

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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

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

Фундаментальные, прикладные и учебно-методические исследования.

3/2017

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, 2017. – № 3. – 378 с.

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

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

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор

Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор

Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук

Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор

Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор

Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор

Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор

Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор

Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

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

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Выпускающий редактор: Н.Н. Ганцева
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор,
верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2017

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, 2017. – № 3. – 378 p.

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

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

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

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy

Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor

Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor

Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor

Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Managing editor: N.N. Gantseva
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of
Applied Art and Design
named after Sergei Stroganov, 2017

ГЛАЗ КАК ЯВЛЕНИЕ И СУЩНОСТЬ В ВИЗУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается феномен глаза в контексте диалектического взаимодействия философских категорий «явление» и «сущность» в визуальном искусстве на примере дизайна. Устанавливается, что в процессе постижения сущности через явление выявляются утилитарные, эксплуатационные, социально-культурные, когнитивные и другие особенности вещи, которые находят свое внешнее выражение в художественном творчестве дизайнера.

The article reviews on the eye of context dialectical interaction of philosophical categories: «the phenomenon» and «the substance» of visual art in design. It is determined, that utilitarian, exploitative, sociocultural, cognitive and other features of the thing are revealed in the process of comprehending the substance through the phenomenon. They find their external expression in the artistic creativity of the designer.

Ключевые слова: глаз, явление, сущность, диалектика, дизайн, формообразование, вещь.

Keywords: eye, substance, phenomenon, dialectics, design, shaping, thing.

К визуальному искусству относятся живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладные изделия, архитектура, дизайн и другие художественные произведения, которые воспринимается зрительно. При этом глаз необходимо рассматривать и как явление, и как сущность. Как явление глаз — орган восприятия светового раздражителя у человека и животных. Человеческий глаз состоит

из глазного яблока, соединенного зрительным нервом с головным мозгом. Основными элементами глаза являются роговая оболочка, передняя камера, стекловидное тело, склера, зрительный нерв, задняя камера, хрусталик и др. Последний является одной из важных частей диоптрического аппарата глаза. Он выполняет функцию, подобную диафрагме фотоаппарата, поэтому неслучайно в основу конструкции фотоаппарата положено строение глаза.

В лингвистике глаз определяется еще и как само зрение. В контексте категории «явление» глаза характеризуются как черные, карие, серые, синие и др. В метафорическом плане существуют специфические выражения, как, например, «своими глазами видал» (сам), «смотреть в оба глаза» (быть внимательным, бдительным), «одним глазом взглянуть» (мельком), «глаза бы не смотрели» (огорчение, раздражение), «глаза на лоб лезут» (о сильном удивлении), «глаза разгорелись» (захотелось иметь), «кошачий глаз», «тигровый глаз» (о камнях) и др.

Что касается сущности глаза, то здесь надо начинать с Аристотеля. В трактате «О душе» он писал: «Если бы глаз был живым существом, душою его было бы зрение. Ведь зрение и составляет смысловую сущность глаза. Глаз же есть материя зрения, с утратой зрения глаз перестает быть глазом и [может называться глазом] только номинально, подобно [изображению, сделанному] из камня или нарисованному... душа соответствует зрению и силе инструмента, тело же есть нечто, существующее [лишь] потенциально. Ведь как зрачок и зрение составляют глаз, так, согласно вышесказанному, душа и тело составляют живое существо. Итак, души от тела отделить нельзя, так же ясно, что неотделима никакая часть души, если душа по природе имеет части, ибо энтелехия некоторых частей [души] относится к самим частям [тела] [1, с. 311] ». Отсюда мы выходим на проблему явления и сущности глаза. Получается, что глазом можно назвать и живой орган тела, и часть скульптуры. Однако в скульптурном варианте глаз, по Аристотелю, — не больше, чем явление. Другое дело — живой глаз человека.

В религиозно-мифологическом представлении древних людей нередко глаз наделялся сакральными, магическими и символическими

свойствами. Например, в Египте в саркофаги и заупокойные портреты вделывали искусственные глаза, которые считались магическими, а на острове Пасхи ночью, при костре, вставляли в глазницы истуканов специально сделанные глаза из кораллов, которые таинственно светились во время ритуальных обрядов.

Древнегреческий философ Плотин писал, что глаз не мог бы смотреть на солнце, если бы в каком-то смысле сам не был солнцем [2]. Зрение с древних времен воплощало в себе познание и понимание, а глаз считался божественным всеведением. В древних мифах большинства народов солнце, луна, звезды — это глаза богов, из которых нередко появляются мир и человечество. Светоносный бог древних иранцев Митра, чей культ был воспринят и римлянами, следил за миром своим «немигающим оком». Из ведических текстов известно, что из глаз космического прачеловека «вышло зрение, а из зренья Солнце» [2].

В Средневековье зрачок на лице изображенного святого означал вход в иной мир. По представлению христиан, иконы с ликами Христа, Богородицы и святых всматриваются в находящиеся перед ними людей и видят их подлинную сущность, а в случае нечестия, совершённого перед иконой, способны немедленно их наказать. В русской иконописи распространены сюжеты «Недреманное Око», «Всевидящее Око Божие». Еще до того как Бога Отца стали изображать в человеческом облике, Его изображали в виде глаза. Всевидящее око (глаз в треугольнике) символизировало Божественную Троицу и одновременно являлось эмблемой Божественного провидения.

В некоторых традициях символом божественного считается третий глаз, который есть у каждого человека. Если первый глаз направлен на чувственный мир, второй призван воспринимать внутренний мир человека, то третий должен созерцать божественный мир. При этом местоположением третьего глаза чаще всего считалась середина лба, чуть выше уровня основных глаз. В Средние века и в эпоху Ренессанса образ девы с тремя глазами был символом духовного видения прошлого, настоящего и будущего [2].

В эпоху Ренессанса Леон Батиста Альберти избрал своей эмблемой крылатый глаз. Леонардо да Винчи писал: «Глаз, посредством которого

красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходен, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы» [3, т. 2, с. 60]. Далее он писал: «Глаз, называемый окном души, это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы» [3. т. 2, с. 61]. Леонардо да Винчи считал, что, благодаря глазу, живопись превосходит другие искусства. Зрение возвышается не просто благодаря умению смотреть, но и умению видеть, умению сообщать информацию мозгу для осмысления.

Символика глаза использовалась у многих архитекторов и живописцев. Так, у французского архитектора эпохи классицизма К.Н.Леду интерьер театра в Безансоне гравирован в виде глаза. Глаз, как зеркало, отражает классическое здание самого Леду. Позже Рене Магрит (1898–1967) в картине «Фальшивое зеркало» (1935) изобразил инверсию глаза. «Глаз — зеркало души», как говорит пословица. Магрит здесь играет игру «наоборот»: что снаружи и что внутри — это еще вопрос. Циклопический человеческий глаз, вместо того, чтобы вглядываться вовнутрь, в человеческую душу, отражает то, что находится снаружи, а именно — небо, по которому плывут облака.

Казимир Малевич также обращался к теме глаза как характерному для икон всевидящему оку. В портрете И.В.Клюна он изобразил глаз в виде параболы, где одна часть глаза сдвинута относительно другой. Благодаря этому становится ясным параболический смысл двойного видения: внешний глаз, символизирующий видение внешнего мира и внутренний — знание. Эту мысль в 1923 году подтвердил в своем девизе П.Пикассо, говоря о живописи: «Мы пишем не только то, что видим, а и то, что знаем». Мысль Пикассо свидетельствует о новом явлении — переходе живописи из созерцательно-изобразительной функции в проектную, то есть между живописью и дизайном нет барьера. Эта идея была весьма ярко воплощена в творчестве авангардистов А.Родченко, Э.Лисицкого, В.Татлина, В.Степановой, И.Кудряшова (роспись театра в Оренбурге, 1920 г.) и др.

Все вышеприведенные примеры говорят о том, что видение и

осмысление увиденного физиологически взаимосвязаны. Учеными доказано, что живой глаз связан непосредственно с мозгом. Считается, что глаз смотрит, а видит мозг. Так, Ричард Грегори в книгах «Глаз и мозг», «Разумный глаз» пишет о том, что нервный аппарат глаза является частью мозга и называет глаз «разумным». Он исходит из того, что зрение способно проникать в невидимую сущность явленных вещей и открывать новое даже в самых привычных вещах. Глаз человека способен воспринимать предмет как явление и постигать его сущность, то есть понимать. В лингвистике слово «видеть» имеет два значения: зрительно воспринимать что-либо и понимать что-либо. Например, можно сказать: я вижу костюм на человеке или я вижу проблемы человека. Первое будет относиться к факту видения, а второе — к факту понимания, разумения. Это говорит о глубокой связи между восприятием и мышлением [4].

Феномен взаимосвязи глаза и мозга можно наглядно увидеть в создании системы окулоинтерфейса для управления роботами, беспилотными летательными аппаратами, медицинскими приборами и т.д. при помощи взгляда. Система окулоинтерфейса разрабатывается учеными лаборатории кибернетики ФКН Воронежского государственного университета. Примечательно, что проектирование изделий, управляемых взглядом, происходит совместно со специалистами кафедры промышленного дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова.

Явленный предметный мир, доступный зрению, состоит из поверхностей, которые так или иначе выделяются из среды, например, имеют особую яркость, форму, цвет. При этом, как считают ученые, человеческое зрение способно проникать в невидимую суть видимых вещей. Глаз способен сообщать мозгу о том, как вещи выглядят, а мозг, в свою очередь, способен обогащать зрительный образ сведениями, приобретенными в опыте.

Опыт восприятия мира человеком стал философски осмысливаться еще в Древнем мире. Аристотель в трактате «О душе» писал: «По-видимому, не только полезно знать сущность для выяснения причин всего происходящего с сущностями, как, например, в математике, что такое прямое, кривое, что такое линия и плоскость, для выяснения

того, скольким прямым равняются углы треугольника, но и обратно: приводящие признаки много доставляют для познания сущности. В самом деле, после того, как мы, благодаря нашей способности воображения, сумеем учесть приводящие свойства [предмета], все или большинство, то мы сможем хорошо рассказать также о сущности. Ведь начало всякого доказательства составляет [установление того], что такое [данная вещь]» [1, с. 285].

О сущности дома Аристотель писал следующее: «Ведь понятие есть форма предмета, она, чтобы проявиться, необходимо [раскрывается] в известной материи, если она будет налицо; как, например, понятие дома таково, что [дом] есть защита от губительных [воздействий] со стороны ветров, дождей и жары, но один назовет кирпичи, камни и бревна, другой же [усмотрит] в них назначение ради известных [целей]» [1, с. 286]. О сущности вещей он также писал: «Что касается вещей, то некоторые из них постигаются умом, другие — наукой, третьи — при помощи мнения, наконец — ощущением» [1, с. 290].

Анализируя характер функционирования вещей, Аристотель наделяет физическое тело душевными качествами: «Ведь сущность эта имеет характер понятия, она составляет подлинную суть тела, как такового, подобно тому, как если бы [таким] телом оказалось физическое орудие, например, секира. Сущность секиры сводилась бы к тому, чтобы быть секирой, в этом и заключается душа. И если ее отделить, секира уже перестала бы быть секирой или [осталась бы таковой] лишь номинально. Теперь же это [только] секира. Конечно, душа не есть подлинная суть и отвлеченная сущность подобного тела, источник движения и покоя которого находится в нем самом» [1, с. 310]. Исходя из аристотелевского анализа категорий «явление» и «сущность», несложно выйти на умозаключение о том, что сущность утилитарной вещи постигается через ее функцию. В этом плане возникает интересный феномен постижения сущности механических изделий и цифровых изделий.

Механические изделия, например, велосипед, автомобиль, фотоаппарат и многие другие, мы узнаем без труда. Мы хорошо ориентируемся в трансмиссии их механических узлов. Потребитель,

эксплуатируя механическое изделие, находится «внутри» функционального процесса. Он способен заменять изношенные узлы новыми. Через понимание функционального процесса пользователь легко постигает сущность механического изделия. Совсем другая ситуация создается при восприятии цифрового изделия. Если взять современный мобильный телефон с большим количеством функций, то в постижении сущности каждой из них мы столкнемся с той проблемой, которую И.Кант назвал «вещь в себе».

Глаза, в отличие от других органов чувств, проникают в будущее, потому что сигнализируют об удаленных предметах. Именно это обстоятельство возбуждает воображение, позволяющее делать многие открытия в науке. Так, Н.Коперник (1473–1543) впервые выдвинул гипотезу о гелиоцентризме. Хотя до него все придерживались гипотезы К.Птолемея (2 в.) о геоцентризме, принимая ее за неоспоримую истину. Желая убедиться в истине гипотезы Коперника, ученые разработали телескоп, благодаря которому Г.Галилей (1564–1642) обосновал существование солнечной (гелиоцентрической) системы, в которой все планеты, включая Землю, вращаются вокруг Солнца.

Умение человека видеть вперед, его прозорливость, легли в основу проектной культуры дизайна. Особенно это видно на примере проектного творчества Леонардо да Винчи. Им были спроектированы летательные аппараты, парашют, военная техника будущего и многое другое, что еще не могло реализоваться в то время в виду отсутствия соответствующих материалов, технологий и двигателей. Его творчество стало предтечей современной дизайнерской деятельности.

Дизайн-проектирование предметного мира на функциональном, эстетическом и художественном уровнях немисливо без глубокой рефлексии формообразования, в основе которого лежит внутренняя, глубинная, сущность и ее внешне выраженная явленность. Непонимание диалектической взаимосвязи внутренней сущностной основы вещи и ее внешней выразительности приводит к энтропийному формообразованию, что отрицательно сказывается на качестве изделия и формировании хорошего вкуса реципиента. В теории дизайна на тему диалектической взаимосвязи сущности и явления в

формообразовании вещей нет специальных исследований, поэтому цель данной статьи — попытка раскрыть некоторые аспекты этой проблемы.

Как написано у Б.Пастернака, «во всем мне хочется дойти до самой сути. В работе, в поисках пути, в сердечной смуте. До сущности протекших дней, до их причины, до оснований, до корней, до сердцевины» [5, с. 439]. В художественной литературе встречается немало примеров осмысления понятий явления и сущности. Есть и в юмористическом ключе изложение о сущности и явлении, правда, не непосредственно, а через понятия «существительное» и «прилагательное». Речь, конечно же, идет о «Недоросли» Д.И.Фонвизина (1744–1792), где Правдин спрашивает у Митрофана, что он знает в грамматике. Митрофан говорит: «Много. Существительна да прилагательна». Правдин: «Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?». Митрофан: «Дверь, котора дверь?». Правдин: «Котора дверь! Вот эта». Митрофан: «Эта? Прилагательна». Правдин: «Почему же?». Митрофан: «Потому, что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна» (Действие четвертое. Явление 8).

Если серьезно задуматься над этим диалогом, то здесь можно выяснить очень важный момент, который интересен для дизайнера. Ведь дверь, которая не приложена к своему месту, представляет собой лишь номинально оформленное дерево и не раскрывает своей сущности. А та дверь, которая навешана, раскрывает свою сущность через функционирование. Именно об этом писал Аристотель в трактате «О душе».

Кроме утилитарной значимости двери, ее сущность раскрывается и через метафору. Как явление дверь — это физический объект — проем в стене для входа и выхода, укрепляемая на петлях плита (деревянная, металлическая, стеклянная), закрывающая (или открывающая) этот проем. Однако в метафорическом плане дверь может пониматься как тот же глаз. Через нее можно выразить мысль вхождения в науку (открыта дверь в науку). Есть и другие значения: хлопнуть дверью (демонстративно удалиться, возмущившись или

обидевшись), приказание — «закрой дверь с той стороны» (разг. — уходи вон)», жить дверь в дверь (разг. — совсем рядом), показать на дверь (кому) — прогнать, заставить уйти, при закрытых дверях — без допуска посторонней публики, при открытых дверях — с допуском посторонней публики, день открытых дверей — день знакомства будущих абитуриентов с учебным заведением. В поговорке «Муж в дверь, а жена в Тверь» — иносказание — нет лада в семье.

