленные члены тайного общества, влиявшего на политические события этого периода. О распространении этой символики, указывающей на принадлежность тайному культу, писал в своей статье К.Н.Гаврилин: «Другая важная деталь этого же портрета — китайская ваза с изображением “Зеленого дракона” — символа известного тайного ордена, членами которого были некоторые представители высшего российского общества и интеллигенции. Идеология этого ордена была обязана своим происхождением Тибету. Одним из руководителей ордена в России, считался приближенный Александра III и Николая II П.А.Бадмаев (1851–1920) — бурят, исповедовавший ламаизм, инициатор строительства буддийского храма в Новой Деревне



Рис. 1. Собрание колхозников в Аносе. 1936. Х., м. 71 х 100



Рис. 2. Портрет колхозницы. После 1920. Х., м. 52 х 37



Рис. 3. Пионерка. После 1920. Х., м. 55 х 37

близ Петербурга, написавший известную записку правительству о возможном присоединении Монголии, Манчжурии и Тибета к Российской империи. Вероятно, членом ордена был С.Ф.Ольденбург. Эмблема "Зеленного дракона" часто встречается на некоторых ритуальных и личных предметах и, даже, на погонах армии барона Унгерна, воевавшего в Монголии и Манчжурии в 1917–1921 годах» [5, с. 230].

По прошествии времени, в 1920-е годы, стало понятно, что Белое дело проиграно. В мае фон Унгерн-Штернберг отправился в поход на Советскую Сибирь в надежде на помощь крестьянства и разрозненных сил на территории России. В ходе похода он был предан, пленен и передан большевикам. Судебный трибунал прошел 15 сентября 1921 года, в тот же вечер барон был расстрелян. Он вошел в историю не только как активная политическая фигура, но и как личность, абсолютно легендарная и романтическая. История последних лет его жизни была окружена мистическим ореолом. Он был фаталист и мистик. Когда он принял буддизм, то не отказался от христианства и считал все религии выражающими одну высшую истину. Политическая концепция Унгерна была тесно связана с его эсхатологическими взглядами. В пророчествах разных религий он находил объяснение гражданской войне и своему призванию в борьбе с революционерами. Восстановленная им монархия при Богдэ-Гене VIII велась под руководством представителей ламаистского духовенства. Как известно, Унгерн очень интересовался астрологией. Во времена своего высшего расцвета его окружала целая свита тибетских астрологов, без «расчетов» которых он не совершал ни одного шага.

Когда в мае 1921 года белое объединение барона Унгерна вышло из Монголии в Сибирь, Чорос-Гуркин по рекомендации также уехал в Республику Тыву (Туву). Но этот отъезд был предпринят именно тогда, когда разгром белого движения стал очевиден, хотя сам художник указывает в переписке на опасение жестокости именно белых офицеров. Итак, слова и исторические факты противоречат друг-другу, из чего можно сделать вывод об иных, не озвученных Григорием Ивановичем причинах его отъезда из Монголии.

Нужно сразу оговориться, что нет прямых указаний на связь творчества Григория Ивановича Чорос-Гуркина с белым движением, личностями Александра Колчака или Романа Унгерна-фон-Штернберга, но, тем не менее, его судьба была связана с действиями обоих. Кроме всего прочего, путь духовных исканий художника вел его от православия в сторону языческого политеизма, что было созвучно идеологии барона Унгерна. В Монголии и Туве Чорос-Гуркин писал множество работ на тему шаманизма и языческих ритуалов. В советское время уже после реабилитации художника, на этот факт закрывали глаза, перенося акцент именно на политически верные сюжеты с партизанами, колхозниками и пионерами (рис. 1, 2, 3).

Обладая артистическим темпераментом, фон Унгерн не мог не слышать о ставшим знаменитым к тому времени художнике-алтайце. Да и сложные годы пребывания в Монголии и Тувинской Народной республике стали для Григория Чорос-Гуркина очень плодотворными в творческом отношении. В этот период им было выполнено большое количество рисунков с натуры, зарисовок быта, национальных типов, на-



Рис. 4. Озеро Доро-Куль. Тану Тува. 1920–1925. Х., м. 35 х 49



Рис. 5. В Монголии. 1920. Х., м. 27 х 36



Рис. 6. Тувинская девушка. 1920. Х., м. 41 х 31



Рис. 7. Крестьянин Евойла Атаманов. 1922

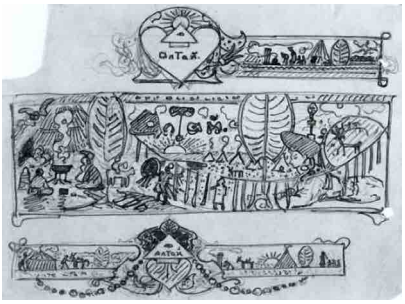


Рис. 8. Рисунок. Мотивы алтайского орнамента. Бумага, тушь

родных праздников, эскизов композиций будущих работ. В Монголии обогатилась живописная палитра и сюжетные рамки художника. Сегодня в фондах Национального музея Республики Алтай имени А.В.Анохина хранится ряд этюдов и рисунков монгольского периода. Рисунки датированы февралем-мартом, этюды — маем 1920 года (рис. 4, 5, 6).

С середины 1920 года художник жил в Уланкоме и просил защиты уже у советского правительства. К этому шагу его подтолкнули не только бедность и болезни, но и смена политических взглядов и изменение оценки ситуации в Горном Алтае с приходом большевиков [8]. В Туве художник опять несколько корректирует направление своей работы. После 1921 года в его арсенале появилось больше полотен на советскую тему. Он выполнил по заказу правительства эскизы первого тувинского букваря, первого учебника «География Танны-Тувинской земли», создал крупные пейзажные полотна. Пребывание в Танну-Туве с сентября 1921 года, несмотря на всю сложность создавшейся ситуации, обогатило творчество художника новыми темами, которые появились на рисунках карандашом с натуры, в эскизах новых композиций. В своем дневнике Василий Гуркин — сын Григория Гуркина — отметил: «Отец писал портреты с крестьян, делал коврики, даже клеёнки, красили полы и пр. и тем жили» [9]. Сохранились его рисунки «Орнамент», «Ковёр-панно», «Крестьянин Атаманов Евойла» (все — 1922 года) (рис. 7, 8). Среди натурных зарисовок 1923–1924 годов сохранилось много листов этнографического характера. Особый интерес представляют рисунки и этюды, посвященные тувинскому шаманизму (рис. 9).



Рис. 9. Тувинский шаман. 1923. Х., м.



Рис. 10. Тувинская юрта. 1923. Х., м.

В 1925 году Григорий Иванович получил разрешение вернуться домой и осенью этого же года приехал на Алтай. В начале 1926 года он с успехом провел в городе Новосибирске свою первую при советской власти выставку, стал членом Всесибирского общества художников «Новая Сибирь». В том же году он принял участие сразу в двух выставках, проходивших в г. Москве: в восьмой выставке Ассоциации художников революционной России (АХРР) «Жизнь и быт народов СССР» и в «Сибирской выставке», организованной Обществом по изучению Урала, Сибири и Дальнего Востока. Конечно же, он выставлял те произведения, которые создал в эмиграции. Судя по каталогу выставки, художник экспонировал 220 произведений. Из них большая серия работ (около шестидесяти) посвящена Урянхайскому краю. Большинство из выставленных тогда работ были выполнены в Туве и посвящены советской теме, но были и другие произведения, несущие этнографический и отчасти исторический интерес, такие как «Хам Томок», «Юрты Томок-Хама», «Улу хам Томок (Шаман)» (рис. 10).

В фондах Национального музея Республики Алтай имени А.В.Анохина также хранятся два этюда «В юрте шамана» (1923 г.) и «Тувинский шаман» (б.д.), а также несколько карандашных эскизов к ним: «Бубен Томок хама», «Тунурлу Эрен Томок хама. Речка И.», «Таяк-Эрен хама Томок», «Шаманский костюм Томок хама», «Томок хам» (все — 1922–1923 гг.). (рис. 11). По этим рисункам видно, как живописец обдумывал композицию, сколько внимания уделял конкретным деталям, как от реальных впечатлений шел к обобщению, к созданию образа шамана. Художник с помощью сакральных шаманских атрибутов, их символики

передает не только внешний облик шамана Томок, но и психологическое состояние портретируемого, выявляя типические черты, присущие представителям традиционных обществ.



Рис. 11. Бубен шамана. 1920–1930-е гг.

В целом малоизвестный монгольский и тувинский период в жизни Григория Ивановича Чорос-Гуркина глубже раскрывает наши представления о нем как о многогранном мастере, сложной личности, стоявшей на перепутье в выборе общественного и духовного пути. В своих этнографических зарисовках 1920-х годов он предстает в образе художника-исследователя, продолжившего свои изыскания в области национальной культуры, обрядов и обычаев. В своих пейзажных и жанровых полотнах, написанных в наиболее благоприятные периоды мирного затишья в Монголии и Туве, а также после возвращения в Горный Алтай, Григорий Гуркин пишет уже совсем иначе — более сложно в колористическом и композиционном отношениях. Его пейзажи стали более завершенными и целостными — совершенными во всех отношениях. И даже произведения 1930-х годов (графические этюды и законченные холсты), созданные уже при советской власти, отражают весь спектр обычаев и религии этнических народностей Горного Алтая: веру в духов, населяющих природу, сакрализацию быта и предметов повседневности.

После 1918 года Чорос-Гуркин под влиянием изменений в политической и общественной жизни отошел от пейзажной живописи и сконцентрировался на портретах и сюжетных работах. Несмотря на то, что археологический и этнографический материал по шаманизму, оставленный после себя художником, давно привлекает внимание ученых, но графические и живописные произведения Г.И.Чорос-Гуркина, посвященные шаманской теме, еще не рассматривались в качестве источника для искусствоведческого, культурологического и историко-этнографического исследования. Художник не просто создавал жанровые работы, он стремился проникнуть в глубины национального художественного мышления, постичь эстетическое отношение алтайцев и монголов к окружающей природе. Изучение материала, связанного с шаманской темой Г.И.Чорос-Гуркина, идет параллельно происходящему ныне возрас-

танию научного интереса к народным традициям в искусстве и разным видам народного творчества, в советский период относимых к пережиткам, поэтому скрытых в анализе советских искусствоведов.

Историко-культурная основа, подробно представленная в данной статье, важна для осмысления идейных и духовных истоков творчества Григория Ивановича Чорос-Гуркина — исследователя, общественного деятеля, первого профессионального художника Горного Алтая. Историческая ситуация послужила смене мышления и пристрастий художника, направлений его духовных поисков и завершению его национального самоопределения в условиях новой эпохи и советского общества. Глубинная суть его искусства связана со скрытой историей периода символизма и увлечения Востоком в русском искусстве XIX – начала XX века. Творчество Григория Ивановича Чорос-Гуркина стало знаковым для этого периода. Оно сомкнуло разрыв между традициями двух эпох «до» и «после» 1917 года, а также ознаменовало начало качественно нового этапа глубокого изучения Восточной и Западной Сибири и культуры народов Горного Алтая.

Список литературы:

1. *Анохин А.В.* Алтайский художник Григорий Иванович Чорос-Гуркин // Воспоминания о художнике Г.И.Чорос-Гуркине от 3 декабря. — Барнаул, 1924.

2. Алтайский край. — Барнаул, 2009.

3. *Андреев А.И.* От Байкала до Священной Лхасы. Новые материалы о русских экспедициях в Центральную Азию в первой половине XX века (Бурятия, Монголия, Тибет) // А.И.Андреев. — Самара: ООО «Агни», 1997.

4. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А.Ватагина // Дух символизма. Русское западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. — Москва, 2012. — С. 641–663.

5. *Гаврилин К.Н.* «Соррентинская правда»: диалог современников» — La «Sorrentinskaja pravda»: un dialogo fra contemporanei» // Максим Горький: российские идеологические контексты и итальянские реалии. Сборник материалов конференции к 150-летию со дня рождения Максима Горького. — Рим, 2020. — С. 216–253.

6. Заявление Ойротскому обкому РКП, копии — областному исполкому, и отделу народного образования от алтайца — художника Чорос-Гуркина Григория Ивановича. 15 мая 1924. Урянхай.

7. *Кузьмин С.Л.* История барона Унгерна. Опыт реконструкции. — Москва: КМК, 2011.

8. Национальный музей Республики Алтай имени А.В.Анохина. Фонд Г.И.Чорос-Гуркина. Оп. 6. Д. 9. Л. 3.

9. Национальный музей Республики Алтай имени А.В.Анохина. Фонд Г.И.Чорос-Гуркина. Оп. 6. Д. 9. Л. 14.

10. *Образцов Г.А.* Г.И.Гуркин — Алтайский художник-пейзажист. — Горно-Алтайск: Горно-Алтайское книжное издательство, 1958.

11. Революционные события и гражданская война в Алтайской губернии 1917–1922 гг.: хрестоматия. — Барнаул, 2001.

12. *Хандорин В.Г.* Адмирал Колчак: Правда и мифы. Научно-популярное издание. — Томск: Томский гос. ун-т, 2007.

13. *Эдоков В.* Возвращение мастера. — Горно-Алтайск, 1994.

14. *Юзефович Л.А.* Самодержец пустыни (Феномен судьбы барона Р.Ф.Унгерн-Штернберга). — Москва: Эллис Лак, 1993.

15. *Самыкова И.В.* Художник и революция (общественно-политическая деятельность Г.И.Чорос-Гуркина) // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2008. — Серия 6. — Выпуск 2. — С. 159–164.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, доцент, член Творческого Союза Художников России, заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

И.А. ТЕНЬКОВ

Ведущий специалист выставочного отдела, преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: ivtmybox@mail.ru

K.N. GAVRILIN

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

I.A. TENKOV

Leading specialist of the exhibition department, teacher of the department of monumental and decorative painting MGHPA named after S. G. Stroganov
e-mail: ivtmybox@mail.ru

ХУДОЖНИКИ-ИЗОБРЕТАТЕЛИ И ИЗОБРЕТАТЕЛИ-ХУДОЖНИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ 1920–1930 гг.

ARTISTS-INVENTORS AND INVENTORS-ARTISTS IN RUSSIAN ART OF THE 1920s AND 1930s

Статья посвящена проектам художников 1920–1930 г., которые создавались благодаря творческому синтезу научной и художественной мысли, некоторые проекты стали важными вехами в развитии инженерного творчества, например, проекты волновиков, выдающегося художника П.В.Митурича, проекты летательных аппаратов скульптора Б.И.Чарановского, дипломный проект летающего города Г.Т.Крутикова.

The article is devoted to the projects of artists 1920–1930, which was created thanks to the creative synthesis of scientific and artistic ideas,

some projects were important milestones in the development of engineering creativity, for example, volnoviks' projects, outstanding artist P.V.Miturich, projects aircraft of the sculptor B.I.Ternovskogo, a thesis project of a flying G.T.Krutikov.

Ключевые слова: феномен, XX век, К.Э.Циолковский, космизм.
Keywords: phenomenon, of the twentieth century, K.E.Tsiolkovsky, cosmism.

В начале XX века появляется своеобразный культурный феномен, в котором соединяются научное и художественное творчество в единый созидательный процесс. Меняется отношение к творчеству, стираются границы не только между жанрами и видами искусства, но и между наукой и искусством, научные центры становятся средоточием художественной жизни: в качестве примера можно привести поэтические, литературно-музыкальные вечера в Политехническом музее, в которых принимали участие многие великие поэты и художники. У истоков создания Дарвиновского музея (основан в 1907 г.), наравне с биологом А.Котсом, стоял ученый-зоолог и художник-анималист Василий Ватагин. Дарвиновский музей и Зоологический музей московского государственного университета (МГУ) объединили в своей деятельности не только ученых, но и живописцев, графиков, скульпторов, писателей и музыкантов.

Художники изобретают новый изобразительный язык, отражающий пафос масштабных преобразований начала XX века, изобретатели обращаются к фиксации своих идей на бумаге. Узкие рамки отдельных жанров изобразительного искусства и научных лабораторий мешают реализации этих грандиозных задач.

В 1920–30-е годы в России идея синтеза науки и искусства приобретает колоссальный масштаб, по значению это явление можно сопоставить с итальянским Возрождением. В 1927 году в Москве прошло событие, ставшее одним из примеров слияния научного и художественного творчества — «Первая мировая выставка межпланетных аппаратов и механизмов» [1], в которой, помимо выдающихся ученых разных стран, принял участие художник Иосиф Павлович Архипов, проводивший в те годы крупнейшие оформительские работы в столице. Для выставки он выполнил скульптурный портрет К.Э.Циолковского и сделал панно с лунным ландшафтом, разместившееся в витрине при входе на

выставку, где встречается одно из первых реалистических изображений Земли из космоса. Это панно предвосхитило знаменитый фотографический снимок, выполненный американской автоматической ракетой V-2 в 1946 г. Выставка посвящалась двум датам—– 10-летию Великой Октябрьской революции и 70-летию К.Э.Циолковского, проводилась при организационной помощи общества «Всеизобретальня». Идеологами группировки «Всеизобретальня» были теоретики анархизма, экспериментаторы в области литературы, поэты братья Аба Лейбович и Вольф Лейбович Гордины. Еще в 1919 году Вольф Гордин создает утопический универсальный язык межпланетного общения «АО», этот язык должен был стать общечеловеческим средством общения, посредством которого планировалось связаться с инопланетными цивилизациями. На этом языке «А» означает глагол «изобретать», «О» есть окончательное существительное. Таким образом, название межпланетного языка «АО» может расшифровываться как «изобретение» или «изобретательство», «изобретальня» [2]. Вольф Гордин подписывал свои книги — «Бэоби» («Бэо» — человечество, «би» — я), в духе языковых экспериментов Велимира Хлебникова, поясняя при этом в скобках: «Бывш. В.Гордин, братья Гордины». В 1924 году Гордины язык реформировали и создали новую версию «АО2», новый язык они представили на выставке 1927 года как язык будущего, язык межпланетного общения. Витрину при входе на выставку, помимо изображения лунного ландшафта Иосифа Архипова, также украшали анархические лозунги общества «Всеизобретальня»: «Мы, космополиты, изобретем пути в миры!», «Изобретем АО!», «Всё всем!», «Ни Бога, ни Природы!» [3].

Новое время диктовало иные решения художественных задач, создание иной эстетики в дизайне, живописи, скульптуре, архитектуре, музыке. Появлялось множество идей устроения будущей жизни, грандиозных по смелости и философской глубине. Художник становится конструктором, проектировщиком новой жизни.

Велимир Хлебников отразил вектор общих творческих устремлений в манифесте «Труба марсиан» 1916 г.: «Пусть Млечный путь расколется на Млечный путь изобретателей и Млечный путь приобретателей» [4].

В этой связи интересен творческий путь профессионального художника и скульптора Бориса Ивановича Чарновского [5]: с 1922 года он увлекся конструированием планёров и самолетов типа «летающее крыло», у которых оперение размещается на крыле. Отметим, что «планер»

и «планёр» — это принципиально разные авиационные термины. «Планёр» — это тип летательного аппарата, а «планер» — это конструктивная часть самолета или вертолета, без внутреннего оборудования. С 1924 года Борис Иванович разрабатывает крыло параболического типа. Он первым применил треугольное крыло на планёре БИЧ-8, который был успешно испытан в 1929 году. Аббревиатура «БИЧ» означает первые буквы инициалов изобретателя. Соединяя в себе конструктора и скульптора, он творчески экспериментировал с формой летательных аппаратов, возможно, его опыты послужили вдохновением для творчества Татлина в его работе над летательным аппаратом («Летатлин» 1929–1930 гг.).

Нужно сказать, что именно в это время, изменяется отношение к рисунку как отдельному виду изобразительного искусства, задачи которого теперь — в фиксации идеи, отсюда преобладает эскизная пластика рисунка. Приобретает ценность любой набросок, в котором есть эмоциональная, смысловая, пластическая выразительность. Линия как основной инструмент рисунка и как выразительница характера, внутреннего содержания автора наполняется совершенно иным содержанием. Также постепенно стираются грани между профессиональным и наивным рисованием, между техническим и художественным. Уместно будет привести рассуждения о «линии» Михаила Матюшина, автора теории расширенного смотрения:

«Линии не существует. Всякая плоскость, развертываясь во все стороны, одновременно образует кривые — круг, шар или усеченные прямые — куб, треугольник и пр. В природе никогда, даже в тончайшем волоске, не образуется линия… Всякий контур есть грубое нарушение трехмерности» [6].

Таким образом, взаимоотношения формы и пространства представляются более сложными. Линия как основной инструмент изобразительного языка постепенно вырывается с плоскости, наполняясь самодостаточным содержанием, ей становится невыносимо на плоскости листа. В 1929–32 гг. Татлин создает уникальный арт-объект орнитоптер «Летатлин», который несет в себе чисто эстетическую функцию, его форма и есть содержание. Образ органической формы строится на скульптурной пластике линий, то есть сама конструкция является скульптурой.

Можно также вспомнить эскиз к проекту летательного аппарата «Columbus», выполненный архитектором С.Н.Грузенбергом (1888–1934 гг.) [7], к сожалению, что это за аппарат, пока прояснить не удалось.

То ли это дирижабль, нестандартной конструкции, имеющий в плане фигуру креста, то ли это проект летающего архитектурного объекта в духе Г.Крутикова, В.Калмыкова. Рядом с этой конструкцией автор изобразил самолет и воздушный шар, при сопоставлении объемов между собой становится понятно, что аппарат «Columbus» довольно внушительных размеров, аэроплан с шаром выглядят крошечными. Сергей Николаевич Грузенберг окончил Мюнхенский Политехнический университет, с 1912 года работал архитектором Этнографического музея Академии наук и занимался реставрацией Кунсткамеры, при этом был виртуозным рисовальщиком, входил в художественное объединение «Мир искусства».

На первый взгляд — совмещение совершенно различных сфер, но если посмотреть на сложную, с инженерной точки зрения, конструкцию какого-либо летательного аппарата как на пластическую, скульптурную или архитектурную форму, то становится понятно, что художника интересует вопрос взаимоотношения формы и пространства. Такие понятия, как форма, пластика, эстетика, гармония универсальны как для инженерно-технического творчества, так и для художественного искусства, при взаимном обогащении рождается нечто необычное.

Мысль о покорении новых пространств волновала воображение творцов передового искусства авангарда, В другом пространстве, отличном от земли, должен быть другой пластический язык, который требует иного обобщения форм.

Казимир Малевич в 1924 году на выставке ГИНХУКа представил 18 чертежей планит (аксонометрии, фасады, разрезы), композиции из соединенных между собой параллелепипедов. «Планиты» — это проекты домов, в которых будут жить люди будущего — «земляниты». Некоторые планиты задумывались как воздушные, сейчас они напоминают проекты космических орбитальных станций.

Развивая идею воздушной архитектуры, в 1928 году Георгий Крутиков, выпускник ВХУТЕМАСа мастерской Н.А.Ладовского, создает «проект летающего города», замысел которого состоял в том, чтобы жилую часть города вывести в воздушное пространство, а на земле оставить промышленные сооружения [8]. Позволим себе предположить, что источником вдохновения для смелого проекта Крутикова стала упомянутая выставка 1927 г., получившая большой резонанс. По мысли автора, люди должны были жить в передвижных ячейках-капсулах, которые пристыковывались к базе — своеобразным стержням, различной длинны

по этажности, в зависимости от функциональности, — либо это общежитие, либо административные объекты, стержни с ячейками располагались на кольце, эти кольца складывались в целую систему расходящимися лучами от центра так называемого летающего города. Также в 16 таблицах автор диплома стремился проанализировать, как архитектурные объекты стремятся оторваться от земли. Есть сведения, что Георгий Крутиков совместно с Э.Лисицким переписывался с К.Э.Циолковским по поводу оформления интерьеров дирижаблей [9].

Э.Лисицкий в 1925 г. спроектировал так называемые горизонтальные небоскребы, которые предполагалось воздвигнуть у Никитских ворот, перекликающиеся по образу с эскизом Грузенберга, с планитами Малевича. Характерно, что мотивы летательных аппаратов, дирижаблей, самолетов начинают влиять на архитектурную пластику.

Здесь мы уже встречаемся с синтезом не только технического и художественного творчества, но еще с добавлением философского аспекта. Тема освоения космического пространства безгранична, поэтому благодатна для творческой фантазии, она вбирает в себя и социальные утопии, и техническую сторону вопроса, и связана с преобразованием человека. И, конечно, философия русского космизма — это синтез различных сфер деятельности, что нашло широкий отклик у творческой прослойки общества.

Помимо Крутикова, был еще проект города будущего В.Калмыкова, ученика мастерской Н.А.Ладовского, «Сатурний» 1930 года, представляющий собой два кольца, проходящие одно через полюс, а другое через экватор, также с целью разделения жилой части города от промышленной [10].

Интересны эскизы Иезифовича к проекту летающего дома Советов, где предполагалось, что зал заседаний будет передвигаться по воздуху и причаливать к специальным мачтам, которые должны были размещаться в различных городах огромной страны [11].

Эти проекты, безусловно, трудно реализуемы, но идеи, заложенные в них, актуальны и в наши дни, в частности, с эстетической точки зрения. Так классический немой художественный фильм Якова Протазанова «Аэлита» 1924 года, по одноименному произведению А.Н.Толстого, явился сплавом художественной энергии начала двадцатого века. В фильме используется музыка А.Н.Скрябина, И.Ф.Стравинского, А.К.Глазунова, марсианские декорации выполнил Виктор Симов в духе конструктивиз-

ма, больше чем на полвека опередив город на планете Криптон (родина Супермена) из сериала «Тайны Смолвиля» 2008, США [12]; над костюмами работали Александра Экстер, Исаак Рабинович и Надежда Ламанова. Кинематографическое искусство — это синтез изобразительного искусства, театра, пластики, архитектуры, музыки и т.д., оно соответствовало духу нового времени. Рождались новаторские вещи, такие как один из первых мультипликационных фильмов Юрия Меркулова, Зенона Комиссаренко, Николая Ходатаева «Межпланетная революция» 1924 года, который эпизодами должен был войти в фильм «Аэлита».

В духе космических фантазий работал архитектор, график, живописец, теоретик архитектуры Яков Чернихов, он создает целые графические циклы: «Архитектурные сказки (1930–1934)», «Архитектурная романтика (1927–1944)», «Старые города (1931–1942)», в которых сближается с изображениями космических миров художников-интуитивистов художественной группы «Амаравелла». Александр Лабас (1900–1983) пронес через весь творческий путь фантастические темы, начиная с 1920 и практически до конца жизни 1977 г.: «Жители отдаленных планет» и «Архитектурные фантазии».

Чтобы полнее представить атмосферу второго десятилетия XX века, хотелось бы осветить некоторые моменты, происходившие в то время в идейно-художественной среде, проследить, чем вдохновлялись люди искусства.

В 1920–30-е годы продолжала развивать философские идеи Н.Ф.Федорова, К.Э.Циолковского, А.Л.Чижевского литературно-художественная группировка анархистов-биокосмистов — о ней мы уже упоминали в начале статьи в связи с «Первой мировой выставкой межпланетных аппаратов и механизмов» 1927 года. В нее входили художники и литераторы, которые формулировали свои представления о том, как изменится жизнь на планете Земля революционным путем и даже преобразуется природа человека, собственно об их политических и философских убеждениях видно из названия группы.

Лидер этого творческого коллектива А.Ярославский в «поэме анабиоза» описал фантастический проект глобальной революции на планете Земля. Так при помощи специального устройства планета погрузится в состояние анабиоза, отряд ученых должен воскресить всех гениальных философов прошлого и нового времени и из них сформировать правительство, которое должно перераспределить имущество меж-

ду людьми справедливым образом. Когда на планете Земля не останется ни одного бедного человека, надо будет разморозить, погрузившееся в сон человечество и начать заниматься настоящим творчеством — освоением космического пространства, и для этого, возможно, человеку придется изменить свою природную сущность. В то время предполагалось, что человек, чтобы нормально существовать в открытом космическом пространстве, должен будет изменить свой физиологический облик, например, появятся вместо рук щупальца.

В качестве примера визуального воплощения образа человека во Вселенной можно привести иллюстрации П.П.Фатеева (лидер художественной группы «Амаравелла») к произведению Ф.Ницше «Так говорил Заратустра»: сверхчеловек в космическом пространстве представлен в виде спрута с человеческой головой, он весь волнообразно извивается, а руки у него — словно щупальца. В свою очередь, образ художника в художественном произведении Николая Кульбина 1916 г. «Художник» также ассоциируется с горящим космическим осьминогообразным существом.

Уже на рубеже XIX–XX веков изобразительное искусство приобрело научно-исследовательский характер, появляется множество различных теорий цвета и художественных стилей (импрессионизм, пуантелизм, кубизм, лучизм и т.д.), на этот процесс отчасти повлиял и научный прогресс, научные открытия в области физики, химии, появление электричества, рентгена, создание кинематографа, эти явления вносили вклад в развитие восприятия мира. Зарождается идея синтеза искусств, идея некого действа — «теургии» богочеловеческого творчества, созвучного пафосу эпохи, где разрушаются границы между различными видами и жанрами искусства. Действо, способное своим влиянием на эмоциональное состояние человека преобразовать его духовные качества, ввести в состояние катарсиса.

Художники, композиторы становятся исследователями, изобретателями, среди них были: Н.И.Кульбин, В.В.Кандинский, М.К.Чюрленис, А.Н.Скрябин, Э.Лисицкий, В.Д.Баранов-Россине, В.Е.Татлин, П.В. Митурич, М.В.Матюшин, художники группы «Амаравелла».

В 1913 году М.Матюшин, А.Крученых, К.Малевич представили в театре «Луна-парк» авангардную оперу «Победа над солнцем». Основной замысел оперы сводился к тому, что построение будущего может быть осуществлено после разрушения старого, это идея доносилась до зрителя через диссонансную музыку М.Матюшина, заумный язык А.

Крученых и супрематические построения К.Малевича. Идея оказалась опережающей свое время, а премьера закончилась скандалом.

Но Э.Лисицкий с 1920–1921 гг. разрабатывает проект второго варианта оперы «Победа над солнцем» как электромеханическое представление, где вместо актеров должны были действовать «фигурины» — огромные марионетки, приводимые в движение электромеханической установкой. В образах механических марионеток, практически роботов, автор уходит от антропоморфной оболочки, то есть в них нет подражательства природе, а есть попытка создать нечто эстетически иное. Единственно, что осталось от этого проекта, — это эскизы костюмов персонажей (1920–1921), выполненные в виде папок с вложенными листами.

Реализовывал идеи светомузыки — синтеза музыки и живописи, параллельно со А.Н.Скрябиным и В.В.Кандинским, Владимир Баранов-Россине. Свою работу над созданием оптофона — электронно-оптического инструмента он начал в 1909 году во Франции, а первые оптофонические концерты состоялись в 1916 году в Христиании и в Стокгольме. Вначале 1920-го художник сконструировал клавир — новый вариант оптофона. В 1923–24 годах оптофонические концерты прошли в Москве, в 1925 году — в Париже, Риге и Берлине. В 1927 году художник основал в Париже Первую оптофоническую академию, в которой преподавал рисунок, живопись, конструкцию и скульптуру, используя систему «оптофонического пианино». Инструмент представлял собой естественный симбиоз образов и звука. Он генерировал звуки и мог проецировать изображение на поверхности вроде стены, потолка или киноэкрана. Для этого использовался ряд дисков, фильтров, отражателей, раскрашенных лично Барановым. Вариации яркости фильтров и самих дисков считывались электрическим фотоэлементом, который, в свою очередь, посылал сигналы на примитивные генераторы звука, примененные Львом Терменом в своем терменвоксе, которые основывались на принципе гетеродинности, то есть высокочастотные колебания накладывались друг на друга, и в результате получались биения, т.е. низкочастотные (звуковые) колебания. В итоге получался некий постоянный звуковой поток, сопровождающийся калейдоскопическим шоу вращающихся дисков. В начале 1920-х годов художник продолжает заниматься проблемами светомузыки, стремясь воплотить в жизнь идеи А.Н.Скрябина и Н.И. Кульбина, одного из идеологов авангарда. Баранов конструирует клавир — новый вариант оптофона, каждая клавиша которого соответствовала не только

определенному звуку, но и цвету (свет, проходя через оптические фильтры, проецировался на экран — «хромотрон»). Первые светомузыкальные концерты состоялись в театре В.Э.Мейерхольда (1923) и Большом театре (1924). «Партию света» исполнял сам художник [13]. Он считал, что его изобретение можно использовать в массовых действиях, в проецировании изображений и лозунгов на облака, дым, эта идея перекликается с проектом памятника третьему интернационалу В.Татлина 1919 г., наверху которой должен был стоять проектор и проецировать лозунги партии на небо.

Трудно представить себе художественную жизнь русского авангарда 1910-х гг. без кипучей деятельности, идей и творчества И.И.Кульбина, ее вдохновителя, теоретика и организатора. Примечательна сама судьба этого талантливого человека. Когда действительный статский советник, приват-доцент, военный врач Генерального штаба русской армии впервые участвовал в художественной выставке («Основные течения в искусстве», Петербург, 1908 г.), ему было сорок лет, и никакого специального образования в области искусства он не имел. Но он был в авангарде современной ему науки (исследователь рентгеновских лучей, автор ряда научных трудов, учебников, изобретений, позволяющих исследовать нервную систему человека) и обладал универсальным синтезирующим складом мышления. В 1895 г. ученый с успехом защищает в Военно-медицинской академии диссертацию на степень доктора медицины «Алкоголизм. К вопросу о влиянии хронического отравления этиловым спиртом и сивушным маслом на животных». Важно, что иллюстрирована она прекрасными авторскими рисунками. Как следует из «Curriculum Vitae», предваряющего текст диссертации Кульбина на степень доктора медицины, он с 1888 г. специально изучал микроскопическое рисование, а с 1894 г. — микрофотографию. К этому следует добавить, что Николай Кульбин принимал участие в оформлении рисунков и иллюстраций к труду профессора Л.В.Блуменау «Мозг человека» (1913, 1925 г.) — классической работе по неврологии и нейроанатомии [14].

В то же самое время другой художник и ученый — зоолог В.А.Ватагин — не только выставляется как художник, транслируя смелые мировоззренческие идеи в своих произведениях, но и работает как ученый-исследователь и ученый-экспозиционер в естественно-научных музеях. Он работал в Зоологическом музее Московского Государственного Университета (МГУ), Дарвиновском музее и Зоологической станции в Неаполе.

Идеи философской мысли начала XX в. о единстве целей науки и искусства, о действии в каждой малой частице мироздания единых законов Вселенной, будь то царство минералов, растений, животных или общество людей, область человеческих мыслей и творчества, созвучны теософским идеям, которыми были поглощены интеллектуальные круги того времени. Этими идеями вдохновлялся и Кульбин, поэтому он столь стремительно и органично занял место одного из лидеров в новом искусстве.

Концепцию синтеза науки и искусства по-иному осмысливает в своем многогранном творчестве Петр Васильевич Митурич (1887–1956), в котором на тот момент современные тенденции выкристаллизовались в удивительную форму. Он был увлечен поиском образной выразительности, как говорил В.Хлебников, «Нового чувства мира». Огромную роль в жизни Митурича сыграла его дружба с гениальным поэтом-футуристом Велимиром Хлебниковым.

Легкость кистевого рисунка П.Митурича, напоминающая восточную каллиграфию, его эксперименты в объемно-пространственных композициях нашли продолжение в изобретательстве механизмов летательных, ползающих и плавающих аппаратов волновой динамики.

«Художник со своей интуицией должен плечом к плечу с ученым, вооруженным знаниями, участвовать в борьбе за познание тайн природы», — говорил Петр Митурич. В 1920–30-е годы Митурич устремился в иное измерение как «художник-конструктор», изобретая необычные движущиеся аппараты — «волновики». В своих воспоминаниях он писал: «Кроме занятий живописью меня интересовала проблема вскрытия истинных закономерностей динамики живых существ в полете, плавании и наземном передвижении. Существующие учения меня не удовлетворяли. Поняв волновую природу движения, мне удалось осуществить ряд аппаратов — волновых движителей, действие которых убеждает в правильности моего понимания динамики природы» [15].

«Не та техника, которая стремится изменить дикое и никогда непобедимое лицо природы, но та будет родной человеку, которая широко использует свободную игру сил ее во всем диапазоне уловимых октав ее колебаний» [16].

Наблюдая способы передвижения живых существ, он отметил, что, несмотря на разнообразие, все они носят колебательный, «волновой» (по его выражению) характер. Аппараты, «подсмотренные» им у природы, внешне копировали движения рыб, акул, дельфинов. Он ра-

зыскивал труды по исследованию плавания рыб и, в особенности, ластокрылых обитателей морей, тщательно изучал работу основоположника современной аэро- и гидромеханики Николая Егоровича Жуковского «Опыт применения аэродинамической теории к полету птиц». Петр Васильевич считал существующие двигатели, основанные на преобразовании вращательного движения в прямолинейное, как бы чуждыми естественной среде, ее ритмам, а, следовательно, малоэффективными.

Сегодня специалисты по бионике считают, что принцип нестационарности движителя, по-видимому, и лежит в основе экономичности передвижения рыб и морских животных, так как они совершают туловищем и плавниками сложные изгибо-крутильные колебания, согласованные между собой таким образом, что при равномерном поступательном движении затрачивается очень небольшое количество энергии.

С признанием в научной среде его изобретений было сложно, но все же военные проявили интерес к его находкам, всего он получил 9 авторских свидетельств об изобретении, и остался вот такой документ.

Из заключения экспертной комиссии при Отделе изобретений Народного комиссариата авиационной промышленности от 25 октября 1940 года: «Предлагается построить действующие модели (волновик-дирижабль, мускулат), основанные на принципе движения рыб. Ожидаемые преимущества: уменьшение лобового сопротивления, увеличение скорости» [17].

Весной 1941 года, наконец, были ассигнованы средства на постройку большой модели «волновика», но все планы разрушила война. И Петр Васильевич продолжал строить модели дома, используя подручные средства и материалы. Его инженерные эксперименты — плодотворный сплав технической мысли и художественно-выразительного образа, остался целый раздел его проектной графики, сохранились также эскизы оформления некоторых волновиков Верой Хлебниковой, его супругой. В данном ключе уместно будет привести слова художника-авангардиста, ученика К.Малевича Ивана Алексеевича Кудряшова (1896–1970); он работал над целыми сериями картин, посвященных космической тематике, движению, сформулировал мысли, перекликающиеся с идеями Петра Митурича: «Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-нибудь планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец от спутника к спутнику» [18].

Новое отношение к рисунку привело к постепенному стиранию границ между профессиональным и более свободным любительским рисованием или, можно сказать, интуитивным, когда на первое место выступает образная выразительность произведения, то академическое образование уходит на второй план. Но при этом нужно сказать, что без академической базы и того инструментария, который она давала ученикам, трудно сделать что-то новаторское.

Интересен и тот факт, что сохранились изобразительные произведения видных представителей научного мира, таких как К.Э.Циолковский; живописные произведения А.Л. Чижевского, то есть великие ученые-мыслители свои идеи стремились выразить изобразительными средствами.

Сейчас по-другому воспринимается графика Циолковского, иллюстрирующая схематично его философские, научные статьи. Конечно, это схемы, но в них есть композиционная, ритмическая выразительность, которая говорит о художественной ценности этих графических изображений.

Процесс зарождения и развития некоего замысла в любой сфере деятельности, в сущности, очень близок, и именно на стадии рождения идеи происходит соединение спонтанного, стихийного, творческого и строгого, аналитического, рационального начал. То есть синтез лежит в основе самого творческого процесса.

Или, например, художественно-изобразительное творчество Роберта Ороса ди Бартини (1897–1974), выдающегося ученого, физика, создателя «экраноплана» (судна на динамической воздушной подушке), шестидесяти проектов самолетов. Его графическое творчество еще мало изучено, но интересно своей экспрессивностью и образной выразительностью, связано с авангардными экспериментами Матюшина, Кульбина.

То, что в наши дни стало обыденной реальностью: светомузыкальные представления, виртуальная сеть, информационные технологии, всевозможные гаджеты — все эти актуальные проблемы нашего времени предчувствовались и начинали исследоваться в то время, сто лет назад. Из реальности современного мироощущения все ярче осознается богатое наследие исследовательского опыта 1910–1930-х годов, истоки которого лежат в художественной культуре и литературе символизма и авангарда.

Примечания:

1. Собрание материалов по истории «Первой мировой выставки моделей межпланетных аппаратов и механизмов» в фондах Государственного музея истории космонавтики им. К.Э.Циолковского. — URL: http://www.gmik.ru (дата обращения: 17.10.2019).

2. Братья Гордины. Анархия в мечте. Публикации 1917–1919 годов и статья Леонида Геллера «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых» — Москва: Гилея, 2019. — С. 379.

3. Собрание материалов по истории «Первой мировой выставки моделей межпланетных аппаратов и механизмов» в фондах Государственного музея истории космонавтики им. К.Э.Циолковского. — URL: http://www.gmik.ru (дата обращения: 17.02.2020).

4. *Хлебников В.В.* «Труба Марсиан». - М.: Лирень, 1916. – С. 2.

5. «Параболы» Чарановского. Герои неземных стихий. Февраль 2012. Г. Черненко. — URL:https://www.kostyor.ru (дата обращения: 09.02.2020).

6. Архив Н.И.Харджиева, русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ, VI. Михаил Матюшин. Дневники. Том I. — М.: ДЕФИ, 2017. — 440 с.: ил. — С. 301.

7. Взгляд свысока. Евгения Гершкович. 8 августа 2014. — URL: https://lechaim.ru (дата обращения: 09.02.2020).

8. *Хан-Магомедов С.О.* Георгий Крутиков. — М.: Фонд Русский авангард, 2008. — 180 с.: ил. — С. 85.

9. Там же. — С. 96.

10. *Хан-Магомедов С.О.* Виктор Калмыков. — М.: С.Э.Гордеев, 2011. — 160 с.: ил. — С. 39.

11. Там же. — С. 38.

12. Коллективная монография на основе материалов выставки. К 100-летию ВХУТЕМАСа (1920–2020). К 80-летию Музея Норильска. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. Проекты и объекты, живопись и графика, экспериментальная фотография, фотомонтаж и фоторепортаж // Музейно-выставочный комплекс Музей Норильска, 16 октября 2018–22 января 2019 г. Москва. Норильск. Музей Норильска. — М.: МГХПА, 2019. — 215 с.: ил. ИП. А.Б.Давидюк. — С. 15.

13. Оптофон Владимира Баранова. — URL:http://www.etheroneph.com (дата обращения: 12.04.2020).

14. *Кульбин Н.И.* Свободная музыка. — URL:http://www.etheroneph.com (дата обращения: 24.04.2020).

15. Митурич Петр Васильевич. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники. Письма. Воспоминания. Статьи / составители и авторы комментариев М.Митурич, В.Ракитин, А.Сарабьянов. — М.: Литературно-художественное агентство «Лира», издательство «RA», 1993. — 308 с.: ил. — С. 5.

16. Там же. — С. 107.

17. *Малкин Ф.* Волновики Петра Митурича // Техника молодёжи. — 1989. — № 7. Судьбы научных идей. — С. 27.

18. Мастера «УНОВИСА» — Иван Алексеевич Кудряшов (1896–1972). Ученик Малевича. 18 Августа 2018. — URL https://www.liveinternet.ru (дата обращения: 24.06.2020).

Список литературы:

1. *Аделе Ди Руокко.* Диссертация на тему: «Буддийские реминисценции в изобразительном русском искусстве первого тридцатилетия XX века. Н.Рерих, «Амаравелла», Н.Кульбин, М.Матюшин, Е.Гуро. - Шифр диссертационного совета: Д 210.004.02, М., 2005.

2. *Байдин В.* «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник. — 1990. — Выпуск 2.

3. Братья Гордины. Анархия в мечте. Публикации 1917–1919 годов и статья Леонида Геллера «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых». — Москва: Гилея, 2019.

4. *Грибова З.* Художники «Амаравеллы»: судьба творчество. — Москва: Изд-во МБА, 2009.

5. *Зорин С.М., Книжник Т.* Вестники дальних миров // Каталог выставки произведений художников группы «Амаравелла». — Москва: Международный центр Рерихов, Мастер-банк, 2000.

6. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — Москва,1912.

7. Коллективная монография на основе материалов выставки. К 100-летию ВХУТЕМАСа (1920–2020). К 80-летию Музея Норильска. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. Проекты и объекты, живопись и графика, экспериментальная фотография, фотомонтаж и фоторепортаж // Музейно-выставочный комплекс Музей Норильска, 16 октября 2018–22 января 2019 г. Москва. Норильск. Музей Норильска. — М.: МГХПА, 2019. — 215 с.: ил. ИП. А.Б.Давидюк.

8. *Матюшин М.В.* Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. — Москва, 1932.

9. *Матюшин М.В.* Опыт художника новой меры. — Москва, 1926.

10. *Митурич П.В.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники. Письма. Воспоминания. Статьи / составители и авторы комментариев М.Митурич, В.Ракитин, А.Сарабьянов. — Москва: Литературно-художественное агентство «Лира», издательство «RA», 1993. — 308 с.: ил.

11. *Смирнов-Русецкий Б.А.* Воспоминания. — Одесса: Астропринт, 2012.

12. Соррентинская правда. Книга-альбом: к 150-летию со дня рождения Максима Горького / ответственный редактор Д.С.Московская. — Москва; Верона: Издательство «Ассоциация «Познаем Евразию», 2018. — 176 с.: ил.

13. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. — Москва, 1922.

14. *Хан-Магомедов С.О.* Георгий Крутиков. — Москва: Фонд Русский авангард, 2008. — 180 с.: ил.

15. *Хан-Магамедов С.О.* Виктор Калмыков. — М.: С.Э.Гордеев, 2011. — 160 с.: ил.

16. *Хлебников В.* Шествуют творяне / вступительная статья А.В.Маркова. — Москва: РИПОЛ классик, 2017. — 320 с.

17. *Циолковский К.Э.* Грезы о Земле и небе. —Тула, 1986.

18. *Циолковский К.Э.* Монизм вселенной. — Калуга, 1925.

19. *Чернихов Я.Г.* Образы архитектуры. Выставка 10.11.17–04.02.18. Международный архитектурный фонд имени Якова Чернихова ICIF. – М.: «Международный архитектурный фонд имени Якова Чернихова ICIF», 2017.

20. *John E. Bowlt.* The Russian Avant-garde, Siberia and the East. — Thames & Hudson, 2015. — 320 с.

ЧЖАН ЮН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ZHANG YONG
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: wangyue120687@126.com

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ФОРМИРОВАНИЕ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА В КЛАССИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ КИТАЯ ДИНАСТИИ ТАН

FORMATION OF THE ANIMALISTIC GENRE IN CLASSICAL PAINTING OF CHINA TANG DYNASTY

В статье выявляются специфические особенности анималистического жанра в классической живописи Китая эпохи Тан. На основе сведений, почерпнутых из древних теоретических трактатов, и сохранившихся произведений выдающихся живописцев Танской эпохи Янь Либэня, Хань Ганя и Хань Хуана рассмотрены анималистические сюжеты, проанализирована семантика образов, характер живописных приемов и своеобразие художественной традиции Китая в изображении животных.

The article identifies the specific features of the animalistic genre in classical painting of China Tang Dynasty. Based on the information gleaned from ancient theoretical treatises, and the surviving works of outstanding painters of the Tang era Yán Lìběn, Hán Gàn and Han

Huang we considered animalistic subjects, analyzed semantics of images, the nature of picturesque techniques and the originality of The Chinese artistic tradition in the depiction of animals.

Ключевые слова: китайская классическая живопись, искусство Китая, анималистический жанр в живописи, изображение животных, анималистическая живопись, живопись эпохи Тан.
Keywords: Chinese classical painting, the art of China, animalistic genre in painting, the depiction of animals, animalistic painting, painting of the Tang Dynasty.

В основе анималистического направления китайской классической живописи уже в ранний период прослеживаются как естественнонаучный, так и художественный подходы. Художник старался быть верным правде жизни и, в то же время, шел к обобщению в решении образа животного, вкладывая в него символический подтекст, что имело немаловажное значение. Здесь китайские мастера не знали себе равных, так как метод, которым они пользовались и оттачивали в течение столетий, давал им необходимый инструмент в достижении главнейшей цели — передаче точного и, одновременно, обобщенного, наполненного скрытым смыслом, образа зверя или птицы.

У некоторых китайских мастеров анималистический жанр был излюбленным в их творчестве, их можно называть первыми анималистами. У других же он был одной из граней творчества и лишь присутствует в их обширном художественном наследии. Однако и единичные сохранившиеся произведения столь значительны, что дают возможность причислять их к художникам-анималистам своего времени.

Крайнюю верхнюю границу появления в китайской живописи анималистического жанра определить довольно сложно. Изображения зверей известны в искусстве Китая с глубокой древности.

Оставив за рамками нашей работы древние сакральные, сильно стилизованные образы зверей, имевшие ритуально-магическое значение и связь с тотемическими представлениями, сосредоточим свое внимание на реалистически исполненных, наполненных жизненной правдой картинах.

К сожалению, наиболее ранние образцы живописи не дошли до нашего времени, но свидетельства о большом интересе китайских ху-

дожников к миру животных сообщают нам исторические и теоретические трактаты китайских мыслителей и теоретиков прошлого. Так Хань Фэй-цзы, автор трактата «Суждение о живописи», написанного около 240 г. до н.э., повествует нам о некоем придворном художнике царства Ци, который утверждал, что труднее всего рисовать собак и лошадей, а легче всего — демонов. Его убеждение основывалось на том, что домашние звери «с утра до вечера у всех перед глазами, и каждый отлично знает, как они выглядят»: «Создавая их изображения, ошибаться нельзя — вот почему рисовать их труднее всего», а демонов никто не видел, и поэтому их рисовать легче, никто не уличит в ошибке [12, с. 380].

Примерно то же заключение содержится в трактате Чжу Цзинсюаня «Записки о прославленных живописцах династии Тан», датируемом IX веком. Вот несколько выдержек из этого трактата, повествующего, в том числе, о наиболее ценимых в то время темах живописи: «Художники превыше всего ценят изображения людей, потом птиц и зверей, потом гор и вод, потом башен и дворцов» [14, с. 383]. Примечательно и далеко не случайно, что анималистические изображения стоят на втором месте по своей значимости. Чжу Цзинсюань поясняет свое заключение тем, что это самые сложные для художника темы: «…люди и животные могут двигаться, их позы и сюжеты меняются бесконечно, и воссоздать их облик с безупречной сосредоточенностью духа воистину нелегко» [там же].

Благодаря литературным трактатам и сохранившимся оригиналам живописи или их более поздним копиям, со всей уверенностью можно утверждать, что анималистический жанр сложился в Китае именно в эпоху Тан (618–907). К ранним примерам анималистической живописи можно отнести ряд фрагментов настенных росписей, обнаруженных в Дуньхуане – древнем крупнейшем монастырском комплексе Китая. Композиции датируются Танским временем, это исполненные с большой наблюдательностью изображения лошадей, баранов, буйволов. В ряде сцен изображены всадники («Чжан И-чао и его супруга отправляются в путь», «Чиновник верхом на лошади», «Юноша с копьем»).

Выдающимися мастерами, оставившими свой заметный след в области анималистики, но чье творчество охватывать только этой темой было бы неверным, являются Янь Либэнь (ок. 600–673) и Хань Гань (706¬–783). Оба мастера прославились изображениями коней. Первый из них служил при дворе императора Тай-цзуна (627¬–649). Со своими

сыновьями он принимал участие в строительстве императорского мавзолея, много работал в области стенной живописи. По рисункам Янь Либэня, выполненным в соответствии с указом Тай-цзуна 637 года, были высечены шесть каменных рельефов с изображением коней, которые были установлены на фронтоне гробницы императора (четыре из них ныне хранятся в Музее Сианя, а два — в Музее искусства Университета Пенсильвании в Филадельфии. Ил. 1). Образ выносливого и неутомимого коня ассоциировался в ту эпоху не только с боевым другом, с которым воин делил все ратные тяготы, он был прочной аллюзией государственного чиновника, служилого человека, и был символом самого китайского государства в целом.



Рис. 1. Янь Либэнь (автор рисунка). «Воин вынимает стрелу из груди боевого коня». Один из шести рельефов с фронтона мавзолея императора Тай-цзуна в Лицюане (Шаньси). 637 г. Камень. Музей искусства Университета Пенсильвании, Филадельфия

Хань Гань, второй крупный художник династии Тан, мастерски изображавший лошадей, на страницах китайских исторических трактатов предстает остроумным и выдающимся новатором. Так, он отступил от предписания императора Сюань-цзуна (712–756) следовать живописи почитавшегося придворного художника Чэнь Хуна в изображении лошадей. История повествует, что изумленный несходством с заданными образцами император Поднебесной осведомился, в чем причина такого ослушания. Хань Гань ответил: «Всякий раз, когда мне необходим учитель, я иду в конюшню Вашего Величества. Там все лошади — учителя» [цит. по: 13, с. 69]. Тем не менее, метод Хань Ганя основывался не на рисовании с натуры, а на внимательном наблюдении и запоминании.

Следует подчеркнуть, что творчество китайского художника в своей основе коренным образом отличалось от европейской традиции: «Картина европейского живописца создавалась по принципу отражения реального мира, как вид через окно в параметрах формата картинной плоскости» [6, с. 357]. Китайские мастера, напротив, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа пере-

даваемого предмета. Но при том, что китайские художники отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, перспективные сокращения и т.д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин [там же, с. 358].



Рис. 2. Хань Гань. Выпас лошадей. Около 740 г. 27,5 х 34,1 см. Шелк, тушь, краски. Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Преимущественно, мастера кисти творили «по памяти», схватывая самое главное: «Китайских художников интересовало не соответствие картины тем или иным объективным прототипам, а ее верность внутренней правде жизни, глубочайшим истокам человеческого опыта» [5, с. 6]. Задолго до начала правления Танской династии уже был заложен краеугольный камень теории жанра — это положение, высказанное Гу Кайчжи (345–406) — «формой писать душу» (и син се шэнь), как сверхзадача художника. В то же время, главная цель соединяется с необходимостью сохранения верности натуре (сечжэнь) и максимального сближения с нею (бичжэнь). С.Н.Соколов-Ремизов отмечает, что в качестве идеального решения выдвигается установка на присутствие в произведении «и формы, и души в равной мере, одновременно, сполна» (син-шэнь цзянь бэй), что и является высшим критерием при оценке мастерства художника» [7, с. 36–37]. Неслучайно профессор Чжан Аньчжи (1911–1991) в предисловии к своему капитальному труду «История китайской живописи» писал: «Хорошему художнику следует не только «наблюдать», но и «постигнуть» то, что он рисует. Так, Цзин Хао, мастер пейзажной живописи X века, говорил, что только нарисовав сосну десять тысяч раз, он смог постичь ее дух» [13, с. 5].

Таким образом, китайские живописцы писали свои картины «по памяти», но их навык рисования и манера живописи, приемы кисти оттачивались, благодаря неустанному копированию своих предшественников, мастеров прошлого, поэтому, возвращаясь к смелому ответу Хань Ганя императору Поднебесной, можно заключить, что художник, отсту-



Рис. 3. Хань Гань. Конь по кличке «Сияние Ночи». 742–756 гг. 30,8 х 33,5 см. Шелк, тушь, легкая подцветка. Коллекция П.Дэвида, Лондон

пив от предписания копировать картины придворного живописца Чэнь Хуна, т.е. от общепринятой традиции, стал следовать своему видению, изображая лошадей императорской конюшни по-своему.

Известны два основных произведения, приписываемые Хань Ганю: «Выпас лошадей» (ил. 2. 27,5 х 34,1 см, шелк, тушь, краски, Национальный дворцовый музей, Тайбэй) и «Конь по кличке Сияние Ночи» (ил. 3. 30,8 х 33,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, коллекция П.Дэвида, Лондон). Последнее полотно имеет еще одно название, точнее, вариант перевода на русский язык — «Молния в ночи».

На первой картине бок о бок изображены два коня, вороной и белый. На снежно-белом скакуне, который расположен за вороным, восседает грузный конюх с окладистой бородой, в иноземном одеянии. Линии рисунка фигур начертаны уверенной рукой, детально исполнены складки платья всадника, его головной убор, седло и упряжь коней.

В левом верхнем углу картины сохранилась каллиграфическая надпись, начертанная императором государства Северная Сун (960–1127), знатоком и коллекционером живописи Чжао Цзи (1101–1125), утверждающая, что картина является «подлинным творением Хань Ганя». Владельческая надпись доказывает, что в X–XII веках картина хранилась в императорской коллекции живописи. Однако сегодня утверждение императора Чжао Цзи подвергнуто сомнению, большинство искусствоведов считает, что картина является копией, выполненной, скорее всего, в первой половине эпохи Северная Сун. Возможно, копия воспроизводит фрагмент масштабного полотна Хань Ганя, на котором были изображены, как сообщают письменные свидетельства, восемь волшебных скакунов древнего государя Му-вана (5-й китайский император из династии Чжоу; по традиционной версии, он правил

в 1001–947 гг. до н.э., а согласно исследованиям в рамках проекта Ся-Шан-Чжоу — в 976–922 гг. до н.э.).

Вторая картина Хань Ганя изображает любимого скакуна императора Сюань-цзуна по кличке «Сияние ночи» («Молния в ночи»). Картине присущ сдержанный, почти монохромный колорит, фон не окрашен. Так же, как и на предыдущем полотне, рисунок выполнен уверенно, мастерски переданы строение коня, его повадки. Любимец императора привязан к столбу, конь нервно гарцует, пытаясь сорваться с натянутой привязи, его мускулы напряжены, а взгляд выражает страдание и муку. Несмотря на скупость живописных приемов, выраженную условность и плоскостность живописи, простоту композиции, отсутствие излишней деталировки, буквально все без исключения специалисты признают необыкновенную экспрессивность и одухотворенность этой картины.

Необходимо сказать несколько слов о скрытом смысле, иносказании и метафоре, вложенных автором в изображение гарцующего, привязанного к столбу, но полного сил животного.

В первую очередь, стоит отметить породу коня. В эпоху Тан особо ценились выносливые, низкорослые породы скакунов из Центральной Азии. На заре Танской империи, когда шли войны за объединение Китая, конь был боевым другом, делившим с воином все тяготы походной жизни. Именно такие сильные и надежные животные реалистично изображены на рельефах мавзолея императора Тай-цзуна (626–649), выполненных по рисункам Янь Либэня (ил. 1).

Спустя столетие, когда в империи Тан настали мир и благоденствие, император Сюань-цзун получил в качестве дани из Западного края стадо лошадей более чем в сорок тысяч голов. Живший в IX веке китайский историк живописи Чжу Цзинсюань пишет об этих лошадях: «С тех пор во дворце появились картины с изображениями пород “Летящих буланых”, “Молний в ночи”, “Плывущих облаков” и “Пяти цветков”. Масть их была необычна, а облик причудлив; у них были раздувшиеся бока и толстые копыта. Когда с ними отправлялись в путь по опасной дороге, ехать было покойно, как в паланкине» [14, с. 393]. Однако эти кони никогда не видели сражений, их холили, как наложниц гарема, в императорских конюшнях и учили танцевать перед Сыном Неба. Придворным же художникам Чэнь Хуну и Хань Ганю выпала честь писать портреты самых любимых скакунов. Эти изображения уже не были так реалистично исполнены, как раннетанские рисунки «мужественных»

боевых коней Янь Либэня. Пришла другая мода, в изображении людей стало принято округлять формы, делать щеки полными и румяными, что подчеркивало благоденствие и мир в империи. Такая иконография получила распространение в правление Сюань-цзуна и заметна, прежде всего, в передаче женских образов, доминировавших как в скульптуре, так и в живописи этого периода. Силуэтам лошадей Хань Ганя также свойственна определенная «женоподобная» округлость, и можно провести стилистические параллели между ними и модой на изображения танских дам. Вероятно, по этой причине известный поэт и литератор Ду Фу упрекал Хань Ганя в том, что тот «рисует только конскую плоть, но не костяк» [11].

Однако Чжан Яньюань (IX в.), автор трактата «Записки о прославленных мастерах разных эпох», восторгался Хань Ганем и называл его «величайшим художником всех времен, изображавшим коней», утверждая, что он смог ухватить самый дух коня [там же]. Так, в трактовке художником образа любимого скакуна императора мы не заметим женоподобных черт — у коня короткие тонкие ноги, мощное мускулистое тело. Заметно очеловечен образ коня — он напоминает чиновника, приближенного императора, который испытывает муку, находясь при дворе, он нуждается в другой деятельности, как скакун рвется на простор. Таким образом, художнику удалось сделать намек на трагическую сторону придворной жизни, а коня уподобить деятельному человеку, страдающему без дела, скованному придворными условностями.

Примечательно, что у Хань Ганя мы не увидим пятнистых коней, все животные на его полотнах выполнены одним тоном, что связано с мировоззрением коренных китайцев, которые считали, что одноцветные животные породистые, благородного происхождения и, наоборот, пестрые — беспородные. Иногда художники сознательно изображали такие отличия, чтобы выразить социальные противоречия или конфликт национальных интересов, существовавшие в китайском обществе [10, с. 214].

Хань Гань был чрезвычайно разносторонним и плодовитым мастером, он занимался и настенной живописью, и портретом, был музыкантом (играл на лютне). Несмотря на большое дарование его как анималиста, его произведения с изображением животных, согласно традиционной китайской жанровой классификации, относят к жанру жэньухуа («живопись/изображения фигур»), так как на свитках присутствуют люди (конюхи, всадники). Тем не менее, в историю китайской



Рис. 4. Хань Хуан. Пять буйволов. VIII в. 20,8 х 139,8 см. Льняная бумага, краски, тушь. Музей Гугун, Пекин

живописи Хань Гань вошел именно как непревзойденный мастер изображения лошадей.

Позднее выдающийся художник Юаньской эпохи Чжао Мэнфу (1254–1322) дал самую высокую оценку живописи Хань Ганя, выделяя работы еще одного художника того времени Цао Ба (713–741), который прекрасно рисовал лошадей (его картины, к сожалению, не дошли до нашего времени): «Среди художников Танской эпохи, которые специализировались на изображении лошадей, самыми лучшими являются Хань Гань и Цао Ба, потому что они стремились к передаче духа древней живописи (гуъи), а не к внешнему сходству (синси)» [Цит. по: 10, с. 212].

Третьим выдающимся мастером эпохи Тан является Хань Хуан (723–787). Он не был профессиональным художником, занимал высокий правительственный пост, однако вошел в историю искусства Китая как великий мастер живописи и каллиграф. Хань Хуан был последователем великого китайского художника Гу Кайчжи (345–406), который традиционно считается основоположником китайской живописи. Работал Хань Хуан в разных жанрах и имел многочисленных учеников. Для него была интересна окружающая повседневность, ее бытовые подробности. Так, по словам Чжу Цзиньюаня, «в его картинах воплотилась сила самой жизни, его почерк откликался правде всех вещей. [...]. Он умел рисовать сцены из деревенской жизни с простыми людьми и пахотными буйволами, живописуя в своих картинах все тонкости быта. Знатоки говорят, что рисовать ослов и быков труднее всего, даром, что видят их чаще всего» [14, с. 400].

Хань Хуану приписывается одно из самых значительных произведений танской анималистической живописи — картина «Пять буйволов» (ил. 4. 20,8 х 139,8 см, льняная бумага, краски, тушь. Музей Гугун, Пекин). В Китае бык символизирует трудолюбие, надежность и храбрость (в целом, сильные животные — физическую мощь). Хань Хуану удалось создать поразительное по реалистичности и мастерству передачи жи-

вотных произведение. Четыре быка, кроме пятого, который изображен в центре свитка (он стоит анфас, внимательно взирая на зрителя), неспешно шествуют справа налево. Каждый запечатлен в движении, имеет свою позу и свою масть, переданную удивительно правдоподобно. Движение быков следует за развертыванием свитка, который сворачивался с левого края. Художник, используя традиционную контурную технику и легкое окрашивание светлыми тонами, достоверно и точно передал мощное строение животных, их природную красоту, неспешный шаг, повороты голов. Некоторые детали изображены особенно тщательно, например, глаза быков поражают натурализмом и живостью передачи.

Полотно «Пять быков» отличается от большинства древних китайских картин того времени именно своим необычным сюжетом. Считается, что этим произведением художник манифестировал сельскохозяйственно-ориентированную культуру Китая (Хань Хуан был хорошо знаком с особенностями жизни коренного населения Поднебесной империи, за многолетнюю преданную службу удостоился высокого титула князя Цзинь).

Его свиток считается одним из самых древних, дошедших до нашего времени, образцов живописи на бумаге и одним из десяти главнейших шедевров в истории китайской живописи. Картина сменила много владельцев, был период, когда она пропала из поля зрения специалистов. Это случилось в 1900 году во время оккупации Пекина войсками Альянса восьми держав. Только в начале 1950-х годов ее удалось возвратить в Китай, правда, в плачевном состоянии. В 1977 году в Пекине были проведены масштабные реставрационные работы, сделана фотофиксация полотна. Тем не менее, из-за своей большой редкости и сложности экспонирования свиток не часто выставляется на публичное обозрение.

Хань Хуан не поставил свою печать, однако его авторство подкрепляют позднейшие надписи на картине, на ее краях и форзацах. Так, присутствует комментарий уже упоминавшегося нами крупного художника и каллиграфа рубежа XIII–XIV веков Чжао Мэнфу, который назвал ее «редчайшей драгоценностью» и определенно приписал авторство «Пяти быков» Хань Хуану.

В заключение нам хотелось бы подчеркнуть, что хотя в эпоху Тан главное место занимали пейзажный жанр шань-шуй (в переводе «горы-воды») и изображения фигур — жэньухуа, именно в тот период

анималистические картины были довольно распространены и популярны. Нередко такая живопись выделялась в самостоятельный жанр, об этом свидетельствуют труды теоретиков и историков искусства Древнего Китая (например, трактаты Чжу Цзинсюаня). В то же время, именно в период династии Тан оформляется и обретает самостоятельность жанр хуаняо («цветы и птицы»), в рамках которого, преимущественно, будет развиваться анималистическое направление в дальнейшем.

Список литературы:

1. *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. — Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.

2. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975. — 440 с.

3. *Глухарева О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. — Москва-Ленинград: Искусство, 1948. — 210 с.

4. *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. — Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, Триада, 2004. — 960 с.

5. *Малявин В.В.* Душа китайского художника (Вместо предисловия) // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

6. *Пинфань Пин.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. — URL:https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer (дата обращения: 03.10.2020).

7. *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая: Словарь-справочник. — Москва: ЛЕНАНД, 2018. — 160 с.

8. *Сычев В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи. — URL:http://kursak.net/v-l-sychev-k-voprosu-o-proisxozhdenii-i-znachenii-zhanra-cvety-i-pticy-v-kitajskoj-zhivopisi/ (дата обращения: 03.10.2020).

9. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — Москва: Государственный музей Востока, 2014. — 248 с.: ил.

10. *У Гуаньюй, Трощинская А.В.* Образ лошади в китайской классической живописи: художественные особенности и смысловые аллюзии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 2. — Часть 1. — С. 209–215.

11. Хань Гань. — URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Хань_Гань (дата обращения: 03.10.2020).

12. *Хань Фэй-цзы.* Суждение о живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

13. *Чжан Аньчжи.* История китайской живописи / перевод с английского С.Дёмина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 350 с.: ил.

14. *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского, вступительная статья, очерки и комментарии В.В.Малявина. — Москва: «ОАО Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.: ил.

ЛИМ БЮН АНХИ
Соискатель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: sellamoon918@gmail.com

LIM BYUN ANHI
Applicant of the of the Stroganov Academy (MGHPA).
e-mail: sellamoon918@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ КОРЕЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ НА ХЕ СЁК

STYLE FEATURES OF THE KOREAN ARTIST NA HYE-SOK

Особенности стиля корейской художницы На Хе Сёк формировались под влиянием национальных художественных традиций и идей западного импрессионизма, постимпрессионизма и фовизма. Пейзажные работы сочетают в себе реализм и импрессионизм. Созданные на открытом воздухе картины воспроизводили природу во всей ее красоте и непосредственности, отражая ее переходные состояния и малейшие изменения света.

The creative handwriting of the Korean artist Na Hye Seok was formed under the influence of national artistic traditions and ideas of Western impressionism, post-impressionism and Fauvism. The artist's landscape works combine realism and impressionism. The paintings created in the open air reproduced nature in all its beauty and spontaneity, reflecting its transitional States and the slightest changes in light.

Ключевые слова: импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, реализм, пейзаж, техника мелких и крупных мазков, композиция, корейская национальная масляная живопись.
Keywords: impressionism, post-impressionism, Fauvism, realism, landscape, technique of small and large strokes, composition, Korean national oil painting.