Помогает понять сущность вещи через ее функционирование и А.Г.Габричевский: «Всякая целесообразная, полезная вещь, поскольку она выражает свое назначение своей формой, всегда соотносена с потенциальным жестом человека, который ею пользуется. Ее оформленность не замкнутая, не изолированная, а, так сказать, центробежная...форма как художественное выражение есть граница между жестом, ищущим себе орудие, и материей, так сказать, добровольно оформляющейся ему навстречу. Поэтому всякий художественно выразительный полезный предмет не исчерпывается в своих материальных границах, а окружен силовым динамическим пространственным полем возможных действий, вызываемых к жизни его формой» [6, с. 451]. Эта мысль напрямую связана с аристотелевской о взаимосвязи вещи с ее функцией.

Сущность и явление — философские категории, отражающие всеобщие формы предметного мира и его познание человеком. Сущность — это внутреннее содержание предмета, обнаруживающееся во внешней форме его существования, выражающееся в единстве всех многообразных и противоречивых форм его бытия. Явление — это проявление, выражение сущности, то в чем она обнаруживается во внешней форме [БСЭ].

Сущность идеальна, явление материально. Сущность — потаенная, явление воспринимается органами чувств. Суть — самое главное и существенное в чем-либо. Понятие «суть» носит нематериальный, идеальный характер.

В мышлении категории «сущность» и «явление» выражают переход от многообразия наличных форм предмета к его внутреннему содержанию и единству — к понятию. Постигание сущности предмета (вещи) составляет задачу науки.

Явление отражает внешние свойства и отношения предмета (вещи), форма обнаружения (выражения) сущности предмета. Категория «явление» неразрывно связана с категорией «сущность». Сущность близка к понятиям «содержание», «замысел». Явлением считаются открытие, инновация.

Явление может быть необычным, редким и, в связи с этим, может называться феноменом (от греч. *phainomenon* — «являющийся»), постигаемым в чувственном опыте. Аристотель употреблял термин «феномен» в смысле «видимого», «иллюзорного», Г.В.Лейбниц называл феноменами факты, известные из опыта, выделяя при этом «реальные, хорошо обоснованные феномены». Для Дж.Беркли, Д.Юма и сторонников позитивизма и махизма феномены — данные сознания, элементы опыта (понимаемого субъективно-идеалистически), составляющие единственную реальность. Согласно И.Канту, феномен — все, что может быть предметом возможного опыта; феномен противостоит ноумену, или «вещи в себе». В феноменологии Э.Гуссерля феномен — непосредственно-данное в сознании как содержание интенционального акта.

Феноменализм — философский принцип, согласно которому объектом познания признаются лишь явления (феномены) как единственная доступная человеку реальность. Крайний феноменализм рассматривает мир как совокупность «идей» или «комплексов ощущений» (Дж.Беркли, махизм). Умеренный феноменализм исходит из признания стоящей за миром явлений реальности («идея», сущность, «вещь в себе»), недоступной познанию как она есть «на самом деле», «до конца». Он характерен для идеалистической традиции скептицизма и агностицизма. Феноменализм свойственен также позитивизму и неопозитивизму.

М.Мерло-Понти (1908–1961), французский философ, представитель феноменологии, исследовал проблему восприятия и специфичности сущности и ее отношения к «жизненной коммуникации» как открытого диалога. В его произведении «Феноменология восприятия» (1945) выявляются характер, фундаментальные сущностные структуры и механизмы «жизненной коммуникации» между сознанием, поведением человека и предметным миром [7]. Диалектический материализм,

в свою очередь, опровергает феноменализм: между явлением и сущностью нет непроходимой грани; сущность как предмет познания постигается через явление.

Явление и сущность в контексте данной статьи выступают в качестве предмета исследования, направленного на объект исследования — вещь. В связи с этим, задачей исследования становится необходимость выявления существующих значений, определений понятия «вещь». В словарях этот термин трактуется, в первую очередь, как отдельный материальный предмет, изделие. Однако существуют и трактовки нематериального значения вещи в науке, литературе, искусстве и быту. Например, можно услышать или прочитать выражение «слабая вещь», если речь идет о музыкальном произведении, театральной постановке, живописной картине; можно сказать о молодости, что это «прекрасная вещь». Если мы настаиваем на истине, то говорим, что «надо называть вещи своими именами» и т.д.

В словарях и энциклопедиях также трактуется, что вещь — отдельный предмет материальной действительности, обладающий относительной независимостью и устойчивостью существования. Определенность вещи задается ее структурными, функциональными, качественными и количественными характеристиками. Наиболее общим выражением собственных характеристик вещи являются ее свойства, а место и роль данной вещи в определенной системе выражается через ее отношения с другими вещами.

Категория вещи была особенно употребительна в философии до XIX века, причем основным признаком вещи считалась их телесность. В современной философской литературе вместо категории вещи обычно употребляют категории объекта и предмета. Однако при анализе социально-экономических проблем термин «вещь» («вещный», «вещность») сохраняет самостоятельное значение для обозначения процесса овеществления, когда отношения между людьми получают превращенную форму и выступают как отношения вещей (например, в условиях универсального развития товарных отношений в обществе). Понятие вещи употребляется также в логике.

Вещь в гражданском праве — материальный предмет, объект права

собственности и иных вещных прав. Различия в назначении вещей служат основой их правовой классификации. С правовой точки зрения вещи делятся на: средства производства и предметы потребления (например, объектом права личной собственности могут быть орудия производства, необходимые для ведения хозяйства на приусадебном участке, в быту и т.д.); вещи индивидуально-определенные (жилой дом, автомобиль и др.). К вещам относятся земля, ее недра, леса, воды и т.д.; продукты питания (хлеб, молоко, овощи, фрукты и т.п.).

В промышленном дизайне, наряду с термином «вещь», преимущественно употребляются термины «объект» или «предмет». К ним относится широкий круг изделий — как говорят, «от самолета до иголки». Это продукция машиностроения и станкостроения, средства транспорта, оружие, бытовые приборы, аппаратура, инвентарь и пр. Особое место занимает дизайн мебели и оборудования для интерьеров, а также посуды, столовых приборов, медицинского оборудования, изделий для инвалидов и пожилых людей, изделий для детей, в частности, игрушек.

Вещь на уровне явления воспринимается через форму и ее композиционное построение (средства и закономерности композиции: пропорции, симметрия, асимметрия, тектоника, динамика, статика, ритм, метр, контраст, нюанс, цвет и т.д.). В дизайне как разновидности пластических искусств явление воспринимается, в первую очередь, зрительно через ощущение формы. При этом аксиология явления рассматривается через эстетические нормы.

Вещь на уровне сущности постигается через разум и чувства и выражается с помощью художественной образности. Чтобы понять сущность вещи, необходимо деяние (жест). На более привычном языке, деяние соответствует эксплуатационному процессу, в котором происходит единство человека и вещи.

В античной философии сущность мыслилась как «начало» понимания вещей и, вместе с тем, как источник их реального генезиса, а явление — как видимый, иллюзорный образ вещей. Древнегреческий мыслитель Пифагор (570–500 гг. до н.э.) считал, что число является основой всего существующего. В основе пифагореизма лежит учение о числах самих по себе, или о богах как числах, которое разворачивается

в учение о космосе как числе, о вещах как числах, о душах как числах и, наконец, об искусстве как числе. В этом контексте была разработана концепция гармонии числового канона в скульптуре, прикладном искусстве, музыке и др.

Согласно Демокриту (460–370 до н.э.), сущность вещи неотделима от самой вещи и производна от тех атомов, из которых она составлена. Сутью философского мировоззрения Демокрита является понимание атома как некоторого неделимого материального индивидуума, который признается не возникшим и не гибнущим, не разрушимым, не подверженным какому-либо воздействию извне, подлинным бытием, противостоящим пустоте как абсолютному ничто, абсолютному небытию. Атомы различаются между собой только формой, порядком взаимного следования и положением в пустом пространстве. По Демокриту, атомы для человека невидимы, а человеческие отношения объясняются истечениями из атомов, «видиками», действующими на наши органы чувств и вызывающими соответствующие ощущения, так что не существует ничего ни сладкого, ни горького, ни белого, ни черного самого по себе, но только атомы и пустота. В целом сущностью философии Демокрита является материализм.

Интересным представляется понимание сущности в древнекитайской философии, в частности в философии Лао-Цзы (VI–V вв. до н.э.) — автора трактата «Дао дэ цзин» (Дао).

Основное понятие мировоззрения, изложенного в трактате, — недоступное познанию и невыразимое в словах начало, в котором воплощено единство бытия и небытия. Дао в трактате метафорически уподоблено воде — подобно ей, оно кажется мягким и податливым, на самом же деле неодолимо. Дао называли «невещественным», «вневещным», внефеноменологическим, а также безначальным, подчеркивая его полную небытийность, недоступность для сознания.

Мир, по Лао Цзы, распадается на два состояния — «внутреннее» и «внешнее», причем внутреннее начало более ценно, чем внешнее, так как именно оно позволяет непосредственно видеть Дао. В европейском сознании мир развивается от внутренне-сокрытого к внешне-явленному. Однако для Дао мир дан отраженным в зеркале и, таким образом, развивающимся от внешнего к внутреннему. Он дан в

ускользающем, вечно избегающем виде. От многообразия мир идет к единству, от форм — к бесформенному состоянию, от бытия и наличия — к небытию и пустоте, от изменений — к постоянству. При этом пустота понимается как преддверие к рождению новой жизни. Пустота способна породить любую форму, любое движение. Она приемлет все и в то же время ни на чем не настаивает, ничего не утверждает, поэтому всякий предмет в китайской эстетико-философской традиции был ценен тем, что за ним символически прозревалась пустота Дао. Позже это стало основой для пейзажной живописи типа «горы-воды», а также утонченной до избыточной мелочности китайской скульптуры. В понятии «пустота» заложена изначальная «бескачественность» или предельная простота мира, осмысление которой породило десятки восточных искусств: каллиграфию, монохромную живопись, икебану, разбивку миниатюрных садов, чайную церемонию и т.д.

В пустоте Лао-Цзы видит набор потаенных понятий и сущностей. Так, он пишет: «Тридцать спиц соединяются в одной ступице. Использование же повозки обуславливается пустотой между ними. Для того чтобы изготовить сосуд, размещивают глину. Использование же сосуда обуславливается пустотой в нем. Для того, чтобы соорудить жилище, прорубают двери и окна. Использование же жилища обуславливается пустотой в нем. Поэтому ту выгоду, которую получаем благодаря “наличию”, мы можем использовать лишь благодаря “отсутствию» [8, с. 215].

Несмотря на кажущуюся в начале абсурдность такого высказывания, впоследствии, по мере понимания его сущности, оно становится вполне допустимым, в некотором смысле изящным и остроумным мироосмыслением даосизма, обладающим абсолютной непротиворечивостью и целостностью. Лао-Цзы рисует перед нами некий антимир, в котором царствует антизначение, антиритуал, где на смену общепринятому мудрецу приходит антимудрец, который при этом еще пребывает в недеянии и самозабвении. То, что ценит Лао-Цзы, оказывается скрытым от взоров, от органов чувств, обращенным внутрь и развивающимся вспять: от силы — к ослаблению, от наполненного — к пустотному, от формы — к бесформенному, от вещи — к ее символу. По Лао-Цзы, Дао извечно сокрыто, ускользающее, но в

то же время реально присутствует в мире, являясь темным двойником действительности. Эта скрытость Дао позволила обозначать его как темное, скрытое, потаенное, сокровенное. Сокровенность противостоит внешней, видимой форме вещей, в том числе человеку и его чувствам: ничто истинное увидеть невозможно — оно потаенно за внешней формой вещи. Если во внешнем, видимом мире вещи присутствуют в своей проявленной форме, то в пустоте они находятся в предполагаемой форме.

По Лао-Цзы, вещи возникают одновременно со своей противоположностью: «Лишь только в Поднебесной узнали, что красивое — красиво, тотчас появилось и уродство. Как только узнали, что добро — это добро, тотчас появилось и зло. Ибо наличие и отсутствие порождают друг друга. Сложное и простое создают друг друга. Высокое и низкое тянутся друг к другу. Голоса и звуки приходят в гармонию друг с другом» [8, с. 206]. Согласно Дао, например, как только возникает черное, возникает и белое, вместе с женским возникает и мужское. Принято считать, что Дао порождает инь и ян. Если вещи разнообразны и непохожи, то Дао едино и тождественно самому себе. Непротиворечивость происходит не из того, что Дао развивается по какому-то одному закону или придерживается какой-то одной концепции. Наоборот, благодаря своей пустотности оно приемлет все что угодно, дополняя одну противоположность другой. Согласно Дао, наш мир символичен: с одной стороны, он абсолютно реален и каждая вещь существует в действительности, с другой — за этим миром существует еще более реальный мир. Но он пустотен, потаен и невидим. Философ Ван Би (226–249), живший в начале новой эры, последователь учения «Дао дэ цзин», считал, что небытие является корнем, сущностью бытия, его функцией проявления.

Древнегреческие философы тоже писали трактаты о сущности и явлении вещей. Платон (428–347 до н.э.) через геометрические фигуры выразил основные субстанции мироздания, которые можно рассматривать как явления и сущности: куб-земля, пирамида-огонь, шестигранник-вода, восьмигранник-воздух, двенадцатигранник-космос.

Отталкиваясь от аристотелевского анализа единства души и тела,

можно заключить, что живая природа есть проекция на искусственную природу, которая имитирует свойства живой природы. Это стало прерогативой инженеров, занимающихся бионикой, и дизайнеров, работающих в стиле биоморфизма.

Так, человек наделяет роботов пятью искусственными органами чувств. Есть роботы, напоминающие людей, птиц, насекомых и др. В художественном осмыслении техники фотоаппарат предстает как метафора зрения (глаза с душой); самолет напоминает птицу; роющие машины — кроты. Ткацкие станки — суть ручная работа ткача. Автомобиль является метафорой лошади. Неслучайно его мощность измеряется в лошадиных силах. Если эти изделия не способны функционировать, то мы их воспринимаем в номинальном значении — без души. Люди, животные, растения питаются, и машины питаются бензином, электричеством и т.д.

Философское осмысление явления, сущности и вещи на протяжении всей истории всегда носило противоречивый характер. Возникло такое понятие как «вещь в себе» — философский термин, означающий вещи, как они существуют сами по себе (или «в себе»), в отличие от того, какими они являются «для нас» — в нашем познании. Различие это рассматривалось еще в древности, но особое значение приобрело в XVII–XVIII веках, когда к этому присоединился вопрос о способности (или неспособности) нашего познания постигать «вещи в себе». Понятие «вещи в себе» стало одним из основных в «Критике чистого разума» И.Канта, согласно которому теоретическое познание возможно лишь относительно явлений, но не относительно «вещи в себе», этой непознаваемой основы чувственно ощущаемых и рассудочно мыслимых предметов. Понятие «вещь в себе» имеет у Канта и другие значения, в том числе умопостигаемого предмета, то есть безусловного, запредельного для опыта предмета разума (бог, бессмертие, свобода). Противоречие в кантовском понимании «вещи в себе» заключается в том, что, будучи сверхчувственной, трансцендентной, она в то же время аффицирует (возбуждает) наши чувства, вызывает ощущения. Философы идеалисты критиковали понятие «вещь в себе» с двух точек зрения: субъективные идеалисты (И.Г.Фихте, махисты) считали несостоятельным понятие об

объективно существующей «вещи в себе», Г.Гегель, признавая с точки зрения объективного диалектического идеализма ее существование, критиковал идею о непознаваемости «вещи в себе» и непреходимой границе между нею и явлениями. Диалектический материализм признает существование вещей в себе, то есть независимой от человеческого сознания реальности, но отвергает их непознаваемость. Вопрос о познаваемости вещей диалектический материализм переносит на почву практики (Ф.Энгельс, Л.Фейербах и др.) [БСЭ].