В золотой фонд корейской национальной культуры входит творческое наследие художницы На Хе Сёк (나혜석, 1896–1948), создававшей свои картины в первой половине XX столетия [1].

Отец обеспечил девушке престижное среднее и высшее образование: сначала в родном Сувоне, затем в Сеуле, а далее в частной женской художественной школе в Токио на отделении западной живописи, где проявились ее способности к рисованию и интерес к изобразительному искусству. На формирование личности На Хе Сёк оказали влияние преподаватель школы Худишима Дакечи (후지시마다케치) и корейский художник Го Хи Дон (고희동) (1) — первый человек, кто познакомил Корею с европейской живописью.

В японской художественной школе при Токийском университете На Хе Сёк осваивала европейскую технику рисования углем и карандашом, кистью, маслом и акварелью, изучая работы западноевропейских мастеров, копируя их и испытывая определенное влияние импрессионизма. Она изучала анатомию, рисовала обнаженные натуры, постигала восточную живопись, историю японского искусства, формировалась как художник направления художественного академизма, реализма и западного импрессионизма.

На ее художественное развитие огромное влияние оказало творчество японского художника Курота Шёйки (구로타세이키) (2) и творчество японского импрессиониста Кобаяши Манго (고바야시만고) (3).

Импрессионистский подход к изображению натуры выражается в эскизности, передаче мгновенного впечатления. Колорит построен на сочетании пятен чистого цвета. Важнейший признак импрессионистской живописи — передача освещения и световоздушной среды, что можно видеть в произведениях На Хе Сёк.

С 1922 года На Хе Сёк ежегодно представляла свои работы на выставках в Корее и в Японии, где ее картины пользовались огромным успехом, а автора награждали призами.

Так, в марте 1922 года на выставке в Токио она предъявила небольшую картину, размером 27 х 39 (4), под названием «Деревня, или деревенский пейзаж» (농가). Эта картина значительно отличалась от работ корейских художников-традиционалистов, которые использовали черно-белые тона. Картина по-новому освещала деревенский пейзаж, но в то же время в ней сохранялись некоторые элементы стилистики корейской национальной живописи, что было близко и понятно участникам и посетителям выставки.

На картине — реалистический пейзаж: деревенская хижина с крышей, покрытой рисовой соломой, деревья на фоне рисовых соломен-

ных стогов, а между ними — дорога, по которой идет небольшого роста женщина в традиционной женской одежде ханбок (한복), с кувшином воды на голове, являющаяся связующим центром картины. Контраст в картине создают солнечные лучи, льющиеся слева, освещая деревья, левую часть фигуры женщины, и тень от деревьев, падающая на правую часть фигуры женщины и одну из стен хижины. Картина выполнена в технике, когда краски не накладывались друг на друга, а чистыми цветами, один мазок, становившийся самостоятельным средством выразительности, накладывался рядом с другим, как было принято в технике импрессионистов, в светлом, солнечном колорите с легкими светотеневыми переходами. Техника мелких и крупных мазков создавала впечатление расплывчатых тонов и полутонов, иллюзию непостоянства и трепетности изображения. Общий желтый, светло- и темно-коричневый фон картины способствовал созданию гармонии и грустного настроения приближающейся осени. А лирическое настроение в картине передается сиянием голубого неба и осенних солнечных лучей, пробивающихся сквозь листву деревьев, расположенных в правой части картины. Композиция картины исполнена четко, светотени ясные, подробные детали хижины тонко переданы наблюдательной и внимательной художницей, что позволяет ощутить красоту и лиризм произведения (рис. 1).



Рис. 1. Деревня

С июня 1927 по февраль 1929 года На Хе Сёк вместе с мужем совершили кругосветное путешествие. Они выехали из Пусана, пересекли по железной дороге всю Сибирь, проехали через ряд европейских стран и сделали остановку в Париже. Затем они пересекли на пароходе Атлантический океан, проехали через всю Америку с востока на запад, переплыли Тихий океан и вернулись в Пусан. Путешествие позволило ей познакомиться с идеями импрессионистов непосредственно на «родине современной живописи» — во Франции [2].

В Париже они с мужем прожили восемь месяцев. За этот период она стала посетительницей большинства музеев и картинных галерей,

познакомилась с французским постимпрессионистом Роже Бисьером (5), который читал лекции в Академии Рансон, а в портретной и в пейзажной живописи использовал такие направления, как кубизм, фовизм и ташизм. Под влиянием лекций Р.Бисьера художница окончательно освободилась от влияния японской импрессионистской школы и нашла основу для создания своего стиля.

В ее работах того периода можно отметить одновременное присутствие различных стилей живописи: вместе с основным, уже ставшим к тому времени классическим импрессионизмом, она использовала более поздние современные стили — постимпрессионизм, в частности, кубизм и фовизм. В переводе на корейский язык названия этих стилей звучало как 입체파 — «ипчепа» и 야수파 — «ясупа».

Под влиянием фовизма На Хе Сёк в своем творчестве открыла новые возможности пейзажной живописи. Отойдя от традиционного изображения корейского пейзажа, художница рисовала корейские здания и пейзажи в стиле постимпрессионизма. В картинах также начинают появляться новые темы — танцовщицы, сельские пейзажи, городские мотивы, морские порты, побережья и др. Методы постимпрессионизма, активно используемые корейской художницей, постоянное посещение выставок, знакомство с произведениями искусства в музеях способствовали ее творческому развитию и позволили ей создать свой собственный стиль живописи.

Первой созданной в Европе стала написанная маслом на холсте картина «Парижский пейзаж» (파리풍경, 1927–1928, 23,5 x 33). На картине изображен осенний пейзаж одного из предместий Парижа. В центре — пруд, по обе стороны которого растут деревья, а вдоль правого берега в один ряд стоят европейского типа дома на фоне горного массива, который художница отметила серым цветом. По контрасту с серой массой гор изображено розово-апельсинового цвета небо в утренний час или перед закатом солнца. Прозрачный воздух. В чистой, спокойной водной глади пруда отражаются дома, деревья, небо, в правом углу нарисованы две одинокие лодки, причаленные к берегу. Слева — небольшой островок, покрытый лесом и травой. Справа — трава, растущая у подножия озера, маленькие лодки. Все это придает композиции гармонию спокойствия и умиротворенности.

Картина написана мощной рукой мастера, в мужской манере, яркими, интенсивными красками, приобретенными в Париже. Техни-

ка широкого художественного мазка четко создает ощущение простого и веселого романтического восприятия мира, что отличает картину от корейских пейзажей. Ее техника быстрой кистью помогала создавать атмосферу импровизированного веселья и повышать эмоциональное настроение у посетителей выставок.

В августе 1928 года На Хе Сёк поехала на экскурсию в Испанию, в Сан-Себастьян. Она провела там два дня, нарисовала несколько эскизов и картин. Одной из написанных является картина «Испания — порт» (스페인항구, 1928, 37 x 44), оставляющая впечатление праздника света, цвета, сияния красок солнечного дня, яркого голубого неба с несущимися под порывами ветра облаками, освещенных солнцем ярко раскрашенных пароходов, лодок, домов, церквей. Пейзаж удивительный, так как именно буйство красок составляет его основу.

В некоторой степени на творчество На Хе Сёк повлияло знакомство с французским художником Жоржем Браком (1882–1963) (6), автором одной из работ с названием «Порт Антверпен» (1906 год), которую, предположительно, видела На Хе Сёк.

Картины этого периода были написаны на пленэре, в одних работах использовались преимущественно светло- и темно-коричневые краски, в других художница освободила свою палитру, открыв для себя и зрителей мир солнца, воздуха, цвета и света, в который как бы погружены фигуры, дома, деревья и предметы. Работа на открытом воздухе позволяла воспроизводить природу во всей ее красоте и непосредственности, тонко анализировать и отражать ее переходные состояния, улавливать малейшие изменения цвета.

Новый стиль изображения природы, популярный в Европе, яркие краски, сияние солнечного света свидетельствовали о новаторстве молодой художницы.

Ее произведения несколько раз принимали участие в корейских выставках и привлекали внимание корейских специалистов и широкой общественности. Они сыграли важную роль в становлении художницы, осваивающей новый, до этого неведомый для нее и для корейского общества взгляд на мир изобразительного искусства.

В 1933 году На Хе Сёк создала картину «Пейзаж города Инчон» (인천풍경, 1933, 158 x 22,7), значительно отличающуюся от ранних работ своей композицией и нагромождением островерхих зданий. В домах из красного кирпича тщательно прописаны отдельные детали стен,

крыш, окон. Участки неба и леса остались непрописанными, так как картина не была завершена. В результате, рассматривая ее, можно почувствовать беспокойство и тревогу, т.е. то состояние, в котором в то время находилась сама На Хе Сёк.



Рис. 2. Дача

Приблизительно в этот период художница пишет небольших размеров картину с названием «Дача» (별장). На полотне представлен горный пейзаж с красивым замком, парком и дорогой, ведущей к замку. В картине передается радостное настроение, основанное на воспоминаниях художницы о путешествии по Европе, создается впечатление сказочного дворца, в котором могла бы проживать некая принцесса. Полихромная атмосфера, наполненная светом солнца и ярких красок, внушает зрителю идеи надежды и оптимизма. Сочетание фиолетового, красного, розового, зеленого и других цветов и оттенком уводит по дороге в сказочный дворец. К сожалению, картина нигде не выставляется, находится в частной коллекции, и ее местонахождение не известно (рис. 2).

В 1935 году состоялась Третья индивидуальная выставка На Хе Сёк, где, наряду с другими, была выставлена картина «Сувон Сохо» (수원 서호, 1934, 30 x 39). В картине совмещаются различные художественные направления. Вся она выполнена в традиционной корейской манере изображения пейзажа.

На первом плане, где представлены две маленькие женские фигуры кореянок в традиционных национальных платьях, четко прослеживаются идеи реализма. Одна из кореянок стоя наблюдает за тем, что происходит на озере. Вторая сидит на пороге веранды, предполагают, что На Хе Сёк в сидящей женщине изобразила себя. На мостках тоже расположились какие-то отдыхающие. Слева видна часть небольшой веранды с остроконечной традиционной крышей. Композиционную основу спокойствия и безопасности создают три вертикальные колонны темно-коричневого цвета. Они же отражают часто присутствующую в творчестве художницы идею «золотого сечения», делящего картину на реалистическую

и импрессионистскую стилистику изображения пейзажа.

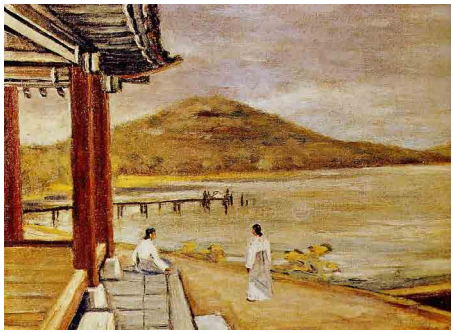


Рис. 3. Сувон Сохо

Справа — озерная гладь, не волнуемая ветром, с мостками, врезающимися в водную поверхность, а на горизонте виднеются плавные очертания холма и бесконечное светло-серое небо, уходящее в далекую перспективу. Здесь изображена ранняя весна с элементами импрессионизма, выражаемыми нежной светло-коричневой цветовой гаммой, сиянием прозрачного неба, отражающегося в водной глади озера, игрой света и тени на каменных ступенях, ведущих на веранду.

Следуя традициям французских художников, На Хе Сёк, работая на природе, в своих пейзажных картинах городской или сельской местности сумела показать игру света, яркость солнечного дня, переливы морской глади, отражение деревьев и домов в зеркале озёр. В небольших по размерам картинах она сумела создать новую живописную систему, подчеркнуть мимолетность мгновенных впечатлений, сохраняя в то же время особенности национальной архитектуры, плавные изгибы крыш, полукруглых арок, органическое слияние с природой, с горным корейским рельефом. В ее картинах широкие, мощные мазки чистого цвета создавали у зрителя яркие лирические впечатления и романтический настрой. А ее творчество отражает элегантность, изящество, гармонию природы и человека. Всего этого не было в корейской живописи тех лет (рис. 3).

При жизни художнице были уготованы не только слава и восторг зрителей, но и непонимание и непризнание, преследование со стороны консервативных кругов критиков и художников, развод и невозможность видеться с детьми, болезни, смерть и долгий период полного забвения.

Лишь в 1974 году, через много лет после смерти художницы, в Буддийском храме Су До Са (수덕사) художественный критик Ли Гу Ёль (이구열) случайно нашёл 15 картин На Хе Сёк и вместе с Корейской женской художественной ассоциацией (한국여류화가회) организовал выставку ее

работ. На этой же выставке были представлены фотографии художницы из семейного архива. В этот же период Ли Гу Ёль опубликовал книгу: «Эмми была родоначальницей живописи» (에미는 선각자였느니라) [3].

Ли Гу Ёль считает, что На Хе Сёк своим творчеством намного опередила и свое время и время 70-х годов, когда корейские художники только начали открывать европейское искусство, те направления, которые были известны На Хе Сёк и в творческой манере которых она начала работать в 20–30-годы прошлого столетия. Он высоко оценил творческий потенциал художницы и сожалел о том, что семейная драма и развод затмили ее талант и на долгие годы предали забвению все, что сделала эта женщина, которую он охарактеризовал как родоначальницу современной пейзажной и портретной живописи. С этого времени началось изучение ее творчества [4].

Произведения, созданные художницей, позволяют с полным правом назвать ее «основоположницей масляной живописи в Корее», так как до нее в Корее широко развивалась только традиционная графика. Стиль, созданный На Хе Сёк, стал результатом слияния и художественного переосмысления всех ею изученных течений в искусстве того времени, что подтверждает неоспоримый факт величия этой художницы.

Примечания:

1. Го Хи Дон (1886–1965) — единственный корейский художник, который входил в японскую Ассоциацию любителей искусств, изучал новые направления в искусстве, в том числе пленэризм.

2. Курота Шёйки (1866–1924) — влиятельный японский художник, один из пионеров и популяризаторов «живописи в западном стиле», стажировался во Франции.

3. Пейзажи Кобаяши Манго (1870–1947) выставляются и в настоящее время на аукционах в Токио, Гонконге и др. — URL:http://www.artprice.com/ (дата обращения: 05.08.2015).

4. Несмотря на небольшие размеры этой и других картин, художница не считала их эскизами, так как они представляли собой законченное произведение, композиционно и тематически отражая замысел автора. Часто картины создавались в условиях поездок по Европе и др. Картины больших размеров появляются только в поздний период ее творчества.

5. Роже Бисьер (1888–1964) — с 1923 г. преподавал живопись и рисунок в академии Рансона, работал в стиле лирической абстракции.

6. Жорж Брак (1882–1963) — французский художник, график, сценограф, скульптор и декоратор. Основатель кубизма (совместно с Пабло Пикассо).

Список литературы:

1. *Ём Хе Джон* (염혜정). Жизнь женщины в живописи (여성의 삶과 미술). — Сеул: Чан Хе, 2001.

2. *Ли Мён Ын* (이명은). Женщина-огонь и её путешествие в Париж (불꽃의 여자 나혜석의 꽃의 파리행). — Сеул: О Санса (오상사), 1983.

3. *Ли Гу Ёль*. Эмми была родоначальницей живописи. — Сеул: Дон Ха, 1974.

4. *Ли Сан Кён* (이상경). На Хе Сёк (나혜석전집), монография. — Сеул: Корейское Министерство Культуры, 2000.

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

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

T.S. BOCHAROV
Lecturer of the department «Art of graphics»
Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 6449569@gmail.com

P.P. KOZOREZENKO JR.
Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation
Professor, head of the department «Art of graphics»
Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: 7245631@mail.ru

ОБРАЗ СЕВЕРНОЙ СТОЛИЦЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

THE IMAGE OF THE NORTHERN CAPITAL IN RUSSIAN PRINT GRAPHICS OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

В статье описывается отражение образа северной столицы в работах русских и советских графиков, выполненных в технике эстампа; как работы, выполненные в технике эстампа, показывают разнообразие ленинградской жизни начала и середины прошлого века, дают уникальную возможность увидеть жизнь города в разрезе переломных событий — революции, войны, периодов мирных лет. Авторы подробно анализируют литографии, офорты, линогравюры и ксилографии заметных и незаслуженно забытых художников первой половины XX века.

In this article is describes the reflection of the image of the Northern capital in the works of Russian and Soviet graphic artists, made in the print technique. How the works made in the print technique show the diversity of Leningrad life at the beginning and middle of the last century, give a unique opportunity to see the life of the city in the context of critical events — the revolution, war, periods of peace years. The authors analyze in detail the lithographs, etchings, linocuts and woodcuts of notable and undeservedly forgotten artists of the first half of the XX century.

Ключевые слова: линогравюра, офорт, эстамп, литография, ксилография, печатная графика, советская графика, эстамп, русская культура, советская культура.
Keywords: linocut, etching, print, lithography, woodcut, printed graphics, Soviet graphics, print, Russian culture, Soviet culture.

Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград и снова Санкт-Петербург… Как бы ни назывался этот величественный город, он всегда будет вызывать у художников желание его увековечить.

Санкт-Петербург создавался как город будущего России. Отсюда и стремление перманентно запечатлевать различные стороны его жизни. Топографические карты, планы, проекты домов, картуши и иллюстрации к книгам с первыми городскими пейзажами — это произведения искусства и великолепные свидетельства художественного вкуса российских последователей европейских мастеров.

Наряду с живописцами, мастера русской графики внесли весомый вклад в иконографию северной столицы, особенно в первой половине XX века. По их работам можно проследить историю города, его рост и происходящие изменения, многие переломные моменты, которые пережили жители «северной Венеции».

Без сомнения, видовые гравюры Петербурга XVII–XIX веков, составившие славу городу и сохраненные в памяти поколений, в альбомах и научных изданиях, заслуживают отдельного внимания, однако остановимся на самом драматичном, но разнообразном в творческом плане XX веке и особенно — его первой половине.

Конкретные работы, выполненные в технике эстампа, показывают разнообразие ленинградской жизни начала и середины прошлого

века, дают уникальную возможность увидеть жизнь города в разрезе переломных событий — революции, войны, периодов мирных лет. Многие художники, запечатлевшие город в эстампе, давно и по праву считаются классиками ленинградской школы графики, но имена многих других скрыла патина истории.

***

Эстамп стал наиболее популярной формой выражения художественной мысли ленинградских мастеров в первой половине XX века. Такую тенденцию диктовала и сама жизнь: необходимо было быстро схватывать изменчивость происходящих в городе событий, отражать культурные и бытовые изменения.

В это время формируется концепция новой интерпретации городского пространства и архитектурного пейзажа в среде художников, сгруппировавшихся вокруг творческого объединения «Мир искусства» и стоящих у истоков зарождения самостоятельного петербургского графического центра.

Город, его архитектурная среда и атмосфера побудили к созданию особых графических циклов мирискусников. Именно им принадлежит честь открытия красот русской столицы, которую предшественники считали городом «казенным» и «бездушным».

Одним из таких художников, воспевших Петербург-Петроград в начале XX века, стал М.В.Добужинский (1875–1957), чей стиль узнаваем в любых графических техниках, будь то серия литографий «Петербург в двадцать первом году» (последнее издание художника в России), или его линогравюры. Работая с линолеумом, он также сохраняет остроту и незыблемость композиции, а присущее ему чувство силуэта делает его одним из пионеров линогравюры как явления графического искусства.

К когорте великих мастеров можно смело причислить и А.П.Остроумову-Лебедеву (1871–1955). Ее виды Петрограда-Ленинграда наверняка в памяти каждого увидевшего хоть один лист из серии цветных ксилографий. Адмиралтейство и Сенат, колонны Биржи и Петропавловская крепость, каналы — практически все хрестоматийные виды города увековечила художник в своих работах. Неудивительно, что эти виды в советское время репродуцировали огромными тиражами на открытках. Не менее интересны и просто черно-белые или подкрашенные акварелью литографии художника: запоминающаяся композиция и разбивка

на планы, идеальность перспективы и пропорций. В другой своей серии станковых гравюр «Петербург», которую принято называть «Большими Петербургами», А.П.Остроумова-Лебедева нашла необычные ракурсы, передающие нюансы настроения городского пейзажа.

***

Послереволюционное время стало неоднозначным для русского искусства. С одной стороны, множество первоклассных художников покинуло страну, с другой — появились новые, смелые тенденции в изобразительном искусстве и архитектуре. Ленинград стал одним из центров общественно-политической и культурной жизни страны, где нашли наиболее яркое выражение важнейшие процессы развития советского изобразительного искусства, конкретнее и яснее обозначились контуры искусства новой исторической формации.

В тяжелое время Гражданской войны Петроград становится для художников трагическим историко-смысловым фоном, в котором по-своему преломляется эстетика экспрессионизма.

Изображения этого периода отражают мрачную и трудную жизнь жителей города в годы революций и гражданской войны. Произведения Александра Вахрамеева, Мстислава Добужинского пропитаны болью за любимый город. Рисунки и гравюры иллюстрируют потерянность петербуржцев, прекрасный город изображается исключительно мрачными и блеклыми цветами. В 1920–1930-х годах художники Семен Павлов, Николай Дормидонтов, Антонина Анушкина создали свои циклы городских видов – изображения ленинградских окраин. Революция неузнаваемо изменила образ города и горожан, а не затронутые революционными преобразованиями пейзажи отражали ностальгию по патриархальной жизни и легкую иронию.

Ситуация войны оказала влияние на сам характер петербургской графической речи. «Виньеточность» мирискусников сменилась уверенным осязательным рисунком, почти «царапающей» линейностью. Композиционная конструктивность — четкая до резкости, цвет — как будто сублимирован в приглушенной серебристо-свинцовой паутине штрихов и продиктован пластикой и колоритом городской среды. Импульсом становится сама реальность, хотя лирически-окрашенный пассеизм, свойственный мирискусникам, все еще сохраняется. Так появляются заново трактованные урбанистические сюжеты в сериях М.В.

Добужинского, П.А.Шиллинговского, А.П.Остроумовой (судоподъемные краны, голые брандмауэры, полузатонувшие суденышки на фоне классического петербургского пейзажа) — как следствие нового соприкосновения с жизнью времени. Это соприкосновение — пролог к восприятию города как «органичной составляющей» жизни горожанина.

Резко меняющийся портрет Петербурга (и изменяющееся его восприятие) появляется уже в графических сериях эпохи Гражданской войны. Но какими бы современными ни были литографии М.В.Добужинского или ксилографии П.А.Шиллинговского, в них сохраняется еще мирискусническая историко-стилистическая ассоциативность. Только теперь живые жанрово-бытовые зарисовки оттеснили прежнюю отвлеченную декоративность петербургских видов. Именно в жанровых зарисовках Петрограда, в причудливом единстве человека и городского пейзажа обнаруживается органическое слияние города и его жителя.

Изменившаяся реальность давала новый импульс наблюдательности художника, что нашло выражение в бурной вспышке интереса к бытовому, сюжетно-тематическому, рисунку. Работы подчеркнуто бытового плана появляются в эти годы в творчестве самых разных художников, порой противоположных по творческому складу и масштабу.

Новизной и смелостью интересна работа «Петроградский двор» (1920) одного из членов-учредителей Ленинградского филиала АХРР-АХР С.А.Павлова (1893–1941). Следуя эстетике того времени, автор полностью отходит от реализма и ломает пространство двора; помещает по центру черный квадрат, давая отсылку к супрематическому шедевру К.Малевича и одновременно стилизуя петроградские дворы-колодцы. Твердый знак, возникающий на брусчатке мостовой, акцентирует ее структуру и, в то же время, как последняя буква в слове, завершает композицию.

П.А.Шиллинговский (1881–1942) в своей ксилографии «Старая барка» (1922), используя классическую манеру исполнения, отходит от канонической пейзажной композиции и ставит на главное место массивную барку. Петропавловскую крепость художник показывает маленькой линией на горизонте, поддерживая более мощной вертикалью фонарного столба и связывая сюжет одиноким облаком. Фигурки работающих людей отчетливо напоминают персонажей с японских гравюр и работают на увеличение символического эффекта.

Замечательный график В.А.Тамби (1906–1955), работая в экспериментальной литографской мастерской ЛОСХ СССР, в своих произве-

дениях часто обращался к изображению северной столицы. Его цветная литография «Фейерверк на Неве», выполненная в 1930-х годах, интересна не только технической сложностью исполнения, но и интересным композиционным решением. Сквозь гирлянды сигнальных флажков мы видим фонтанирующий лучами прожекторов и фейерверков военный корабль; охристая гладь реки подчеркивает и усиливает эффект ночного темно-ультрамаринового неба, на котором расцветают бутоны пиротехнических вспышек. И в центре светится красным звезда, придавая и без того праздничной атмосфере законченную торжественность.

В целом, сложившаяся в 1920–30-е гг. живописно-пространственная система пейзажа оказала значительное влияние на сложение особой петербургской графической речи в области городского сюжета.

***

К началу 1930-х годов художественная культура Ленинграда становится все более канонической, в ней утвердилась строгая иерархия жанров и тем. Она откровенно ориентировалась на «социальный заказ» правящей элиты. Например, уделяя большое внимание показу событий революции и гражданской войны, созданию образов вождей, художники зачастую сознательно создавали картины и образы, имевшие мало общего с реальной действительностью.

Ученик П.А.Шиллинговского С.М.Мочалов (1902–1957) в своей ксилографии «Красногвардейский патруль» (1930-е) старается передать тревожную ауру ночного Петрограда, с мрачным лунным небом, изрезанным дымом печных труб, ритмом домов со спящими жителями, голыми деревьями и белым снегом на крышах и улице. И в этой тишине идет отряд красногвардейцев, следящих за тишиной в городе.

Похожая по настроению ксилография Л.С.Хижинского (1896–1972) «На улицах Петрограда в дни революции» (1931) передает атмосферу тревожного времени. Подсвеченные светом костра лица, броневик и фрагмент фасада Исаакиевского собора создают ощущение театральности событий того времени.

Совершенно другое светотональное решение в литографии А.Г. Ситтаро (1906–1942) «Петроград в дни революции. Близ Преображенского собора», также созданной в 1930-х годах. Пасмурный день, марширует отряд солдат, подросток за забором приветствует военных, но на переднем плане лежит изломанной куклой убитый офицер, все еще сжимая в руке Маузер.

В оттиске работы С.Б.Юдовина (1892–1954) «У Петропавловской крепости» из серии «Оборона Петрограда в дни наступления Юденича» тоже преобладают темные тона. Художник мастерски показал, как солдаты готовятся к защите Петропавловской крепости, а в это время противоположный берег Невы исчезает во мгле…

Художники не обошли вниманием и штурм Зимнего дворца. В конце 1930-х годов И.М.Ец (1907–1941), который больше известен как иллюстратор детских книг, создает цветную литографию «Штурм Зимнего». Многофигурная композиция со стаффажными изображениями штурмующих и диагональю прожекторного луча показывает драматичный момент российской истории.

Другую композицию выбрал В.В.Пакулин (1900–1951) в цветной литографии «Штурм Зимнего» (1940). В этой работе словно звучит тезис «через картину к стилю эпохи» ленинградского объединения «Круг художников», членом которого являлся Пакулин. Мы видим Зимний дворец сквозь кроваво-красные арки Главного штаба, атакующие бегут к Дворцовой площади, на которой видна Александровская колонна. Но довольно неожиданно в небе между арками появляется большой ангел: для советского времени очень смелое решение.

Нерядовое политическое событие — убийство секретаря ЦК и Ленинградского обкома ВКП(б) С.М.Кирова в декабре 1934 года также отразилось в графических листах. В том же году К.А.Клементьева (1896–1984) создала небольшую литографию «30 декабря 1934 г. Проводы тела т. Кирова». Ночь, силуэт многолюдной процессии с флагами и транспарантами и одинокий луч прожектора, прерванный невидимым облаком…

«Прощание с Кировым» С.Б.Юдовина исполнено в технике ксилографии и очень похоже по настроению и драматизму на работу Клементьевой, но имеет совершенно другое композиционное решение. Здесь траурная колонна прощающихся рабочих показана крупно, переданы напряженные черты лиц людей. Мастер строит ритмический рисунок из флагов и фигур людей.

***

Небольшой предвоенный период жизни Ленинграда тоже отразился в оттисках графиков того времени. В это время важная роль принадлежала экспериментальной литографской мастерской — как в

развитии живописно-пространственной системы изображения города, разработанной мастерами «Круга художников», так и собственно в развитии лучших качеств ленинградского эстампа. Импрессионизм круговцев и их живописный опыт, привнесенный в литографию, открывает совсем другой Петербург — спонтанный и иррациональный.

В довоенные годы художники исследуют городские типы, изображают представителей разных слоев общества. Рисунки художника Б.Н.Ермолаева (1903–1982) больше похожи на иронические наброски, рисующие характерные типажи и аромат ушедшей эпохи. Стоит отметить и воздушные, балансирующие между бытием и небытием рисунки городских улиц Л.А.Рончевской (1907–1995), В.В.Пакулина (1900–1901), П.Д.Бучкина (1886–1965).

Множество прекрасных литографий и офортов создал Н.А.Павлов (1899–1968), который одинаково безупречно изображал и мирную жизнь, и будни военного времени. Небольшая литография «Памятник В.И.Ленину у Финляндского вокзала» 1940-х годов предстает как обычное изображение памятника вождю на броневике и литературное отображение достопримечательности.

В ксилографии Л.С.Хижинского «Обелиск на месте казни декабристов» (1940) художник мастерски изображает с виду непримечательный пейзаж с деревьями, травой и тенями на газоне, создавая своеобразный лирический фон историческому памятнику.

В.А.Успенский (1892–1956) сумел в своих пейзажных эстампах передать мирную атмосферу довоенного Ленинграда. Литография «Зимняя канавка» (1936) притягивает ритмом мостов и окон, перспективой канала и неторопливой жизнью горожан.

Цветная литография Л.Я.Тимошенко (1903–1976) «Физкультурный уголок у стадиона им. В.И.Ленина. Бассейн для плавания» (1930-е) заставляет не только почувствовать отблеск авангардных сообществ, но и увидеть реальную жизнь ленинградцев: плавающих и отдыхающих советских граждан, мирно гуляющую влюбленную парочку…

Выполненный в этой же технике «Каток. В Таврическом саду» Д.Е.Загоскина (1900–1942) более реалистичен. Зимний вечер, горят гирляндами фонари, катаются люди. Литография цветная, но цвет использован очень деликатно, только для придания соответствующего колорита.

Живые литографии В.В.Морозова (1904–1961) «На Площади Восстания» и «Городской пейзаж из старой жизни», хотя изображают

разное время жизни города, но передают его важные черты. «На Площади Восстания» изображен дождливый день, жители спешат по своим делам, раскрыв зонтики, а памятник Александру III почти пропадает в струях дождя, на фоне домов. Во второй работе по Эрмитажному мосту едет карета с кучером и идут люди, дамы, гусар. При всей иллюстративности происходящего ощущается атмосфера настоящего Петербурга.

Известный иллюстратор Е.А.Кибрик (1906–1978) в 1940 году нарисовал и отпечатал в Экспериментальной полиграфической мастерской интересную зарисовку «В трамвае». Три женщины, одетые по моде того времени, едут в городском транспорте. Первая — явно из магазина, в руках пакет с различными продуктами и бутылка кефира или молока. Соседка по центру в бордовом клетчатом пальто и модной шапочке чем-то недовольна, с укоризной смотрит на нас. Слева от нее, в противовес, спокойная дама сжимает в руках ручку портфеля. Они ещt не знают, что через год их жизнь кардинально изменится.

До войны ленинградский эстамп был представлен на нескольких выставках советского искусства, в том числе экспозиции «Цветной станковый эстамп», которая открылась в марте 1936 г. в Ленинграде, в Государственном Русском музее. Она включала раздел «Советский эстамп», где были выставлены произведения 64 художников, в том числе Г.С.Верейского, К.А.Клементьевой, А.П.Остроумовой-Лебедевой, Н.А.Павлова, В.А.Успенского, П.А.Шиллинговского.

***

Великая Отечественная война и блокада Ленинграда — самые трагические страницы в истории города. Художниками было создано огромное количество произведений и во время самой блокады, и в послевоенные годы.

С самого начала войны часть художников подключилась к агитационно-массовой работе, создавая выразительные плакаты. Другие художники ушли добровольцами на фронт и там, в перерывах между боями, делали фронтовые зарисовки.

Оставшиеся в блокадном Ленинграде живописцы и графики, несмотря на артобстрелы, бомбежки, голод, холод и тяжелейшие условия жизни, запечатлевали военные будни любимого города, его подвергавшиеся разрушениям архитектурные памятники и самоотверженную борьбу мужественных жителей города-фронта.

Графика, рассказывающая о городе блокадного времени, — это офорты Ю.М.Непринцева и А.И.Харшака, литографии А.Л.Каплана, ксилографии П.А.Шиллинговского, линогравюры С.Б.Юдовина. Блокадные листы, в зависимости от наличия материалов, создавались в самых различных техниках. Так, Юдовин был одним из первых, кто участвовал в процессе возрождения искусства линогравюры, ведь на рубеже 1930–40-х гг. утрачивается интерес к проблемам материала, к вопросам художественной специфики, приостанавливается развитие не только линогравюры (которую почти не встретишь на выставках 40–50-х), но и многих других видов эстампа.

Графическая летопись блокады строится на основе сюжетно-хронологического сценария; каждый сюжет, наиболее характерный и выразительный в данном отрезке времени (художник в мастерской; люди, тянущие санки с ведрами воды или нехитрым скарбом; горожане, слушающие сводки Информбюро на стрелке Васильевского острова; аэростаты в небе), тщательно отрабатывается. Центр почти каждого листа образ человека. А место действия — узнаваемые петербургские уголки, отмеченные приметами войны. В блокадных линогравюрах, ксилографиях, офортах, рисунках карандашом при сходстве формальных приемов с графическими сериями эпохи гражданской войны (резкие столкновения черно-белых плоскостей, отсутствие воздушной перспективы, штрих, применяемый как моделировка) уже нет вневременности, город стал неотъемлемой частью жизни своего обитателя.

Петербург, а потом Петроград и Ленинград, всегда были главными героями графических пейзажей Анны Остроумовой-Лебедевой. Не стал исключением и период блокады. Семидесятилетняя художник не покинула город и продолжила работать, обустроив себе кабинет в ванной комнате: там было тише и безопаснее.

В «Автобиографических записках» она делилась воспоминаниями о том тяжелом периоде: «Писала часто в ванной комнате. Положу на умывальник чертежную доску, на неё поставлю чернильницу. Впереди на полочке — коптилка. Здесь глуше звучат удары, не так слышен свист летящих снарядов, легче собрать разбегающиеся мысли и направить их по должному пути. <…> Я хочу остаться. Твердо хочу остаться на всё страшное впереди. Голова кружится от утомления и слабости, но я скрываю своё состояние и усердно пишу, внутренне терзая себя за плохое качество работы».

В военные годы Остроумова-Лебедева создала ряд гравюр с изображением блокадного Ленинграда, издала почтовые открытки со своими пейзажами, оформила пригласительные билеты на премьеру Ленинградской симфонии Дмитрия Шостаковича.

Н.А.Павлов создал целую серию литографий «Ленинград в дни Отечественной войны» и большое количество работ вне серий, посвященных этому тяжелому времени. Вместе с другими художниками Павлов много и активно работал в осажденном Ленинграде: бывал в авиационных соединениях, на кораблях Балтийского флота. Выполнил портреты героев-летчиков, моряков экипажа гвардейского эскадренного миноносца «Стойкий». Выполнил зарисовки тяжелого блокадного быта ленинградцев: «Уборка снега», «За водой». В одном из своих офортов художник запечатлел драматическое событие — «Пожар на Бадаевских складах 8 сентября 1941 года», положившее начало голоду в городе, когда сгорели основные запасы продовольствия. Об ужасах войны напоминает и другая гравюра — «Квартира после артиллерийского обстрела» (1941).

Ученика Рериха и Добужинского С.Б.Юдовина можно смело назвать представителем классической школы советской линогравюры. До Великой Отечественной войны он создал такие циклы гравюр, как «Оборона Петрограда в дни наступления Юденича» и «Гражданская война». Юдовин прожил почти год блокады в Ленинграде, где выпускал почтовые открытки, а также начал работу над циклом «Ленинград в дни Великой Отечественной войны». Затем художника эвакуировали в Ярославскую область, но как только блокаду сняли, он вернулся в Ленинград и завершил начатый цикл. Альбом гравюр Юдовина был издан в 1948 году.

Блокадная серия Юдовина — значительное явление в судьбе отечественной графики. В ней он передает тяжелую атмосферу блокадного города, и техника линогравюры подходит для этого как нельзя лучше, позволяя отразить тонкие графические нюансы. В листе «В стационар» художник подчеркивает трагизм происходящего, акцентируя контраст зловещего черного неба и белого снега, по которому везут на санках в больницу умирающего человека. Ощущение ежедневного, ставшего страшной обыденностью противостояния смерти, слишком хорошо знакомое автору, который сам пережил блокаду, пронизывает всю серию. Здесь строгость и лаконизм линогравюры позволяют передать будущим поколениям сам дух того трагического и героического времени.

Н.Ф.Лапшин (1891–1942) в блокадном Ленинграде делал зарисовки на улицах города, рисовал зенитки, создавал открытки с видами города, в том числе и в линогравюре. Но, увы, здоровье не позволяло ему работать так, как хотелось бы… Еще до войны он начал болеть, слепнуть. Годы блокады для него оказались роковыми. Он умер в своей квартире, всего нескольких дней не дожив до отправления поезда, на котором должен был уехать в эвакуацию.

Серия гравюр С.М.Мочалова, посвященных Ленинграду в годы войны, убедительна реалистичностью, подчинением материала теме, сильным и верным выражением городского пейзажа, жившего в дни героической обороны Ленинграда особой настороженной жизнью. С мастерством и большим вкусом оформлен им сборник «Ленинградские учёные в дни блокады», где художник выступает не только как иллюстратор, но и оформитель книги.

В мае 1944 года в залах Русского музея открылась вторая выставка работ художников Ленинградского фронта. В ней участвовало более семидесяти мастеров, представивших свыше семисот работ. Двери Русского музея после трехлетнего перерыва вновь широко распахнулись. Выставка была развернута в том самом отсеке, куда попал вражеский снаряд. Среди множества рисунков, иллюстрирующих различные стороны жизни фронта, выделялась серия «Жизнь солдата» лейтенанта П.И.Луганского, работа лейтенанта Н.Т.Куликова «От Ленинграда до Пскова», а также фронтовые рисунки капитана Ю.М.Непринцева и старшего лейтенанта А.И.Харшака.

***

Знакомым событием в художественной жизни Ленинграда стала послевоенная выставка эстампа 1947 года. Сохранившийся до наших дней каталог представляет участников выставки и основные работы, а еще сохраняет дух только что закончившейся войны, принесшей городу столько бед. В представленных работах отчетливо слышится эхо прошедшей войны, однако в них, как и на протяжении всей художественной истории города, отдельной линией идет восхищение красотой «Петра творенья», выдержавшей испытания.

Особое внимание в первые послевоенные годы художники уделяют разрушенным архитектурным памятникам города, а также дворцам и паркам пригородов Ленинграда (Павловска, Пушкина, Петродворца),

передавая боль от поруганной красоты. Например, Л.С.Хижинский создал серию гравюр «Ленинградские пригородные дворцы», вышедшую затем отдельным альбомом. Обращались художники и к иллюстрации книг: так, С.Б.Юдовин исполнил рисунки к книге стихотворений О.Берггольц.

Новое поколение ленинградских графиков после войны запечатлело город, восстанавливающийся от тяжелых потерь и приобретающий свою прежнюю красоту.

Интересны пейзажи самодеятельного художника Г.К.Агапова (1924–1992). Электромонтер по профессии, в возрасте тридцати одного года он посещал изостудию, а линогравюрой стал заниматься почти в сорок, что не помешало ему достичь значительных успехов и соперничать с именитыми мастерами того времени. Городские пейзажи Агапова выполнены легко и, тем не менее, заключают в себе все качества линогравюры.

Этюдные пейзажные линогравюры Н.Н.Новосельской (1926–1985), тоже пережившей в детстве блокаду Ленинграда, напоминают тушевые зарисовки, выполненные кистью. Живописность манеры смягчает строгость архитектурных линий, одновременно создавая классический образ Северной столицы.

Мастерски исполненные пейзажи А.С.Смирнова (1939–2012) одинаково хороши и в цветном, и в одноцветном исполнении. Изображая осеннюю аллею, художник применяет интересный прием, добавляя к рисующему черному и акцентному желтому еще один цвет, «неаполитанскую желтую», которая своим нежным оттенком добавляет в оттиск сложность и глубину.

***

Исследование творчества петербургских графиков XX века через ракурс темы города позволяет предложить систематизацию художественной эволюции этой практики, объяснить причины сложения новых формообразующих приемов, предложенных графической школой Петербурга, увидеть связь современности с рубежом предыдущих столетий. Изучение этой графической «летописи» заключает в себе возможность исследовательских находок, обладающих несомненной актуальностью для современности.

Петербург, Петроград и Ленинград в эстампе — это многочисленные офорты, литографии, линогравюры, ксилографии, монотипии с изображением парадных, узнаваемых видов и менее примечательных,

«камерных» уголков любимого города. Это признания в любви городу в особых графических формах.

В городе, который пережил в ушедшем столетии величайшие испытания, сложилась своя система отношений «город-человек», инициировавшая появление особого художественного видения городского пространства. Эта духовная основа во многом сформировала творческие устремления и художественные принципы петербургской школы графики — будь то «литературная рефлексия» мирискусников или «живописный реализм» круговцев.

Эстамп как эталонная капля, в которой наиболее отчетливо отразилось все самое главное, что было присуще ленинградскому изобразительному искусству. Это невероятно многогранное явление и удивительный художественный феномен. Эстамп оставил нам в наследие Ленинград, который еще предстоит изучить искусствоведам. Как жил город, его архитектура, его жители в эти непростые годы — все отражалось в графике художников. Сохранившиеся работы показывают нам через особую «графическую симфонию», улавливаемую во многих работах, какой стойкостью, мужеством и внутренней красотой обладает этот молодой, но удивительный и невероятно значимый для нас город на Неве.

Список литературы:

1. Всероссийская академия художеств [Текст]: (1764–1939): [К 175-летию] / Ком-т по делам искусств при СНК СССР. — Ленинград: Академия художеств, 1939. — 20 с., 1 вкл. л. портр.: ил.

2. Героическая оборона Ленинграда, выставка (1945; Ленинград): Очерк-путеводитель [Текст] / составлен группой научных работников Выставки под руководством Л.Л.Ракова; Выставка «Героическая оборона Ленинграда». — Ленинград; Москва: Искусство, 1945 (Ленинград: тип. им. Ив.Федорова). — 131 с.: ил.

3. *Каганов, Г.З.* Санкт-Петербург: образы пространства / Г.З.Каганов. — Москва: Индрик, 1995. — 223 с.: ил.

4. Книжная и станковая графика [Текст]: каталог собрания / Ирбит. гос. музей изобраз … — Ирбит: [б. и.], 1998. — 78 с.: ил.

5. Лапшин Николай Федорович. 1891–1942: каталог выставки: Галерея «Арт-Диваж», г. Москва, 18–6 марта 2005 / Текст: А.Струкова, Л.Мочалов. — Москва: Скорпион: Divage gallery, 2005. — 225, [1] с.: ил., портр., табл., цв. ил., портр., факс.

6. Ленинград в эстампе. 1930–1980-е годы // leningradart. — URL: http://leningradart.com/exhibitions/8/ (дата обращения: 21.08.2020).

7. Ленинградская книжная графика: выставка 1947 / Ленинградский Союз советских художников; редактор З.Л.Докторов. — [Ленинград]: Изд. Ленинград. отд. худ. фонда СССР, 1947. — 24 с.: ил.

8. *Мушарапова-Шварц В.А.* Тема города в графике петербургских художников XX века: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.04. — Санкт-Петербург, 2006. — 250 с.: ил.

9. Над чем работают ленинградские художники // Ленинградская правда. — 1934. — Выпуск 219 (5898) от 18 октября.

10. *Никифоровская И.В.* Художники осажденного города: Ленинградские художники в годы Великой Отечественной войны: Альбом. — Ленинград: Искусство, 1985. — 240 с.: ил.

11. Очерки по истории и технике гравюры / Комитет по делам искусств при СНК СССР, Государственный музей изобразительного искусства им. А.С.Пушкина. — Москва: Изд. ГМИИ им. А.С.Пушкина, 1941. — 151 с.: ил.

12. *Павлов И.Н.* Техника гравюры на дереве и линолеуме [Текст] / И.Н.Павлов, М.В.Маторин. — 2-е изд. — Москва: Искусство, 1952. — 100 с., 10 л. ил.

13. Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях русских и советских художников: Каталог выставки / [И.А.Александрова, Д.А.Градова, А.К.Лансере; автор вступительной статьи И.А.Александрова]. — Ленинград: Художник РСФСР, 1980. — 186 с.: ил.

14. *Староносов П.Н.* Моя жизнь [Текст]: [Автобиография художника] / П.Н.Староносов. — Москва; Ленинград: Искусство, 1937 (Москва: школа ФЗУ треста «Полиграфкнига»). — 100 с.

15. *Степанов З.В.* Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов [Текст] / З.В.Степанов; АН СССР, Ин-т истории СССР, Ленингр. отд-ние. — Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. — 288 с.

16. *Утёмова Л.* Художники осажденного города [Электронный ресурс] // Культура.РФ. — URL: https://www.culture.ru/materials/253609/khudozhniki-osazhdennogo-goroda (дата обращения: 15.11.2020).

17. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Петербург. Образ города в изобразительном искусстве // Русское и советское искусство. Статьи и очерки. — Москва: Искусство,1975. — С. 286–350.

18. Художники города-фронта [Текст]: Воспоминания и дневники ленингр. художников. — Ленинград: Художник РСФСР, 1973. — 441 с.: ил.

19. Художники Ленинграда в годы блокады [Текст]: [Сборник статей]. — Ленинград: Художник РСФСР, 1965. — 91 с., 5 л. ил.

20. Цветной станковый эстамп [Текст]: [Проспект] / П.К.; Гос. рус. музей. — Ленинград: Гос. рус. музей, 1936 (типо-лит. ЦУЕГМС). — 7 с.

И.В. ЛУКШТ
Профессор, заведующий кафедрой академического рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

I.V. LUKSHT
Professor, head of the department of academic drawing of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lucsht.igor@yandex.ru

ВНЕАУДИТОРНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОМУ РИСУНКУ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗЕ

OUT-OF-CLASS METHODS, TEACHING ACADEMIC DRAWING IN AN ART UNIVERSITY

В статье рассматриваются методы внеаудиторной работы с учащимися, давшие возможность разнообразить, оживить, дополнить учебный процесс обучения академическому рисунку в стенах МГХПА им. С.Г. Строганова в 1990–2020-е годы. Анализируются результаты этой работы.

The article discusses the methods of extracurricular work with students, which made it possible to diversify, revitalize, supplement the educational process of teaching academic drawing within the walls of the Moscow Stroganov Academy (MGHPA) in the 1990–2020s. The results of this work are analyzed.

Ключевые слова: академический рисунок, МГХПА им С.Г. Строганова, наброски, творческая группа, конкурс рисунка, всероссийская конференция по рисунку, выставки педагогов.
Keywords: academic drawing, S.G. Stroganov Moscow Art and Industry Academy, sketches, creative group, drawing competition, All-Russian conference on drawing, exhibitions of teachers

Наброски, эскизы, зарисовки, короткие рисунки традиционно входили в учебно-методическую программу на всех этапах истори-

ческого развития Строгановской высшей школы как необходимая составляющая процесса обучения и воспитания молодых художников, как средство развития интуиции, умения делать отбор, остро фиксировать эмоцию, лаконично говорить о главном в листах. Короткая программа рисунка эффективно дополняла длительные академические постановки, позволяя быстро набирать опыт и знания в каждодневном анализе визуальных событий, позволяя энергично реализовывать в листах накопленные в длительных постановках знания и профессиональные умения, заметно сокращая учащимся путь от школьных студий к творческой деятельности.

Но во второй половине 80-х – начале 90-х гг. традиция была нарушена. Очевидно, можно было бы назвать несколько причин такого развития событий: экономическое неблагополучие и нестабильность жизненного процесса, уже в значительной степени проявляющиеся в 80-е, чтобы потом развернуться в полную силу в катастрофические 90-е годы, а как следствие — нищая материальная база училища, стагнация к этому времени некогда могучей доктрины Строгановского конструктивного рисунка, что имело под собой не только объективные, но и субъективные причины, снижение в массах интереса к не очень обеспеченной материально профессии художника, потеря учащимися в эти непростые годы интереса к учебному процессу как фундаменту их будущей творческой жизни… Как бы там ни было, рисунок в Строгановке переживал не лучшие времена — в работах торжествовала сухая и грубоватая схема как результат доведения до абсурда некогда мощной методики аналитического конструктивного рисунка, за 20 лет переродившейся из плодотворного принципа в несколько назойливую графическую манеру.

Я писал об этом процессе и его причинах достаточно подробно в статье «К трактовке понятия конструктивности в академическом рисунке» (Сборник статей и докладов по материалам Всероссийской научно-методической конференции по проблемам и путях модернизации академического рисунка. Москва, 2019). В трудные 90-е годы ситуация несовершенства аудиторного процесса достигла своего пика, демонстрируемого пустующими во время занятий залами и индифферентностью учащихся, и это потребовало от педагогического состава кафедры рисунка поиска путей выхода из кризиса.

Одним из направлений оживления учебного процесса был возврат к успешно забытым за последнее десятилетие наброскам и ко-

роткому рисунку. После апробирования в группах натурной работы в коротком режиме инициативной группой преподавателей и студентов была организована регулярно работающая факультативная студия кратковременного рисунка и наброска. Работа велась после академических занятий в вечернее время в гипсовом зале и включала наброски разной длительности (3, 5, 10 мин), пятнадцатиминутные зарисовки и рисунки мягким материалом, длительностью 4 часа. Руководители студии работали над листами в зале совместно со студентами, а после окончания занятий проводили «разбор полетов», анализируя рисунки и наброски учащихся.

Старостой студии, активно помогающим в организации учебного процесса, стал студент факультета художественного конструирования Михаил Горелов. Свободная атмосфера совместного творчества, разнообразие форматов, техник и материалов, плодотворный обмен опытом не могли не привлечь неравнодушных к рисунку начинающих художников, и студия постепенно разрослась по численности до 80–100 человек, дважды в неделю заполняющих гипсовый зал под завязку. Было очень приятно и любопытно наблюдать, как в полной тишине, нарушаемой лишь скрипом материала и шуршанием листов, идет напряженная серьезная работа, как совершенствуются от занятия к занятию листы, с каким интересом учащиеся осваивают новые для них материалы и техники, как гордятся хорошими рисунками.

Возможность в свободном доступе видеть широкий спектр рисовальных техник, обогащать ими свой творческий арсенал, хорошая соревновательность в достижении совершенства и красоты рисунков, поиск своеобразия постановок, уроки любования в листе пластикой и пропорциями моделей, дружелюбие и сочувствие к работам друг друга — вот важные характеристики атмосферы гипсового зала этих лет.

Техники, приобретенные студийцами, активно применялись ими при решении задач аудиторных длительных постановок, и эти работы, со следами творческих поисков в различных материалах, обогащали экспозиции весенних и зимних просмотров, разнообразили их, вызывая неподдельный интерес студентов и просмотровых комиссий, что не могло не сказаться на оживлении учебного процесса по рисунку в целом.

По прошествии времени, держа в памяти каждый удачный лист, сделанный студийцами в разные годы, помня их имена, волнуясь об их творческих судьбах, мы решили как-то подвести итоги этой боль-

шой работы, дать возможность ребятам показать наработанный материал, широко представив себя как рисовальщиков в экспозициях длительных и коротких рисунков, набросков, городских и пленэрных зарисовок. Такую возможность студентам предоставил объявленный конкурс на звание лучшего рисовальщика года, организованный кафедрой.

Очень важно, что, объявляя его, мы хорошо представляли состояние рисунка в институте и видели ту группу сильных рисовальщиков, которые могли бы составить ядро конкурсной экспозиции, достойной стен центрального художественно-промышленного вуза страны.

Чтобы сформировать достаточно объективную оценку работ конкурсантов, с учетом немалого разнообразия вкусовых привязанностей художников-педагогов, состав профессионального жюри конкурса был собран большим, порядка 30–40 человек. Жюри, куда входили педагоги кафедры рисунка, академической и монументальной живописи, скульптуры, графики, интерьера, реставрации, сравнивало и оценивало экспозиции работ участников по курсам, лучшие три экспозиции по каждому курсу награждались дипломами лауреата Строгановского конкурса и ценными подарками (как правило, альбомами мастеров мирового изобразительного искусства, адресно подбираемыми для каждого лауреата).

В случае, если, по крайней мере, 51 процент жюри видел среди конкурсантов абсолютного победителя конкурса, последний награждался именной медалью «Лучший рисовальщик МВХПУ (б. Строгановское)» с гравированием имени участника и года прохождения конкурса, а также недельной поездкой за рубеж для ознакомления с шедеврами искусства в музеях культурных европейских столиц (Рим, Париж и др.) и совершенствования в искусствах.

Чтобы понять взгляд со стороны на происходящее и шире познакомить сотрудников и преподавателей института с рисунками студентов, было создано жюри зрительских симпатий, где оценку работам давали непрофессиональные рисовальщики (администрация, преподаватели других профилирующих кафедр, гости из дружественных вузов). Для того, чтобы конкурсанты могли подготовить сильные выставочные экспозиции, конкурс был объявлен за год до события с промежуточными напоминаниями о сроках, кроме того, в течение года для потенциальных участников конкурса проводились факультативные дополнительные занятия с модельными постановками, не говоря уже о том, что продолжалась работа вечерней студии.

Не скажу, что провести подобный конкурс в трудные 90-е годы было просто. Тем важнее было, все-таки, найти возможности и организовать этот конкурс, чтобы он встряхнул ребят, и они смогли показать, пусть скромные, но все же достижения, сравнить свои работы с листами других сильных строгановских рисовальщиков. Такое ристалище обещало стать важным событием для жизни института, дать возможность роста для самих соревнующихся, стимулировать студентов к работе в рисунке.

Проделанная оргкомитетом большая подвижническая работа позволила собрать под его знамена 34 конкурсантов, сумевших преодолеть природную скромность и сомнения в совершенстве своих работ, готовившихся к нему в течение объявленного срока и выставивших в результате неплохие экспозиции. Абсолютным победителем первого конкурса, прошедшего в 1996 году, по мнению 90 % членов жюри, стал студент отделения дизайна мебели Александр Рыжкин. В большой конкурсной экспозиции этого талантливого рисовальщика умело сочетались качественные по исследованию и прорисовке формы программные листы длительных постановок, с дополнительной короткой программой работ, выполненных в различных форматах, материалах и техниках.

Надо заметить, что результаты конкурса, экспозиции хороших рисунков, демонстрируемые на стенах выставочного и гипсового залов училища, успехи товарищей заметно оживили последующий учебный процесс в аудиториях, стимулировали учащихся к поискам глубины и серьезности при исследования формы объемно-пространственных систем, к применению разнообразных техник в рисунках. Следующий конкурс, прошедший в 1997 году, собрал уже более сильных претендентов и звание лучшего рисовальщика. Балл в балл — до последнего момента шла борьба между абсолютным лауреатом первого конкурса Александром Рыжкиным и студентом кафедры коммуникативного дизайна Сергеем Лебедевым. И все-таки, с перевесом в четыре балла, заслужено победил А.Рыжкин.

Но, как показала последующая практика, большинство студентов не успевало за год собрать достаточное количество работ хорошего конкурсного уровня. Например, конкурс 1998 года прошел уже без присуждения абсолютного первенства по причине того, что члены уважаемого жюри не увидели претендента среди конкурсантов на почетное звание лучшего рисовальщика Строгановки. После ряда лет прерывания традиции этого ристалища по объективным причинам конкурс был

успешно восстановлен в 2009 году и с тех пор регулярно проходит в режиме биеннале, позволяя студентам в течение двух лет сформировать серьезные конкурсные программы. Наглядные уроки конкурсных экспозиций, живое обсуждение рисунков, популярность конкурса в студенческой среде привели к тому, что количество участников рисовальных состязаний год от году стало расти. Так, в последнем, IX конкурсе, приняли участие уже 72 студента.

В разные годы абсолютными победителями конкурса становились:

1. Александр Рыжкин I (1996 г.) и II (1997 г.) конкурсы (отделение художественной обработки мебели);

2. Сергей Упоров IV конкурс (2009 г.) (отделение реставрации мебели);

3. Ангелина Светлова VII конкурс (2015 г.) (отделение монументально-декоративной живописи);

4. Екатерина Макарьева VIII конкурс (2017 г.) (отделение монументально-декоративной живописи).

В следующем, 2021 году, кафедра готовится к проведению юбилейного десятого конкурса, очень надеясь, что почетное звание и медаль «МГХПА им. С.Г.Строганова. Лучший рисовальщик 2021 года» будут с успехом разыграны. Важным аспектом конкурса стало выявление сильных студентов- рисовальщиков, что позволило в последующие годы, опираясь на его результаты, успешно подбирать новые кадры для кафедры академического рисунка. Так, сейчас в составе педагогического коллектива плодотворно трудятся бывшие лауреаты конкурсов разных лет: Александр Николаевич Рыжкин, Михаил Вячеславович Горелов, Андрей Николаевич Криволапов, Алексей Владиславович Васильев. Также кафедра практикует «обкатку» в аудиториях молодой смены, в качестве волонтеров проходящих практику преподавания под руководством опытных педагогов, что позволяет оценить по достоинству не только их рисовальные достижения, но и педагогические способности.

В 2000-е годы, по мере нормализации учебного процесса и укрепления материальной базы академии, кафедра получила возможность проведения в жизнь еще одного проекта внеаудиторных мероприятий. Согласно учебной программе, каждое лето студенты всех курсов академии проходят рисовальную практику и осенью отчитываются по ее результатам. Помимо этого, в дополнение к программе, кафедра стала формировать выездные творческие группы из числа наиболее одарен-

ных и интересных в рисунке и живописи студентов. В течение последних десяти лет основной базой для работы этих групп стал «Дом творчества» в Переславле-Залесском, принадлежащий московскому союзу художников.

Сам город Переславль-Залесский и его окрестности — одна из жемчужин «Золотого кольца России». Уникальность города, не общее выражение его лица дают прекрасные возможности молодым художникам плодотворно трудиться над рисовальными, графическими, живописными листами, разворачивают широчайший видеоряд для пленэрной работы: многочисленные храмы и монастыри, деревянное архитектура старого города, живописные берега и водные пейзажи Плещеева озера, заповедные окрестности реки Трубеж, колоритные типажи рынков и улиц — всего не перечислишь. Можно из года в год ездить в эти замечательные места и творить, не повторяясь, не испытывая пресыщения от красоты и своеобразия этих мест.

Попасть в группу, поехать в Переславль — престижно, и поэтому накануне поездки руководители проводят небольшой конкурс среди кандидатов на поездку. Академия обеспечивает творческую группу жильем, оплачивает питание, организует транспорт для выезда на место с материалами и мольбертами, возвращение домой с наработанным багажом работ. Руководители группы — педагоги кафедры рисунка — выезжают в Переславль вместе со студентами, чтобы в мастерских «Дома творчества» ежедневно, по завершении рабочего дня, консультировать их, разбирая удачи и неудачи работ. Материалы, заранее определенные и приобретенные для поездки, выбор техники работ, сюжетов доверяется участникам группы, в соответствии с их вкусовыми привязанностями, что делает творчество студентов целеустремленным и активным, а экспозицию отчетной выставки летних работ, которая проходит традиционно во второй половине сентября, — весьма насыщенной, разнообразной и интересной.

Имеется отличие задач программных рисунков, которые учащиеся делают в стенах академии, от тех вопросов, с которым им приходится сталкиваться, работая на пленэре. В аудиториях рисунки связаны, в основном, с исследованием трёхмерных объемов, как таковых, или находящихся в среде неглубокого интерьера, где главным объектом исследование является фигура человека или ее фрагменты. На пленэре же главным героем листа становиться пространство, организуемое архи-

тектурными или пейзажными объектами, оживляемое рисунками птиц и животных, одухотворяемое присутствием в листе человека.

Отсюда особенно важны знания и реализация в листах технических приемов, (воздушная и линейная перспективы, качественная прорисовка в листах передних планов — наличие подробностей, деталей, мелких рельефов, тональных акцентов на них, активное применение графических разработок на передних планах и мягких живописных на дальних и т.д.), позволяющих создавать в работах новое графическое пространство, искусственную глубину, которую двухмерная плоскость листа, сама по себе, обеспечить не может. Реальная атмосфера города, отсутствие позирующих моделей, жесткий временной регламент поездки учат студентов работать быстро, энергично, решительно, остро ухватывая общую картину, наиболее важные аспекты ситуаций, искать соответствующие им выразительные средства.

Пространство и объем — главные события рисунка. Сочетание аудиторной академической программы, с доминированием длительных рисунков, и пленэрного, с его многоплановостью и преимущественной работой в коротком режиме, дают хорошо сбалансированную рисовальную практику. Эти поездки — памятные события в жизни учащихся, этап их творческого повзросления как будущих художников. Работы, демонстрируемые студентами творческих групп в Строгановке, стимулируют остальных учащихся к повышению уровня рисовальных и живописных листов, дают примеры удачных решений пейзажей, марин, архитектурных зарисовок, острых набросков, показывают примеры применения рисовальных и живописных материалов и техник.

Еще одной формой оживления учебного процесса в стенах академии стало, уже в наши дни, проведение всероссийской научно-практической конференции по вопросам модернизации преподавания академического рисунка в художественно-образовательных учреждениях, а также сопутствующая ей выставка рисунков студентов творческих вузов, приглашенных на конференцию. В конференции приняли участие с докладами представители Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова, Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. барона А.Л.Штиглица, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, РАЖВИЗ имени И.С.Глазунова, Института искусств РГУ им. А.Н.Косыгина,

Московского архитектурного института (государственная академия), Московского Политехнического Университета, Всероссийского государственного института кинематографии (ВГИК), Ставропольского краевого училища.

На нашей памяти похожая по задачам и широте охвата высших учебных заведений конференция проходила в далеком 1987 году. С тех пор много воды утекло. Очень интересно было узнать, чем живут и как работают наши коллеги? Тем паче, познакомиться с образцами рисунков, представленных гостями в выставочной развеске в коридорах Строгановки. В докладах представители дружеских вузов раскрывали кухню учебного процесса с его основными для каждого образовательного процесса приоритетами, трудностями и проблемами. Трудно переоценить благотворность этого обмена информацией и суждениями об особенностях и нюансах общей, собственно, для всех, волнующей темы. Давно настала пора подобных встреч, обогащающих участников, в результате обмена опытом, накопленным каждой вузовской рисовальной кафедрой. Так, нам особенно показались интересными доклады коллег-рисовальщиков скульптурного отделения академии им. Штиглица, Репинской академии, Суриковского института.

В частности, большой интерес вызвал доклад представителей скульптурного отделения родственной нам художественно-промышленной академии им. Штиглица. Казалось бы, скульпторы-монументалисты, главные знатоки и создатели выразительных объемно-пространственных систем, но их сообщение в значительной степени было посвящено монументально-декоративному натюрморту из гипсовых тел, листу с подчеркнутой плоскостностью композиционного решения, где «…уходы в глубину, ракурсы, перспективные сокращения применяются крайне редко, за исключением специальных заданий» [1] — обязательному и важному заданию первого курса, выполняемому в крупном размере. По замыслу кафедры, реализация задач, поставленных в этом задании, является одним из первых шагов в развитии композиционного мышления студента, способствуя его умению решать формальные задачи по грамотной организации изобразительной плоскости, с последующим развитием этого умения для решения более сложных композиционных листов старших курсов.

Важнейшими задачами задания для студентов заявлены: выбор формата, постановка освещения, создание выразительного общего

силуэта, прослеживание ритмических соответствий форм, изображение падающих теней как элементов графической композиции, отбор главного и второстепенного, смысловые акценты как композиционный прием, в основе которого лежит принцип контраста, применение фактур с помощью штриха подобранного по масштабу для используемого формата изображения. При этом студенты «…должны свободно оперировать многими композиционными закономерностями, способствующими грамотной организации изобразительной плоскости, созданию двухмерного и трёхмерного изображения, к которым относятся: правила симметрии и асимметрии, правила равновесия, правила статики и динамики (покоя и движения), правила ритма и т.д. Применение правил перспективы, выбор горизонта — также важная составляющая работы над натюрмортом» [1].

Такой натюрморт, по отзывам педагогов, способствует развитию творческого, образного мышления, постижению основ композиции. Предваряя композиционные задания, он, в известной степени, берет на себя задачи картона и может, в случае необходимости, стать картоном для перевода в материал (рельеф, сграффито, витраж). Вот эта особенность учебной программы, которая учит студентов не только пониманию формы трехмерных объемов, их изображению, организации пространства в рисунке, но и готовит их к решению композиционных задач в архитектурной среде, причем тем серьезнее и в большем объеме, чем старше курс обучения в вузе, — так вот, эта особенность в методике коллег показалась нам особенно любопытной и достойной внимательного осмысления.

Озабоченность этой же проблемой — сочетания рисунка, исследующего объемно-пространственные системы, во всей совокупной сложности задач этих исследований, с вопросами развития композиционного мышления студентов для «приуготовления» их к самостоятельному творчеству по окончанию вуза, мы услышали и в докладах профессора МГАХИ им. В.И.Сурикова В.И.Гавриляченко и доцента С-П. ГАИЖСА им И.Е.Репина А.И.Дендериной (мастерская А.К.Быстрова). Более того, в этих двух докладах речь шла, по существу, о превалировании композиционных задач и необходимости согласования с ними процесса академического рисования, особенно на старших курсах обучения.

Нельзя не отметить, что тема композиции в листе — с выбором формата и материалов, равновесного расположения постановки в

листе, выразительности силуэта, применения средств гармонизации — ритмических перекличек фрагментов, контрастных и нюансных отношений, образность постановок и проч.; так вот, эти композиционные задачи пробуждают у учащихся заметный интерес к постановкам. А выведение рисунка из положения вспомогательной, «приуготовительной» дисциплины к достаточно самостоятельному существованию по законам искусства способствует оживлению учебного процесса и повышению качества и разнообразия просмотровых экспозиций. При этом, что, само собой, разумеется, необходим контроль ситуации, чтобы «свобода творчества» не уничтожила специфику задач и языка академического рисунка как учебной дисциплины.

Нетрудно было заметить, что конференция вызвала живой интерес у студентов-строгановцев, а уж про десятки учащихся, в течение дня наполняющих выставочное пространство конференции, внимательно рассматривающих работы студентов конкурирующих учебных заведений, говорить не приходится. Серию актуальных докладов подготовила и наша кафедра, включая сообщение о цифровой версии академического рисунка. Кроме того, к конференции была приурочена и большая выставка строгановского рисунка. Около 250 листов из фондов кафедры были выставлены в интерьерах академии, давая прекрасное представление о путях развития нашего рисунка с 1965 года и по наши дни.

Еще хотелось бы сказать о творческих выставках преподавателей кафедры, которые проходят в стенах выставочного зала академии и, собственно, кафедры. Сочетание скульптурных, живописных, графических работ, отражающих креативные пути и пристрастия кафедры, с академическими листами рисунков, свидетельствующими о высоком уровне профессионализма действующих педагогов кафедры, вызывает живой интерес и уважение студентов, воспитывает в них доверие к учителям, стимулирует к добросовестному рисовальному труду и постижению законов трехмерной формы. Кроме того, творческие работы педагогов демонстрируют возможности рисунка вне академических стен, расширяют представление учащихся о мире рисунка — новых техниках, материалах, учат образному восприятию мира, расширяют сферу его применения. В свою очередь, педагоги внимательно следят за успехами своих учеников по профилирующим дисциплинам, отмечая, анализируя, обсуждая выразительность и профессионализм курсовых и дипломных работ, расширяя свои представления в целом о каждом учащемся.

На этом взаимоуважении основано успешное освоение студентами программы, постижение ими непростой науки академического рисунка и законов рисовального мастерства.

Я привел несколько примеров внеаудиторной работы педагогов кафедры академического рисунка МГХПА им. С.Г.Строганова, которые позволили разнообразить учебный процесс, вызвать интерес учащихся, стимулировать их к углубленному изучению профессиональных аспектов учебного рисунка, освоению всех его разновременных по длительности составляющих, пробудить интерес к освоению новых рисовальных материалов и техник. Хочется подчеркнуть, что осуществление этой важной и интересной деятельности зиждется на энтузиазме преподавателей кафедры их строгой любви к профессии, понимании ответственности за воспитание молодых художников, стремлении помочь им в преодолении трудностей дороги к вершинам художественного мастерства. Как показывает опыт общения с коллегами родственных художественных вузов, они разрабатывают и используют и иные методы оживления и насыщения учебного процесса. Расширение контактов, взаимообмен информацией об этих практиках, публикация их результатов позволят высшим рисовальным школам успешнее решать проблемы педагогической деятельности.