В дизайне сущность вещи следует понимать через ее функционирование. Проектируя вещь, дизайнер моделирует различные ситуации ее функционирования в среде жизнедеятельности человека. Основной функцией, определяющей сущность вещи, является утилитарная (полезная) функция. Именно через нее осуществляется процесс целеполагания и достижение цели. Люди являются носителями цели и с помощью вещей достигают желаемого результата в преобразовании внешней среды. Назначение вещи, в первую очередь, связано с ее полезностью; в процессе работы она становится как бы продолжением тела человека в предметах и продуктах его деятельности.

С появлением первых орудий труда сущностные аспекты естественной природы стали основой искусственной (второй) природы. Человек сам являлся сущностной основой функционального процесса орудий труда. В этом заключается естественное желание человека продлить и преувеличить свои функциональные возможности. Например, камни олицетворяли зубы, палка — руки, шкуры животных — собственную шерсть, пальцы рук — грабли, вилы, ладонь — чашку и т.п. Все это, в первую очередь, носило рациональный, полезный характер.

В создании вещи как органа человека, как образа человеческого действия состоит методологический принцип дизайнерского проектирования. Пока вещь берется только как внешний по отношению к человеку предмет, проблема постижения ее сущности остается невозможной. Образ человека является одним из самых сущностных факторов формообразования. Вещь рассматривается в этом случае как связующее функциональное звено в системе «человек

— вещь — среда». Утилитарная функция охватывает все свойства вещи, вытекающие из способа человеческого действия с ней. В процессе проектирования вещи почти всегда бывает необходимо выделять эту функцию, абстрагируясь от всех остальных. Это, например, касается культурологической функции. Так, светильники, посуда, очки, одежда и др. нередко становятся объектами арт-дизайна, игнорирующего примат утилитарной функции. Однако при этом необходимо рассматривать вещь в целом как интегративный результат опредмечивания сущностных сил человека. Это возможно лишь тогда, когда предмет становится для человека общественным предметом. Через вещь человек становится для себя общественным существом, а общество становится для него сущностью в данном предмете. Вещь, понятая как опредмеченный человек, раскрывает свою человеческую сущность в тех общественных процессах, где человек соотносится через нее с обществом в целом и осознает себя как родовое существо. Процессы общественной интеграции сопровождаются осознанием человеком своей сопричастности общественному целому — культуре, этносу, социальной группе, семье. Отсюда и вещь предстает в этих процессах как опредмеченная сущность целого (рода), как смысловая целостность. Вещь фокусирует смыслы, традиции, ценности, материалы и формы того мира, в котором живут люди. Знаково-символические, образные свойства вещи становятся тем каналом, через который осуществляется коммуникация дизайнера и потребителя. Дизайнер постигает сущность вещи тем же способом, каким она проявляется в культуре, через семантику вещи, коммуникативность, включенность в культурно-художественную программу времени (в ритуал, игру, стиль поведения, общение) [9].

Осмысление вещей сквозь призму дизайна приводит к выводу, что они как явления внешнего мира представляют бесконечное, неисчерпаемое качественное богатство. В то же время и внутренний мир вещей как сущность бесконечен и неисчерпаем, обладает таинственным богатством и качественной полнотой. Рефлексируя вещь как явление и сущность, мы слышим ее голос и речь. Она рассказывает нам о своем месте в мире, о своем отношении к нам и другим вещам, о своем возникновении, о своей истории, о своем

культурном прошлом, настоящем и будущем. Созданные дизайнерами вещи оказываются включенными в богатейшую систему связей с нами и с остальным миром и являются знаками бесчисленных живых контекстов истории и культуры.

Библиография:

1. *Аристотель*. Поэтика; Риторика; О душе / пер. с древнегреч. В.Аппельрота, Н.Платоновой и др.; вступ. ст. и комм. С.Трохачева. — М.: Мир книги, Литература, 2007. — 400 с.
2. Символы. Знаки / ред. группа: Т.Каширина, Т.Евсеева и др. — М.: Мир энциклопедий Аванта, 2007. — 184 с.
3. *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. — М.-Л., 1935. — Т. 1–2.
4. *Грегори Р.Л.* Разумный глаз / пер. с англ. Изд. 2-е. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 240 с.
5. *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы / сост. Е.Пастернака; посл. Н.Банникова. — М.: Художественная литература, 1990. — 511 с.
6. *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — 864 с. Также см.: Всемирная энциклопедия: Философия XX век / глав. науч. ред. и сост. А.Грицанов. — М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. — 976 с.
7. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с франц. и под ред. И.С.Вдовиной, С.Л.Фокина. — СПб.: Ювента, Наука, 1999. — 607 с.
8. Лао-Цзы. Дао дэ цзин / Серия «Мастера боевых искусств». — Ростов н/Д: Феникс, 2003. — 480 с.
9. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне: учеб пособие. Изд. 3-е. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

Э.М. Андросова

ГЕОМЕТРИЯ НЕОПЛАСТИЦИЗМА КАК ТВОРЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ТРАНСФОРМАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА XX ВЕКА

В статье рассмотрено влияние творческого наследия художников, представителей неопластицизма, на деятельность мастеров моды XX века. Выявлены различные формы, средства и технологии визуальной выразительности неопластицизма в искусстве и моде.

The article considers the influence of the creative heritage of artists, representatives of neoplasticism, on the activities of fashion masters of the twentieth century. Various forms, means and technologies of visual expressiveness of neoplasticism in art and fashion are revealed.

Ключевые слова: неопластицизм, группа «Стиль», Мондриан, абстракция, модульная сетка, цветовые плоскости, плоскостная композиция.

Keywords: neoplasticism, group «Style», Mondrian, abstraction, modular grid, color planes, planar composition.

С начала прошлого века мода стала играть все возрастающую роль в популяризации искусства, в особенности, одного из важнейших пластических искусств XX века — живописи. Мода использовала возможность визуального информирования о новаторских течениях искусства.

Художники самостоятельно и в тандеме с дизайнерами по костюмам транслировали свои новаторские идеи посредством языка моды.

С этого времени искусство получает опыт практического воплощения художественных идей в область дизайна костюма.

Мода становится частью модернистского проекта. На дизайнерах, использующих произведения искусства как творческий источник, лежит бремя ответственности за те приемы трансформации искусства, которые они применяют. Дизайнеры костюма целью своей деятельности ставят создание новой реальности — среды жизнедеятельности человека, частью которой является костюм. Обращение к абстрактной живописи служит для них мощнейшим по своей силе воздействия творческим источником новых формообразующих идей в поле их проектного творчества.

Огромную роль на развитие формообразования костюма XX века оказало художественное течение «Неопластицизм» и творчество Пита Мондриана как яркого его представителя.

Значение творчества Мондриана для дизайна состоит, прежде всего, в том, что он утверждал идею «чистой абстракции». «Новое искусство найдет свое выражение в абстракции форм и цвета, иными словами, в прямых линиях и чистых основных цветах», — провозглашал Пит Мондриан [1].

Ранняя пейзажная живопись художника свидетельствует о влиянии на Мондриана творчества фовистов и Винсента ван Гога. После того как в Париже Мондриан познакомился с кубистами, он в 1914 году вернулся в Голландию и основал журнал «Стиль», в котором были опубликованы его новые идеи по неопластицизму. Он писал об авангардистском взгляде художника на ограничения цвета и прямоугольных формах в композиции. В 1919 году Мондриан начал свои первые эксперименты над неопластической композицией, которые выражались в выклеивании кусков цветной бумаги на стенах своей студии. Сам художник говорил, что в этот период он ставил своей целью удаление объекта из пространства картины. В это время он сформировал свои основные абстрактные принципы, основанные на сужении цветовой палитры до основных трех цветов, включая, помимо них, еще черный, белый и серый.

В его композициях полностью отсутствовала симметрия. Но целостность и равновесие достигались за счет уравнивающих друг друга цветовых пятен. Кроме того, Мондриан был увлечен задачами передачи ритма и динамического движения в своих картинах.

Он заявлял, что уравновешенная цветовыми пятнами композиция обладает внутренней динамикой. Именно эти положения были взяты в последствии на вооружение дизайнерами XX и XXI веков.

В 1917 году в Нидерландах, одновременно с публикацией одноименного журнала, образовалась группа «Стиль». Эстетика абстракционизма объединила художников Тео ван Дусбурга и Пита Мондриана. Термин «неопластицизм» неотделим от группы «Стиль». В 1917 году Геррит Ритвельд, архитектор и дизайнер, воплотил принципы группы «Стиль» в дизайне детских игрушек и функциональной мебели. Уже тогда достижения художников неопластицизма шагнули с картин в функциональный дизайн. «Чистое пластическое видение реальности должно сформировать общество нового типа, точно так же, как в области искусства оно создало неопластицизм», — утверждал Пит Мондриан в своем эссе 1920 года [2]. Мондриан объяснял свою позицию так: «Логика требует, чтобы искусство служило пластичеки́м выражением всего нашего существования... Оно также должно быть прямым выражением универсального внутри нас — которое точно соответствует универсальному снаружи нас». Художники группы «Стиль» рассматривали искусство как средство и некий пластический эквивалент основополагающего миропорядка, системы мироздания в целом. Художники, приверженцы группы «Стиль», проповедовали прикладной характер искусства и считали, что искусство обязано воплощаться в окружающую реальность с ее повседневной жизнью. «Красно-синий стул» на черном каркасе, исполненный Ритвельдом, развил идеи неопластицизма, придав им прикладной характер. Здания Ритвельда, выполненные в эстетике неопластицизма, отражающие «вселенский» порядок, оказали большое влияние на формирование интернационального стиля мировой архитектуры. Произведения Жоржа Вантонгерлоо, например его скульптура «Взаимосвязь объемов», 1919 г., выражающая принципы неопластицизма в трехмерном измерении, не раз служила дизайнерам второй половины XX века творческим источником для работ в области архитектоники костюма. Неопластицизм оказал несомненное влияние на развитие Баухауза. Творческие законы неопластицизма получили свое развитие в творчестве художников ассоциации «Круг и квадрат», основанной

в 1929 году во Франции. Члены этой группы организовали в 1930 году выставку в Галерее «23» в Париже. На ней экспонировались работы Пита Мондриана, Ле Корбюзье, Василия Кандинского, членов Баухауза.

Ив Сен-Лоран прославился репликами на работы Пита Мондриана. Созданное Лораном платье «Мондриан» № 81 (номер по каталогу дома моды) стало своеобразным брендом синтеза искусства и дизайна. Оно было исполнено как реплика на работу П.Мондриана «Композиция с красным, желтым, синим и черным», 1922 г. В наше время платье «Мондриан» № 81 признано одним из лучших произведений искусства моды и является частью постоянной экспозиции коллекции Метрополитен-музея. В историю дизайна костюма работы И.Сен-Лорана вошли под названием «Mondrian Look» («Стиль Мондриан») [3].

В 1965 году И.Сен-Лоран представил публике коллекцию платьев «Мондриан» как часть коллекции сезона осень-зима 1965 года. Коллекция имела ошеломительный успех и подняла новую волну интереса к творчеству голландского художника на невероятную высоту. В 1983 году состоялась выставка работ И.Сен-Лорана в Метрополитен-музее, где с успехом демонстрировались платья в стиле «Мондриан».

У И.Сен-Лорана неопластицизм Мондриана как течения модернизма XX века использован как источник формообразования. Сам Мондриан считал, что в моде, как и в живописи, можно «создать наиболее сбалансированные отношения» [4]. Геометрическая абстракция Мондриана сама по себе уже обладает чертами минимализма и в форме, и в цвете. Совершенно естественным видится выбор дизайнером минималистического и лаконичного А-образного силуэта, плоскостного по своей структуре и композиции, призванного создавать иллюзию отсутствия объема [5]. Мастерски владея формой и цветом, он создал новую гармоничную цветоформу, отражающую основные принципы искусства Мондриана.

Живописные средства неопластицизма предельно лаконичны: по принципу модульной сетки жесткая комбинация прямых линий с перпендикулярными пересечениями; ограниченные этими линиями

плоскости окрашиваются тремя основными цветами — красным, синим, желтым — и тремя ахроматическими цветами — «не-цветами» — белым, серым, черным. Структура полотен строится на противоположности элементов: плоскостей и цвета, единение которых символизирует равновесие сил и гармонии мироздания [6]. Композиция полотен Мондриана построена по принципу модульной сетки. Но, вопреки различию формы и цвета модулей, полному отсутствию симметрии, композиция произведений абсолютно уравновешена. Двухмерная живопись мастера имеет вид «однородного поля, лишенного иерархии» [6].

Для дизайнера, обращающегося к работам художника, целью служило извлечение из открытий неопластицизма практического предметно-средового результата [7]; создание костюма как проектирование новой среды жизнедеятельности человека. В этом — путь к созданию новой эстетики костюма, новой среды костюма, помещающей тело человека в чистые формы костюма-кода, составленного из первичных цветов.

Неопластицизм в своей авангардной роли пластических экспериментов имел большое влияние на дизайнеров костюма, воплощавших его основные принципы в своем творчестве.

Линейная сетчатая структура, создаваемая на плоскости ткани или костюмных формах, использовала законы ритма, модульность, масштаб и разработку этой структуры плоскостей посредством цвета, включая не более трех-четырех хроматических цветов.

Кроме того, в костюмных формах использованы находки неопластицизма в плане формообразующего действия полихромии в объемной форме на примере фигуры человека. В результате, на выходе, мы видим произведение дизайна, выраженное целостной полихромией объемной формы.

В каждом конкретном случае (костюме) пластика модели зависит от характера полихромии. Чем более активно используются активные контрастные сочетания цветов, тем более активная пластика у костюмной формы. Намеренно используя эффект «выступления-отступления» цветов (хроматическая стереоскопия) при создании объемной формы костюма, дизайнер добивается желаемой степени

пластической выразительности, уменьшая или усиливая воздействие полихромии отдельных плоскостей на общее визуальное восприятие фигуры человека в костюме [8].

Неопластицизм оказал важнейшее влияние на цветовое формообразование костюма и создание новой цветоформы. А.Г.Устинов, определяя функции цвета в дизайне, ввел понятие «цветоформа» [9].

Понятие «формообразование с помощью цвета», точнее, полихромии, сочетании нескольких цветов определил и структурировал А.В.Ефимов [10]. Он же ввел понятие «цветовое проектирование» и «проектирование колористики» в 1988 году. По его определению, «цветовое проектирование» лежит в основе формирования цветовой среды [11], что созвучно идеям неопластицизма.

Формообразование костюмных форм с помощью цвета чаще всего строится на использовании сразу нескольких цветов, поэтому говорят о формообразующей роли полихромии в костюмной объемно-пространственной форме. Всякий раз изменение полихромии объемно-пространственной формы (костюм) создает ощущение новой формы [12]. Кроме того, на примере моделей костюмов Ив Сен-Лорана и творческого дуэта Nina Donis можно говорить о приемах выявления цветом одного или нескольких элементов костюмной формы.

К 30-м годам цвет почти полностью исчезает из работ Мондриана. Он вытесняется белым фоном и черными полосами разной ширины, образующими прямоугольники различных пропорций. Эти же пластические принципы находим в работах российского дизайнера XX века Татьяны Парфёновой. К масштабному проекту функционального практического дизайна относится серия костюмов «Квадраты», исполненная мастером в 1996 году. Работы выполнены из натурального серого и черного шелка. Эти работы являются составной частью художественно-функционального проекта «Геометрия линий», над которым автор работала в последнее десятилетие XX века. Женские костюмные формы Парфёновой представляют собой четко организованные пространства костюмов, выраженные через линейные конструкции. Живописные эксперименты Мондриана и Малевича находят выражение в прикладном дизайне костюмных

форм, отражая мечты самого Мондриана о прикладной значимости его художественных исследований. Современный предметный мир костюма Т.Парфёновой берет за основу принципы равновесия и сетчатую структуру полотен голландского художника, воплощая их в живом текстильном тканом материале и новых технологиях конструирования. Функциональная конструктивность костюмных форм выражена через новые приемы динамики черных линий на белом и сером фонах. Подавляющее большинство таких сетчатых структур выражено у Парфёновой линейными квадратами и прямоугольниками, мастерски организованными в заданных человеческой фигурой пропорциях конструкций пространства костюма.