Список литературы:

1. Сборник докладов «Всероссийская научно-практическая конференция. Модернизация преподавания академического рисунка в художественно-образовательных учреждениях, и его значение в современном образовательном процессе». МГХПА им. С.Г.Строганова. — Москва, 2020.

2. Строгановская школа. Живопись. Рисунок. Том 1, 2. Монография, учебно-методическое пособие. — Москва, 2020.

3. *Лукшт И.В., Горелов М.В., Лукшт Т.В.* Рисунок головы человека. Учебно-методическое пособие. — Москва, 2020.

4. *Горелов М.В.* Рисунок композиции из геометрических тел. Учебно-методическое пособие. — Москва, 2018.

5. *Атавин Ю.А.* Предмет и пространство в учебном рисунке. Специфика рисовальных школ художественно-промышленного профиля. — Москва, 2014.

6. *Враныч В.А.* Принципы работы в набросках с живой натуры. Учебно-методическое пособие, МГХПУ им. С.Г.Строганова. — Москва, 2009.

В.Е. ИВАНОВ
Аспирант ФГБНУ «Институт стратегии развития образования Российской академии образования»
e-mail: vladimiresculture@yandex.ru

V.E. IVANOV
Postgraduate Student of the Institute for Strategy of Education Development of the Russian Academy of Education
e-mail: vladimiresculture@yandex.ru

КЛАССИФИКАЦИЯ РИСУНКА ПО ЦЕЛЕВОМУ НАЗНАЧЕНИЮ

CLASSIFICATION OF THE PATTERN ACCORDING TO THE INTENDED PURPOSE

Предлагаемая статья логически продолжает и развивает тему рисунка в теории и истории изобразительного искусства, к исследованию которой автор обратился в своей предыдущей публикации. Данная статья посвящена анализу классификации рисунка по целевому назначению. Делается вывод, что именно эта классификация позволяет определить место и функциональное назначение того или иного рисунка в видовом разнообразии рисунков. Выделены и охарактеризованы специфические особенности и своеобразие подготовительного, станкового, академического (учебно-познавательного) рисунков, а также описаны и охарактеризованы их подвидовые разнообразия.

The proposed article logically continues and develops the theme of drawing in the theory and history of fine art, which the author addressed in his previous publication. This article analyzes the classification of a drawing by its intended purpose. It is concluded that this classification makes it possible to determine the place and functional purpose of a particular drawing in the variety of drawings. Specific features and peculiarities of preparatory, easel, academic (educational and cognitive) drawings are highlighted and characterized, and their subspecies varieties are described and characterized.

Ключевые слова: рисунок, классификация рисунка, теория изобразительного искусства.
Keywords: drawing, classification of the drawing, theory of fine arts.

Понятие «рисунок» в теории изобразительного искусства является родовым понятием. Вместе с тем в теории изобразительного искусства существует ряд видовых отличий рисунка, что делает возможным выделить специфические особенности и своеобразие тех или иных видов рисунка и классифицировать виды этих рисунков.

В теории изобразительного искусства представлены классификации рисунков по различным основаниям: технике, методам, характеру рисования, назначению, темам, жанрам [1, с. 512]. Вместе с тем наибольший интерес представляет классификация рисунков по целевому назначению. Именно эта классификация позволяет определить место и функциональное назначение того или иного рисунка в видовом разнообразии рисунков.

В теории изобразительного искусства по целевому назначению выделяется рисунок подготовительный. Этот вид рисунка выделяет Кэтрин Джонстон, итальянский теоретик изобразительного искусства, исследователь искусства Болоньи XVI–XVIII веков. Теоретик искусства определяет его как рисунок, в котором фиксируются решения различных композиционных задач, связанных с постановкой и оформлением элементов композиции, обусловленной сюжетом. Выделение подготовительного рисунка в отдельный классификационный вид поддерживает и В.Н.Гращенков, определяя этот вид рисунка как тот, который выполняется с целью подготовки к созданию произведения изобразительного искусства.

Выделение подготовительного рисунка в отдельный классификационный вид поддерживает А.А.Сидоров, который утверждает, что более сложное и крупное, более ответственное по содержанию и технике произведение предваряет подготовительный рисунок, который является первоначальной фиксацией творческого замысла художника. Художник, как поясняет А.А.Сидоров, с помощью подготовительного рисунка фиксирует идею будущего произведения изобразительного искусства, «набрасывает» его композицию, «планирует» его, «закладывает» в него этапы работы над ним. Именно поэтому в подготовительном рисунке яснее всего прослеживается последовательность процесса познания

объекта или явления действительности с целью создания художественного образа (объекта или явления) [13, с. 10].

Подготовительный рисунок как отдельный классификационный вид рисунка по целевому назначению выделяет и Г.Г.Поспелов, который отмечает, что этот вид рисунка был одним из первых наиболее сформировавшихся видов рисунка. Г.Г.Поспелов поясняет, что художник, приступая к созданию произведения, предварительно материализовывает в виде рисунка либо все композиционное решение, либо отдельные его элементы, придавая им необходимое положение и трактовку.

В подготовительном рисунке художник определяет композиционные решения будущего произведения изобразительного искусства, поэтому к нему, как полагает Г.Ю.Стернин, и предъявлялись наиболее строгие требования к качеству его выполнения.

Выделение подготовительного рисунка в отдельный классификационный вид поддерживает и В.Д.Дажина. Искусствовед утверждает, что подготовительный рисунок существует как неотъемлемый этап подготовки к созданию произведения изобразительного искусства. Этот рисунок, как полагает теоретик искусства, дает возможность получить представление об особенностях творческого метода художника, уяснить специфику его работы в тех или иных видах пластического искусства и восстановить путь развития творческого замысла произведения изобразительного искусства.

Подготовительный рисунок как отдельный классификационный вид рисунка поддерживает и И.Н.Новосельская, которая характеризует его как важную и неотъемлемую часть творческого процесса создания произведения изобразительного искусства. Искусствовед поясняет, что в творческой практике такой вид рисунка разнообразен и отмечает, что подготовительный рисунок выполняется в виде подготовительного этюда, эскиза, наброска, зарисовки, которые отражают отдельные элементы осуществления творческого замысла произведения изобразительного искусства. Выделение отдельных подвидов подготовительного рисунка — этюда, эскиза, наброска, зарисовки — поддерживает и В.Д.Дажина.

Уже в средневековом изобразительном искусстве очерчиваются подвиды подготовительного рисунка, которые, как отмечает В.М.Поспелов, сопрягаются с этапами формирования будущего произведения изобразительного искусства. В качестве примеров таких рисунков В.Н.Гращенков называет часто встречающиеся на полях и свободных страницах рукопи-

сей, напрямую не связанные с текстом рисунки. Одним из подвидов такого рисунка искусствовед называет набросок, который выполняется художником как решение первичной задачи размещения элементов будущей композиции произведения, то есть как искание художником наиболее подходящего композиционного решения. В.Н.Гращенков добавляет, что рисунок в таком виде служит средством предварительного уточнения отдельных деталей будущего произведения изобразительного искусства.

Еще одним подвидом подготовительного рисунка является «беглый» подготовительный эскиз. Этот подвид рисунка определен В.Н.Гращенковым как тот, с помощью которого художником осуществляется первое закрепление избранного сюжета произведения. С помощью него, по словам теоретика искусства, решается и задача первичного размещения элементов будущей композиции произведения, то есть ведется поиск наиболее подходящего композиционного решения. Именно подготовительный эскиз, по словам В.Н.Гращенкова, дает возможность художнику без вспомогательных линий передать задуманное композиционное решение на подготовленной для этого поверхности. Кроме того, в эскизе запечатлевается характер и стилистика будущего произведения изобразительного искусства.

Как один из подвидов подготовительного рисунка в теории изобразительного искусства выделяется этюд. Этюд как подвид подготовительного рисунка является неотъемлемым этапом создания произведения изобразительного искусства. Этот подвид рисунка Кэтрин Джонстон определяет, как рисунок, который выполняется с натуры, как такой рисунок, в котором фиксируется образ натурального объекта, формируемый в соответствии с сюжетом произведения. При этом этюд может выполняться как непосредственно при наблюдении за натуральным объектом, так и выполняться по памяти. В этюде отражаются детали композиционного решения произведения изобразительного искусства.

Выделение этюда в отдельный подвид подготовительного рисунка поддерживает В.Д.Дажина, которая поясняет, что подготовительным этюдом может считаться только тот этюд, который выполняется уже после определения замысла будущего произведения изобразительного искусства. Причем этот замысел может существовать в сознании художника в виде представления или быть уже зафиксированным в подготовительном эскизе, чаще всего в виде нескольких вариаций композиционного решения.

Следующим подвидом подготовительного рисунка В.Н.Гращенков называет зарисовку, служащую для проработки отдельных элементов композиции будущего произведения изобразительного искусства и уточнения конфигурации и расположения его деталей, то есть такой рисунок, который является необходимым этапом развития художественного замысла этого произведения. В.Н.Гращенков также отмечает, что в зарисовке запечатлевается развитие художественного замысла в пределах частного композиционного решения (мотива) и считает эту особенность типичной для данного подвида подготовительного рисунка [3, с. 17–20].

Другим подвидом подготовительного рисунка выступает картон, или подготовительный рисунок в натуральную величину (В.Н.Гращенков). Картоном этот подвид подготовительного рисунка назван в «Терминологическом словаре» НИИ теории и истории искусств РАХ под редакцией А.М.Кантора. («Картон (фр. carton) — вспомогательный рисунок, точно воспроизводящий задуманную композицию или её деталь и выполненный в размере будущего произведения. Картоном завершается подготовительная работа художника над шпалерой, стенной росписью (реже картиной); распространенные в практике художников Возрождения картоны были популярны у живописцев академической школы». Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. — М.: Эллис Лак, 1997. С. 215.)

Этот рисунок, по словам В.Н.Гращенкова, является основным подвидом подготовительного рисунка, поскольку наброски, эскизы и зарисовки не имеют решающего значения в создании произведения изобразительного искусства, в то время как картон аккумулирует в себе его идею.

Подготовительный рисунок в натуральную величину [картон], как утверждает В.Н.Гращенков, выполняется на подготовленной для будущего произведения поверхности (стена, доска, пергамент и так далее). По словам искусствоведа, на художественную ценность такого рисунка как определяющего качество произведения изобразительного искусства уже в XIV веке обращал внимание Ченнино Ченнини.

Значение рисунка в натуральную величину [картона] заключается в завершающем действии выполнения подготовительного рисунка, который выполняется последовательно от наброска к эскизу от него к этюду, далее к зарисовке и от них к картону [рисунку в натуральную величину].

Следующим видом рисунка в теории изобразительного искусства по целевому назначению является станковый рисунок. Об этом виде

рисунка подробно говорит Г.Ю.Стернин, называя его самостоятельным произведением изобразительного искусства. Искусствовед считает, что этот рисунок выступает законченным, или станковым, произведением и не являет собой никаких признаков вспомогательного назначения. Станковый рисунок, по замечанию Г.Ю.Стернина, выступает конечной материализацией замысла, и поэтому определяется как самостоятельное произведение изобразительного искусства, в котором фиксируются наиболее выразительные формы отображения отдельных сторон объектов или явлений действительности. Самостоятельность станкового рисунка, по мнению Б.А.Соловьевой, заключается в том, что такой рисунок является конечным воплощением замысла художника, а целью создания такого рисунка является овнешнение определённого композиционного замысла, основой которого является представление об объекте или явлении действительности.

Выделение станкового рисунка в отдельный классификационный вид поддерживает В.Н.Гращенков. Он отмечает, что в этом виде рисунка непосредственно и остро отражаются объекты и явления действительности. Это свойство станкового рисунка проявилось уже в эпоху Средневековья, когда он (рисунок) утратил вспомогательное назначение.

Станковый рисунок как отдельный классификационный вид рисунка поддерживает французский специалист в области западноевропейского рисунка Розелин Баку. Искусствовед утверждает, что станковый рисунок является рисунком, изначально определенным художником для материализации своего замысла. Р.Баку отмечает, что первые признаки появления такого вида рисунка датированы началом XVIII века. Именно в это время, по мнению искусствоведа, рисунок становится средством художественного самовыражения и перестает быть вспомогательным средством при создании более масштабного произведения.

Характеризуя станковый рисунок, Ю.И.Кузнецов отмечает, что такой рисунок выступает как равная с другими видами изобразительного искусства форма художественного осмысления объектов или явлений действительности. Этот рисунок, по словам искусствоведа, является самостоятельной и независимой от других видов изобразительного искусства сферой отображения творческого замысла художника.

Одним из подвидов станкового рисунка выступает набросок, то есть, по словам Г.Ю.Стернина, результат мимолетного вдохновения и долгих раздумий и большой подготовительной работы художника. Вы-

деление наброска в качестве подвида станкового рисунка поддерживает Р.Баку, которая отмечает, что он создается на основе первоначального чувственного опыта художника и выполняется им по памяти. Ю.И.Кузнецов отмечает, что в наброске фиксируется творческий замысел, появившийся вследствие наблюдения художником за объектом или явлением действительности.

Еще одним подвидом станкового рисунка является эскиз, который, по замечанию Р.Баку, представляет собой рисунок, лучшим способом выражающий композиционно завершенный замысел художника.

Следующим подвидом станкового рисунка выступает этюд, который, по замечанию Р.Баку, создается на основе чувственного опыта художника, запечатлевающего этот опыт в момент созерцания объекта или явления действительности в виде рисунка. По замечанию Ю.И.Кузнецова, этюд является своего рода «путевой заметкой», созданной при непосредственном наблюдении за действительностью.

Все подвиды станкового рисунка, по словам Г.Ю.Стернина, одинаково равноценны в качестве самостоятельного произведения изобразительного искусства. Рисунок, как утверждает искусствовед, в виде самостоятельного произведения может быть и наброском, и зарисовкой, и штудией, и этюдом, но в любом случае он является результатом долгих раздумий и кропотливой подготовительной работы художника.

Еще одним видом рисунка в теории изобразительного искусства по целевому назначению является академический, или учебно-познавательный рисунок. Этот вид рисунка выделен А.А.Сидоровым и охарактеризован им по целевому назначению как учебно-познавательный рисунок. По словам искусствоведа, этот рисунок не является подготовительным для создания произведения изобразительного искусства. Академический рисунок, по замечанию А.А.Сидорова, выполняется исключительно в учебно-познавательных целях. Такое название этот вид рисунка получил вследствие того, что обучение данному рисунку, направленное на качественное его выполнение, происходило в стенах академических высших учебных заведений. Академический рисунок, таким образом, предназначен быть учебным заданием по отработке навыков качественного выполнения рисунка.

Выделение учебно-познавательного рисунка по целевому назначению в отдельный классификационный вид поддерживает Н.М.Молева. В частности, искусствовед рассматривает этот вид рисунка исклю-

чительно в рамках обучения в художественных академиях и называет его академическим рисунком [8, с. 159]. Н.М.Молева поясняет, что этот рисунок является в первую очередь методом изучения формы и только затем — средством ее воспроизведения [8, с. 187].

Существенной особенностью академического рисунка является изображение объекта, исключенного из какого-либо контекста, освобожденного от любых связей с действительностью, в котором каждый изображенный элемент объекта имеет исключительную значимость, поскольку в нем отображен результат познания этого элемента изображенного объекта. Другими словами, в академическом рисунке концептуализируется знание об объекте действительности и сам рисунок, таким образом, выступает результатом познания объекта действительности. Именно поэтому в академическом рисунке не изображено то, что не воспринято, не понято, то есть не познано.

Этот вид рисунка, по словам В.Н.Гращенкова, как самостоятельный вид был известен уже в Средневековье, хотя художественных академий тогда не было. Такие рисунки выполнялись подмастерьями в ремесленных мастерских под руководством мастеров с целью формирования у учеников изобразительных навыков. Поэтому рисунки, выполненные подмастерьями, по своей сути были учебными рисунками.

Одним из подвидов академического рисунка является образец, который выполняется для того, чтобы с него писались копии. Подобный подвид рисунка выделяет В.Н.Гращенков, который считает, что этот рисунок являет собой оригинал, пример для выполнения, необходимый при обучении рисунку. Оформление такого рисунка в отдельный подвид, по словам В.Н.Гращенкова, произошло в результате закрепления выработанных изобразительным искусством традиций и художественно-иконографических схем. Н.М.Молева считает, что специфика этого рисунка заключается в «образцовости», эталонности техники его исполнения, при несоблюдении которой отступает возможность составления правдивого представления о сущности изображаемого объекта или явления действительности. Именно это основание позволяет Н.М.Молевой определить этот подвид рисунка как способ изучения того, что изображается, как тот способ, который обусловливает характер работы над этим рисунком [8, с. 162–163].

Еще одним подвидом академического рисунка выступает копия, имеющая непосредственную связь с образцом. В.Н.Гращенков по-

ясняет, что копия аккумулирует в себе не сюжетно-иконографическую сторону оригинала, а свойственные этому рисунку изобразительно-выразительные возможности [3, с. 17–20], поэтому рисунок-копия необходим для овладения изобразительно-выразительными средствами. Копия выполняется с образца, и при этом в ней минимизируется, обнуляется, субъективное видение этого образца.

Н.М.Молева поясняет, что рисунок-копия выполняется с рисунка-оригинала — эстампа, рисунка мастера и имеет предназначение вспомогательного средства, дающего возможность понять «специфический характер изобразительного искусства» [8, с. 165–166]. «Вспомогательная» сущность рисунка-копии, по замечанию Н.М.Молевой, заключается в том, что этот рисунок помогает перенять «язык» оригинала и прочувствовать то, на чем было сосредоточено внимание художника, создавшего оригинал.

Другим подвидом академического рисунка является этюд. Целевое назначение этюда заключается в выполнении правил изображения натуры и отработке навыков изображения объекта или явления действительности в естественной для них среде. Использование этюда обусловлено необходимостью предоставления возможности будущему художнику непосредственного наблюдения в целях изучения и отображения характерных особенностей изображаемого объекта или явления действительности.

Этюдом, по замечанию В.Н.Гращенкова, является рисунок, в котором запечатлевается первое впечатление художника при непосредственном созерцании им объекта или явления действительности. В нем запечатлевается первый чувственный опыт, полученный в ходе познания объекта или явления действительности в их естественных средах. В этом и заключается его академическая, учебно-познавательная, сущность. Этот рисунок был одним из характерных в ранний период ученичества Микеланджело Буонарроти, когда художник изображал произведения античной скульптуры по первым впечатлениям, полученным в результате их созерцания.

Следующим подвидом академического рисунка выступает набросок. Назначение наброска заключается в необходимости быстрого овнешнения чувственного образа, полученного в результате первого впечатления от созерцания объекта или явления действительности. Именно в наброске проявляется эмоционально-чувственная составляю-

щая сюжета. Это такой рисунок, в котором, по словам В.Н.Гращенкова, фиксируются мотивы будущих произведений изобразительного искусства, «набрасываются» идеи композиционных решений.

Одним из подвидов академического рисунка выступает зарисовка, которая необходима для наиболее правильного и достоверного изображения отдельных фрагментов композиции и отдельных деталей изображаемого объекта или явления действительности. По замечанию Н.М.Молевой, зарисовка является в связи с этим «подсобным средством», помогающим будущему художнику более детально изучить и изобразить отдельные элементы объекта или явления действительности [8, с. 203].

Еще одним подвидом академического рисунка является штудия. Н.М.Молева, не называя этот рисунок, определяет его как рисунок, который предназначен для тщательной проработки изображения [8, с. 202–203]. Этот рисунок, как считает искусствовед, характеризуется более обширным кругом задач, решая которые ученик должен применить такое графическое решение, с помощью которого он сможет наиболее полно передать характерные особенности формы, материальные особенности поверхности и состояние среды, в которой находится изображаемый объект.

Выделение штудии в отдельный классификационный подвид поддерживает В.Г.Власов и определяет его как рисунок, выполняемый в учебно-познавательных целях, характеризующийся более тщательным изучением, анализом характерных особенностей изображаемого объекта или явления действительности, а также более подробной проработкой изображения.

В теории изобразительного искусства представленная классификация позволяет определить место и функциональное назначение того или иного рисунка в видовом разнообразии рисунков. Это дает возможность выделить и охарактеризовать специфические особенности и своеобразие подготовительного, станкового, академического (учебно-познавательного) рисунков, а также описать и охарактеризовать их подвидовые разнообразия.

Примечания:

1. Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура // Терминологический словарь; под общей редакцией А.М.Кантора. — М.: Эллис Лак, 1997. — 736 с.

2. *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 10 (10). — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 926 с.

3. *Гращенков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения // Очерки истории, теории и практики. — М.: Искусство, 1963. — 427 с.

4. *Дажина В.Д.* Микеланджело // Рисунок в его творчестве. — М.: Искусство, 1986. — 216 с.

5. Западноевропейская графика XV–XX веков // Сборник статей. — Л.: Искусство, 1985. — 200 с.

6. *Кузнецов* Ю.И. *Шедевры Фландрии и Голландии.* — М.: Изобразительное искусство, 1981. — 104 с.

7. *Кэтрин Джонстон. Рисунок* XVII–XVIII веков в *Болонье.* — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 96 с.

8. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке. — М.: Искусство, 1956. — 519 с.

9. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Русская художественная школа первой половины XIX века. — М.: Искусство, 1963. — 409 с.

10. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1967. — 391 с.

11. *Поспелов Г.Г.* Русский рисунок XVIII — начала XX века. — М.: Аврора, 1989. — 206 с.

12. *Розелин Баку*. *Французский рисунок* XVIII века. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 96 с.

13. *Сидоров А.А.* Рисунок старых русских мастеров. — М.: АН СССР, 1956. — 528 с.

14. *Соловьева* Б.А. *Искусство рисунка*. — М.: Искусство, 1989. — 256 с.

В.Н. ГУСЕЙНОВ

Кандидат филологических наук, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: vagifng2007@yandex.ru

V.N. GUSEYNOV

Candidate of philology, associate professor of Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: vagifng2007@yandex.ru

Н.П. АНЦИФЕРОВ КАК ИСКУССТВОВЕД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРИТИК

N.P. ANTSIFEROV AS AN ART CRITIC

В настоящей статье характеризуются научные методы историка Н.П.Анциферова (1889–1958) как искусствоведа и художественного критика. Показано, что в основе своеобразия анциферовского искусствоведческого подхода лежит его опыт экскурсиониста. Сегодня, как и прежде, актуальны решавшиеся Анциферовым задачи создания у зрителя целостного представления о художественном явлении и его исторической индивидуальности. Анциферов разрабатывал и воплощал в своих лекциях и экскурсиях «синтетический сценарий», целью которого было создание условий для самостоятельного определения зрителями центра внимания (доминанты) при ознакомлении с художественным объектом.

This article describes the scientific methods of the historian N.P.Antsiferov (1889–1958) as an art critic. It is shown that the originality of Antsiferov's art criticism approach is based on his experience as an excursion guide. Today, as before, the tasks solved by Antsiferov to create a holistic view of the artistic phenomenon and its historical identity are relevant. Antsiferov developed and implemented in his lectures and excursions a «synthetic scenario», the purpose of which was to create conditions for the audience to independently determine the center of attention (dominant) when getting acquainted with an artistic object.

Ключевые слова: Genius loci, «гений места», доминанта, дискурс, художественная критика, Николай Павлович Анциферов, синтетический сценарий.
Keywords: Genius loci, dominant, discourse, art criticism, Nikolai Pavlovich Antsiferov, synthetic scenario.

Имя Н.П.Анциферова (1889–1958) в первую очередь ассоциируется с расцветом петербурговедения, пришедшимся на первое пореволюционное десятилетие, когда широкую известность снискали его книги, посвященные духовной и материальной культуре северной столицы: «Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924). Современные петербургские краеведы, признавая заслуги ученого, учредили в 1995 г. Международную Анциферовскую премию, лауреатами которой становятся авторы лучших работ среди вновь издаваемых книг о Санкт-Петербурге. Судьба Анциферова с первых лет революции, действительно, оказалась тесно связана с краеведением — общественным движением, которое, в частности, ставило задачи по изучению, популяризации, сохранению памятников дворянско-буржуазной архитектуры и искусства, исторических усадебных и монастырских ландшафтов. В 1921–1924 гг. Анциферов читал на гуманитарном факультете Петроградского экскурсионного института теоретический курс по обучающим экскурсиям и организовывал поездки учащихся по городам северного края. В 1922 г. он вступил в Экскурсионное бюро общества «Старый Петербург» и руководил семинарами по изучению Павловска и Царского Села. Сотрудничал с экскурсионно-справочной секцией Центрального бюро краеведения (ездил по стране для обучения местных краеведов), в 1927 г. был избран членом Центрального бюро краеведения, пропагандировал и защищал культурные ценности старинных городов русского севера, Оптиной пустыни, Ферапонтова монастыря, участвовал в краеведческих съездах и конференциях в различных регионах страны. Указанные выше книги, составившие петербурговедческую трилогию Анциферова 1920-х гг., обобщали опыт его преподавательской и экскурсионной деятельности. Третья, «Быль и миф Петербурга», вышедшая в 1924 г., была построена на опыте разработанного Анциферовым для Экскурсионного института экскурсионного семинария по старому Петербургу.

Заслуженная слава Анциферова краеведа-петербурговеда потеснила в истории отечественной гуманитарной мысли Анциферова-истори-

ка искусства и художественного критика, в то время как образовательные основы его научной деятельности формировались на историко-филологическом факультете Петербургского университета прежде всего в рамках изучения истории материальной культуры и искусства европейского средневековья и Ренессанса. В предреволюционные годы он был одним из организаторов Эрмитажного кружка для студентов и курсисток, которые изучали художественные коллекции Эрмитажа для дальнейшей музейной работы с рабочими, и читал на Обуховском заводе лекции по истории искусств. В 1919–1924 гг. был приглашен возглавить кафедру древней истории во 2-м Педагогическом институте им. Н.А.Некрасова, в 1925–1928 гг. вел практические занятия на изобразительном отделении Российского Института истории искусств. Дальнейшая научно-практическая деятельность Анциферова продолжилась в 1939 г. в Москве, в Государственном литературном музее, где ученый выступал как создатель литературно-художественных экспозиций.

Творческое наследие Анциферова разнообразно. Оно включает в себя более 150 монографий и статей по градоведению, экскурсионистике, истории русской и мировой литературы, истории духовной культуры Италии эпохи средневековья и Ренессанса, Франции времен Великой французской революции. Выступал он и как писатель-мемуарист и как автор богатого эпистолярного наследия. Для всех его трудов характерны блестящие образцы художественной критики, сопровождающие описания художественных и архитектурных объектов, которые служили ему для построения обобщающих концепций культурного развития той или иной эпохи. В жанре художественной критики создан целый ряд его писем к друзьям, где он делится своими впечатлениями от тех или иных художественных событий. Художественное чутье Анциферова и его стремление через произведения искусства восстановить содержание духовной жизни целой эпохи и получить ключ к пониманию ее индивидуальности делали его книги привлекательными для известных художников, которые с энтузиазмом выступали их иллюстраторами. «Душу Петербурга» украсили гравюры А.П.Остроумовой-Лебедевой, оставившей заметки об этом опыте работы в своих мемуарах [11], «Петербург Достоевского» прокомментировали рисунки М.В.Добужинского. В.М.Конашевич иллюстрировал анциферовскую «Книгу о городе» [6].

Наблюдательность Анциферова как историка искусства и художественного критика была отмечена искусствоведом М.А.Реформат-

ской. Ее внимание привлекло описание в мемуарах ученого картины Джорджоне «Гроза». Первоначально полотно носило название «Пейзаж с грозой, цыганкой и солдатом», но, сменив хозяина, картина получила имя «Семья Джорджоне», дав Байрону повод посвятить ей в поэме «Беппо» следующие строки, настраивающие зрителей на романтический лад: «На полотне — художник, сын, жена, / И в ней сама любовь воплощена». М.А.Реформатская пишет: «Построенное на полутонах освещение, задний план, представляющий очертания идеального города, миража, образа Золотого века, с сияющими на фоне лазурных небес белыми стенами, башнями, куполами в золотистой дымке, с кормящей младенца матерью и белым аистом на переднем фоне дают ощущение почти пасторальной безмятежности. Но глаз Анциферова замечает знаки грядущей трагедии — поток разделяет фигуры героев, разметав их по разные стороны этого гармоничного мира, пара срезанных колонн, оборванная аркада, грустный взгляд юной матери и небесные знамения — вспышка молнии и близящаяся гроза. “Заря жизни, уже омраченная грозой”, — так описал он свое тогдашнее впечатление от картины» [12, с. 166].

Сегодня, когда на волне интереса к наследию Анциферова ведется работа по публикации его архивного наследия [3; 4; 7], есть возможность внимательнее присмотреться к его опыту как художественного критика, охарактеризовать избранные им подходы, методологию восприятия и описания памятников искусства и попытаться определить научно-практические их истоки.

В основе своеобразия анциферовского искусствоведческого подхода лежит его опыт, полученный в семинариях его учителя, И.М. Гревса, а также его собственный опыт экскурсиониста, задачей которого является не комментирование той или иной детали исторического интерьера или ландшафта, но создание целостного представления о художественном явлении и его исторической индивидуальности. Летом 1921 г., когда Анциферову с семьей были предоставлены для проживания «антресоли» (четвертый, служебный этаж) правого крыла Павловского дворца, он по инициативе общества «Старый Петербург» стал одним из организаторов семинария по изучению этого дворца-пригорода как художественно-архитектурного памятника. Тогда он поставил задачу вернуть отлетевшую «душу» в эту историческую местность и дать слушателям семинария ощутить ее присутствие. Дворец русского императора он предлагал оживить «тенями прошлого»: появилась идея «синтетиче-

ской» экскурсии в «костюм, жест и музыку» XVIII-го столетия. Эта идея оставила след в книге ученого «О методах и типах историко-культурных экскурсий», изданной спустя два года в Петрограде. Анциферов требовал непосредственного знакомства с исторической местностью для «целокупного» (термин Анциферова, заимствованный им у И.М.Гревса), т.е. одновременно анализирующего и синтезирующего [1, с. 23] восприятия всех элементов ее природного ландшафта и человеческого устроения: «Только при этих условиях не "воображаемый портрет" из пьесы Д.С.Мережковского, а реальный образ императора Павла I воскреснет, как genius loci Гатчины» [2, с. 33].

Genius loci — ключевое для анциферовского градоведения и экскурсионистики слово. Содержательно оно соотносится с понятием доминанты, разработанным современником и знакомым Н.П.Анциферова академиком-физиологом А.А.Ухтомским. Согласно Ухтомскому, доминанта — это способ, которым человеческие физиологические реакции, восприятие и способность к умозаключению объединяются, чтобы сформировать определенный угол зрения на внешние события. Анциферов разрабатывал и воплощал в своих лекциях и экскурсиях «сценарий», целью которого было создание условий для самостоятельного устроения зрителями центра внимания (доминанты) при ознакомлении с художественным объектом или памятником истории.

Становление Анциферова как ученого совпало с эпохой модернизма в России. Киевлянин, он стал жителем Петербурга в 1908 г. Встреча с северной столицей была для него новым и мощным урбанистическим переживанием, тем более сильным, что оно было подготовлено чтением художественных произведений, где отразился город. Бытовая фантастика Петербурга была глубоко прочувствована им, благодаря духовно заостренной оптике поэтов и критиков-символистов — И.Анненского, А.Белого, А.Блока, В.Брюсова. О предваренности научной интуиции Анциферова внимательным ознакомлением с художественной литературой и документами времени говорит обилие поэтических цитат и научных реминисценций в его искусствоведческих экскурсах. Они, очевидно, способствовали выработке доминанты на восприятие объекта. Например, «гением местности» для Петербурга Достоевского и организующим началом психологии Достоевского-писателя, певца трагического и преступного Петербурга, Анциферов считал Михайловский (Инженерный) замок (архитектор В.Бренн), построенный по приказу

императора Павла I и, согласно его эскизам, овеянный таинственными легендами и памятью о гибели императора от рук цареубийц.

Важным приемом для формирования у зрителей идеи архитектурной или монументальной доминанты города Анциферов считал осмотр местности с самой высокой ее точки. Его экскурсионный сценарий для Петербурга предполагал подъем на купол Исаакиевского собора. Свою задачу он видел в том, чтобы помочь зрителям самостоятельно угадать «целлу храма», где обитает genius loci (душа) местности. Анциферов считал, что душой (genius loci) Петербурга русская культура избрала монумент Петра I работы Фальконе, художественное совершенство которого при изображении вершителя исторических судеб России было впервые содержательно освоено А.С.Пушкиным в петербургском литературном мифе о Медном всаднике.

Управление вниманием зрителя вокруг существенного для художественного объекта организующего начала, согласно Анциферову, должно начинаться еще до знакомства с самим памятником искусства. Именно так в 1914 г. он организовал для своей молодой супруги встречу с одной единственной картиной, о которой шла речь выше — «Грозой» Джорджоне, великого мастера венецианского Ренессанса. Это было паломничество к ней в опустелый дом князя Джованелли по каналам Венеции, сопровождавшееся созерцанием следов былого великолепия города в эпоху Ренессанса и следов его упадка и разрушения в последующие века. В кратких характеристиках, которые рассыпаны по мемуарам и письмам Анциферова, видно уверенное перо художественного критика, ведущего читателя к постижению организующего центра творчества художника или архитектора. Например, развитие таланта Тициана он представил спустя десятилетия по впечатлениям от посещения вместе с историком-искусствоведом В.А.Голованем Музея Академии в Венеции. В анциферовской зарисовке динамика творческой манеры художника прослежена на примере двух картин этого мастера, для которой им была найдена доминанта «торжество/смерть плоти»: «Молодой Тициан полон могучих сил, которые бурлят в нем, ищут выхода. Он ставит перед собой труднейшие задачи. Композиция в три этажа. Внизу группа апостолов, наверху Бог-Саваоф. Между ними возносящаяся к небу Богородица. Ее полет не только ничем не облегчен, но наоборот, художник создает себе новые трудности. Развивающийся плащ утяжеляет фигуру, делает ее более монументальной, и всё же Мадонна уносится к небу… И при всем том

в “Ассунте” нет бурного движения барокко. В ней царит торжественное спокойствие, несмотря на порывистые движения апостолов, несмотря на простертые руки Мадонны. Это спокойствие — от того классического духа гармонии, которым проникнута “Ассунта”. <…> И вот последняя картина — “Положение во гроб тела Христова”. Это темная картина ужаса смерти, исчезновения, пустоты небытия. Это крах Ренессанса перед фактом смерти, фактом, которому нечего противопоставить влюбленному в плоть мира, познавшему только его очарование» [3, с. 59–60].

Впечатления от «Cena» Тинторетто в церкви Сан Джорджо Маджоре на острове, в глубине лагуны, против Palazzo Ducale, Анциферов также собрал вокруг содержательного, композиционного центра, в который поместил христианский символ — чашу Причастия, «потир»: «Художник избрал другой момент Тайной Вечери, не последовав за Леонардо да Винчи. Не слова “один из вас предаст меня” положил в основу фрески, но слова более значительные, более определяющие существо “Тайной вечери”. “Пиите от нея, сия есть кровь моя нового завета”. Христос поднялся с чашей в распростертых руках. Сияние вокруг его головы не похоже на обычный нимб. Сияние — это выражение его жертвенной любви. “Бог любы есть”. Свет исходит и от чаши. Всё стало мистерией и своды раскрылись, и ангелы спускаются на землю, как в рождественскую ночь. Всё охвачено страстным волнением. Здесь начало Голгофы. Здесь свершается искупление. Блики света сверкают на темном фоне, кажутся уже теми огоньками, которые озарят верующих в Духов день. “Cena” Тинторетто потрясла меня именно тем, что она соединила в себе и Тайную вечерю, и Моление о чаше, и Голгофу, и Сошествие Духа Святого…» [3, с. 64].

Приведем еще один яркий пример того, как создавалась Анциферовым обстановка для «вчувствования» и «переживания» произведения искусства с целью создания возможной полноты видения его исторической целостности и понимания ценностного задания: «Наиболее сильное впечатление произвел Мавзолей Галлы Плакиды. Небольшой храм с темно-синим куполом, на котором звезды напоминают кристаллы снежинок. Мраморные стены местами оранжевого оттенка зари. <…> Над входом мозаика с юным Христом — добрым пастырем. Садится солнце. Легкие тучки снизу окрашены пурпуром. На зеленом лугу — ароматные цветы. Белые овцы теснятся вокруг своего пастыря. Одна из них касается Его руки. Широко раскрытые глаза Христа устремлены в бес-

конечность. Здесь Он похож на Орфея. И хотя нет ничего говорящего о музыке, вся мозаика звучит какой-то проникновенной мелодией. Свет проникает в Мавзолей через раскрытую дверь, над которой эта мозаика. В сумраке ее камешки сияют особым светом. Но разве на такое освещение были рассчитаны своими творцами эти мозаики? Не сотни ли колеблющихся огоньков от восковых свечей должны были освещать их! Что, если прийти сюда ночью, подкупить сторожа, запастись десятками "черини" и озарить их огнями мавзолей! Я подал padre эту идею. <…> Та ночь была звездной. Мы вошли в Мавзолей, прикрепили черини к трем саркофагам, зажгли, а вслед за тем засветили свечи в своих руках. Теперь нежным ровным светом озарились своды. Купол словно стал выше, и его снежные звезды как бы повисли в воздухе. Появилось много нежнейших оттенков на мозаике с добрым пастырем. Переливы всех тонов стали богаче. Мы стояли с этими легкими черини в руках и смотрели, смотрели…» [3, с. 72–73].

Талант Анциферова как искусствоведа и художественного критика мог, вероятно, раскрыться ярко и полно, однако перипетии его жизни, прерывавшейся несколькими арестами и четырьмя ссылками, занявшими в общей сложности восемь лет, лишили его условий для выполнения многих творческих замыслов. Рассыпанные в работах ученого искусствоведческие этюды и художественно-критические наблюдения обнаруживают глубокую его осведомленность в современной ему гуманитарной, эстетической и философской мысли, которая служила для создания собственного неповторимого стиля как искусствоведа. По-тэновски звучит анциферовская формулировка задачи, ставящейся перед искусствоведом: «найти стиль, присущий всем явлениям культурно-исторического типа данной эпохи» [1, с. 16]. Ключевое для исторической науки XIX в. понятие стиля Анциферов трактует как результат тесного взаимодействия и напряженной взаимозависимости разнообразных культурных образований времени, при которых «какое-либо изменение в одном из них влечет за собою изменение во всем организме» [1, с. 16]. Близко Анциферову и гетевское понимание стиля как внутренней закономерности, «сущности вещей», для которой была найдена многозначная метафора «дух века», «genius acvi» [1, с. 16], роднящая Анциферова с О.Шпенглером. Язык Анциферова близок поэтическому дискурсу Шпенглера: обоим несвойственны точные дефиниции. У Шпенглера использование термина «стиль» сопровождается целым набором иносказаний: «стиль есть судьба», «стиль как почерк»,

«стиль — совокупность форм», «стиль — непреднамеренное и неизбежное устремление всякой деятельности», наконец, «стиль — душа культуры». В последней — точка самого близкого схождения анциферовской методологии и хода рассуждений Шпенглера. Для обоих судьба — это органическое развитие единичного явления, для обоих «душа» — бессознательное начало как в саморазвитии культуры, так и в освоении ее внешним исследовательским охватом: «Стиль дается, но его нельзя приобрести. Сознательный, намеренный, надуманный стиль есть ложный стиль ...» [14, с. 298], и художник становится великим не потому, что он порождает стиль, а потому что он интуитивно чувствует душу культуры и становится выразителем только ей свойственного стиля.

Иррациональный характер стиля требовал от Анциферова как организатора экскурсий, как лектора и художественного критика разработки когнитивных операций, которые бы позволили проникнуть в душу художественного объекта, помогли бы описать «руководящий принцип» художественного единства произведения искусства, о чем мы говорили выше. Легко проследить, как Анциферов организует описание произведения искусства с правильно найденного «ключевого» для него слова. Например, 16 июня 1950 г. в письме другу Анциферов сообщает: «Принял участие в обсуждении проекта памятника Пушкина. Проект принятый — хорош. Это большая радость. Я сказал, что для Ленинграда будет хорош тот памятник, с которым вяжется образ “певца Петра творения”, в уста которого можно вложить слова: “Красуйся, град Петров!” Скульптор Аникушин, совсем юный, никому не известный, и это хорошо» (здесь и далее цитаты из писем Анциферова даются по копиям из семейного архива М.С.Анциферова и публикуются с его разрешения как наследника авторских прав ученого. Оригиналы хранятся в ОР РНБ, ф. 27). В этом кратком комментарии к причинам успеха известного памятника Аникушина «ключевым словом» стало определение «Певец Петра творения». В письме известным литературоведам Б.В.Томашевскому и И.Н.Медведевой-Томашевской от 14 марта 1947 года он сообщает: «Музей Достоевского, как я писал вам (мой проект создания мемориального <...> был отвергнут в мое отсутствие), вам не понравится. Но юбилейная комиссия в лице ее председателя Заславского и членов: Храпченко, Леонида Леонова, Нечаевой и Макашина, — Музей приняла. Все же нам поставили на вид, что мы приглушили темные стороны Достоевского. На вернисаже выступил Коненков. Он сказал: “Над моим бюстом (бюст его работы очень интересен)

стоят слова Достоевского: Я не примирюсь, пока весь русский народ <…> морально не вырастет"». Здесь легко читаемое «ключевое слово» — не названное Анциферовым «религиозно-нравственное начало», определившее изображение Достоевского в исполнении Коненкова и отвергнутое юбилейной комиссией как начало «темное».

Сегодня, когда гуманитарные изыскания все чаще обращаются к исследовательским и репрезентирующим приемам, которые можно обозначить как «процессуальные», «деятельностные», «динамические», очевидно, что «сценарный подход» Анциферова — искусствоведа и художественного критика — опережал свое время. Еще недавно в искусствознании музейная экспозиция рассматривалась традиционно — как некая форма «презентации музеем историко-культурного наследия в виде искусственно созданной предметно-пространственной структуры», сегодня новейшие технические средства и инновационные информационные технологии, привносящие в этот процесс динамику, дают «возможность авторской интерпретации экспозиционной темы на основе музыкальных, драматических, аудиовизуальных и других средств. Сегодня экспозиции характеризуются сложностью концептуальных решений и разнообразным пластическим выражением, что сближает этот жанр с театральным действием, а построение музейной среды происходит по принципам сценографии» [10, с. 480]. Искусствоведы приходят к выводу, что ключевым фактором в работе над экспозицией становится «сценарий, над воплощением которого музейные специалисты работают совместно с театральными режиссерами и сценографами. В результате музейная театрализация поднимается до уровня сложного междисциплинарного явления, проявившегося в предметно-образном контексте» [10, с. 480]. Об актуальности этих практик свидетельствует, например, недавняя выставка «Таймыр. Гений места» [13], подготовленная под кураторством профессора Строгановской академии К.Н.Гаврилина.

Современное движение гуманитарной мысли обязано «революции» в гуманитарных науках рубежа XX–XXI вв., когда была осознана необходимость вырваться из замкнутого круга статичного («синхронного» в терминах Ф. де Соссюра) видения своего исследовательского предмета. Сегодня в лингвистической и литературоведческой практике закрепилось понятие дискурса, которое определяется как «речь, опрокинутая в жизнь» и которое является обозначением ранее отвергнутой структурализмом предметной области, называемой «речевой деятель-

ностью». Постепенное, начиная со второй половины XX в. введение в научный аппарат лингвистики понятий «речевые акты», «сценарии», «фреймы», свидетельствуют о серьезном повороте в понимании реальных процессов речемыслительной деятельности, которая определяется погруженностью человека в жизнь, в широкий и разнообразный диалог с современностью. И здесь уместно вспомнить идеи ленинградского знакомца Н.П.Анциферова — М.М.Бахтина — о художественной деятельности как поступке художника [9, с. 404] и его концепции произведения как полифонии голосов времени [8]. Приводимые ниже цитаты из работ Анциферова свидетельствуют о его стремлении погрузить зрителей в условия и обстоятельства, вызвавшие к жизни произведение искусства, помочь им выработать нужный угол зрения (доминанту), чтобы многообразие деталей сложилось в стройное единство впечатления, сообразное эпохе и воле творца памятника искусства. «При организации экскурсии, которая ставит себе сложную задачу этого погружения в прошлое, нужно помнить о необходимости учесть все, что сможет содействовать глубине переживания. Время года, часы дня, состояние погоды — все это может содействовать успеху экскурсии. <…> Нужно помнить, что состояние нашей души есть существенный фактор экскурсии. Как музыкальный инструмент, она должна быть настроена в согласии с тем, что ей предстоит пережить. И все, что будет содействовать этому переживанию, должно быть учтено и использовано» [5, с. 41–42].

Мы не ставили задачи исчерпать в этой краткой статье всю полноту темы «Анциферов как искусствовед и художественный критик», темы новой и нуждающейся в дальнейшей разработке.

Список литературы:

1. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. — Петроград: Брокгауз и Ефрон, 1922.

2. *Анциферов Н.П.* О методах и типах историко-культурных экскурсий. — Петроград: Начатки знаний, 1923.

3. *Анциферов Н.П.* Отчизна моей души. Воспоминания о путешествиях в Италию. — Москва: Старая Басманная, 2016.

4. *Анциферов Н.П.* Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. — Москва: ИМЛИ РАН, 2009.

5. *Анциферов Н.П.* Теория и практика экскурсий по обществоведению. — Ленинград: Время, 1926.

6. *Анциферов Н., Анциферова Т.* Книга о городе: в 3 ч. — Ленинград: Брокгауз-Эфрон, 1926–1927.

7. *Анциферов Н.П., Золотарев А.А.* Ярославль. История. Культура. Быт. — Ярославль: Академия 76, 2019.

8. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. — Ленинград: Прибой, 1929.

9. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — Москва: Искусство, 1986.

10. *Кальницкая Е.Я.* Театральная режиссура как метод дизайнерского проектирования музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2018. — Том. 8. — Выпуск 3. Искусствоведение. — С. 480–507.

11. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки. Т. 1–2. — Москва: Центрполиграф, 2003.

12. *Реформатская М.А.* Н.П.Анциферов: исследователь, филолог, музейный работник // Звено-2010. Вестник музейной жизни. — Москва: ГЛМ, 2011.

13. Выставка во Всероссийском музее декоративного искусства «Таймыр. Гений места». — URL:https://vmdpni.ru/data/events/2019/yanvar/vistavka_taymir_geniy_mesta/index.php (дата обращения: 07.10.2020).

14. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.

Г.И. БОРЗУНОВ

Доктор технических наук, доцент, профессор кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: borzunov_g@mail.ru

П.А. НОВИКОВА

Студент кафедры информационных технологий и компьютерного дизайна РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: novpol@inbox.ru

G.I. BORZUNOV

Doctor of technical Sciences, associate Professor, Professor of the Department of information technology and computer design Kosygin state University
e-mail: borzunov_g@mail.ru

P.A. NOVIKOVA

Student of the Department of information technology and computer design Kosygin state University
e-mail: novpol@inbox.ru

ПОДГОТОВКА СХЕМ ДЛЯ ВЫШИВКИ СТЕКЛЯРУСОМ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ФИЛЬТРОВ ГРАФИЧЕСКОГО РЕДАКТОРА GIMP

PREPARING SCHEMES FOR EMBROIDERY WITH GLASS BEADS USING FILTERS OF THE GIMP GRAPHIC EDITOR

Проведен анализ фильтров графического редактора GIMP, их сочетаний и параметров для автоматизации подготовки схем машинной вышивки стеклярусом, предложена методика создания схем для вышивания, адекватно визуализирующих стеклярусные композиции.

The analysis of filters of the GIMP graphic editor, their combinations and parameters for automating the preparation of machine embroidery schemes with glass beads is carried out, and a method for creat-

ing embroidery schemes that adequately visualize glass beads compositions is proposed.

Ключевые слова: схемы для вышивания, дизайн-проект, стеклярус, визуализация.
Keywords: embroidery schemes, design project, glass beads, visualization.

Современные информационные технологии позволяют значительно упростить рабочий процесс по созданию дизайн-проекта машинной вышивки и сократить временные и материальные затраты в данной области.

Существует достаточно большое количество программ, предназначенных для автоматизации подготовки схем для вышивки [1]. Но практически каждую из них приходится адаптировать к особенностям конкретного дизайн-проекта тем или иным способом. Работ, посвященных автоматизации проектирования схем для вышивания бисером или стеклярусом, практически не существует.

В данной работе исследовались возможности применения фильтров графического редактора GIMP для автоматизации подготовки схем машинной вышивки стеклярусом. Решалась задача выбора фильтров и сочетаний их параметров для реализации дизайн-проектов, адекватно визуализирующих стеклярусные композиции. Методом последовательного перебора были исследованы все известные фильтры при изменении значений их параметров. На основании результатов экспериментов были выработаны рекомендации по выбору фильтров. В перспективе на основе этих рекомендаций предполагается автоматизация процесса подбора фильтров для конкретных изображений.

В качестве исходных были выбраны два изображения: полутоновое цветное изображение (рис.1) [2] и картина К.С.Малевича «Спортсмены» (рис. 2).

Для удобства работы оба изображения были приведены к единому размеру — 2480 х 3508 пикселей и 300 ppi. Разрабатывались схемы для стекляруса длинной 10 мм — один из стандартных размеров стекляруса [3]. Это самый оптимальный и удобный размер для вышивания. Кроме того, стеклярус длиной менее 5 мм — это рубка [4], внешним видом напоминающая простой бисер, из-за чего может пропасть эффект вышивания цилиндрическими элементами.



Рис.1. Исходное изображение 1



Рис. 2. Исходное изображение 2

На начальном этапе из всего многообразия фильтров были выделены десять, применение которых обеспечивало получение изображения, максимально точно визуализирующего стеклярусную вышивку в материале.

Размывание — пикселизация.

Улучшение — убрать чересстрочность.

Улучшение — повысить резкость.

Искажение — мозаика.

Искажение — калейдоскоп.

Имитация — стеклянные блоки.

Имитация — водяные пиксели.

Имитация — масляные краски.

Визуализация — текстура — сетка.

Проекция — бесшовная мозаика.

Кроме того, изображения тестировались в двух версиях программы: GIMP 2.10.18 (2020 года выпуска) и GIMP 2.8.20 (2012 года выпуска). Каждая версия имеет свои преимущества, но для дальнейшей работы была выбрана версия GIMP 2.10.18 [5], поскольку она имеет ряд настроек, полезных при создании схем для вышивания цилиндрическими элементами, которые отсутствуют в версии 2.8.20. Это видно, например, при сравнении диспетчеров эффекта «Пикселизация» в разных версиях растрового редактора (рис. 3).

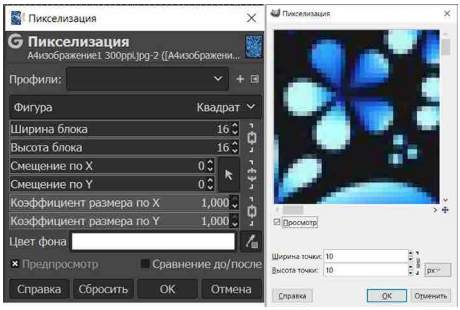
Для создания удобной схемы для вышивания необходимо уменьшить количество цветов в исходном изображении с помощью

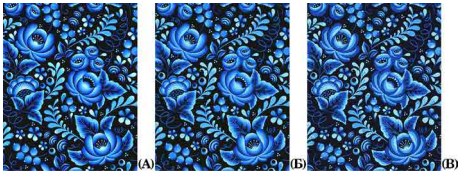
одного из режимов редактора (перевести изображение в индексированный режим). Оригинал изображения 1 и результаты, полученные после перевода в индексированный режим изображения с 4 и 8 цветами, представлены на рис. 4.

Как видно, уменьшение палитры до 4 цветов на качество готовой вышивки практически не повлияют.

Подобным образом сокращаем палитру изображения 2 до 8 цветов (рис. 5).

На следующем этапе для каждого выбранного фильтра опытным путем подбирались оптимальные значения параметров, с точки зрения вышивки стеклярусом. Анализ результатов показал, что из ранее выбранных фильтров более всего нашим требованиям соответствуют: Размывание — пикселизация, Улучшение — повысить резкость, Искажение — мозаика, Имитация — водяные пиксели, Имитация — масляная краска, Визуализация — текстура — сетка. Из них только один вариант дал схему, полностью готовую к работе — Размывание — пикселизация (рис. 6). При использовании данного фильтра для индексированного 4-цветоного изображения получается готовая схема для вышивания, разделенная на ячейки одного из четырех цветов. Кроме того, фильтр способен создать места для вхождения иголки — специальные пометки для рукодельницы, облегчающие работу.





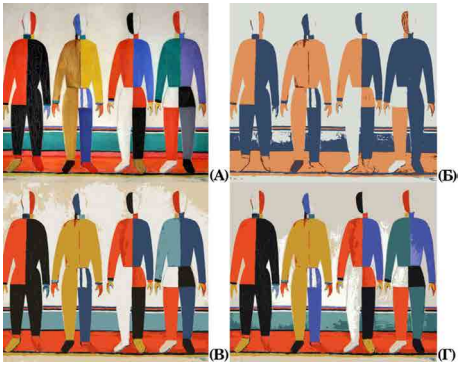


Рис. 3. Сравнение диспетчера эффекта «Пикселизация» в версии GIMP 2.10.18 (слева) и 2.8.20 (справа)

Рис. 4. Оригинал изображения 1 (А), режим 8 цветов (Б) и режим 4 цвета (В)

Рис. 5. Оригинал изображения 2 (А), режим 4 цвета (Б), режим 8 цветов (В), режим 12 цветов (Г)

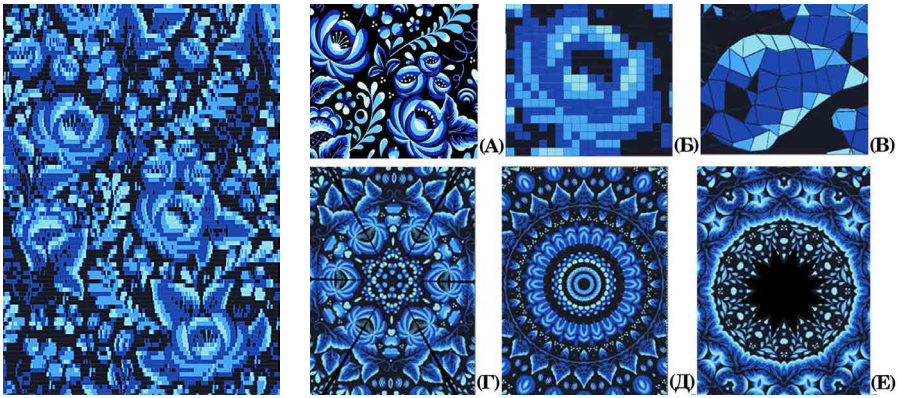


Рис. 6. Готовое изображение после применения фильтра «Размывание — пикселизация»
Рис. 7. Фильтры: «Повысить резкость» (А), «Искажение — мозаика» (Б), «Искажение — мозаика» (В), «Искажение — калейдоскоп» (Г–Е)

Остальные фильтры создают необычные эффекты, и результаты их применения могут быть использованы в разных сферах деятельности, в том числе в художественных мастерских отделочных фабрик при разработке орнаментальных композиций. На рис.7 приведены некоторые примеры применения фильтров. Так, «Улучшение – повысить резкость» пригоден для достижения большей чёткости изображения с последующим переводом его в индексированные цвета (рис.7а). «Искажение — мозаика» создает готовую схему для вышивания бисером (рис. 7б) или создания витража (рис.7в). А фильтр «Искажение — калейдоскоп» позволяет создавать из одного и того же изображения необычные узоры, давая возможность создавать целые коллекции с похожими мотивами (рис. 7г–7е).

На следующем этапе работы исследовалась возможность совместного использования нескольких фильтров одновременно. Стоит отметить, что результат будет разным при разном порядке накладывания фильтров друг на друга. Большое количество экспериментов показало, что оптимальные результаты даёт совмещение двух фильтров. Совмещение трёх и более фильтров может дать нечёткие контуры и привести к возникновению лишних цветовых оттенков. По этим же причинам именно на первом этапе работы необходимо привести изображение в индексированный режим, а затем применять фильтры. Обратная процедура — сначала фильтры, потом индексирование — даёт большие погрешности результата.

В результате совмещения наиболее подходящих фильтров были выбраны всего 5 вариантов.

1. Пикселизация.

2. Пикселизация + сетка.

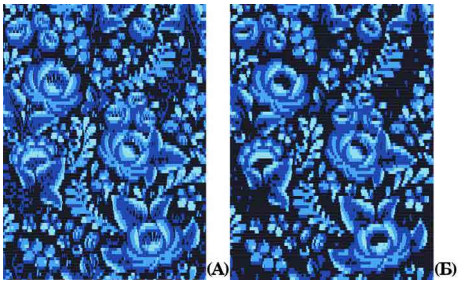
3. Масляная краска + пикселизация.

4. Мозаика + сетка.

5. Масляная краска + мозаика + сетка.

Сочетание «Масляная краска + пикселизация» более гармонично подходит в виде схемы для вышивания стеклярусом, поскольку исключаются некоторые элементы, отвлекающие человеческий взгляд от основных объектов изображения (рис. 8).

Наложение дополнительного эффекта «Сетка» даёт более чёткое разграничение элементов, что очень подходит именно при работе со стеклярусом (рис. 9).



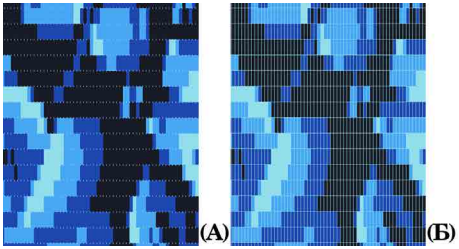


Рис. 8. Эффект «Пикселизация» (А), эффект «Масляная краска + «Пикселизация» (Б)

Рис. 9. Использование эффекта «Пикселизация» без применения «Сетки» (А) и с применением (Б)

Методика создания схем для вышивания размером А4 стеклярусом длиной 10 мм с использованием фильтров графического редактора GIMP.

Выбрать подходящее изображение для создания схемы для вышивания.

Перевести изображение в формат а4 и улучшить разрешение до ppi = 300.

К улучшенному изображению применить эффект «Повысить резкость» со следующими оптимальными значениями параметров: радиус = 3; количество = 50, порог = 0,5).

Перевести полученный результат в индексированный режим изображения (вручную нужно подобрать оптимальное количество цветов в цветовой палитре схемы).

Сохранить полученную цветовую палитру для последующего подбора стекляруса нужного оттенка для вышивания.

На полученное изображение применить эффект «Масляная краска» со следующими оптимальными значениями параметров: радиус маски = 20, экспонента = 20, Number of intensities = 256, сохранять интенсивность = нет.

На полученное изображение применить эффект «Пикселизация» со следующими оптимальными значениями параметров: фигура = ромб, ширина блока = 24, высота блока = 119, смещение по X = 0, смещение по У = 0, коэффициент размера по X = 0,8, коэффициент размера по У = 0,8 цвет фона = белый.

На полученное изображение применить эффект «Сетка» со следующими оптимальными значениями параметров: ширина сетки = 24, высота сетки = 119, смещение по X = 0, смещение по У = 0, ширина линий и высота линий = 1, цвет = черный.

Схема для вышивания готова.

Готовая схема для вышивания стеклярусом первого изображения представлена на рис. 10.

Все проведённые исследования являются универсальными. Их можно применять для создания схемы любого изображения. Готовая схема для второго изображения представлена на рис. 11.

Увеличив изображение, видим, что для каждого элемента вышивки (стеклярусинки) видна своя обведенная ячейка и обозначены ме-



Рис. 10. Готовая схема для вышивания стеклярусом первого изображения



Рис. 11. Готовая схема для вышивания стеклярусом второго изображения

ста для входа иголки (рис. 12). Так как элементы изначальных изображений достаточно мелкие, для удобства восприятия полученные схемы представлены в размере в 3 раза меньше реального.

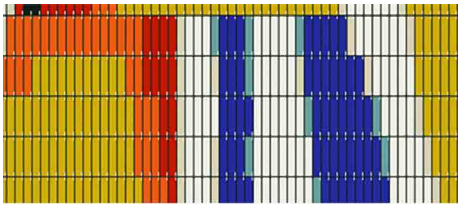


Рис. 12. Приближенный элемент схемы для второго изображения

Выводы по работе

Проведен анализ фильтров графического редактора GIMP и выбраны наиболее подходящие комбинации из предложенных фильтров с целью создания схем для вышивания стеклярусом.

У отобранных фильтров определены оптимальные значения каждого параметра для каждого фильтра.

Проведен анализ совмещения фильтров друг с другом, выявлены наиболее удачные сочетания применения фильтров и последовательность их применения.

На основании эмпирических исследований разработана методика создания схем для вышивания стандартного размера А4 стеклярусом длиной 10 мм с использованием фильтров графического редактора GIMP.

Методика является универсальной и подходит для создания вышивальной схемы из любого изображения.

Список литературы:

1. Интернет магазин дизайны машинной вышивки. — URL: https://royal-present.ru/tag/схемы-машинной-вышивки-скачать/ (дата обращения: 8.10.2020).

2. Узор гжель. — URL:https://m.yandex.ru/collections/card/5b890049e0149a00a099fd5c/ (дата обращения: 8.10.2020).

3. Таблицы размеров бисера, рубки и стекляруса. — URL: http://www.beautybead.ru/tablitsy-razmerov-bisera-rubki-i-steklyarusa.html (дата обращения: 8.10.2020).

4. Виды бисера, его применение в рукоделии. — URL: https://melodiabisera.ru/stati/vidy-bisera-primery-ispolzovaniya/ (дата обращения: 8.10.2020).

5. Релиз GIMP 2.10.18. Поддержка 3D преобразований, новая панель инструментов, калейдоскоп… — URL:https://pingvinus.ru/news/2280 (дата обращения: 8.10.2020).

ЛУ ЧЖЭНЬ
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail:157739594@qq.com

LU ZHEN
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail:157739594@qq.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ ВЫШИВКИ ДУЛЮЦЗЯН МЯО

THE ARTISTIC STYLE OF THE DULIUJIANG MIAO'S EMBROIDERY

На примере вышивки народности Мяо в Дулюцзяне автор анализирует уникальную эстетическую композицию и символическое значение костюмов Мяо. Основное внимание уделяется разграничению художественных характеристик различных регионов.

Taking the embroidery of Miao nationality in Duliujiang as an example, the author analyzes the unique aesthetic composition and symbolic meaning of Miao costumes. The focus is on distinguishing the artistic characteristics of different regions.

Ключевые слова: народность Мяо, национальные вышивки, символ, декоративно-прикладное искусство, Дулюцзян.
Keywords: nationality Miao, national embroidery, symbol, decorative and applied art, Duliujiang.

Вышивка (刺绣) — это традиционное ремесло, в котором используются игольные швы для создания проколов на ткани в соответствии с рисунками и цветами. Вышивка Мяо （苗族）имеет свое уникальное художественное происхождение и художественный стиль. Она уникальна, по сравнению с традиционной китайской вышивкой со времен династий Сун （宋）и Мин （明）. Важность ее социальной функции и культурного значения заключается в том, что некоторые виды вышивки сохраняют художественный стиль вышивания Чу（楚）, используемый (1115 г. до н.э. – 223 г. до н.э.) в восьмом веке до нашей эры, — живая реликвия. Неко-

торые из старинных вышивок и культурных реликвий Шан（商), Чжоу (周) и Цинь（秦） и Хань（汉） могут найти очевидные связи в форме. Наиболее важным является то, что эта книга по истории без картинок, эпопея, вышитая разноцветными нитями, тотем, надетый на тело, записывают историю, религию и культуру различных этнических меньшинств в Гуйчжоу（贵州). Это поддерживает самоидентификацию этих народов как государственный герб. «Древние люди обычно вышивали детали, а затем использовали кисть, чтобы заполнить цветом после вышивания» (Хуан Нэнчжэнь. Коллекция китайского искусства, декоративно-прикладное искусство, печатная и красящая вышивка. Издательство «Культурные реликвии», 1985). Вышивка определенного рисунка на одежде может быть продолжением обычая татуировок самобытных племен. Мы нашли метод вышивки «СоСю»（锁绣), используемый при вышивании, в гробнице Чу（楚） в период Весен и Осеней（春秋） (770 г. до н.э. – 476 г. до н.э.) и в период Борющихся Государств（战国） (475 г. до н.э. – 221 г. до н.э.).

Вышивка Мяо провинции Гуйчжоу имеет особенности характерные для каждой ветви. В общем, вышивка Мяо делится на три типа, в зависимости от географического распределения: вышивка в стиле Циншуйцзян (清水江), вышивка в стиле Дулюцзян (都柳江) и другие.

Художественный стиль вышивки Дулюцзян (都柳江**)**

1. ТипЛипинь — Жунцзян-Цунцзян（黎平–榕江–从江） *художественного стиля вышивки (Дулюцзян)* (都柳江) *(рис. 1, 2).*

Существует большое разнообразие вышивок типа Липинь — Жунцзян-Цунцзян (黎平–榕江–从江), и здесь мы анализируем некоторые стили, которые являются наиболее характерными для вышивки костюма ЛуШэн (芦笙); (Лу Шэн（芦笙） — духовой инструмент, изготавливаемый из тростника, и используемый народностями Мяо (苗), Яо (瑶) и Донг (侗), вышивки костюма Юе Лян （月亮）и других вышивок женских костюмов. Костюм ЛуШэн（芦笙） изначально был костюмом вождей древних племен, а позже превратился в обрядовое платье, которое носили во время ритуалов жертвоприношений и празднований. Костюм ЛуШэн (芦笙), в основном, состоит из жилета без воротника, юбки в форме полотнища и юбки в виде полос, с большой зоной вышивки, а некоторые даже полностью украшены узорами. Основная ткань костюма ЛуШэн（芦笙） обычно используется в сочетании с черной яркой тканью и цветным шелковым атласом, например, красным, синим, оранже-



Рис. 1. ТипЛипинь — Жунцзян-Цунцзян（黎平–榕江–从江） художественного стиля вышивки (Дулюцзян) (都柳江)

вым и зеленым, а также используется самостоятельно. Узоры вышивки, в основном, включают в себя крупные цветочные лозы, запутанную траву, дракона, змею, бабочку, солнце, луну, медь и т.д. Рисунок — круглый и большой. Цвета, в основном, красный, оранжевый, желтый, зеленый, светло-голубой, белый и черный, а тона теплые. Художественными характеристиками вышивки костюма ЛуШэн（芦笙）являются большие узоры, большие цветовые участки, цвет великолепный, создает мощное впечатление, детали находятся на втором плане. Костюм ЮеЛян（月亮）— это своеобразное женское платье в округе Липинг（黎平), которое состоит из топа, пояса, лифа и юбки. Вышивка, в основном, используется спереди, сзади и на юбке. Основной узор состоит из ряда лун с лучами в сочетании с драконами, звездами и некоторыми геометрическими узорами. Тело дракона часто состоит из многочисленных лун. Художественный эффект очень похож на луны, безмятежно висящие на тихом ночном небе. Им сопутствуют обширные земли и волны, отсюда и название — костюм ЮеЛян (Луны).

2. Тип ДаньДу（丹都）вышивки Мяо стиля Дулюцзян (都柳江).

Основная ткань для мужской одежды БайНяо （百鸟衣） типа ДаньДу（丹都） отличается в разных регионах. Например, область Я Хуи (雅灰) в округе Даньчжай（丹寨）использует, в основном, белую ткань, а область Бакай (八开) в округе Жунцзян (榕江) — в основном, красную ткань, а область Дуцзян (都江) в округе Санду (三都) использует основную ткань зеленого цвета. Во всех регионах базовые ткани женской одежды БайНяо（百鸟衣), в основном, фиолетовые и черные, а также бывают зеленые и белые. Узоры вышивки включают в себя множество птиц, драконов с птичьими головами, драконов, бабочек, мотыльков, змей, рыб, лягушек, водных рептилий, лошадей, кленовых листьев, цветов и растений, бронзовых барабанов, солнечных лучей, звезд, лун, а также тысячи линий и различные геометрические узоры. Узор чрезвычайно примитивен и имеет большое значение культуры тотема и колдовства. Одежда БайНяо（百鸟衣）— яркая и красочная, с сильным контрастом. Вышивка, как правило, основана на плоской вышивке, плюс несколько вышивок ШуШа (数纱绣), в сочетании с батиком, парчой, перьями и бисером. Это связано с тем, что в прошлом жители Мяо вошли в Гуйчжоу (贵州) реки Дулиудзян (都柳江), и область Лунных гор была одним из самых ранних поселений. Эту область загораживали горы, и движение было чрезвычайно неудобным, поэтому было образовано относительно замкнутое культурное пространство, которое сохранило как живую реликвию многие из религиозных и культурных традиций национальности Мяо, в то время как одежда БайНяо（百鸟衣), вышитая в стиле ДаньДу（丹都), сохраняет форму, рисунок, цвет, материал и производственные навыки костюмов национальных меньшинств Гуйчжоу.