Черно-белые сетчатые структуры по принципу Мондриана встречаем и у Кельвина Кляйна в коллекциях сезона 1998–99 годов. Ярким примером может служить топ с перевязанной грудью.

С середины 90-х годов XX века в коллекциях Кляйна чувствуется влияние японского авангарда и графики неопластицизма начала века, которая заставляет дизайн его моделей отклониться от классического американского спортивного стиля. Черно-белые сетки модулей встречаем и в работах великого Valentino.

Яркий представитель группы «Стиль» Тео ван Дусбург экспериментировал с наклонными линиями и динамическим эффектом, например, его «Контркомпозиция с диссонансами, XVI», 1925 г. В этом он противостоял Мондриану, предпочитавшему работать исключительно с вертикальными и горизонтальными линиями. Тео ванн Дусбург утверждал, что диагональная решетка создает динамическое напряжение между прямоугольной формой холста и композицией. Он назвал это «элементаризмом» и опубликовал манифест, пропагандирующий использование наклонных линий в 1926 году. Полихромную формообразование по принципу Дусбурга встречаем у современного мастера костюма Анхеля Санчеса, дизайнера из Венесуэлы, выпускника архитектурного факультета Университета Симона Боливара в Каракасе. Его костюмы представляют собой архитектурно безупречные конструкции, гармонично пропорциональные в своей полихромии. Примером

может служить коллекция костюмов сезона весна-лето 2008 г. Сейчас Анхель Санчес — один из самых востребованных дизайнеров Голливуда.

Влияние неопластицизма находим и в работах дизайнерского англо-японского дуэта Eley Kishimoto. Этот дуэт прославился высоким качеством прорисовки принтов для дизайнерских тканей. В их принтах угадывается и оп-арт, и русский конструктивизм, и неопластицизм. В их работах полихромия сетчатой структуры достигает наивысшего напряжения и динамизма. С их тканями работали Александр Маккуин, Хусейн Чалаян, Ив Сен-Лоран, Марк Джейкобс.

Ярким представителем творчества в направлении дизайна костюма, в котором прослеживаются черты неопластицизма, является российский бренд Nina Donis. Необычная авторская эстетика бренда вобрала в себя черты функционального стиля советского конструктивизма, авангарда XX века и современной поп-культуры. В коллекции сезона весна-лето 2008 г. основными цветами стали черный и белый, красный и оранжевый используются для эффектных сетчатых комбинаций. Доминирующая особенность коллекции московского дуэта — сложная конструкция костюмных форм при общей непринужденности образов и легкости восприятия изделий. В коллекции чувствуется несомненное влияние авангарда, в частности, приемов неопластицизма. Российский творческий дуэт всегда обращал в своем творчестве взор на мировую историю искусства. Лондонская неделя моды принесла этим дизайнерам костюма мировое признание.

Таким образом, все рассмотренные выше примеры влияния идей и приемов геометрических абстракций неопластицизма на дизайн свидетельствуют об огромной роли этого авангардного течения на множество художественных школ и направлений XX и даже XXI века.

Примечания:

1. Цит. по: Ходж Сюзи. 50 идей, которые нужно знать. Искусство. М.: “Фантом Пресс”, 2014. С.131
2. Цит по: Жирова Елена. Неопластицизм. Пит Мондриан. // Введенская сторона, 2014, №4. Пита Мондриана «Неопластицизм в

изобразительном искусстве», печаталось в 1917-1918 гг. в одиннадцати выпусках журнала «Де Стил», который издавал Тео Ван Дусбург.

3. *Мода и искусство* / ред. Гечи Адам, Караминас Вики / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — С. 55.

4. *Мода и искусство* / ред. Гечи Адам, Караминас Вики / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — С. 52.

5. *Мода и искусство* / ред. Гечи Адам, Караминас Вики / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — С. 37.

6. *Бертолина Д.* Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / энциклопедия искусства / пер. с итал. — М.: Омега, 2012. — С. 100.

7. *Ефимов А.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 604.

8. *Ефимов А. Панова Н.* Архитектурная колористика // Учебное пособие. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 21.

9. *Андросова Э.* Основы художественного проектирования костюма: Учебное пособие. — Челябинск: Издательский дом «Медиа-принт», 2004. — С. 50.

10. *Ефимов А. Панова Н.* Архитектурная колористика // Учебное пособие. — М.: БуксМАрт, 2014. — С. 21.

11. *Ефимов А.* Цвет в предметной среде. Актуальные проблемы // Техническая эстетика. — 1989. — № 12.

12. Там же.

Библиография:

1. *Андросова Э.М.* Основы художественного проектирования костюма: Учебное пособие. — Челябинск: издательский дом «Медиа-принт», 2004. — 184 с.: ил.

2. *Ефимов А.* Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.

3. *Лаврентьев А.Н.* Эксперимент в дизайне: учебное пособие / сост. А.Лаврентьев. — М.: издательский дом «Университетская книга», 2010.

— 244 с.: ил. (Практический дизайн.)

4. *Бертолина Д.* Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / энциклопедия искусства / пер. с итал. — М.: Омега, 2012. — 384 с.: ил.

5. *Мода и искусство* / ред. Гечи Адам, Караминас Вики / пер. с англ. Е.Демидовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 272 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды».)

6. *Небреда Л.Э.* Самый современный атлас мировой моды / Лаура Эсейса Небреда / пер. с англ. Т.Г.Музрукова. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 600 с.: ил.

7. *Ефимов А. Панова Н.* Архитектурная колористика // Учебное пособие. — М.: БуксМАрт, 2014. — 136 с.: ил.

8. *Фарсинг Стивен.* Искусство. Всемирная история / пер. с англ. — М.: ООО «Магма», 2012. — 576 с.: ил.

9. *Ходж Сюзи.* Искусство. 50 идей, о которых нужно знать / пер. с англ. М.Александровой. — М.: Фантом Пресс, 2014. — 208 с.

10. *Силинг Шарлот.* Мода. 150 лет. Кутюрье. Дизайнеры. Марки / пер. с нем. Л.И.Кайсарова. — М.: Астрель, 2011. — 513 с.: ил.

11. *Русский музей. Картина. Стиль. Мода* / Альманах. Вып. 236. — СПб.: PALACE EDITIONS, 2009.

12. *Фогг Марни.* Современная мода в деталях / пер. с англ. Д.Карризи. — М.: Магма, 2015. — 224 с.: ил.

13. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды / пер. с англ. Н.Цыпиной, В.Мельникова. — М.: Колибри, 2013. — 400 с.

14. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды в иллюстрациях / пер. с англ. Т.Зотиной. — М.: Колибри, 2012. — 384 с.

ВАРИАЦИИ ОБРАЗА МИРА «ЧАША» В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ НАРОДОВ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

В статье рассмотрен образ мира «чаша». Пространственно-временные вариации образа — «плодородная чаша», «кормящая чаша» и «возрождающая (жертвенная) чаша» — выражены в традиционном искусстве средиземноморья системой антропоморфных, биоморфных, предметных и природных символов.

The article considers the image of the world «bowl». Spatial-temporal variations of the image — «fertile bowl», «feeding bowl» and «reviving bowl» are expressed in the traditional art of the Mediterranean by a system of anthropomorphic, biomorphic, objective and natural symbols.

Ключевые слова: образ мира «чаша», традиционное искусство средиземноморья.

Keywords: the image of the world «bowl», traditional art of the Mediterranean.

Мифологическое мировоззрение традиционных культур выражало представления об устройстве мироздания в образной форме. Общность неолитических мифологических представлений народов складывалась под влиянием природных условий и земледельческого типа хозяйствования. Анализ мифологии и искусства в средиземноморско-переднеазиатском регионе показывает, что в эпоху неолита в архаическом сознании мир и отдельные его элементы символически, а порой и буквально, представлялись в виде огромной чаши. Образ мира «чаша» включал в себя особое отношение к родной земле с характерной для нее природой и мягким климатом как к источнику



Рисунок 1. Египетская вселенная (по Масперо) [1]

жизни. Центром мира стал питающий водоем, прообразом которого выступало Средиземное море. Природный прототип нашел отражение в системе визуально-смысловых кодов, ставших основой средиземноморского самосознания с его уважительным отношением к материнскому началу. Образ мира «чаша» выразился в вариациях: «плодородной», «кормящей» и «возрождающей (жертвенной)» чаше. В искусстве эти вариации перерабатываются и выражаются в системе антропоморфных, биоморфных, предметных и природных визуальных кодах.

Источником для формирования образа мира «чаша» становятся мифологические представления палеолита о мире как «самовоспроизводящейся вселенной», выраженной в образе матери прародительницы. Материнские культы палеолита были связаны с верой в существование единственного источника, из которого возникает жизнь человека, животных и растений.

Для раннего неолита характерен переход к оседлости и производящему хозяйству, который значительно повлиял на развитие материальной и духовной культуры. Эволюция образа мира «чаша» начинается, когда представления о мире как едином и неделимом распадается. Возникают представления о двух источниках жизни — женском и мужском. В результате разделения в мифологическом сознании выделяется образ мира «чаша». Пространственно мир стали изображать разделенным на две полусферы: нижнюю и перевернутую верхнюю. Например, в соответствии с пространственными представлениями древних египтян, нижняя часть вселенной, земля, напоминала чашу в виде затопленной во время разлива долины (рис. 1). Месопотамская модель мира состояла из чашеобразных ярусов неба и земли. Эти мифологические представления находят отражение в сложной системе символов неолитического искусства.



Рисунок 2. Антропоморфные символы образа мира «плодородная чаша»: статуэтка богини из Чатал-Хююка (7500–5700 гг. до н.э.) (<https://ru.wikipedia.org>); «Спящая богиня» из гипогея Хал-Сафлиени, о. Мальта (IV–III тыс. до н.э.) (<http://www.krasfun.ru/2014/11/gipogej-malty/>); мраморный идол, о. Салиарос (5300–4300 гг. до н.э.), Археологический музей Наксоса (<http://rec.gerodot.ru/kyklades/period.htm>); изображение лица неолитической богини на ритуальном сосуде (Иерихон) (<http://secrets-world.com/interesting/5899-samy-drevniy-gorod-v-mire.html>)

Концепция «самовоспроизводящейся вселенной» трансформировалась в ранненеолитическую «плодородную чашу», согласно которой мир воспринимался в виде сосуда-источника жизни. В поселениях Анатолии (Чатал-Хююк, Хаджилар) Дж.Меллаарт обнаружил скульптуры пышных женщин в окружении животных (леопардов, быков), которые определил как изображения Богини-матери (рис. 2). Бык (по М.Элиаде) символизирует функцию космического плодородия, а леопарды являются древнейшим символом возрождения природы [2]. Богиня из Чатал-Хююка изображена сидящей на троне, что символизирует акт рождения [3]. При этом трон визуальнo принимает форму чаши. Антропоморфные изображения «плодородной чаши» в образе богини обнаружены на территории неолитических поселений Иерихона (Израиль), Междуречья, о. Мальта (рис. 2), Кикладских островов (рис. 2) и других. Они иллюстрируют благоговение перед чудом рождения, воплощенным в женском теле.

«Плодородная чаша» тесно связана со стихией земли. Восточные вариации образа находят отражение в фигуре древне-шумерской богини земли Ки (Нинхурсаг). Она почиталась как «госпожа, давшая жизнь»: у шумерийцев первый человек вышел из ее утробы [4]. Среди этрусских богинь А.Е.Наговицын выделяет Уни, которая имела восточное происхождение и выступала как древнейшая богиня



Рисунок 3. Символы образа мира «кормящая чаша»: изображение Нут в образе божественной коровы; гипсовая статуэтка, изображающая Инанну (2600–2300 гг. до н.э.) (<http://bharatkalyan97.blogspot.in>); статуя богини Инанны из храма в г. Мари (XVIII в. до н.э.), Алеппо (<https://woldvrcandlibrary.wordpress.com>); Нут в виде «небесной реки» (1500 г. до н.э.) (<http://longstreet.typepad.com>)

земли и воспроизведения рода [5]. Уни отождествляется с римско-этрусской Церерой (богиня земледелия) и итальянской Керрой (богиня созидательной силы).

С распространением земледелия в эпоху неолита природные образы водной стихии приобретают особое значение. Человек в попытках приспособиться к земным условиям обращается к небу. Именно оттуда идет спасительный дождь. Образ мира «плодородная чаша» трансформируется в «кормящую чашу». Смысловым центром этой модели становится водный источник (озеро, река), окруженный землей. Порождающая чаша-земля становится сосудом для питающей влаги. Идея «кормящей чаши» выражена в картине мира речных цивилизаций — шумерской и египетской. Искусство египтян Древнего Царства изобилует мотивами воды, небесной коровы, богини Нут, Млечного пути.

Водная стихия ассоциировалась с небом и была персонифицирована в фигуре богини Нут («небесная река»), изображаемой в виде женщины, растянутой по небесному своду, повторяя форму перевернутой чаши (рис. 3). Она представлена как водное тело, питающее землю, по которому бог Солнца Ра совершает свой ежедневный путь в священной Ладье Вечности (тоже в форме чаши). В мифе о рождении мира Нут представлена в образе небесной коровы, порождающей весь космос (мир) (рис. 3). Млечный (Молочный) Путь считали рекой молока,

вытекающей из вымени небесной коровы-матери [6]. С рогами коровы-Нут связан чашеобразный иероглиф «мена» — символ Луны и кормящей материнской груди [7].

Особое место среди женских божеств Месопотамии занимает Инанна (Иштар) — «госпожа неба». Изображается богиня с чашей в руках (рис. 3). Из сосуда вытекают две струи воды, которые означали разлив Тигра и Евфрата, что указывает на связь с природными циклическими явлениями. В статуе богини из Музея Хaleb в г. Мари, сосуд имеет отверстие внутри, переходящее в канал, проделанный насквозь в статуе (рис. 3). Через отверстие, по-видимому, била струя воды, символизирующая изобилие. В неолитических образах «кормящей чаши» сплетаются мотивы материнского молока и дождя, которые воплощаются в ритуальных сосудах для воды, приобретающих антропоморфные формы.

В процессе структурирования модели мира в мировоззрении аграрных обществ неолита, наряду с пространственными, выделяются образы, символизирующие время. Со временем связаны идеи движения и развития (возрождения). Для палеолита сущность развития раскрывается в образе самовоспроизводящейся природы, в котором время для человека конечно, необратимо, а вечная жизнь недостижима. Воспроизводство представляет собой акт бесконечных рождений. В основе неолитических представлений о времени лежит принцип цикличности, меняющий отношение к смерти. Цикл «рождение — смерть — возрождение» означает, что судьба не является абсолютно необратимой.

Идея движения-развития через возрождение выделяет мотивы, которые одновременно связаны с небом (процесс обновления жизни спускается вместе с небесными водами) и с землей (из-под земли, от подземных вод приходит истинное знание и новая жизнь). Эти представления выражаются в мифологическом мотиве священного брака неба и земли. В древние времена идея реинкарнации души была типична для всего средиземноморского региона. Она представлена в мифах о возрождении при помощи женского начала. А.Е.Наговицын считает ее отголоском древнейшего индоевропейского мифа. По всей видимости, эта история является ключевой для развития мифологического мышления в целом.

Для Средиземноморья эта идея приобретает особое значение в связи с формированием образа мира «чаша». Здесь богиня, являясь антропоморфной вариацией образа, предстает частью естественного циклического порядка: жизнь рождается при помощи богини и к ней же возвращается, чтобы снова родиться.