Ветвь Даньчжай（丹寨） народности Мяо, проживающая в уездах Даньчжай, Санду（三都） и в городе Дуюнь（都匀), известна как «Черный Мяо в восьми деревнях （八寨黑苗)». Мужчины и женщины одеваются в уникальном стиле, вышивка, в основном, используется спереди, сзади, на рукавах и подоле платья, а также в сочетании с батиком. Узоры вышивки включают изображения лучей, геометрические узоры, а также узоры цветов и птиц. Его художественный стиль очень отличается от стиля их соседей, стиля вышивки «”Черного воротничка” Мяо»（黑领苗).

Этот художественный стиль уникален. Народная вышивка Гуйчжоу выразила свое понимание мира и красоты, отражая первоначальные религиозные убеждения анимизма.

Список литературы:

1. *Ян Чжэнвэнь.* Культура костюмов Мяо // Гуйян:Издательский дом Гуйчжоу. — М., 1998.

2. *Чжан Вэньбяо.* Формальные особенности композиции рисунков вышивки Мяо // Пекин: Искусство обзора, 2016. № 11. С. 38.

3. *Ву Пинг.* Предварительное исследование культурных коннотаций и приемов вышивки Гуйчжоу Мяо // Гуйян: Журнал Университета Гуйчжоу для национальностей, 2006. № 10. С. 55.

4. *Ло Линь.* О выпуске народной вышивки Miao и его наследовании // Гуйян: Журнал Университета Гуйчжоу для национальностей. 2008. № 3. С. 32.

5. *Ван Гонконг Цзин.* Защита, наследование и развитие культуры ремесла вышивки Мяо // Ухань: Журнал Института национальностей Хубэй. 2008. № 5. С. 76.

6. *Яо Цзючжоу.* Основные характеристики вышивки народности Мяо в юго-восточной провинции Гуйчжоу // Гуйян: Журнал университета Гуйчжоу. 2009. № 6. С. 42.

7. *Чжу Си.* О художественной эстетической ценности рисунков Гуйчжоу Миаосю // Пекин: Популярная литература, 2012. № 8. С. 55.

8. *Е. Иньинь.* Визуальное представление социальной идентичности: анализ идентичности вышивки Мяо // Гуйян: Этнические исследования Гуйчжоу. 2018. № 2. С. 37.

ГУН ТИН

Аспирант 2 курса Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица
e-mail: gongting1227@gmail.com

Н.Н. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент. Доцент кафедры «Художественный текстиль» Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

GONG TING

PhD student, 1 Course. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: gongting1227@gmail.com

N.N. TSVETKOVA

PhD (Art History), Associate professor in Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design (Textile Department)
e-mail: ts_natali@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ ПАРЧИ НА ПРИМЕРЕ ТКАНЕЙ ДИНАСТИЙ ХАНЬ, ТАН, СУН

SOME FEATURES OF CHINESE BROCADE ON THE EXAMPLE OF FABRICS OF THE HAN, TANG, SONG DYNASTIES

В статье рассматриваются образцы китайских тканей, относящихся к эпохам Хань, Тан, Сун. Отмечается влияние стилистики персидского орнамента на ткани Китая, а также влияние Китая на европейское текстильное искусство; подчеркивается важная роль Великого Шелкового пути в культурной интеграции Запада и Востока.

The article examines samples of Chinese fabrics from the Han, Tang, and Song epochs. The author notes the influence of the Persian ornament style on Chinese fabrics, as well as the influence of China on

European textile art, and emphasizes the important role of the Great Silk Road in the cultural integration of the West and the East.

Ключевые слова: парча, китайские ткани, Великий Шелковый путь.
Keywords: Brocade, Chinese fabrics, The Great Silk Road.

История производства китайского шелка берет свое начало в 4 тысячелетии до н.э., в период неолитической культуры Яншао. Китайские шелка, безусловно, оказали влияние на текстильное искусство стран Древнего мира. Великий Шелковый путь, представлявший собой не только крупнейшую торговую магистраль, но и своеобразный мост, соединяющий цивилизации: Китай, Индию и Европу, способствовал обмену идеями и новшествами между Западом и Востоком.

Во времена династии Хань (221–207 гг. до н.э.) уровень развития текстильных технологий в области шелкоткачества в Китае был уже очень высоким. Образцы парчи этого периода декорированы разнообразными узорами, полными динамики и внутренней силы. Текстильные орнаменты времен династии Хань — это, как правило, рисунки, включающие изображения облаков, птиц и зверей, сцен верховой езды и охоты, текстовые и геометрические элементы. При изготовлении парчи Хань обычно использовали нити 5 цветов: белого, желтого, зеленого, синего и красного, что оправдывает ее название — «пятицветная облачная парча».

Настоящим сокровищем среди китайских тканей является парча «Пять звезд восходят на востоке на благо Китая», обнаруженная в 1995 г. в гробнице Ния уезда Миньфэн Синьцзян-Уйгурского автономного района (рис. 1). Плотность этой парчи достигает 220 нитей на сантиметр, что в несколько раз выше, чем у современных шелковых тканей. Парча декорирована изображениями животных и облаков, узор дополнен иероглифическими надписями с благими пожеланиями на китайском языке [1, с. 69]. Подобная ткань, предположительно, была изготовлена в качестве подарка для представителей высшего класса, она полностью отражает высочайший уровень текстильной технологии династии Хань.

Во времена династии Тан (618–907 гг.) производство шелковых тканей распространилось по всей стране. Парча Тан отличалась тонкими бисерными орнаментами. В этот период получили распространение узоры, заключенные в круги, а также разнообразные цветочные мотивы.

Самой известной парчой, относящейся к этому времени, является ткань с пышным и сложным узором, включающим изображение парных оленей, обнаруженная в Средней Азии (рис. 2). Орнаменты, заключенные в круги, присутствующие в этой парче, демонстрируют влияние сасанидского текстильного искусства на стилистику ткани.





Рис. 1. Узорная шелковая ткань «Пять звезд с востока»

Рис. 2. Парча с изображением парных оленей

Будучи развитой и могущественной страной, Китай во времена династии Тан стал центром экономических и культурных обменов между представителями различных национальностей и стран. Особенности шелкоткачества и крашения текстиля распространялись из Китая в Корею, Японию, Индию, страны Центральной Азии. С другой стороны, Китай постоянно впитывал элементы культуры и искусства других стран, формируя новые виды орнаментов. Привнесенные элементы постепенно становились частью китайской культуры.

В период династии Сун (960–1279 гг.) текстильное производство развивалось в 43 областях Китая, центром производства шелка того времени можно считать южные провинции Цзянсу и Чжэцзян. В результате археологических раскопок, проведенных в районе кладбища Сун Хуаншэн, (в городе Фучжоу, провинции Фуцзянь), было найдено более 200 предметов одежды, созданной из ткани, имеющей ребристую структуру, а также текстиль с печатным орнаментом. Среди находок можно отметить неокрашенные шелковые ажурные ткани «сулуо», в структуре

которых было выделено наличие полотняного и саржевого (диагонального) переплетений, а также фактуры в виде цепочек различных видов. Эти ткани украшены сложными растительными орнаментами — изображениями пионов, роз и хризантем, бамбука, китайской сливы и т.д.

Одной из самых известных тканей династии Сун, получивших мировую известность, является «Парча с узором орла», относящаяся к X в. Она была обнаружена в 1953 г. в могиле Арар уезда Нуочан Синьцзян-Уйгурского автономного района. В настоящее время ткань хранится в Музее Гугун Пекина (рис. 3).

Узор этой парчи очень сложен, он сочетает в себе черты китайского и персидского текстильного искусства. Цветовое решение — использование чайно-коричневого и серо-зеленого оттенков — подчеркивает элегантность и нежность этой ткани.





Рис. 3. Парча с узором орла, размер 138 х 81 см
Рис. 4. Фрагменты шелка «Благовещение»

Во времена династий Мин и Цин (XIV – начало XX в.) ткани, имевшие статус императорских, изготавливались на трех текстильных фабриках, расположенных в городах Цзяннин, Сучжоу и Ханчжоу.

Текстильное искусство Китая внесло огромный вклад в культуру всего мира. По Великому Шелковому пути изысканные ткани и технологии шелкоткачества распространялись в Европу. Во Дворце Мочениго (Италия, Венеция) хранится шелковая ткань «Благовещение», созданная в XIV в. (рис. 4). На ткани изображен Архангел Гавриил, сообщающий Деве Марии весть о будущем рождении сына, голубь с оливковой ветвью символизирует Святого Духа, нисходящего на Деву Марию. Раскрытые

крылья и изображение хвоста птицы стилистически связаны с изображениями китайских фениксов.

Китайские традиционные орнаменты получили новое воплощение в западноевропейском текстильном искусстве. Благодаря китайским традиционным узорам, европейский текстиль обогатился новыми орнаментальными элементами и технологиями. Работы, выполненные в «китайском стиле», остаются популярными и в настоящее время. Дизайнеры черпают вдохновение в экзотическом стиле Китая, используя в современных тканях изображения павлинов, бамбука, пышных цветов.

Список литературы:

1. *Wang Chen*. Five Stars Out of the East and Benefit China. — Brocade Unearthed in Niya, Xinjiang: Western Studies, 1997. — 98 с.

2. *Чжун Гао*. Исследования по искусству Шелкового пути. — Урумчи: Синьцзянское народное издательство, 2008. — 527 с.

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

О СУНДУЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ СЕМЕНА РУДАКОВА (ВЛАДИМИРСКАЯ ГУБЕРНИЯ, МУРОМСКИЙ УЕЗД, II ПОЛОВИНА XIX — I ЧЕТВЕРТЬ XX ВЕКА)

ABOUT THE CHEST WORKSHOP OF SEMYON RUDAKOV (VLADIMIR PROVINCE, MUROM DISTRICT, II HALF OF THE XIX — I QUARTER OF THE XX CENTURY)

Муромский уезд Владимирской губернии был во II половине XIX — начале XX века одним из самых крупных центров русского сундучного производства. Существовали как большие мастерские, сбывавшие продукцию во все регионы России, так и мелкие, обслуживавшие исключительно местный рынок. Заведение С.В.Рудакова относилось к первым. До сих пор не существовало научных работ, посвященных ее истории. В настоящей статье на основе разнообразных источников охарактеризована деятельность С.В.Рудакова и его «фабрики», определено ее значение в истории муромского сундучного центра, а также проанализированы сохранившиеся изделия и введены в научный оборот новые данные.

The Murom district of the Vladimir province was in the second half of the XIX — early XX century one of the largest centers of Russian chest production. There were both large workshops that sold products to all regions of Russia, and small ones that worked exclusively for the local market. The chest workshop of Rudakov belonged to the first. Until today, there have been no scientific papers dealing with its history. In this article on the basis of many sources was deter-

mined the activities of Semyon Rudakov and his «factory», its significance in the history of the Murom chest center and were analyzed the preserved artistic items.

Ключевые слова: сундук, Муромский уезд, сундучная мастерская, Нижегородская ярмарка, кустарная промышленность.
Keywords: chest, Murom district, chest workshop, Nizhny Novgorod fair, handicraft industry.

Ко II половине XIX века Муромский уезд Владимирской губернии стал одним из значительных центров сундучного производства в России. Мастера местных «фабрик» делали огромное количество сундуков. Они продавались на Нижегородской ярмарке, а также отправлялись по заказам во многие регионы России, порой весьма отдаленные.

Было основано несколько больших мастерских. Среди прочих следует назвать заведения А.И.Желтикова, С.И.Тулупова, отца и сына Ягуновых, Н.С.Тебекиной, Ф.С.Корешкова. Мастерская С.В.Рудакова также относилась к числу крупнейших. Однако если по истории вышеперечисленных мастерских существуют научные работы [2, с. 39–47; 3, с. 38–44; 4, с. 326–334; 5, с. 350–359], то этого же нельзя сказать о заведении С.В.Рудакова. О нем встречаются только редкие упоминания в статистической литературе конца XIX — начала XX века. До нынешнего времени были не определены вехи истории этой «фабрики», не проанализирована его продукция, не выявлено ее значение в истории сундучного производства Владимирской губернии.

Настоящая статья призвана исправить эту ситуацию. Ее цель — охарактеризовать на основе всех возможных источников деятельность С.В.Рудакова и его «фабрики», определить ее место в истории муромского сундучного центра. Основные задачи: художественный анализ сохранившихся изделий, ввод в научный оборот новых данных. Хронологические рамки исследования: II половина XIX — I четверть XX века. В работе использовались не только сведения из специальной литературы, но и информация документов Государственного архива Владимирской области.

* * *

Сундучное заведение Семена Васильевича Рудакова (? — после 1919 года) находилось в деревне Кошкино Варежской волости Муром-

ского уезда Владимирской губернии. Впервые оно появляется в статистической литературе в 1891 году, это адрес-календарь Нижегородской ярмарки [1, с. 379]. Следовательно, «фабрика» основана до 1891 года. По другим сведениям (очевидно, неточным), она появилась в 1896 году [7, с. 186; 8, с. 252 (гр. III)].

В статистической литературе прослеживается динамика деятельности заведения С.В.Рудакова. Информация на 1903 год: годовое производство на 26300 рублей, число наемных рабочих — 80 человек (в заведении — 35, «на стороне» — 45). Делали не только сундуки, но и кузнечные меха. Работали 250 дней в году [7, с. 186]. Данные на 1910 год: годовое производство на 9700 рублей, число мастеров — 29 [8, с. 252 (гр. III)] (надо здесь отметить, что «Запаринская волость» указана неверно, как и «деревня Коликина» и год основания заведения — 1896). Данные на 1912 год: годовое производство на 8400 руб., наемных мастеров — 29 [9, с. 144 (гр. VII)].

Заведение, как и многие другие, активно продавало продукцию на Нижегородской ярмарке. В 1891–1893 годах Семен Рудаков упоминается среди торгующих сундуками на Нижегородской ярмарке (лавка на Макарьевской улице, № 143) [1, с. 379], также он значится в 1914–1915 годах (лавка на улице Кулибинской, 30) [10, с. 208].

После революции 1917 года сундуки и материалы заведения С.В.Рудакова были конфискованы в пользу артелей (1). За отнятое хозяин «фабрики» получил деньги (2). По информации на июнь 1919 года, семья Рудаковых состояла из 14 человек, дополнительно они занимались земледелием (3). В сентябре 1919 года новыми властями было решено добавить денег сундучникам за хранение экспроприированных сундуков (т.е. их же продукции, но и им уже официально не принадлежавшей). Сумма, выплаченная Рудакову, была вновь гораздо больше других (4), что не может не свидетельствовать о крупных масштабах его производства. Последнее упоминание в архивных документах ГАВО о мастерской С.В.Рудакова датируется 30 декабря 1919 года (5). По крайней мере, в сентябре 1925 года его «фабрика» уже не упоминается среди действующих (среди Рудаковых значится только Иван Иванович) (6). Вероятнее всего, в начале 1920-х годов мастерская С.В.Рудакова прекратила существование (7). На ее основе была создана артель.

Если судить по вышеприведенной информации, то после весьма удачного старта заведение Рудакова вступило в полосу кризиса. Выйти из него удалось, видимо, благодаря объединению с племянниками

Василием и Федором. Постепенно «фабрика» вышла на лидирующие позиции в муромском сундучном производстве. Таким образом несколько корректируется картина развития мастерской Семена Рудакова, представленная в справочнике по истории русского сундучного производства, который вышел в свет в октябре 2020 года [6, с. 145–146].





Рис. 1. Клеймо заведения С.В. Рудакова
Рис. 2. Сундук заведения С.В. Рудакова (частное собрание)

Как многие другие хозяева-сундучники, Семен Рудаков маркировал продукцию. На сегодняшний момент известно два варианта клейма его «фабрики» (они наносились белой краской по трафарету). Первое имело сложную форму, образованную из ногтевидных фигур. В верхнем углу — схематическое изображение цветка. В клейме — надпись: «С. В. РУДАКОВЪ ПОЧ. СТАНЦІЯ ОЗЯБЛИКОВО ВЛАД. ГУБ.». Буквы «С» и «В» фланкированы изображениями звезд, три строки подчеркнуты точечной линией. Второе клеймо сложнее (ил. 1). Оно представляет надпись «С.В. РУД С ПЛЕМЯНИ», которая расшифровывается как «С.В. Рудаков с племянниками». Надпись обрамлена линией, состоящей из «зубцов». Слева и справа от букв «С» и «В» — изображения цветов с листьями. Все строки отделены друг от друга точечными линиями. Очевидно, второе клеймо более позднее, поскольку уже отражает участие в сундучном деле родственников Семена Васильевича.

* * *

Известно несколько сундуков, изготовленных в заведении С.В.Рудакова. Охарактеризуем лишь те, которые находятся в государственных музейных коллекциях (на интернет-аукционах и в частных собраниях также можно встретить сундуки С.В.Рудакова (ил. 2); как правило, они не атрибутированы).

Один сундук находится в Белозерском областном краеведческом музее (8). По форме, размерам, пропорциям и художественному оформлению изделие представляет характерную продукцию муромских мастеров. Это доказывается сравнением с сундуком заведения Федора Корешкова, который хранится в том же музее (9). Надо отметить, что компаративный метод часто бывает весьма эффективен при изучении муромских сундуков. Он позволяет выявить частности, особенности (порой остающиеся незаметными в общих исследованиях), либо констатировать отсутствие таковых.



Рис. 3. Сундук (деталь). Мастерская С.В. Рудакова (Музей сельского космизма)

Другой сундук хранится в «Музее сельского космизма» (Ивановская обл., Гаврилово-Посадский район, с. Скомово) (10). Это предмет средних размеров, окрашенный в зеленый цвет. Стенки прямые, ножек нет, крышка слегка покатая. Ручек для переноски по две с каждой стороны, петля одна. Боковые стенки и крышка обиты тонкими железными полосами, образующими сетку (ранее они были покрашены в черный цвет). Здесь же — розетки, нанесенные белой краской (ил. 3). На крышке расположено большое клеймо с надписью «С.С. РУД С ПЛЕМЯНИ». Лицевая стенка декорирована листами жести с «морозом» (плохо сохранился). Вещь представляет типичное изделие муромских мастеров конца XIX — начала XX века.

Одно из лучших изделий «фабрики» Рудакова хранится в Архангельском краеведческом музее (11). Этот сундук относится к числу дорогостоящих, часто делавшихся по заказу. Он имеет значительные размеры (56 х 121 х 65,5). Крышка — покатая, снизу — резные ножки, на лицевой стороне — три фигурные петли. Все поверхности сундука украшены жестяными листами с «морозом» разных цветов. По краям и по углам прикреплены листы жести золотистого цвета, которые дополнительно декорированы тисненым орнаментом. Он характерен для муромского центра. Приголовок украшен простыми геометрическими фигурами (розетки, ромбы, «сердца»). На задней стороне сундука —

большое клеймо с надписью «С.В. РУД С ПЛЕМЯНИ», которое окружено четырьмя розетками.

Мастера Семена Рудакова стремились идти в ногу со временем: многие орнаментальные мотивы явно вдохновлены декорацией классицизма и модерна (возможно, что золотой цвет жестяных листов и фигурные ножки муромских сундуков есть не что иное, как подражание дворянской мебели). Думается, что значительную роль в этом случае сыграли произведения столичных мастеров-мебельщиков, попадавшие в провинцию (12). Часто это происходило с большим опозданием, поэтому наличие в орнаментальном уборе местных сундуков большого числа «устаревших» мотивов неудивительно. Кроме того, в декоративных мотивах изделий Рудакова просматриваются связи с произведениями ситценабивной промышленности Владимирской губернии.

Стиль муромских сундуков развивался не в вакууме, а постоянно претерпевал внешние воздействия. Мастера воспринимали и прекрасно использовали «привходящие» элементы.

Таким образом, в мастерской Семена Рудакова делали несколько видов сундуков, которые были рассчитаны на разного покупателя. Далеко не все предметы можно назвать произведениями народного искусства. Чаще всего это — бытовая продукция с типичным орнаментом, ориентированная на неискушенного потребителя. И все же сундуки в техническом отношении в большинстве случаев безупречны (13). Мастера Рудакова, возможно, не всегда были художниками, но всегда — классными ремесленниками. В некотором смысле, они были хранителями муромских традиций сундучного производства, ибо в каждой местной мастерской накапливался определенный объем знаний и технических навыков, которые затем использовались в работе.

Сундуки, подобные рассмотренным, делались и в других мастерских, например, в «фабриках» Н.Я.Трофимова и Я.Г.Моренова (14). Муромские сундуки различных заведений при отсутствии клейм или этикеток отличить друг от друга очень трудно, так как мастера использовали одни и те же технологии и материалы. Различие между мастерскими порой заключалось только в объемах и качестве выпускаемой продукции.

В истории мастерской Семена Васильевича Рудакова, одной из самых крупных в Муромском уезде, проявились многие особенности конкретного периода существования местного сундучного промысла. Мастера употребляли различные материалы и техники: «мороз» по же-

сти, нанесение краски с помощью трафарета, тиснение, чеканку, прорезь, окрашивание, литье и проч. Специальные механические приспособления в заведении не использовались. Немаловажную роль — что типично для муромского центра — играла коммерческая составляющая сундучного дела.

Примечания:

1. Сумма, которую заплатили Рудаковым, была самой крупной среди всех сундучных мастерских — 188664 рубля (ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 35).

2. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 136.

3. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 23–24, 40, 142, 144, 212.

4. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 216–218.

5. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 212.

6. ГАВО. Ф. 3278. Оп. 2. Д. 197. Л. 1, 2.

7. Не исключено, что новые обнаруженные архивные документы внесут изменения в эти данные.

8. Инв. № Д-457.

9. Инв. № Д-458.

10. Инвентарного номера не имеет. Благодарю за содействие И.С.Карцева.

11. № КП АОКМ КП-45908. Датируется концом XIX века.

12.Неслучайно декоративные элементы жестяных наугольников и рекламных этикеток, прикреплявшихся к оборотным сторонам крышек сундуков, совпадают (хотя первые, вследствие особенностей материала, предстают в несколько упрощенном виде). Типографии, где печатались этикетки, ориентировались на столичные образцы «высокого» искусства.

13.Надо также учитывать, что многие из изделий «фабрики» Семена Рудакова к настоящему времени сохранились плохо.

14. Находились в Варежской волости, в деревне Соловьево и селе Бангино (или Бобынино) соответственно. В качестве примера их продукции можно назвать сундук из РЭМ (инв. № РЭМ 10718–21).

Список литературы:

1. Адрес-календарь Нижегородской ярмарки на 1891 год. — Нижний Новгород, 1891.

2. *Пудов Г.А.* Материалы о сундучном заведении А.И.Желтикова (Владимирская губерния, Муромский уезд, 2-я половина XIX в. — 1-я половина XX в.) // Наше Ополье. Краеведческий сборник. — 2019. — № 1 (25).

3. *Пудов Г.А.* О сундучном заведении А.С.Ягунова (Владимирская губерния, Муромский уезд, II половина XIX — I четверть XX века) // Наше Ополье. Краеведческий сборник. — 2020. — № 1 (29).

4. *Пудов Г.А.* Сундучная мастерская Н.С.Тебекиной. Материалы к истории // Пудов Г.А. Из истории русского сундучного производства. Сборник научных статей. — [Б. м.]: Издательские решения, 2020.

5. *Пудов Г.А.* О сундучном заведении Федора Корешкова (II половина XIX — I четверть XX века) // Пудов Г.А. Из истории русского сундучного производства. Сборник научных статей. — [Б. м.]: Издательские решения, 2020.

6. *Пудов Г.А.* Из истории русского сундучного производства. Справочник. — [Б. м.]: Издательские решения, 2020.

7. Список фабрик и заводов Европейской России / Министерство финансов. — Санкт-Петербург: тип. В.Киршбаума, 1903.

8. Список фабрик и заводов России 1910 г.: По официальным данным фабричного, податного и горного надзора / сост. ред. «Торг.-пром. газ.» и «Вестн. Финансов»; Министерство финансов и Министерство торговли и промышленности. — Москва: Л. и Э. Метуль и К°, 1910.

9. Список фабрик и заводов Российской империи: сост. по офиц. сведениям Отделения промышленности Министерства торговли и промышленности под ред. В.Е.Варзара. — Санкт-Петербург: тип. В.Ф.Киршбаума, 1912.

10. Справочник Нижегородской ярмарки на 1914 год. — Нижний Новгород, 1914.

Принятые сокращения:

ГАВО — Государственный архив Владимирской области

РЭМ — Российский этнографический музей

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей. Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

G.A. PUDOV

Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

О СУНДУЧНОМ ЗАВЕДЕНИИ С.И. ТУЛУПОВА (СЕЛО ЧУЛКОВО МУРОМСКОГО УЕЗДА). МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ

ABOUT CHEST WORKSHOP OF SERGEY TULUPOV (CHULKOVO VILLAGE, MUROM DISTRICT). MATERIALS FOR HISTORY

Муромский уезд — крупный центр сундучного производства второй половины XIX — I четверти XX века. Местные мастера делали сундуки не только для местного рынка, но и продавали их в центральные губернии России, в Среднюю Азию и на Кавказ. Сложилось несколько крупных мастерских. Среди них была «фабрика» С.И.Тулупова. В настоящее время литература по ее истории крайне бедна. В предлагаемой статье дается характеристика заведения С.И.Тулупова, определяются вехи его истории, анализируются конкретные изделия, а также уточняется значение тулуповской мастерской для русского сундучного дела. Использовались не только сведения из специальной литературы, но и материалы Государственного архива Владимирской области.

Murom district was a large center of chest production in the second half of the 19th — first quarter of the 20th century. Local craftsmen made chests not only for the local market, but also sold them to the central provinces of Russia, to Central Asia and the Caucasus. Several large workshops were established. Among them was the «factory» of Sergey Tulupov. The special literature on its history is extremely

poor. This paper deals with a description of Tulupovs workshop. The milestones of its history are determined, and its significance for the Russian chest production is clarified. Not only information from special literature was used, but also materials from the State Archives of the Vladimir Region.

Ключевые слова: Муромский уезд, Чулково, сундук, сундучная «фабрика», артель, «мороз» по жести, Нижегородская ярмарка, художественный стиль, С.И.Тулупов.
Keywords: Murom district, Chulkovo, chest, chest «factory», artel, «frost» on tin, Nizhny Novgorod fair, artistic style, Sergey Tulupov.

Сундучное производство — важное явление в художественной и экономической жизни России второй половины XIX — I четверти XX века. В стране сложилось несколько крупных центров: заводские поселки Среднего Урала, город Вятка и Вятский уезд, Муромский уезд Владимирской губернии, город Макарьев Нижегородской губернии. При этом существовали локальные центры сундучного производства, имевшие значение только для конкретного региона, поэтому сегодня можно говорить о грязовецких, раскатовских, троельжанских сундуках и проч.

Село Чулково Загаринской волости было одним из центров сундучного производства во Владимирской губернии (ныне — в Вачском районе Нижегородской области). В 1830 году его организовал купец I гильдии Николай Степанович Тулупов. Позднее дело продолжил Сергей Иванович Тулупов, его внук. Со временем значение их сундучной «фабрики» вышло далеко за пределы села Чулково. Тем не менее, литературы, посвященной его истории, крайне мало. Сведения о мастерской встречаются в статистической литературе второй половины XIX — начала XX века, где указаны количество рабочих и объемы производства в определенный период [10, с. 186 (гр. VII); 11, с. 252 (гр. III); 12, с. 144 (гр. VII)]. Краткая информация также есть в каталогах выставок, например, кустарно-промышленной выставки, организованной во Владимире (1912) [3, с. 77]. Кроме того, С.И.Тулупов фигурирует в списках торгующих на Нижегородской ярмарке [1, с. 240, 339; 11, с. 208]. В 2014 году вышла в свет книга «Помыслы о вачских промыслах», в которой повествуется о кустарных промыслах Вачской округи. В ней приведены некоторые сведения о тулуповских сундуках [7, с. 104]. Тем не менее, раздел был посвящен не конкретно заве-

дению С.И.Тулупова, а вообще местному сундучному производству. То же самое можно отметить касательно монографии автора настоящей статьи. Книга была опубликована в 2017 году и посвящалась общей истории муромского сундучного дела. Цели и задачи издания были иными, поэтому о заведении С.И.Тулупова речь идет лишь в нескольких абзацах [8, с. 21, 22]. В справочнике по истории русского сундучного производства, вышедшем в свет в 2020 году, объединены сведения из вышеперечисленных изданий [9, с. 156]. Таким образом, опубликованная информация о мастерской С.И.Тулупова очень скудна, она не отвечает значению «фабрики» в истории русского сундучного производства.

Цель настоящей статьи — общая характеристика заведения С.И.Тулупова, определение вех ее истории, уточнение ее роли в истории не только местного, но и общероссийского сундучного дела. Основные задачи: обобщение сохранившихся сведений о «фабрике», ввод в научный оборот новой информации, художественный анализ конкретных изделий. Хронологические рамки исследования: середина XIX — первая четверть XX века. При работе над статьей использовались не только сведения из специальной литературы, но и материалы Государственного архива Владимирской области (далее — ГАВО).

* * *

Муромский уезд относился к числу самых развитых в губернии «в промышленном отношении». Кроме сундучного, здесь развивалось множество других промыслов, особенно деревообрабатывающих [14]. Главными причинами этого стало обилие материала и выгодное географическое расположение. Определяющую роль сыграла близость Нижегородской ярмарки, на которой мастера сбывали свои изделия. Река Ока позволяла быстро и относительно дешево доставлять продукцию к покупателю. Среди промыслов, мастера которых занимались обработкой дерева, сундучный был самым распространенным. Большинство деревень, где делали сундуки, располагалось в северо-восточной части уезда.

Округа села Чулково в XIX веке была знаменита своими сундучных дел мастерами. Основателем этого промысла на рубеже XVIII–XIX столетий считается бурмистр имения князя Петра Багратиона Иван Яковлевич Сметанин. Он основал небольшое заведение в деревне Поляна (1). Когда Багратион умер, его имение перешло в казну, и И.Я.Сметанин, лишившись должности, начал расширять производство сундуков.

Как указывалось выше, с 1830 года в самом Чулкове организовал сундучное производство купец Николай Степанович Тулупов. Известно, что для обучения местных мастеров он пригласил сундучников из Макарьева [7, с. 104]. Мастерские находились неподалеку от его дома. В 1867 году Н.Н.Овсянников упоминал Тулупова (под фамилией «Силантьев») среди торгующих на Нижегородской ярмарке [5, с. 153]. Также Н.С.Тулупов упоминается в 1870 году. Лавка его находилась в Макарьевском сундучном ряду, № 1. Отчество указано ошибочно — «Силантьевич» [2, с. 165]. Он дожил до преклонного возраста (умер около 1890 года) и похоронен в склепе около церкви, которую возвели на его же средства. Уже при его жизни семейным делом руководил его внук Сергей Иванович, потомственный почетный гражданин.

Возможно проследить узловые моменты истории этой «фабрики», в соответствии со сведениями, приводящимися в статистической и выставочной литературе. Надо отметить, что заведение С.И.Тулупова — самое часто упоминаемое сундучное заведение среди местных мастерских. Это сразу указывает не только на значительные масштабы производства и на коммерческую активность хозяина, но и на определяющую роль его заведения в истории муромского промысла.

С.И.Тулупов упоминается в 1890–1894 годах среди торгующих сундуками на Нижегородской ярмарке, в лавке на Александро-Невской улице, № 107. Он сдавал в аренду две другие лавки на Театральной улице (№ 16 и 18) хозяевам-сундучникам В.О.Маркову и А.И.Желтикову [1, с. 240, 339].

Есть информация, что в 1903 году С.И.Тулупов объединил свои капиталы с сундучником Платоновым. Земские деятели писали в то время: «Так в с. Чулкове соединились (только первый год) Тулупов и Платонов (первый — с капиталом, второй — бывший хозяин, отличающийся большой опытностью: “Тулупова — деньги, Платонова — разум”)» [6, с. 42]. Также они отмечали, что С.И.Тулупов — единственный из муромских сундучников — был настолько состоятелен, что мог расплачиваться за материал наличными деньгами (остальные брали материал в кредит).

В 1903 году годовое производство С.И.Тулупова оценивалось в 12 700 рублей, число мастеров было 36 (в заведении — 16, «на стороне» — 20) [10, с. 186 (гр. VII)].

О времени около 1905 года — сложном периоде в истории муромского сундучного производства — один из его участников писал:

«Заработная плата рабочим не понижена и не повышена, но у производителей дело обостряется: спрос на сундуки сокращен, а количество товара не изменяется. В прошлом году сундук наполовину был запродан до ярмарки в Нижнем по запросам, а ныне запросов нет. Даже крупные производители, в роде Тулупова, принуждены навязывать свой товар. Тулупов послал 300 мест (место — 3 сундука…), кажется, в Астрахань и еще в том же количестве двум прежним своим покупателям; денег не спрашивает (хоть на 2–3 года в кредит); но оказалось, что прежние его покупатели уже 3 года прекратили торговлю сундуками и не знают, куда девать присланное…» [4, с. 30–31]. Впрочем, ярмарка 1905 года оказалась удачной для производителей сундуков, количество мастеров, занятых в производстве, даже увеличилось.

Сведения о тулуповской мастерской на 1910 год: годовое производство на 20–25 тысяч в год, 45 наемных рабочих. В последующие годы — рост: годовое производство на 30 тыс., число наемных рабочих — 36 человек (в заведении — 16, «на стороне» — 20). Работали 240 дней в году [11, с. 252 (гр. III)]. В 1912 году заведение С.И.Тулупова участвовало в Кустарно-промышленной выставке Владимирской губернии. Из ее каталога можно сделать несколько выводов. Сундуки делались нескольких размеров, в т.ч. с «морозом» и «решеткой» (наряду с ними были и сундуки «лучшей работы»). Самый дорогой оценивался в 25 рублей. Шкатулки также производились различных видов и размеров, были «двойки», «тройки» и «четверки» [3, с. 77]. Они также украшались «морозом» и тонкими железными полосами («решеткой»). Таким образом, ассортимент продукции С.И.Тулупова был достаточно разнообразен и рассчитывался на разного покупателя.