Наиболее детально миф о возрождении души был рассмотрен А.Е.Наговицыным на примере реконструированной им мифологии этрусков [8]. Выделены этапы преобразования: смерть и посмертное путешествие в загробном мире, борьба возрождающейся души с хозяйкой загробного мира, сакральный брак с возрождающей богиней, преобразование души в женское божество и триумф, означающий воцарение (перерождение) души героя. В процессе возрождения отмечается большая роль Первоокеана и женского начала: очищение и трансформация происходит в хтоническом Протоморе (хаосе) загробного мира в результате преобразования мужской души посредством женской божественной сущности. А.Е.Наговицын выделяет функции двух богинь, связанных с процессом творения: богини, рождающей материальное тело, и возрождающей богини подземного царства. Возрождение становится возможным в результате жертвенного акта, совершаемого возрождающей богиней. Вступая в сакральный брак со смертным, она становилась сакральной женой и матерью преобразующейся души, делясь бессмертной божественной сущностью с человеком.

Идея возрождения находит отражение в одной из вариаций средиземноморского образа мира — «возрождающая (жертвенная) чаша». Она представлена набором антропоморфных, зооморфных, предметных и природных символов-кодов. При общей смысловой основе наблюдается различие этих символов в искусстве народов средиземноморья. Детализация сюжетов, связанных с мифом о сакральном браке позволит выявить многообразие символики образа «жертвенной чаши».

В соответствии с реконструкцией А.Е.Наговицына, миф о сакральном браке начинается с перехода в хтоническую стихию загробного (нижнего) мира, который осуществлялся в процессе посмертного путешествия или нырянием в воду. В космогонических

представлениях этрусков посмертное путешествие души представлялось как выезд на колеснице с крылатыми конями в сопровождении проводников и помощников. Ритуальный прыжок (ныряние в море или Протоокеан) символизировал прямой переход в хтоническую стихию загробного мира и понимался как некий волевой акт, направленный на обновление. После перехода душа преодолевала препятствия в пути по загробному миру. Этот путь представлен мифологемой лабиринта. На следующем этапе происходит встреча и борьба души с хозяйкой загробного мира. Сам акт сакральной борьбы А.Е.Наговицын трактует как очищение, искупление грехов, победа над хаосом в себе. После победы над божеством совершается сакральный брак, получение напитка бессмертия и воцарение души в загробном мире (сидение на троне).

Большое значение для проведения ритуала возрождения у этрусков имела чаша *патера* — сосуд, содержащий напиток бессмертия. В роли дарительницы чаши выступала женщина. Мифологический сюжет ритуального сна иллюстрирует представления о переходном состоянии души умершего в процессе его перерождения. После ритуального сна следовало возрождение души, которое знаменовалось триумфом. Победитель, увенчанный лавровым венком, олицетворял воцарившуюся (возродившуюся) в загробном мире душу.

В неолитическом искусстве Междуречья смысл образа «жертвенной чаши» раскрывается через символику, связанную с фигурой богини Инанны. Согласно мифам, дворец богини находился на самом краю небесного свода, откуда каждое утро выезжал на своей колеснице ее брат, лучезарный бог Солнца Уту. Этот мотив отсылает к идее цикличности, выраженной в ритмах дня и ночи. Сама Инанна является антропоморфным символом возрождения и изображается в виде птицы или с крыльями бабочки. Восьмые ворота внутреннего города в Вавилоне были посвящены богине Инанне (Иштар) (рис. 4). Они логически завершали ежегодный ритуал встречи Нового года. Ворота Инанны (Иштар), открытые небу, освящают мир и символизируют лоно богини и вход в загробный мир.

В египетских образах Нут и Хатхор также заключена идея циклического возрождения. На расписном рельефе из храма Хатхор



Рисунок 4. Символика «возрождающей чаши» (слева направо и сверху вниз): ворота Инанны (Иштар), Пергамский музей, г. Берлин (<http://www.myrecordjournal.com>); символы «анкх», «петля жизни», «тьет» (<http://www.liveinternet.ru/users/partner60>); богиня, держащая в руках сistr и менат (<http://www.refill.ru/egypt/art>); сюжет рождения Солнца на потолочном рельефе в храме Хатхор, Египет (<http://abyss.uoregon.edu>); «Солнечное Око» на голове статуи богини Хатхор в Луксорском музее, Египет (<http://knyasa-o.livejournal.com>); знак бога Солнца Ашшура и бога луны Сина в Месопотамии

в Дендерах символически изображено ежегодное «рождение» Солнца (начиная от времени весеннего равноденствия и заканчивая зимним солнцестоянием) (рис. 4). Здесь Нут как рождающая богиня олицетворяет источник жизни. Хатхор стала воплощением возрождающего божества, являясь центральным персонажем мифа о возвращении «Солнечного Ока». Она изображалась в виде женщины с головой коровы или в рогатом головном уборе. Рога символически принимают форму чаши, в которой покоится Солнце (рис. 4). Знак богини, «Солнечное Око», является символом возрождения. Его аналог — парное изображение Солнца и Луны из Месопотамии (рис. 4).



Рисунок 5. Кикладские символы «жертвенной чаши»: «сковородка» группы Кампос, Музей кикладского искусства (<http://turbina.ru/guide/Afiny-Gretsiya-111946>); «сковородка» периода Керос-Сирос с изображением корабля и соуэник (Наксос), Национальный музей, Афины [12]; канонический мраморный идол и фигурка «Тостующий» (III тыс. до н.э.), Музей Кикладского искусства, Афины (<http://rec.gero-dot.ru/kyklades/period.htm>)

О возрождающей сути Хатхор свидетельствует ее имя, которое переводится «дом Гора» («небо») — божественное лоно, где бог пребывает в процессе возрождения (по Плутарху) [9].

Среди символов Хатхор были распространены «анкх», «тьет» и «петля жизни» (рис. 4). «Анкх» означал «жизнь» (бессмертие), «петля жизни» олицетворяла маточную кровь, дающую жизнь: по представлениям египтян люди созданы из свернувшейся крови материнской утробы [10]. «Тьет» считался древней формой «анкха» и символизировал матку. Формы этих символов повторяются в атрибутах богини — музыкальном инструменте систре и украшении менат (рис. 4). Систра часто изображался с головой богини, а менат как символ женского плодородия — в форме «петли жизни». Символы и атрибуты богини выражают образ «возрождающей чаши» по форме и по смыслу.

Образ «чаша» находит отражение в «кикладских сковородках» — сосудах, а в объеме напоминающих неглубокую чашу. Ю.В.Андреев выделяет характерные для кикладской культуры (2700–2300 гг. до н.э.) сосуды двух типов: периода Кампос и Керос-Сирос (рис. 5) [11]. Поверхность ранних сосудов группы Кампос покрыта концентрическими орнаментальными поясами, состоящими из спиралей. Центром такой композиции становится солярный знак. В этом предмете нашли воплощение представления кикладцев о времени

и пространстве. Ю.В.Андреев трактует внешние спиралевидные пояса как изображение океана, который, по представлениям древних, опоясывал земной диск по окружности. Внутренний пояс он связывает с внутренними водами. При внимательном рассмотрении возникает иллюзия вращения. Вместе эти элементы складываются в модель мироздания, представляющую собой подобие самодвижущегося механизма. В форме сковородки отчетливо читается образ мира «чаша»: дискообразная земля вмещает в себя водную стихию.

Сковорода периода Керос-Сирос представляет антропоморфную модель вселенной. Здесь в центре присутствует изображение моря в виде спиральной сетки, которая окружена землей (зубчатая рамка). Обрамление сосуда заканчивается раздвоенной ручкой в нижней части. Ю.В.Андреев отмечает, что ручка, напоминающая укороченные человеческие ноги, есть упрощенное изображение женского божества. Над «ногами богини» изображен женский символ — треугольник, который символизирует лоно богини или врата загробного мира. Внутреннюю полую часть сковородки он интерпретирует как чрево богини. Среди спиралей, символизирующих море, виден схематичный силуэт корабля, знак загробного путешествия души. Женский образ богини, заключенный в форме «сковородки», объемлет своим гигантским организмом всю природу и мироздание.

Можно сказать, что сковородки Керос-Сирос в художественной форме отражают представления о цикличности жизни и смерти, свидетельствуют о распространении на Кикладах идеи возрождения при помощи женского начала. Форма «сковородки» повторяет египетскую «петлю жизни», символ возрождения и кровной жертвы богини.

Идея жертвы отчетливо прослеживается и в «кикладских канонических идолах» (рис. 5). Они напоминают фигуру со сложенными под грудью руками. Подавляющее большинство имеет признаки женского пола. Согласно верованиям кикладцев, тело идола мыслилось как магическое подобие материнского чрева, с помощью которого осуществлялось переселение души покойника в тело другого человека. Женский идол мог стать матерью или загробной женой умершего.



Рисунок 6. Символы «возрождающей чаши» в искусстве о. Крит: статуэтка богини со змеями (1600–1580 гг. до н.э.), Гераклион (http://www.kladina.narod.ru/nagovitsin/part_2.htm); «Игры с быком» (1450–1400 гг. до н.э.), фрагмент фрески из Кносского дворца (<https://traditio.wiki>); лабрис (<http://s30556663155.mirtesen.ru>)

Возрожденческий образ чаши нашел отражение в материальной культуре в традиционном искусстве о. Крит. К.Думас, Ю.В.Андреев и другие исследователи отмечают, что центральной фигурой минойского пантеона было женское божество со змеями (рис. 6) [13]. Змеи как атрибут богини отражают представления о циклическом времени. Змея, которая сбрасывает кожу и «рождается заново», воплощала регенерирующую силу земли и возрождающую функцию женщины. Вместе с изображениями богини встречаются и другие символы возрождения — бабочка и лабрис (рис. 6).

Живописные и скульптурные мотивы кулачных боев и сцен тавромахии имели «сакральномагический подтекст»: символизировали акт жертвы богам.

У этрусков образ «жертвенной чаши» и мотив сакрального брака нашел отражение в погребальной культуре (рис. 7) [14]. Этап посмертного путешествия души прослеживается в сценах выезда на колеснице. В росписях гробниц часты изображения перехода в загробный мир. В этруских погребениях также встречаются сюжеты ритуальной борьбы и «сакрального брака». Атрибутами этих мотивов являются чаша и зеркало. Мужчина часто держит в руке патеру с напитком бессмертия, а женщина — зеркало. Зеркало выполняет роль «магического прибора», который указывает на «сохранность женской души в виде ее отражения в зеркале» [15].

Таинство перехода смерти в жизнь, по представлению этрусков, символизирует «шахматный» рисунок, который встречается в гробницах.



Рисунок 7. Идея «сакрального брака» в погребальном искусстве этрусков: мифологема пути в загробный мир (VII в. до н.э.), «воцарение» души, бронзовое зеркало с изображением возрождения

Чередование черного и белого цвета олицетворяло переход жизни в смерть и обратно. Символом «воцарения» души у этрусков являлся трон или сиденье, которые часто находят в гробницах. Сидение на троне, как и у хеттов, означало пребывание в лоне богини-матери и последующее возрождение. В гробницах встречается изображение зонта, который ассоциировался с могилой (гробницей) и мотивом «Первоморя». Как и трон, зонт символизировал воцарение души.

Возрождение предполагает перерождение в новом качестве, поэтому в сюжетах «сакрального брака» встречаются символические изображения женщин с младенцем на руках. На одном из этруских зеркал изображены Менрва (возрождающая богиня этрусков) и Геркле, которые держат на руках ребенка с лицом старика. А.Е.Наговицын полагает, что ребенок на данном изображении — возродившаяся душа [16]. Менрва здесь показана сакральной женой Геркле. Венок на голове Геркле символизирует триумф, а чаша в руке богини несет идею возрождения.

Таким образом, эволюция единого для народов средиземноморско-переднеазиатского региона образа мира иллюстрирует его вариации в виде «плодородной», «кормящей» и «возрождающей (жертвенной) чаши». Они представлены в искусстве набором символов — «антропоморфных» (богини плодородия и возрождения, части женского тела), «биоморфных» (бык, леопард, «небесная корова», змея, бабочка и др.), «предметных» (трон, корабль, лабрис, ворота, систр, менат, патера, зеркало, зонт и др.) и «природных» (водная и земная стихии, Солнце и Луна, Млечный Путь).

Библиография:

1. *Уоррен У.Ф.* Найденный рай на Северном полюсе. — URL: <http://www.junik.lv/~time/warren/part4.htm> (дата обращения: 10.05.2017).
2. *Наговицын А.Е.* Мифология и религия этрусков. — М.: Рефл-бук, 2000. — 496 с.
3. *Наговицын А.Е.* — Там же.
4. *Емельянов В.В.* Древний Шумер. Очерки культуры. — СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 2001. — 360 с.
5. *Наговицын А.Е.* — Указ. соч.
6. *Уокер Б.* Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. — М.: Астрель, 2005. — 638 с.
7. *Уокер Б.* — Там же.
8. *Наговицын А.Е.* — Указ. соч.
9. Словарь египетской мифологии / сост. Н.Н.Швец. — М.: ЗАО «Центрполиграф», 2008. — 251 с.
10. *Уокер Б.* — Указ. соч.
11. *Андреев Ю.В.* Островные поселения Эгейского мира в эпоху бронзы. — Л., 1989. — 228 с.
12. *Гордон Чайлд.* У истоков европейской цивилизации / пер. с англ. М.Б.Свиридовой-Граковой и Н.В.Ширяевой. — М.: Издательство иностранной литературы, 1952. — 466 с.
13. *Андреев Ю.В.* «Минойский матриархат»: социальные роли мужчины и женщины в общественной жизни минойского Крита // Вестник Древней Истории. — 1992. — № 2. — С. 3–14.
14. *Наговицын А.Е.* — Указ. соч.
15. *Наговицын А.Е.* — Там же.
16. *Наговицын А.Е.* — Там же.

ПАЛЕОЛИТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «САМОВОСПРОИЗВОДЯЩЕЙСЯ ВСЕЛЕННОЙ»

В статье представлена попытка осмысления палеолитических художественно-образных представлений о мире. Основой мировоззрения доисторического человека явилась концепция «самовоспроизводящейся вселенной». Идея природной самоорганизации проявляется в художественно-образных инвариантах и находит отражение в искусстве. Палеолитические инварианты оказываются универсальными в региональном и историческом аспектах.

The article presents a Paleolithic artistic images of the world. The basic idea of the prehistoric worldview was the conception of «self-reproducing universe». The idea of natural self-organization manifests itself in artistic invariants and is reflected in the art. Paleolithic invariants are universal in the regional and historical aspects.

Ключевые слова: концепция «самовоспроизводящейся Вселенной», инварианты мышления, «Мировой океан», Великая Богиня, «космическое яйцо».

Keywords: the conception of «self-reproducing universe», invariants of thinking, «world ocean», Great Goddess, «cosmic egg».

Представления об устройстве мироздания постоянно эволюционируют. Наиболее ранние из них относят к эпохе палеолита. А.Е.Наговицын определяет характерное для этого этапа фрагментарное мифологическое мышление охотников и собирателей. Человек первобытного общества воспринимает то, что видит перед собой, а

именно — отдельные части пространства. Обожествляется то, что рядом. В связи с этим сложно говорить о существовании в то время структурированной модели мира, существующей в современном понимании. Экологически ориентированное мифологическое сознание выражало представления о мире еще не в виде целостной картины мира, а в виде системы образов, связанных между собой простейшими логическими конструкциями (оппозициями).

Пространственно-временные представления о мире в эпоху верхнего палеолита позволяет реконструировать концепция о «самовоспроизводящейся вселенной»: фрагментарное мышление первобытного человека выделяет в качестве первоосновы природу, которая воспроизводит себя. О.В.Горшунова рассматривает гипотезу, согласно которой возникновение жизни в представлениях первобытного человека происходило путем непорочного зачатия (партеногенеза) [1]. Причиной беременности считалось вхождение в тело женщины тотемического «зародыша» («тотемическая инкарнация»). Идея партеногенеза восходит ко времени преобладания группового брака, когда человеку было не известно о роли мужчины в продолжении рода, и была связана с верой в то, что единым сакральным источником жизни было женское божество. «Самовоспроизводящуюся вселенную», персонифицированную в образе женщины, мы можем наблюдать по многочисленным скульптурным изображениям «палеолитических Венер» (рис. 1). Археология дает свидетельства их широкого распространения в каменном веке на огромном пространстве от Пиренеев до Сибири. Большинство фигурок не имеет лиц, что указывает на символическое изображение самопорождающей природы, персонифицированной в женском образе.

А.Леруа-Гуран, изучавший палеолитическое искусство, показал, что женский образ играл в религиях первобытности ключевую роль: изображения признаков божества располагались в сакральных зонах пещерных святилищ. В настоящее время распространено мнение о том, что они символизируют древнейшее божество Великую Богиню, символ плодородия (Дж.Меллаарт, А.Голан, О.В.Горшунова и др.) [2]. В.Мириманов обнаруживает в женских образах семантическую доминанту «чрево-утроба», «живот-жизнь-дающий» [3]. В этом



Рисунок 1. «Самовоспроизводящаяся вселенная», персонифицированная в образе женщины: «Венера Лоссельская»; эскимосская женская фигурка, залив Нортон, XIX в., Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, г. Санкт Петербург

ключе особенно символично изображение «Венеры Лоссельской», которое представляет собой барельеф на известняковой скале (рис. 1) [4]. В одной руке женщина держит рог — символ плодородия. Другая рука расположена на животе. В этом образе «венеры с рогом» читается отождествление женщины с сосудом, дающим жизнь. Распространение наскальных изображений и статуэток Великой Богини палеолита было связано с верой в существование единственного источника, из которого возникает жизнь человека, животных и растений.

В палеолитических представлениях символом «самовоспроизводящейся вселенной» становится и природная стихия земли. Г.Леви (Levy G, 1963) определил, что для устройства святилищ в эпоху палеолита использовались глубокие пещеры, которые отождествлялись с землей. При этом сакральные наскальные росписи, включающие женские образы, наносились в глубине святилищ, а обряды, совершавшиеся в них, были желанием приобщиться к актам творения. О.В.Горшунова использует пояснение Г.Леви для интерпретации древнейшей формы погребального ритуала. В эпоху палеолита типичными являются захоронения с приданием умершему позы эмбриона, посыпанием тела охрой, имитирующей кровь (символ жизни) и использованием раковин каури. Основываясь на погребальном ритуале, О.В.Горшунова делает вывод, что во времена палеолита полость пещеры воспринималась как женское

лоно, порождающее человека и все вокруг [5]. Помимо природной стихии, образы женского божества отражают социальную структуру палеолитического общества, ориентированного на матриархальный жизненный уклад.

Символы палеолита нашли отражение в мифологии Средиземноморья и Передней Азии. Образ Великой Богини трансформируется в образ «плодородной чаши», которая олицетворяла благоговение перед чудом рождения, воплощенным в женском теле. У кельтов пещера считалась местом перехода из мира живых в мир мертвых. Образ жизни эскимосов XVII–XVIII веков сходен с укладом жизни верхнепалеолитических областей Европы и Азии. В остатках древних эскимосских поселений встречались женские фигурки, из дерева и кости, сходные с палеолитическими (рис. 1). Этнографы установили, что подобные изображения создавались, когда умирал человек. Заключенная в кукле душа покойного, по понятиям эскимосов, переходила в тело женщины и возрождалась затем к новой жизни.

Палеолитические представления о мире реконструируются по мифологии более поздних этапов. Отправной точкой любой мифологической системы является рассказ о начале мира. Как правило, в этом повествовании заложены образы первоосновы мира, пространственной и временной точки отсчета, в которой заложен ключ к пониманию более древних представлений. Практически во всех мифологических системах мы находим остатки палеолитической концепции о «самовоспроизводящейся вселенной», выраженной в образе природной стихии — воды.

Вода в период палеолита наделялась в сознании людей сакральной живительной силой, что проявилось в образе «Мирового океана». В мифах Передней Азии и Средиземноморья первичный океан существовал в начале времен. По представлениям шумерийцев, это Тиамат. В Древнем Египте бесполой Атум символизировал вечный хаос (океан), из которого вышло все сущее. В «Текстах Пирамид» Атум предстает создавшим себя, т.е. является персонификацией «самовоспроизводящейся вселенной». В эпоху неолита «первичный океан» давший жизнь миру, часто приобретает женскую сущность. В древнеегипетской мифологии это сущность Маа. Согласно работам

Рисунок 2. Образ
«космического яйца»:
онежские петроглифы [8];
«змеиное яйцо» кельтов [9];
сцена пира из гробницы
«Леопардов» в Тарквинии, ок.
470 г. до н.э. [10]



Суды и Варрона, в модели мира этрусков сначала существовало первозданное море и его богиня, Бездна. В ней зародилось желание, и она породила мир.

В мифах идея природной самоорганизации выражена в образах «космического яйца», пузыря, шара. У египтян единый мир изображался в виде «пузыря», который находился в океане. Цицерон пишет, что в этрусской космогонии земля представлялась шаром — «(globus) quem in tempo medium vides terra dicitur — шар, который видишь посередине храма, называется Землей» [6].

Как отмечает М.И.Шахнович, миф о космическом яйце сложился еще у первобытных охотников, когда о возникновении мира судили по аналогии с рождением людей или животных [7]. Мир не сотворен, а появляется из яиц. В мифологии первичный океан порождает «космическое яйцо», зародыш вселенной, которое символизирует потенциальность, недифференцированную целостность, жизненное начало. В древнеиндийской мифологии космическое яйцо (Брахманда), спасенное лебедем Хамсой, плавает в изначальных водах. В карельских, финно-угорских, шумеро-семитских, египетских, этрусских, греческих мифах из «космического яйца» возникает мир. Из верхней половины скорлупы образовалось небо, а из нижней — земля. У греческих орфистов яйцо окружено Уроборосом (змеем) и символизирует тайну жизни. В кельтской мифологии змеиное яйцо напоминает о возрождении мира.

Изображения яйца находят в сакральных местах по всему миру. На фресках из гробницы «Леопардов» в Тарквинии присутствует сцена, на которой женщина предлагает мужчине яйцо, что указывает на возможность преобразования души после смерти (рис. 2). В египетских, вавилонских, критских, этрусских гробницах обнаружены расписанные яйца африканского страуса.

Возникновение образа яйца иллюстрирует важный этап в развитии мировоззрения древних, связанный с осознанием структурного инварианта «центра мира», приобретающего различные формы. В одном варианте он предстает как вертикальная ось (гора, столб). Для других культурных традиций центр изображается как шахта, уходящая в подземные недра (этрусский мундус). Выделение центра в еще неструктурированной модели мира происходит в эпоху палеолита. При этом еще нет деления на пространственный и содержательный центры. Оба сосредоточены на земле — той территории, где обитает человек. В образе яйца скорлупа показывает пространственные границы мира, а находящийся внутри зародыш — его центр, землю. Какместилище зарождающейся жизни и движения, яйцо играет большую роль в представлениях о временной структуре мира [11]. Яйцо в мифах окружает первичный океан или змей Уроборос — символы времени.

Таким образом, мир в эпоху палеолита еще не осмыслен во всей его полноте, но формируются образные представления, предвосхищающие целостную модель мира, характерную для мировоззрения традиционных обществ. Среди содержательных образов — мотивы самовоспроизводящейся природы — *«Мирового океана», женского чрева и земли, «космического яйца»*. Они проливают свет на особенности архаических взглядов на устройство мира, природу вещей и сакральный источник жизни.

Образы заложены в основу фрагментарных пространственно-временных представлений. Как первоначало, «мировой океан» символизирует временную точку отсчета мира, его зарождение. В эпоху палеолита появляются и простейшие пространственные характеристики: понятие центра и границ мира. Центром становится земля и ее символическое воплощение — женское божество. В соответствии с принципом самопорождения, мировоззрение

палеолитического человека представляет мир единым неделимым целым и не разделяет источник жизни и его содержимое (мир, Вселенную), поэтому пространственный и содержательный центры мира не дифференцированы.

Палеолитическое мышление не разделяет пространственную и временную структуру мира, сакральные образы не отделяются от социальных мотивов и природных стихий (вода, земля). Концепция «самовоспроизводящейся вселенной» находит воплощение в представлениях о строении мира и географического пространства, в формах материальной культуры, в искусстве.

Библиография:

1. *Горшунова О.В.* Женское Божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Средней Азии // Автореферат диссертации на соискание уч. степ. докт. ист. наук. Спец. 07.00.07 — «Этнография, этнология и антропология». — М., 2007. — 52 с.
2. Горшунова О.В. — Там же.
3. *Мириманов В.Б.* Искусство и миф: центральный образ картины мира. — М., 1997. — 327 с.
4. «Палеолитические вены»: древнейшие произведения искусства. — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4805314/post325356956> (дата обращения: 2.06.2017).
5. *Горшунова О.В.* — Указ. соч.
6. *Наговицын А.Е.* Мифология и религия этрусков. — М., 2000. — 496 с.
7. *Шахнович М.И.* Мифы о сотворении мира. — М.: Знание, 1968. — 46 с.
8. *Мельников И.В.* Святилища древней Карелии. — Петрозаводск, 1998. — 134 с.
9. *Даун К.* Кельтские узоры / пер. с англ. — М., 2004. — 128 с.
10. *Наговицын А.Е.* — Указ. соч.
11. *Топоров В.Н.* Яйцо мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1980. — Т. 2. — С. 681.

ГРЕЧЕСКАЯ АКРОТЕРИАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ВОТИВНОГО ЗНАЧЕНИЯ В АРХАИЧЕСКИЙ И КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОДЫ

В данной статье освещается проблема введения круглой скульптуры в архитектурный ансамбль греческого святилища. Пластические образы, завершавшие вотивную колонну, обладали собственной спецификой развития в контексте окружающего архитектурного пространства. На основании сравнительного и художественно-стилистического метода в статье проводится обзор и анализ самых распространенных акротериальных образов-завершений вотивных сооружений. Полученные выводы позволяют продемонстрировать развитие вотивной скульптуры на протяжении двух периодов — архаики и классики, а также проследить изменения, произошедшие за это время в типологии скульптурного образа, увенчивающего вотивную колонну.

This article focuses on the problem of introducing of three-dimensional sculpture into an architectural ensemble of sacred areas in ancient Greece. Sculptural images, crowning the votive columns, had its own specific ways of development in the context of the surrounding architectural space. Based on the comparative and stylistic method, the article reviews and analyzes the most common acroterial images that crown votive compositions. The findings allow us to demonstrate the development of votive sculpture from the Archaic to Classical period, to trace the changing that had occurred during that time.

Ключевые слова: греческое искусство, вотивная скульптура, архаика, классика.

Keywords: Greek art, votive sculpture, the Archaic period, the Classical period.

Вотивные памятники являются предметом изучения многих поколений ученых. С исследованием этого вида изобразительного искусства сопряжено множество важнейших вопросов, таких как техника создания вотивных скульптурных образов, покровительство частных лиц или населения полиса в их создании и т.д. [1], [2]. В данной статье внимание сосредоточено на художественных особенностях скульптуры, завершавшей вотивную колонну.

Следует отметить, что в связи со значением термина «акротерий», происходящего от греческого ἀκρωτήριον, т.е. «верх», «высочайший», «находящийся наверху», мы считаем обоснованным применение этого термина не только в отношении венчающих фронтоны пластических образов, но и в отношении скульптурных завершений вотивных колонн.

В числе самых распространенных изображений, использующихся в этом виде пластического искусства, находится фигура сфинкса, бдительного стража, охраняющего покой божества. За этим образом и символика Древа, вечного возрождения, плодородия, и представления о божестве, которому служат охраняющие алтарь фигуры культовых животных [3, с. 98–99]. Кроме того, на протяжении архаики и классики часто в виде завершения вотивного памятника использовалось скульптурное изображение богини победы Ники, женские образы и культовые предметы, например, треножник, использовавшийся и в архитектуре (в храме Зевса в Олимпии жертвенные треножники являлись угловыми акротериями).

Как предполагается, посвященные памятники начали воздвигаться примерно в одно время с распространением фигуративной скульптуры на фронтоны храмов, в последней четверти VII в. до н.э. [4, р. 214]. В этом отношении большое значение имел вопрос взаимодействия скульптурного образа с оформлением храмовой постройки, о чем еще будет сказано подробнее.

В связи с изучением такого рода произведений, важной задачей для исследователей является идентификация того или иного изображения

как акротериального или как вотивного, т.е. посвяtitельного. Отмечается, что одним из главных критериев для исследователей является то, в каком контексте был найден памятник [5, с. 197]. Другими словами, если, например, вместе с фигурой богини Ники найдена другая архитектурная скульптура в единой манере исполнения, с большой долей вероятности можно сказать, что это изображение Ники служило акротерием. Если же открытие произошло при других обстоятельствах, определить природу происхождения памятника намного сложнее. В этом случае может помочь только тщательный анализ и сопоставления.

К сожалению, небольшое количество памятников древности сохранились в достаточной степени, чтобы дать нам возможность представить скульптурную композицию, увенчивающую вотивную колонну, во всей полноте. Тем не менее, примеры, которыми мы располагаем, представляют собой исключительные по значению памятники.

Одним из самых распространенных образов, как среди архитектурных акротериев, так и в вотивных памятниках, была фигура сфинкса. Прекрасным скульптурным образцом, демонстрирующим высокое мастерство архаических мастеров середины VI в. до н.э., является мраморный сфинкс, который был установлен на десятиметровой колонне жителями острова Наксос (Археологический музей Дельф). Спорным для исследователей остается вопрос, находился ли он перед ранним храмом Аполлона или же был воздвигнут на более древнем участке, там, где располагался храм Афины Пронайи конца VII — начала VI века до н.э. Исследователи этого памятника полагают, что сфинкс находился около холма Сивиллы перед стеной храма Аполлона [6]. Фигура сфинкса была извлечена из земли археологами в 1893 году, через 32 года после нахождения колонны ионического ордера, на которой он предположительно был расположен. В общей сложности вотивная колонна со сфинксом составляла в высоту 12,50 метров.

Крылья этого мифического существа подняты и серповидно загнуты внутрь, Сфинкс восседает спокойно и величественно, глядя вперед. Вся композиция отличается мощным внутренним напряжением.

На широкой груди орнаментально проработано короткое оперенье, напоминающее панцирь. Абсолютное спокойствие, отрешенность и суровость отличает лик этого страшного и прекрасного мифического существа, трактовка которого в целом характерна для ионийских произведений первой половины VI в. до н.э.

Сфинкс (Сфинга) в мифологии Древней Греции — это существо, порожденное, по одной из легенд, хтоническими чудовищами Тифоном и Ехидной, по другой — Орфом и Химерой. В греческой традиции оно представлялось с лицом женщины, телом льва и крыльями большой хищной птицы. Это фантастическое создание появилось, согласно мифу, именно в окрестностях Фив и пожирало тех, кто не разгадывал его загадки. Это было наказание Фивам, посланное Герой за преступление фиванского царя Лая, который, оплатив черной неблагодарностью за радушие царя Пелопса, похитил его сына, юного Хрисиппа. Сохранившиеся скульптурные изображения архаического периода позволяют предположить, что изначально фигуру сфинкса покрывали яркие краски, не дошедшие, к сожалению, до нашего времени. Перья, возможно, как в вазописи, были белыми и пурпурными, волосы — черными.

В древности Наксосский сфинкс был поднят почти на высоту храма, перед которым находился. Он имел не только сакральное, но и мемориальное значение. Вотивные акротериальные скульптуры могли ставиться у храма божества и как дар, ему принесенный, и как память о каком-то важном событии, как вклад известной исторической личности или полиса в святилище.