В 1912 году годовое производство Тулупова оценивалось в «Списке фабрик и заводов Российской империи» в 23 000 рублей, число рабочих — 45 [12, с. 144 (гр. VII)]. Таким образом, числовые показатели, по сравнению с 1910 годом, не изменились и указывают на постепенный экономический рост тулуповской «фабрики».

Среди торгующих на Нижегородской ярмарке Тулупов еще упоминался в 1914–1915 годах (лавка на Театральной, 18) [13, с. 208].

В Государственном архиве Владимирской области сохранился интересный документ, в котором приводится информация о мастерах С.И.Тулупова (2) (на 31 октября 1918 года). Перечислено 19 человек, сообщаются краткие биографические сведения о каждом. Это Я.А.Богатов, М.С.Морозов, А.Н.Рябинин, С.А.Селезнев и другие. Анализ этой инфор-

мации приводит к выводу, что большинство мастеров — грамотные семейные мужчины 50 лет и более, которые целыми поколениями работали в мастерской С.И.Тулупова. Некоторые жили не в собственных домах, а «при фабрике» (например, И.С.Лукьянов жил «в помещении, предоставляемом заведением»). Возможно, это свидетельствует о неких элементах социальной работы, имевших место на «фабрике» Тулупова.

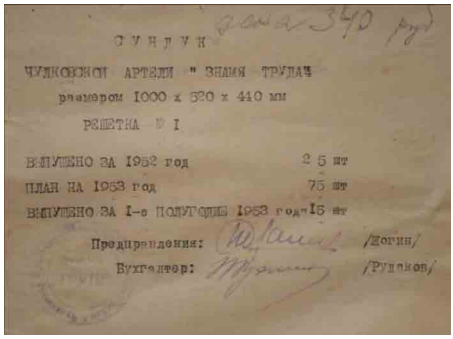

СУНДУК
ЧУЛКОВСКОЙ АРТЕЛИ " ЗНАМЯ ТРУДА"
размером 1000 х 520 х 440 мм
РЕШЕТКА № I
ВЫПУЩЕНО ЗА 1952 год 25 шт
ПЛАН НА 1953 год 75 шт
ВЫПУЩЕНО ЗА I-е ПОЛУГОДИЕ 1953 год-15 шт
Председатель: /Догин/
Бухгалтер: /Рудаков/

Рис. 1. Этикетка на сундуке артели Знамя труда

После революции, в 1919 году, сундуки и материалы, принадлежавшие С.И.Тулупову, были отняты новой властью (как и у многих других сундучников) (3). «Товаров» было взято на сумму 116 230 рублей (больше «экспроприировали» только у Рудаковых). «Агенту для поручений» А.П.Барскову поручили принять у частных сундучников их изделия, которые Губсовнархоз уже передал «на бумаге» Губпродукту, и погрузить на баржу, а также дополнительно загрузить сундуками пять вагонов и затем отправить их в Муром. Изделия были уже распределены среди населения губернии (4). Местным властям предписывалось помочь А.П.Барскову, так как многие хозяева решительно противились переходу своих сундуков в другие руки.

Столярно-сундучные артели, созданные в этот период, основывали свою деятельность на материалах частных «фабрик», например, Загаринская артель брала материал в С.И.Тулупова (5). Справедливости ради надо отметить, что позднее за сундуки и за их хранение частным владельцам было заплачено (у Тулупова было взято 325 сундуков) (6).

В 1923 году, на базе «фабрики» С.И.Тулупова была организована столярно-сундучная артель «Приокский прогресс», первым руководитедлем которой стал Иван Дмитриевич Киселев из Чулково [7, с. 106]. Производственные помещения располагались в бывших помещениях Тулупова. В 1926 году артель укрупнилась: в нее вошли Ишутинская, Полянская, Криушинская, Кошкинская кузнечно-меховая, Арефинская по производству сундучной фурнитуры артели. Производство было переведено на берег Оки, никаких механизмов не было — все делали вручную.

Позднее «Приокский прогресс» переименовали в «Знамя труда» (ил. 1). В конце концов, бывшая тулуповская мастерская стала мебельной фабрикой. Стало быть, одним из истоков местной мебельной промышленности была именно сундучная мастерская С.И.Тулупова.

* * *

В музейных коллекциях сохранилось крайне мало сундуков «фабрики» С.И.Тулупова (среди точно атрибутированных). По большей части они находятся либо в частных собраниях, либо до сих пор используются жителями Вачского района. Рассмотрим несколько изделий (7).

Сундук значительных размеров находится сегодня в частном собрании. Его форма и конструкция типичны для муромских изделий: вертикальные стенки, покатая крышка, резные ножки, на лицевой стороне — три петли сложной формы, в которые вставляется длинный стержень. На боковых сторонах — по две кованые ручки. Вся поверхность сундука покрыта жестяными полосами, образующими сетку. Под ними — «мороз» янтарного цвета. Края изделия обрамлены декоративными лентами, также состоящими из тонких жестяных полос. Они вносят упорядоченность, ясность в общее художественное решение. Изнутри сундук укреплен полосами с тиснеными узорами, которые состоят из простых геометрических фигур. Слева — полочка для документов и предметов, связанных с женским рукоделием (приголовок). Она состоит из трех отделений, каждое из которых закрывается отдельной пластиной. Их можно открыть только при условии, если открыто среднее отделение.

Другой сундук, также находящийся в частном собрании, декорирован несколько разнообразнее. Он окрашен в зеленый цвет, лицевая стенка покрыта «мороженой» жести коричневого цвета, сверху — тонкие полосы, расположенные в виде сетки. На края лицевой стороны прикреплены ленты с трафаретным орнаментом, который составлен из растительных и геометрических мотивов. Сундуку свойственны хорошо найденные пропорции и точное соответствие между декором и формой. Звучная декоративность лицевой стенки прекрасно выявляется на фоне глухих зеленых тонов боковых сторон. Различие фактуры поверхностей вносит разнообразие во внешний вид вещи. Мастер сумел скромными техническими средствами богато украсить изделие.

На третьем сундуке (частное собрание) нет полос с трафаретным узором, но вся лицевая сторона покрыта листами «мороженой»

жести золотистого цвета. Остальные поверхности окрашены в зеленый цвет. Это изделие доказывает, что продукция С.И.Тулупова, при всей многочисленности, не была скучным повторением найденных решений. На сундуке сохранился музыкальный звон, что делает его запоминающимся произведением русского народного искусства.

Таким образом, мастерская С.И.Тулупова на определенном этапе истории муромского промысла играла определяющую роль. Масштабы ее производства превосходили почти все местные мастерские, «фабрика» часто принимала участие в выставках разного уровня (это — редкость для муромских хозяев) и, таким образом, была как бы фасадом сундучного промысла. Ее история неотделима от общей истории кустарной промышленности края. Будучи основанной в первой половине XIX века, мастерская пережила расцвет в конце XIX — начале XX столетия, после революции была реорганизована в артель. В конечном счете она явилась предтечей местной мебельной промышленности.

Примечания:

1. Его дело продолжил сын, С.И.Сметанин, в 1830 году.

2. ГАВО. Ф. 908. Оп. 2. Д. 727.

3. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 35, 40.

4. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 86.

5. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 175.

6. ГАВО. Ф. 511. Оп. 1. Д. 441. Л. 216–218.

7. К сожалению, фотографии этих сундуков, находящихся в частных коллекциях, сделать не удалось.

Список литературы:

1. Адрес-календарь Нижегородской ярмарки на 1890 год. — Нижний Новгород, 1890.

2. Алфавитный указатель лиц торгующих на нижегородской ярмарке. Изд. А.С. — Москва: тип. Калашникова, 1870.

3. Каталог кустарно-промышленной выставки, устраиваемой в гор. Владимире при Губернской управе с 15-го ноября по 6-е декабря 1912 года. — Владимир на Клязьме, 1912.

4. Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Том I. Муромский уезд. Вып. III. Промыслы крестьянского населения. — Владимир: типо-лит.губ.земской управы, 1913.

5. *Овсянников Н.Н.* О торговле на Нижегородской ярмарке. — Нижний Новгород: тип. Г.А.Пендрина, 1867.

6. Положение сундучного промысла в Муромском уезде. (Результаты исследования, произведенного осенью 1903 г. членом управы Г.А.Смирновым совместно со статистиком губернского земства А.В.Смирновым) // Доклады Владимирской губернской земской управы очередному губернскому земскому собранию 1903 года. По экономическим вопросам. — Владимир на Клязьме: типо-литография губернской земской управы, 1903.

7. Помыслы о вачских промыслах: промыслы и ремесла Нижегородской области / [Фонд развития нар. худож. промыслов Нижегор. обл.]; автор-составитель и редактор Ф.Лепеев. — Нижний Новгород: Литера, 2014.

8. *Пудов Г.А.* Сундучный промысел Муромского уезда Владимирской губернии (II половина XIX — I половина XX века). — Санкт-Петербург: Первый класс, 2017.

9. *Пудов Г.А.* Из истории русского сундучного производства. Справочник. — [Б.м]: Издательские решения, 2020.

10. Список фабрик и заводов Европейской России / Министерство финансов. — Санкт-Петербург: Типография В. Киршбаума, 1903.

11. Список фабрик и заводов России 1910 г.: По официальным данным фабричного, податного и горного надзора / сост. ред. «Торг.-пром. газ.» и «Вестн. Финансов»; Министерство финансов и Министерство торговли и промышленности. — Москва: Л. и Э.Метуль и К°, 1910.

12. Список фабрик и заводов Российской империи: сост. по офиц. Сведениям Отд.пром-сти М-ва тоговли и пром-сти / под редакцией В.Е.Варзара. — Санкт-Петербург: тип. В.Киршбаума, 1912.

13. Справочник Нижегородской ярмарки на 1914 год. — Нижний Новгород, 1914.

14. *Федосеев Л.А.* Краткий очерк кустарной промышленности Владимирской губернии. — Владимир: Владим. губ. стат. ком., 1901.

И.И. ТЮЛЯХОВ

Преподаватель, зав. мастерскими кафедры «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: Tulyahov@mail.ru

I.I. TYULYAKHOV

Lecturer, head of workshops at the Department of Restoration of Artistic Metal of the Stroganov Academy (MGHPA),
e-mail: Tulyahov@mail.ru

ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ КОКОСОВОЙ ПОСУДЫ ПО МАТЕРИАЛАМ ИССЛЕДОВАНИЯ КОКОСОВОГО КУБКА XVIII В. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION OF COCONUT DISHES BASED ON THE MATERIALS OF THE STUDY OF THE COCONUT CUP OF THE XVIII CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM

Статья посвящена изучению проблемы реконструкции кокосовых кубков, в которых в процессе бытования часто была утрачена металлическая часть, а резная кокосовая чаша была выполнена гораздо раньше. Вопросы о первоначальной оригинальной форме кубка были рассмотрены по уникальным Описям Оружейной палаты, а также был применен современный метод компьютерного моделирования.

The article is devoted to the study of the problem of reconstruction of coconut Cups, in which the metal part was often lost in the process of existence, and the carved coconut bowl was made much earlier. Questions about the original shape of the Cup were examined using the unique Descriptions of the Armory, and a modern computer simulation method was applied.

Ключевые слова: ювелирное искусство, кубок, резьба, кокосовый орех, 3d-моделирование, серебро.
Keywords: jewelry, Cup, carving, coconut, 3d-modeling, silver.





Рис. 1. Кокосовый кубок XVIII века из собрания Государственного Исторического музея
Рис. 2. Сквозные скобы, крепящие стяжки на кокосовом кубке XVIII в.

В собраниях ряда музеев сохранились кокосовые кубки, металлические части которых либо утрачены, либо относятся к другому времени создания. В Государственном Историческом музее в отделе хранения драгоценного металла сохранились подобные предметы, которые требуют научной реконструкции целостного художественного образа.

Большой интерес для нашего исследования представил кокосовый кубок XVIII века, имеющий утрату металлических частей. Косовый кубок в серебряной оправе на ножке без крышки. Кубок состоит из чаши кокосового ореха, оправы, стояна и основания. Чаша выполнена из цельной скорлупы кокосового ореха (рис. 1, 2).

С внешней стороны кокосовая чаша украшена рельефом на гладком полированном фоне, состоящим из трех клейм, разделенных металлической оправой.

В центре первого клейма — сюжет обнаженная женская фигура Дианы- охотницы с газелью, над ней — лента с надписью на старославянском, она заключена в рокайльную рамку. С верхней левой стороны рамки — орел, держащий в клюве виноградную лозу с одним листком, с правой стороны — ангел с ветвью из трех листков в левой руке.

На втором клейме изображен равносторонний крест, каждая сторона которого — в виде полураскрытого бутона, в центре — круг, в углах креста — еще четыре таких же круга. Над крестом располагается

корона. Предположительно, над короной была лента с надписью, так как частично остался контур, но само изображение отсутствует и частично стерто. Рокайльные рамки на всех рельефах одинаковые. Орел держит лозу с двумя листками, у ангела — колосок в левой руке.

В третьем клейме изображен корабль с парусами, плывущий по воде, над ним — лента с надписью на старославянском. Выше надписи выгравировано число 163. В клюве орла — лоза с тремя листками, у ангела — три ветви.

Венец из гладкого металла. Его толщина — 0,02 мм, ширина — 4,5 мм. Он огибает край горлышка кокосового ореха с внешней и внутренней сторон. Рельефы разделены между собой тремя стяжками оправы, представляющими собой узкие в середине и расширяющиеся сверху и снизу полоски. В середине оправы — крепеж клепки скобы. Вверху бортик толщиной 5 мм. Металл гладкий, полированный, сужается к основанию и имеет вогнутость. Полусферический формы. С внутренней стороны кокосовой чаши, на дне, есть металлическая накладка, предположительно — для штифтового соединения чаши и ножки. На внутренних сторонах, по бокам чаши, видны 3 отверстия для крепежа трех клепок скоб. Стоян был выполнен в ходе реставрации в мастерских ГИМ. Стоян гладкий, из полированного металла.

В современной реставрации была выполнена ножка цилиндрической формы, из гладкого металла высотой 50 мм, шириной 13,5 мм. Внизу — узкая накладка толщиной 3,5 мм, расширяющаяся книзу. На накладке начинаются три ножки в виде S-образных завитков, расплющенных по краям.

Металлическая гладкая оправа на горлышке кубка слегка отстает. На оправе — небольшие вмятины и царапины. Есть деформации памятника между первым и вторым медальоном, кончик полоски рельефа загнут внутрь. На дне с внешней стороны — царапины разных размеров и крупная вмятина под вторым медальоном, несколько мелких вмятин на стояне. S-образные завитки деформированы, это привело к наклонению памятника от основной оси.

Для исследования мы использовали ряд научных трудов. Мы рассматриваем очень широкий спектр литературы, связанной как с историей страны, так и с ее искусством в период с XVII до конца XVIII века, так как, несмотря на то, что изучаемый нами кокосовый кубок датируется XVIII веком, нам нужно было проследить всю историю изделий

из кокосового ореха в России, так как именно здесь его начали обрабатывать, начиная с XVII века, а именно, по информации из стати первого номера журнала «Светильник» [4] от 1913 года, с трех подаренных патриарху Филарету кокосовых кубков. В статье И.Ухановой «Кокосовые кубки русских мастеров XVII века» [5] также говорится о том, что русские мастера переложили на новый экзотический материал традиции косторезного мастерства, в совершенстве вписав его в новую форму.

Изучаемая нами эпоха была эпохой Великих Географических открытий, поэтому очень важную информацию мы почерпнули из каталога под редакцией В.Ведюшкина «Владыки океана. Сокровища Португальской империи XVI–XVIII веков» [1], где подробнейшим образом рассказано о мореплаваниях и завоеваниях Португальской империи и о привозимых ими товарах, в том числе и экзотических натуралиях, таких как перламутр, кокосовый орех и другие.

Также важной стала статья Григория Пятова «Российские изделия из кокоса XVIII–XIX вв.», опубликованная в журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» [3], в которой освящены уникальные предметы старинной кокосовой посуды.

Редкий материал был собран Г.Д.Филимоновым в описях Оружейной палаты [2], где подробно приведено описание древней кокосовой посуды и выделены основные ее типы.

Для реконструкции первозданного исторического образа изучаемого нами кокосового кубка и воссоздания металлических частей мы обратились к описям Московской Оружейной палаты Кремля, где нашли раздел домашней утвари из кокоса, и смогли определить типы кокосовой посуды. Кубки и братины были разные, но особое место занимают кубки и братины, сделанные из экзотических натуралий, а именно из кокосового ореха. Как правило, яйцевидное или шаровидное тулово такого сосуда соответствовало естественной форме кокосового ореха, который обрамляли оправой, состоявшей из венчика в виде широкого обода, в котором был закреплен кокос, трех стяжек, соединявших верхнее кольцо с круглой верхней частью стояна и основанием.

Г.Д.Филимонов составил описание древней кокосовой посуды, хранящейся в Оружейной палате, выделил ее типы. В описании кокосовой посуды больше 20 наименований, нам хотелось бы привести здесь некоторые из них.

«ПОСУДА КОКОСОВАЯ.

2717. КУБОКЪ кокосовый, съ крышею, разной; въ серебряной золоченой оправе, состоящей изъ трехъ обоймицъ, венца, подкладной чаши, стояна и поддона. По кокосу, съ трехъ сторонъ, въ круглыхъ клеймахъ, между орнамента, вырезаны три христианских добродетели, олицетворенные въ образе жен-скихъ фигуръ съ различными аттрибутами. На высокомъ, столбообразномъ венце вырезаны сплошными клеймами, мелкотравные разводы. На трехъ обоймицахъ чеканены яички и по концамъ ихъ литыя человечесюя личины; по золоченой чаше, что снизу кокосовой, выбиты ложчатыя выпуклости, чрезъ одну чеканный. Въ стояне ваза, по выпуклости коей, литыя львиныя личины, съ висящими въ пасти концами перевязокъ, отъ находящихся между ними клеймъ, съ плодами; вокругъ верхней шейки три дужки, въ виде козлиныхъ ногъ съ человеческими головами. По верхней выпуклости поддона повторяются ложчатыя украшеня, а затемъ, по нижней выпуклости, три резныя клейма съ орнаментами. Крыша плоская, въ виде опрокинутаго блюдца, съ зубчатой окрайной; внутри ея, сверху вставлено другое, опрокинутое блюдце, а на немъ золоченый, лучистый репей и изъ двухъ, одна на другую поставленныхъ шеекъ; на нихъ возвышается, стоящая женская фшура» Изъ казны naTpiарха Филарета Никитича. Въ описи 1835 года значится подъ N° 2466. Въ Палатахъ бояръ Романовыхъ» [2, с. 82].

«2718 и 2719. КУБКА два, изъ кокосоваго оріха, въ серебряной оправе, съ такими же вазами въ стоянахъ и поддонами. На одномъ, по кокосу выпукло вырезана, въ трехъ отделешяхъ, история первыхъ человековъ: искушеше, грехопадение и изгнание. Вокругъ высокаго, серебрянаго, кверху расширяющагося борта, резной поясокъ, а снизу его сканная веревочка. Ваза въ стояне литая, съ тремя человеческими личинами и тремя вокругъ верхней шейки, дугами, въ виде бараньихъ ногъ, сверху стояна блюдце, въ которое упираются пятами три, охватываюиця кокосъ дуги, вверху, прикрепленныя. къ борту; по концамъ ихъ, львиныя личины съ кольцами въ пасти. Поддонъ опрокинутою чашею, по выпуклости ея чеканены, въ трехъ овальныхъ клеймахъ, полулежачия человеческия фигуры, между ними личины. Вся оправа вызолочена. На другомъ кокосе, также выпукло вырезаны въ трёх отделениях притча о блудномъ сыне, выделъ наследства, его расточение и возвращение на родину. Оправа подобна предыдущему кубку, только не золочена. У обоихъ кубковъ кокосъ разбить и оправа повреждена. Изъ казны Патриарха Филарета Никитича Въ описи 1835 года значатся подъ №№ 2467 и 2468» [2, с. 82–83].

«2723. БРАТИНА большая, кокосовая, резная, въ серебряной, золоченой оправе. Поддонъ, въ виде двухъ блюдцевъ, по выпуклости соедененныхъ узкою шейкою; на блюдцахъ, среди сканныхъ травныхъ разводовъ, финифть белая, голубая и черная; по верхнему борту голубая, полуовалами и белая, крапинами; туть же, по сторонамъ, вырезана надпись; «Братина, пити изъ нея на здравие». Три обоймицы плоския съ сканными жгутиками, между ними по кокосу, въ трехъ отделенияхъ, выпукло вырезаны поясныя изображения, съ надписью надъ каждымъ: 1) "Бысть некии человекъ богат гл. г (Притча о бедн. Лазаре); 2) Песнь Царя Соломона о любви гл. ai; 3) Веления Божея вземшим ся w дре. глв. (грехопадение). Вышины въ ней три вершка"» [2, с. 83].

«БРАТИНА средняя, въ золоченой же оправе, съ тремя обоймицами; на нихъ и на поддоне резаны травы; поверхъ борта вырезаны слова: «Братина добра человека, пити из нея на здравие и на веселие». По кокосу, въ трехъ отделенияхъ, выпукло вырезаны изображения изъ светскаго и монашеского быта XVII века. Меры, въ вышину два три четверти вершка» [2, с. 84].

Значительно чаще в музейных и частных коллекциях встречаются кубки из резных кокосов в серебряных оправах XVIII века, видимо, кубки этого периода были наиболее сохранны. На некоторых оправах из серебра, на основаниях или крышках есть пробы, клейма мастеров, городов и даты. Это ценный определяющий фактор при атрибуции. Чаще всего клейма указывают на московских мастеров, работавших по серебру, стало быть, и происхождение вещей следует связывать, прежде всего, с Москвой, но не только с ней.

Мы можем привести описание одного из кокосовых кубков из «Описи Московской Оружейной палаты», составленной М.П.Погодиным: «Кубок резной, кокосовый, с крышею, в оправе из низкого серебра, состоящей в венце и трех плоских дугах, на продолговатом стояне. По кокосу, в трех отделениях, вырезан в медальонах, окруженных арматурой: двуглавый орел и поясные портреты Императора Петра III и Императрицы Екатерины II-й; соответствуя каждому изображению на крыше, по Императорской короне. Меры в вышину пять с половиною вершков» [2, с. 88]. Здесь описывается типичный кокосовый кубок на высокой ножке.

Также в описи Оружейной палаты, составленной все тем же Погодиным, есть описание переходной формы между братиной и кокосовым кубком «Кубок или братина, в виде овального стакана, на низком,

серебряном поддоне и в такой же оправе, состоящей из венца и трех вертикальных ободков с резными украшениями. По венцу резная надпись “Братне добра человека, пити из него на здравие”» [2, с. 88].

В итоге мы можем сказать, что наиболее распространенными типами кокосовой посуды XVII–XVIII веков были кубки и братины, также между ними существовали и переходные формы. Кроме того, были также другие формы кокосовой посуды: сулейки, ковши, корабли, перечницы и чаши.

В исторических типах кокосовой посуды, которыми являются братины и кубки, мы нашли наиболее близкую форму металлических частей изучаемого нами кубка, что позволило утверждать, что оригинальная его форма была похожей на переходный тип кокосовой питейной посуды, а именно — братины и кубка. Это дало нам возможность воссоздать целостный образ кубка в материале. Для этого мы использовали компьютерные технологии.

Оправа для этой чаши представляла собой братину. Было принято решение создавать экспериментальную модель кубка в оправе по типу братины. Ко всему прочему, при просмотре ряда аналогов без футеров этого периода были выявлены некоторые особенности. Кокосы в оригинальных оправах не имеют отверстий, то есть кокосовая чаша закреплена в венчике, установлена в ложе стояна и плотно прикреплена к нему стяжками на шарнирах. Во всех других кокосовых кубках без внутреннего футера отверстия говорят об их чинке, и все они по атрибуции имеют неоригинальные оправы.

С помощью компьютерного моделирования нами было воссоздано оригинальное крепление кокосовой чаши к оправе. Процесс создания 3д-модели кубка и ее анимации с помощью программы 3ds Max 2015 можно разделить на этапы.

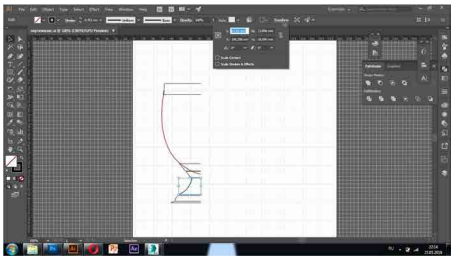
1. Подготовка контуров в программе Adobe Illustrator.

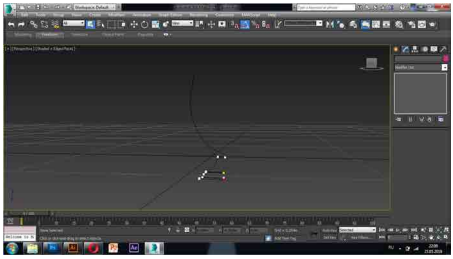
На этом этапе выполненный на основе обмеров аналогов в Государственном Историческом музее чертеж переносится в программу Adobe Illustrator CC для создания точных контуров. Венчик, кокосовая чаша и ножка являются телами вращения, поэтому достаточно создать контур лишь одной половины кубка. Следующее, что нам нужно было сделать, это создать объемную модель. Работаем с контурами, где каждый элемент создается отдельным контуром.

Adobe Illustrator дает возможность создать контура с размерами, строго соответствующими физическим размерам реального объекта, что позволяет избежать ошибок в пропорциях. Также на точность контуров работает привязка к сетке. Экспорт контуров из Adobe Illustrator в 3ds max осуществляется путем сохранения файла в формате Adobe Illustrator 8 и простого перетаскивания файла в рабочее поле 3ds max (рис. 3).

В результате первого этапа работы были созданы векторные контура объекта и помещены в 3ds max. Создания тел вращения в 3ds max реализовано через применение модификатора Lathe к контуру (рис. 4).

Данный модификатор в 3ds max крайне удобен тем, что позволяет править изначальный контур, но, в то же время, преобразует его в 3д объект. Таким образом, при возникновении такой потребности, на данном этапе можно править контур, менять его настройки, что особенно актуально для настройки интерполяции.





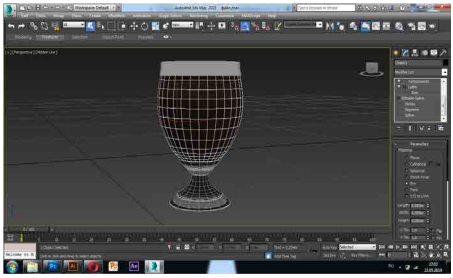


Рис. 3. Подготовка контуров в Adobe Illustrator (работа с 3d-моделью кокосового кубка)

Рис. 4. Создание основных объемов (работа с 3d-моделью кокосового кубка).

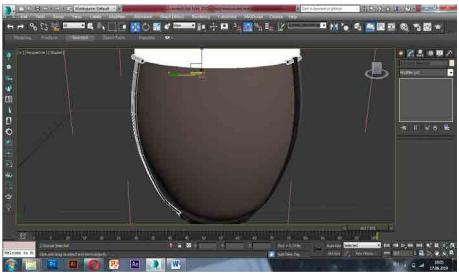
Рис. 5. Создания тел вращения (работа с 3d-моделью кокосового кубка).

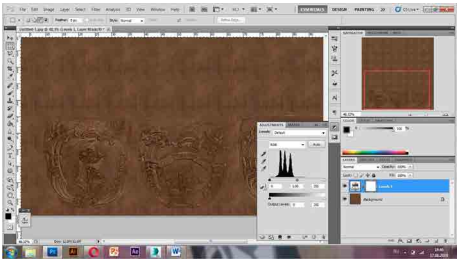
После применения модификатора Lathe необходимо применить модификаторы TurboSmooth (ко всем элементам кубка) и Shell (к кокосовой чаше и венчику). TurboSmooth позволяет сделать объект более гладким, визуально отдаляя его от простой геометрии и приближая к более естественным и плавным формам, а Shell позволяет задать толщину. Модификатор Shell обладает достаточно гибкими настройками, таким образом толщину можно ввести как точное числовое значение (рис. 5).

Для создания шарниров используется команда Tube. Контур стяжек близок к контуру чаши, поэтому создается непосредственно из его копии при помощи того же модификатора Lathe, однако с иным градусом вращения. Также применяется модификатор Shell для создания толщины.

Одна стяжка и шарниры группируются. Их центр осей необходимо сместить на середину кубка (в противном случае по умолчанию он будет расположен в центре созданной группы). Для этого в разделе иерархии выбирается подраздел Pivot; команда Affect Pivot Only позволяет передвигать центр осей объекта или группы по своему усмотрению.

Теперь, когда центр группы совпадает с центром кубка, зажав клавишу Shift и применив к группе команду «вращение», можно создать ее дубликат. Задача также значительно упростится, если предварительно активировать привязку к углам (горячая клавиши «A»), что позволит производить вращение объектов только на угол, кратный 5˚. Так как стяжки три, в данном случае угол вращения составляет 120˚. В диалоговом окне Clone Options увеличиваем количество копий (рис. 6).





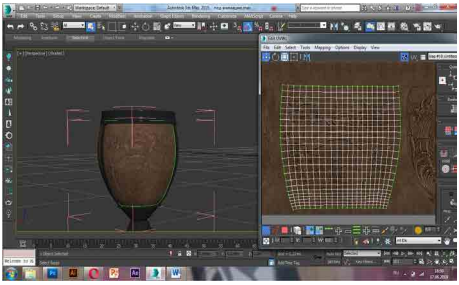


Рис. 6. Моделирование стяжек и шарниров (работа с 3d-моделью кокосового кубка).
Рис. 7. Текстурирование модели кубка
Рис. 8. Работа с наложение рельефа на форму кубка. Текстурирование

На данный момент одной из ведущих систем рендеринга для 3ds max является V-ray, поэтому работа над визуализацией с помощью этой системы наиболее целесообразна.

После того как мы завершили работу над формами объекта, мы должны поработать над структурой материалов. Материал серебра

получаем путем настройки материала VRayMtl, выбранного из встроенной библиотеки материалов V-ray. Основными параметрами для настройки любого материала металла являются цвет объекта, отражательная способность и форма блика. Отстроив все параметры, мы получаем материал серебро. Получившийся материал необходимо применить к объектам, составляющим венчик, ножу, шарниры и стяжки.



Рис. 9. Экспериментальная модель кубка XVIII в.

В создании материала для кокосовой чаши решающую роль играет текстура. Ее необходимо заранее подготовить в программе для работы с растровой графикой (например, Adobe Photoshop). В основу текстуры легли фотографии исследуемых аналогов кубков в Государственном Историческом музее: нужные фрагменты вырезаны с помощью полигонального лассо, проведена цветотоновая коррекция с помощью инструментов «Уровни» и «Кривые» (рис. 7).

Для создания разверстки из полигонов для последующего сопоставления их с текстурой в 3ds max мы использовали модификатор Unwrap UVW (рис. 8).

На этом этапе необходимо создать освещение в сцене. Мы создали мягкий рассеянный свет с четкими бликами от световых акцентов. Для этого удобно использовать VRayLyght типа Dome. Для акцентов освещения используется VRayLyght типа Disk. Во избежание пересвета на визуализации параметр яркости у VRayLyght типа Dome снижен до 0,85, яркость у двух имеющихся в сцене VRayLyght типа Disk снижена до 10 у первого и до 4 у второго. Такие параметры освещения позволяют создать на рендере мягкий рассеянный свет с четкими бликами от световых акцентов.

Работа с анимацией в 3ds max осуществляется с помощью ключевых кадров. Анимировать можно положение объектов в пространстве и многие числовые параметры объектов и примененных к ним модификаторов. Достаточно задать лишь ключевые кадры с помощью располагающейся внизу панели анимации, и программа сможет рассчитать промежуточные. Для того чтобы не нарушать целостности объекта, целесообразно анимировать с конца, а не с начала, постепенно «разбирая» кубок. На этом этапе также становится важной постановка камеры (создание камеры Target). В дальнейшем из ее окна вида будет идти визуализация анимации.

Для дальнейшей работы изображения следует импортировать в AdobeAfterEffectsCC. Происходит преобразование в видеофайл, который можно подвергнуть дальнейшей обработке и вывести в видеоформатAVI.

Для реконструкции необходимо было определить историческую форму оправы изучаемого кубка XVIII в., для этого мы изучили ряд кубков и братин в собрании Государственного Исторического музея. Наиболее стилистически приближенной была братина. В результате цель нашей работы была достигнута, нами была создана в материале экспериментальная модель кубка XVIII века и проведена реконструкция исторической формы оправы (рис. 9).

В заключение можно сказать, что, современный этап развития компьютерных технологий дает большие возможности в музейной практике и в области реконструкции уникальных художественных произведений, утративших свой первоначальный исторический облик. Однако для моделирования предметов необходимо знать и владеть рядом компьютерных программ. На сегодняшний день — это самые мощные и популярные двухмерные и трехмерные редакторы, такие как, например, 3ds Max 2015, Adobe Illustrator и многие другие. Методы компьютерного моделирования сегодня можно с успехом использовать в научной реконструкции и реставрации музейных памятников.

Примечания:

1. *Ведюшкин В.* Владыки океана. Сокровища Португальской империи XVI–XVIII веков // Каталог. Музей Московского Кремля. — М., 2018.

2. Опись Московской оружейной палаты. Часть 2. Книга 3: Посуда раковинная, костяная, каменная, кокосовая и проч. Древняя домашняя утварь. Мебель и одежда. — М., 1884.

3. *Пятов Г.* Российские изделия из кокоса XVIII–XIX вв. // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2007. — № 9 (50).

4. *Трутовский В.* Патриарх Филарет Никитич и некоторыя памятки его в Москве // Журнал «Светильник». — М., 1913.

5. *Уханова И.* Кокосовые кубки русских мастеров XVII века // Сообщения Эрмитажа. — СПб., 1984.

6. *Уханова И.Н.* Художественные произведения из кокоса русских мастеров XVII–XVIII веков // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 1991. — № 4.

7. *Шангина И.И.* Русский традиционный быт. — СПб., 2003.

Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена

16+

Подписано в печать 11.12.2020
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 21,25.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9