Несомненно, вотивная акротериальная традиция в определенной степени оказала влияние на сложение разных типов архитектурных акротериев. Показательно, что тип акротериального сфинкса был распространен в архитектуре на территории Материковой Греции, притом, что первое появление его скульптурного изображения появилось, как отмечают специалисты, именно в качестве вотивного памятника, располагавшегося на ионической колонне и в кикладском островном стиле [5, с. 197].

Другой распространенный с периода архаики акротериальный образ — скульптурное изображение богини победы Ники. Показательным

примером является Ника с острова Делос (Национальный музей Афин). Фигура крылатой богини в положении «коленопреклоненного бега» относится ко второй четверти — середине VI века до н.э. и приписывается ионийскому мастеру Архерму, согласно найденной на постаменте сигнатуре. На данный момент вопрос авторства окончательно не решен, но идентификация персонажа, связь его с богиней Нике представляется исследователям бесспорной. Сомнения вызывает то, что шрифт надписи на постаменте не хиосский, да и датируется он более поздним временем. Так или иначе, очевидно, что статуя близка по стилю ионизированным произведениям с изображением аттических кор. Фигура богини была помещена на высокий постамент.

Статуя сильно повреждена, но по сохранившимся фрагментам композиция легко восстанавливается. Очевидно, Ника представляет собой одну из первых попыток мастеров архаики передать активное движение в круглой скульптуре. Динамика пространственного решения особенно эффектно должна была смотреться на высоте. Безусловно, трактуется движение предельно условно: верхняя часть тела изображена в фас, как и поднятые вверх серповидные крылья, а согнутые в беге ноги — в профиль, без органической связи с малоподвижным торсом. Подвижность в верхнюю часть фигуры вносят только руки: одна держит край одежд, другая поднята вверх и сжимает, как предполагается, победную ветвь или венок. Скульптура была раскрашена, но, к сожалению, полихромия утрачена. На данный момент мы лишь можем представлять, насколько декоративно и ярко она смотрелась.

Схема коленопреклоненного бега, согласно которой изображалась и Горгона Медуза (например, на фронтонном рельефе храма Артемиды на острове Корфу), крайне обобщенно передает движение, но фигура уже в целом более динамичная и главное — объемная. Ветвь или венок могли быть из вызолоченной бронзы, как было потом и в статуях аттических кор.

Обращаясь к сводной таблице Голдберг, можно сказать, что акротерии в виде фигуративных изображений Ник и Сфинксов наиболее часто встречаются и в архитектуре с 550 по 525 год н.э., т.е. в период зрелой архаики [5].

Вотивной акротериальной скульптуры V в. до н.э., к сожалению, сохранилось немного. Тем не менее, произведения, которыми мы располагаем, крайне показательно демонстрируют произошедшие изменения в художественной трактовке посвяtitельного монумента.

Одним из основных памятников начала и второй четверти этого века (примерно 460 г. до н.э.) является мраморный сфинкс из Археологического музея Эгины. Обнаруженный во время раскопок поселения Колонна в северной части острова сфинкс, вероятнее всего, был посвящен храму Аполлона и располагался изначально на колонне, найденной также напротив руин храма.

Голова мифического существа немного повернута в сторону, что придает движению особую выразительность и живость. Лицу сфинкса не просто приданы человеческие черты, что было всегда, теперь оно очень реалистично, поражает своим спокойствием и достоинством. В каждом мускуле этого существа заключена неземная сила мифического создания и особое динамическое напряжение, готовность к движению. Волосы также трактованы крайне реалистично, передана фактура и объем живых выющихся локонов.

Архаическая статичность форм сменяется свободным взаимодействием с пространством, выраженным в легком повороте голове. Это совершенно уникальный памятник, демонстрирующий серьезное изменение символической составляющей зооморфной вотивной скульптуры в V веке до н.э. Скульптурное изображение сфинкса в классическое время становится более реалистичным, пространственное решение более смелым и выразительным. Приближенность выражения лица сфинкса к антропоморфным формам лишает образ прежней таинственности и отчужденности. Тем не менее, смысловое наполнение остается прежним, сфинкс понимается, прежде всего, как охранный символ, страж, оберегающий сакральное пространство, предвещающее вход в храм.

Стремление к реалистичному движению в скульптурных композициях демонстрируется и в образе летящей богини Ники. Известная фигура богини, исполненная мастером Пэонием (Paus., V. 26.1), датируется примерно 421 г. до н.э. (Археологический музей Олимпии). Статуя была посвящена Зевсу мессенцами и навпактцами

за их победу над спартанцами во время «Архидамовой войны», которая относится историками к первому периоду Пелопоннесских войн. Фигура Ники высотой более двух метров стояла на некотором расстоянии перед юго-восточной стороной храма Зевса в Олимпии и была поднята на треугольном постаменте высотой почти в девять метров.

Скульптурное изображение богини немного наклонено вперед, как если бы она спускалась с неба. Плащ позади фигуры развевался, будто на ветру, крылья были раскрыты. Правой ногой Ника касалась фигуры орла, поднимающегося из облаков, символа Зевса и стихии воздуха. Складки плаща крепились сзади к постаменту и служили надежной опорой для фигуры на большой высоте. Тончайшая, будто влажная, ткань хитона богини тесно прилегает к ее сильному телу, обнажая левую ногу и создавая впечатление живого, естественного сопротивления ветру. Одной рукой Ника придерживала одежды, другая была поднята вверх с пальмовой или оливковой ветвью. К сожалению, голова статуи утрачена, а крылья за спиной Ники зрительно представить себе трудно в том положении, в котором они были задуманы Пэонием.

Композиция этой вотивной скульптуры была глубоко продуманной и сложной. Ника Пэония является самым ранним скульптурным изображением богини Победы, переданным в «летающей» позе (затем подобная композиция будет не раз применяться, например, скульптором Тимофеем для создания центрального акротерия храма Асклепия в Эпидавре, в некоторой степени, и в статуе Ники Самофракийской) [7]. Воспринимать ее на большой высоте с земли было нелегко, но, благодаря такой постановке фигуры, успешно создавалось впечатление полета. Мастер предусмотрел и форму высокого основания, на котором помещалась фигура. Треугольный постамент выполнял двоякую роль. Во-первых, так как фронтально располагалось основание треугольника, а не угол, стремительное движение фигуры, таким образом, зрительно приостанавливалось. Это было необходимо, чтобы фигура не производила впечатление падающей. Во-вторых, острый угол постамента, параллельный развевающемуся плащу Ники, значительно облегчал сложную композицию и делал движение более свободным. Выразительность

образа усиливалась и с помощью полихромии. Следы темно-бордового цвета в складках плаща сохранились, а хитон, видимо, по традиции, был темно-розовым или палевым, как на белофонных лекифах того времени.

При воздвижении вотивной колонны на территории святилища или площади, примыкающей к храму, решался ряд ключевых вопросов и проблем. Одним из самых важных был вопрос масштабного соотношения поднятой на постаменте статуи и самого храма, их пространственного взаиморасположения и стилового единства. Зачастую вотивная колонна конкурировала по высоте с самим храмом, рядом с которым воздвигалась. В случае со скульптурным изображением богини Победы мастера Пэония мы можем предположить, насколько тесная взаимосвязь существовала между вотивным образом и скульптурным декором храма, перед которым он помещался. Двенадцатиметровая композиция, увенчанная образом Ники, находилась примерно на уровне фронтона (высота колонн была около 10,5 м), чуть ниже позолоченной Ники — центрального акротерия храма. Зрительно создавалось впечатление, что Ника Пэония должна опуститься в высокий дверной проем на восточной стороне храма, будто возвещая о недавно одержанной победе.

Возможно, эффектность ансамблю придавало и то, что вотивная Ника тоже имела позолоченные детали: например, золотой шлем и золотую ветвь, перекликавшиеся с позолоченными акротериями фронтона. Свидетельств, подтверждающих этот факт, к сожалению, не сохранилось. Угловые акротерии в виде треножников с чашами тоже должны были быть золотыми, как и центральный акротерий.

В IV веке до н.э. в типологии вотивных памятников происходят существенные изменения, как и во всей греческой культуре.

Одним из самых известных памятников является колонна, декорированная стилизованными листьями аканфа и фигурами танцовщиц (Археологический музей Дельф, Греция). «Колонну танцовщиц» принесли в дар святилищу Аполлона афиняне. Рядом с колонной в музее представлен, так называемый, пуп земли — мраморный омфал (др. греч. ὀμφαλός — «пуп»), покрытый резным орнаментом. Согласно современным исследованиям, он располагался

над треножником, увенчивающим капитель с корами. По легенде, Зевс выпустил с противоположных концов земли двух орлов, которые встретились в Дельфах. Так был определен центр земли. Рельеф, покрывающий поверхность омфала, имитирует шерстяную нить, окутывающую символ Дельф, когда он находился в адитоне храма Аполлона возле статуи божества [6, с. 334–335]. По всей видимости, в своем первоначальном виде колонна достигала высоты храма Аполлона.

Капитель колонны из пентеллийского мрамора украшена листьями аканфа, изящно закручивающимися внутрь. На капители находятся скульптурные изображения трех дев в танце, обращенных спиной к стволу колонны. Кобы находятся в одном положении: одна рука поднята вверх, во второй, опущенной, возможно, находился какой-то предмет. Мелкие складки хитона изображены очень натуралистично, в виде струящихся, как будто мокрых или развевающихся на ветру, одежд. Правильной формы овальное лицо кобы, обрамленное волнистыми волосами, трактовано обобщенно, но выразительно.

Возникает впечатление, что фигуры выполняют функциональную роль и являются элементом несущей конструкции для верхней скульптуры, но это не совсем так. Изящная и динамичная скульптурная группа играет главным образом декоративную роль, маскируя и одновременно усиливая конструктивную функцию колонны. Благодаря тому, что все кобы изображены в одной позе, у зрителя рождается чувство завораживающей безостановочности их движения, ритмичности танца. В данном контексте представляется вполне возможным предположить, что кариатиды демонстрируют здесь фрагмент мистерий, посвященных Аполлону.

Важнейшим мотивом в этом памятнике являются листья аканфа, издревле имеющие погребальное значение. Три широких закручивающихся листа аканфа, расположенные на капители колонны, подчеркивают ритмичность движения женских фигур. Изящные и пластически тщательно исполненные листья могли символизировать созидательную сущность Диониса, бога возрождающейся природы и растений.

В числе наиболее актуальных исследований этого памятника

находится предпринятая попытка реконструировать колонну. Жан-Люк Мартинез из музея Лувра инициировал эксперимент, в ходе которого была создана трехмерная модель вотивного памятника. По предположениям ученых, омфал мог находиться прямо на постаменте, который поддерживают кариатиды [8]. Колонна танцовщиц демонстрирует не только сложность пространственного решения и многообразие форм, но и многозначность вотивной скульптуры IV в. до н.э.

Не менее показательным для своего времени скульптурным произведением вотивного характера является памятник Лисикрата в Афинах 334 г. до н.э., относящийся к, так называемым, хорегическим монументам. Этот термин связан с тем, что основные расходы на подготовку пьесы, которую ставили в афинском театре Диониса, брал на себя *χορηγός* — «хороводник», «руководитель хора». Слово «хорег» (*χορηγός*) происходит от *χορός* и *ἵγέομαι* («идти впереди», «предшествовать», а также «предводительствовать», «командовать»). «Хорег», вероятно, отвечал за организацию и обучение хора [9]. По всей видимости, Лисикрат являлся одним их хорегов.

Обоснованием того, что этот памятник рассматривается в данной статье, является, на наш взгляд, тот факт, что вотивный монумент Лисикрата представляет собой монументальный постамент для увенчивающего его приза — треножника. По сути, мастер использовал вместо несущей колонны сложную многосоставную композицию. Памятник исполнен в виде небольшого цилиндрического посвяtitельного храма (псевдопериптерияльного толоса) высотой 11 м, помещенного на квадратный подиум из желтого мрамора [10]. Между шестью коринфскими колоннами находилось заполнение, представляющее собой каменную кладку, притесанную вплотную к опорам. Таким образом, полуколонны с ажурными коринфскими капителями одновременно играли и декоративную роль, и выполняли функцию несущей конструкции. Композиционное решение памятника производит впечатление лаконичности, ясности и легкости пропорций. Особое значение в данном случае имело колористическое решение, типичное для поздней классики: сочетание желтого, белого пентеллийского и голубого гиметийского мрамора в различных

конструктивных элементах смотрелось очень выразительно [11]. Благодаря канеллированным стволам колонн создается вытянутый, стройный силуэт.

Конусообразная черепичная кровля была увенчана сложным растительным акротерием, на котором и располагался бронзовый треножник — приз, не дошедший до нашего времени. Акротерий представлял собой оригинальную композицию из листьев аканфа и несохранившихся скульптурных изображений дельфинов, символов Диониса.

Скульптурное решение посвяtitельного памятника — гармоничное и, несмотря на обилие декоративных элементов, сдержанное и изящное.

В облике памятника Лисикрата сливается воедино посвящение культу Диониса (на рельефном фризе изображен мифологический сюжет о Дионисе и тирренских разбойниках) и внимание к личности заказчика, выраженное в посвяtitельной надписи. Эта многозначность приобретает первостепенное значение в votивных произведениях IV в. до н.э., когда важно не только культовое значение памятника, но и вкус заказчика, цели воздвижения и идеи, заложенные в нем.

Как можно заключить, скульптурные votивные образы-акротерии к IV в. до н.э. становятся более сложными в своем пространственном и конструктивном решении и многозначными. Для большей выразительности используется разнообразие монументальных форм и объемов, сочетание конструктивного и декоративного назначения архитектурно-пластических элементов. Прослеживается в акротериальной скульптуре votивного значения ярко выразившееся в архитектуре этого времени внимание к изяществу формы.

Развитие типологии votивного акротериального образа, происходя постепенно, демонстрирует изменение отношения к посвяtitельному дару как таковому. Образы стража, преграждающего путь к божеству, уступают место прославляющему изображению Ники в сложном и реалистичном пространственном решении, которые в свою очередь сменяются в период классики динамичными сценами и конструкциями, призванными не только почтить богов, но и увековечить память о мастерах и заказчиках votивных монументов.

Библиография:

1. *Raubitschek A. E.* Early Attic Votive monuments // The Annual of the British School at Athens. — 1939/1940. — Vol. 40. — P. 17–37.
2. *Keesling C.M.* Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods: Three Studies // *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. — 2005. — Vol. 74. — № 3. — P. 395–426.
3. *Никулина Н.М.* Архитектурная опора как функциональный и художественно-символический образ в культурах Древнего мира (IV–I тыс. до н.э.) // «Дом Бурганова». Пространство культуры. — 2011. — № 1. — С. 92–100.
4. *Marconi C.* The Imagery of the Archaic Greek temple // *RES: Anthropology and Aesthetics*. — 2004. — № 45. — P. 211–224.
5. *Goldberg M.Y.* Archaic Greek Akroteria // *American Journal of Archaeology* (86). — 1982. — P. 193–217.
6. *Colonia R.* The Archaeological museum of Delphi. — Athens, 2006. — P. 90.
7. *Hatzi G. E.* The Archaeological museum of Olympia. — Athens, 2008. — P. 296.
8. *Thibault G., Martinez J.-L.* La reconstitution de la colonne des danseuses de Delphes. Virtual retrospect 2007: actes du colloque. — Pessac, 2009. — P. 292.
9. *Кулишова О.В.* Маска и театр в зрелищной культуре античного мира // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского Университета. — 2015. — № 23. — С. 36–51.
10. Всеобщая история архитектуры. Том II, ч. 4.2. — М., 1973. — С. 295.
11. *Ridgway B.S.* Prayers in stone. Greek architectural sculpture (Ca. 600–100 B.C.E.). — London, 1999. — P. 121.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ НАСЛЕДИЯ И НОВАТОРСТВА

Античное наследие как метастилевой феномен в отечественной живописи XX века выступает в качестве инструмента художественной интуиции, что обуславливается онтологическим статусом памяти художника. Усвоение античности осуществляется через функционирование пластически систем в различных типах смыслового и содержательного наследования.

Antique heritage as a meta style phenomenon in the Russian art of the twentieth century stands as a tool of artistic intuition, largely driven by the ontological status of the artist's memory. The assimilation of antiquity is done through the operation of figurative systems in different types of semantic and substantial inheritance.

Ключевые слова: античность, русское искусство XX века, пластические системы, живопись.

Keywords: Antiquity, Russian art of the twentieth century, figurative systems, painting.

Античное наследие представляет собой созданную греко-римским миром систему художественных и культурных ценностей. На протяжении длительного времени вплоть до начала XX века античное наследие как метастилевой феномен конституирует систему жанров и определяет пластический язык живописи, играя системообразующую и stileобразующую роли в искусстве.

Иерархия жанров поддерживалась мифориторическим характером

культуры, в котором античная мифология становится условностью и складывается метаязык, где знаки и символы античности функционируют в качестве эстетических стереотипов. Нормативное понимание эстетики в свою очередь определяет господство академической школы, пластический язык которой основан на изучении античных форм.

В XX веке античное наследие перестает играть стилеобразующую роль в связи с разрушением иерархии жанров и размыканием границ понимания художественной формы. Для художественных практик XX века характерно использование различных пластических систем. Они представляют собой воплощение идей времени в различных составах: досюжетном- языческом, каноническом — христианском и тематическом — характерном для Нового времени. Реализация этих идей базируется во многом на конвенциональных представлениях о различных художественных методах, выражающих эстетические и социальные реалии эпохи. Обращение к пластическим системам при анализе роли античного наследия определяет круг авторов, для творчества которых они были характерны. Диалог конкретного автора с античностью определяется его отношением к ценностям традиционной художественной культуры в их социальном, эстетическом и общеполитическом аспектах.

Сущность включенности античного наследия в различные пластические системы состоит в том, что оно выполняет функцию установления сквозных связей между прошлым и будущим через настоящее. На протяжении всего XX века в практиках различных художников вещественное воплощение интуитивных представлений посредством обращения к универсальному языку европейского искусства используются как удостоверяющий суть идеи принцип.

Интенсивный художественный процесс в России начала XX века сопровождался ростом интереса к античности, определявшимся тем фактом, что античность представлялась истоком европейской цивилизации. Эта одержимость античностью породила в начале века феномен Славянского возрождения — комплекс социальных и политических идей, выражающих устремления отечественной культуры, оказавший определяющее влияние на стилистику русского

искусства начала XX века. Возрождение как историческая эпоха характеризуется гуманистическим, восходящим к античности культурным универсализмом, включавшим язычество, христианство, и идеи полисной демократии приняли национальный характер. Признавая суверенитет художника — творца — положительным фактором развития живописи, индивидуализм его художественного языка стал пониматься как камень преткновения на пути создания нового искусства. В неоклассицизме проблема идеала снималась благодаря обращению к художественным формам античной классики (привыкшей иметь дело с «идеальным»), с другой стороны, художественно-эстетическое переживание верифицировалось личным опытом художника, который понимался как результат преобразованного творческим даром восприятия. Античный идеал переживался как личное откровение. Индивидуальность становилась культурным образцом благодаря символическому «причащению» античности.

Одной из важных проблем искусства XX века стало изображение человеческого тела. Изображению тела придавалось особое значение, так как в нем виделся ключ к созданию большого стиля. В 1910 году в программной статье «Проблема тела в живописи» С.К.Маковский утверждал, что «нагота человека представляет и для нас и для современной живописи основу всякого синтеза, вдохновенного стиля, монументальной идеализации» [1]. В этой связи античное искусство приобрело особое значение в качестве инструмента пластических поисков, так как в основе античного понимания телесности лежал принцип прекрасной индивидуальности, который понимает красоту этически как олицетворение истины и блага. Среди особенностей использования античного наследия можно выделить следующие: во-первых, образы античного мира сохраняются в модели реалистического рисунка скульптурных образцов и, попадая в живопись, сохраняют полноту идеального объекта, но уже в новой художественно-образной сюжетно-тематической программе. Во-вторых, античность преобразована в конфессиональной подоплеке формы, связанной с переходом от языческого гармоничного идеала образа к его конфессиональному воплощению и соответственно

задачах персонификации конкретного образа. В-третьих, сформированная таким образом художественная система является способом «удержания» телесной красоты образа уже в сюжетно-исторических темах времени.

Античная архитектура сохраняет большое значение в произведениях живописи, особенно монументальной. Архитектура участвует в создании образа иногда как фантастические капричио, иногда как топографически точное воспроизведение конкретного памятника. Героизм осмысливается через выразительные возможности античного наследия, которое выступает в формах триумфальной архитектуры (триумфальные арки, фантастические, тяготеющие к капричио Возрождения интерьеры, в которых сохраняется торжественность ордерных схем).

Античное наследие в качестве смысловой и содержательной составляющей произведения пластически выражается в двух основных видах изображений — это эмблемы и аллегории. Наиболее характерные примеры эмблематики связаны с представлениями космоса, сил природы и человеческих профессий, качеств и чувств. Персонификация природных явлений, человеческих качеств и чувств играет особую роль в выражении мифологической картины мира. Собственно отношение к природе как к живому организму возвращает искусство к античному антропоморфизму. Греки персонифицировали природу, горы, источники, моря и леса и космос в целом. Это поэтическое отношение сохраняется, адаптируясь к восприятию современного общества, сообщает необходимую соразмерность явлениям природы и человеческой жизни. Представление человеческих качеств носит притчевый характер и обращено к архаичным пластам мифологического сознания.

Эмблематическим изображениям свойственны графическая «знаковая» ясность композиции, архаичность пластики и строгий колорит. Сравнивая их с памятниками римской монументальной декорации эпохи эллинизма и раннего христианства, можно выделить следующие соответствия: преувеличенная монументальность, тяга к тяжелой пластической форме, обладающей четкими очертаниями, в которой линейные акценты доминируют над живописными, сухость моделировки пространства.

Использование аллегорического языка античной мифологии в произведениях живописи XX века носит сложный и ненормативный характер. Это связано с тем, что культура постоянно обращается к мифологическим моделям, которые упорядочивают отношения человека и общества. Миф в целом становится отражением новой психической реальности и предписывает способы поведения, управляя механизмами массового сознания. Преобразовывая историческую интенцию в природу, миф создает свою собственную описательную систему, задача которой манипуляция реальностью. Р.Барт указывает на путь преодоления репрессивности мифа: «Так что, возможно, лучшее оружие против мифа в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа» [2].

Поскольку аллегория представляет собой произвольный сдвиг знаковой системы, любая попытка достичь единства или идентичности с ее помощью невозможна. Наоборот, «разделение, которое происходит при помощи обращения к аллегории между эмпирическим миром и миром языка есть не что иное, как ирония, которая любую попытку продемонстрировать естественное превосходство над другим человеком погружает в лабиринт знаков, в которых такие акты дифференциации буквально невозможны» [3]. Ирония как философско-эстетическая категория предполагает диалектическое выявление смысла высказывания через несоответствие формы и содержания. Античная аллегория выступает здесь как иронический комментарий, а не как метафизический или визуальный сигнал и, в конечном счете, представляет собой фикцию, вымысел, что гарантирует защиту от идеологической индоктринации. Характерными примерами подобного метода служат творчество В.Комара и А.Меламида, В.Шульженко, В.Овчинникова, которые возвращают аллегорию в искусство конца XX века в новом качестве как диалогический способ семантически амбивалентной репрезентации.

В конце XX века в отечественной живописи сохраняется устой-

чивый интерес к античному наследию. Важную роль здесь играет и широко понимаемая школа, выводя на первый план свойственное античному мировосприятию тяготение к мере и типизации. Поворот художников к античному наследию в последние годы можно рассматривать как своеобразный итог искусства России XX века. Картины современных авторов, обращающихся к античному наследию, строятся на эстетическом воздействии архитектоники, пластики, жизненной силы. Для них характерно сознательное ограничение круга традиции до узнаваемых художественных форм и техник, позволяющих противостоять провинциализации сознания, наступившей в результате информационного взрыва конца XX века. Образец в таком случае выступает как залог свободы и защита от хаоса [4].

Античное наследие во временных модификациях своих художественных форм сохраняет актуальность как инструмент творческой интуиции художника. Наличие четко различимой границы современной европейской культуры и культуры античности при сопоставимом уровне цивилизационного развития создает возможность диалога. Соотнесенность понимания античности в контексте конкретной культурно-исторической эпохи позволяет пронять механизм взаимодействия формы и образа в произведениях живописи, использующих античное наследие. Это механизм основан на установлении формообразующих принципов через опыт постижения тектонического основания античного искусства, а также использовании смысловой модальности античности для критической репрезентации. Пластическая ясность и вневременная идеальность античности, преобразованные в конкретные образы, создают четко фиксированный в точке встречи момент времени, приобретающий качества вечности.

Примечания:

1. *Маковский С.К.* Проблема тела в живописи // Аполлон. — 1910. — № 11. — С. 14.
2. *Барт Р.* Мифологии. — М., 2008. — С. 282.

3. *Siebens Tobin*. Allegory and the Aesthetic Ideology. — P. 469–487 / Interpretation and allegory: antiquity to the modern period / ed. by Jon Whitman. — Leiden; Boston; Koln: Brill, 2000. — P. 473.
4. *Элиот Т.С.* Избранное. — М., 2002. — С. 235.

Библиография:

1. *Барт Р.* Мифологии. — М., 2008.
2. *Габричевский А.Г.* Античность и античное // Античность в культуре и искусстве последующих веков. — М., 1984.
3. *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. — М., 1999.
4. *Кошаев В.Б.* Атопичность предмета онтологии искусства древнерусского и нового времени // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2011. — № 1. — С. 3–16.
5. *Лосев А.Ф.* Символ в реалистическом искусстве. — М., 1975.
6. *Маковский С.К.* Проблема тела в живописи // Аполлон. — 1910. — № 11.
7. *Недошивин Г.А.* Судьба античного наследия в искусстве XX века // Античность в европейской живописи XV — начала XX веков. — М.: Советский художник, 1989. — С. 33–40.
8. *Элиот Т.С.* Избранное. — М., 2002.
9. *Siebens Tobin*. Allegory and the Aesthetic Ideology. — P. 469–487 / Interpretation and allegory: antiquity to the modern period / ed. by Jon Whitman. — Leiden; Boston; Koln: Brill, 2000.

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ УКРАШЕНИЙ ГИЛАНА XII–VIII ВВ. ДО Н.Э.

Статья посвящена художественным и техническим особенностям ювелирного искусства древнеиранской провинции Гилан, находящейся на северо-западе страны — важному центру металлообработки I тыс. до н.э. Впервые анализируются украшения разных археологических пунктов региона и выявляется их локальная специфика.

The article is devoted to the artistic and technical features of the jewellery art of the ancient Iranian province Guilan — an important metalworking center of the 1st millennium BC. For the first time, the jewellery of the region's various archaeological points is analyzed and its local specificity is determined.

Ключевые слова: Гилан, Древний Иран, Марлик, Хасанлу, Амлаш, Хурвин, ювелирное искусство, художественный металл.

Keywords: Guilan, Ancient Iran, Marlik, Hasanlu, Amlash, Hurvin, jewellery art, artistic metal.

В конце II тысячелетия до н.э. на Древнем Востоке существовало много развитых центров производства ювелирной продукции. Среди основных можно перечислить Месопотамию (Вавилон, Ассирия), Египет, Элам (Сузы), Малую Азию, Северную Сирию, Урарту. В иранской области Гилан определенно находился один из таких центров, о чем свидетельствуют многочисленные находки женских и мужских украшений, выполненные из металла. Исключительно богатая коллекция ювелирных предметов была найдена в могильнике

Марлик, а также в некоторых других некрополях провинции, таких как Калардашт, Хурвин, Хасанлу, Амлаш и Дайламан. Кажется возможным предполагать, что Марлик I тысячелетия до н.э. являлся одним из лидирующих центров ювелирного производства Передней Азии с наличием значительного процента золотых изделий.

Одна из главных проблем изучения гиланских украшений заключается в ограниченном количестве предметов, обнаруженных в стратиграфических слоях на раскопках [1]. Наиболее точные данные получены в результате археологических работ в Хасанлу [Ibid]. Марлик также был открыт археологами и хорошо изучен, однако местные находки датируются в достаточно широком хронологическом диапазоне ввиду многослойности некрополя, использовавшегося на протяжении около трех столетий. Стилистический анализ помог выделить две группы украшений: первая, наиболее древняя часть изделий, датируемая приблизительно 1350–1150 гг. до н.э., испытала ассирийское влияние; вторая группа находок, относящаяся к периоду после 1000 г. до н.э. до 800 г. до н.э., отмечена чертами урартского искусства Восточной Анатолии и Закавказья [1, р. 190, 194], и частично позднеассирийского искусства [1, с. 196].

Состав предметов самый разнообразный: пронизи, гривны, подвески, серьги, пуговицы, булавки. В Марлике в меньшем количестве обнаружены браслеты, серьги с кольцами и пластинами, заколки и булавки [2], тогда как в Амлаше, в гробницах Томаджана (наиболее богатой зоны раскопок этого района) и Эмама, напротив, основными находками были браслеты (ручные и ножные) и разнообразные по форме гривны и бусы [3]. Украшения Марлика, в основном, выполнены из золота. Драгоценный металл нередко сочетали с камнем (агат, лазурит и сердолик). Серебряных и бронзовых изделий здесь было найдено сравнительно немного [2].

Украшения и элементы костюма из драгоценных металлов, как и предметы вооружения, относятся к вещественным признакам высокого общественного статуса погребенных [4]. Разная концентрация золотых и серебряных предметов в захоронениях указывает на дифференциацию и отсутствие

признаков эгалитарности общества, оставившего некрополь Марлик. Количество, особенности набора украшений, в которых хоронили покойных, проливают свет на некоторые характеристики их обладателей [4]. Большая часть ювелирных изделий Марлика принадлежит женским захоронениям, в мужских погребениях часто встречаются предметы по типу пуговиц, которые когда-то видимо были нашиты на костюм [5] [2, р. 14]. Симптоматично, что в ряде мужских могил с количественным преобладанием воинского и охотничьего инвентаря, также обнаружены украшения [2]. Такие данные могут свидетельствовать, что эти люди являлись лидерами с жреческими функциями, носителями как мужского, так и женского начала [4, с. 94]. Материалы этнографии и религиоведения также подтверждают феномен жреческого трансвестизма у древних народов Востока [Там же].

Многообразную группу гиланских ювелирных изделий составляют золотые низки бус, набранные из отдельных фигуративных подвесок и шаровидных, пирамидальных, цилиндрических, овальных и ромбовидных пронизей. Золотые пронизи в виде двух узких цилиндров, скрепленных между собой тончайшей проволокой, сравнимы с похожими урартскими бусинами из Алтын-тепе (однако здесь изделия состоят из четырех цилиндров, декорированных зернью) [1, с. 194]. Ожерелья могли дополняться кулонами, бусинами из агата, сердолика, стекла и кости. По такому принципу набраны украшения из Марлика и Хасанлу [6]. В последнем месте примечательно яркое по цветовой гамме кольцо, составленное из обработанных агатов чередующихся с овальными золотыми бусинами в форме дыни [3, р. 15].

Среди изделий Марлика наиболее популярный вид *подвески* — это медальон с изображением солнца (или звезды), лучи которого образованы либо зигзагообразными линиями, либо точечным узором, окружающим центральный выпуклый элемент (рис. 1). До наших дней сохранился единственный медальон с узором по типу «звезды», дополненный в центре большим кабошоном лазурита. В коллекцию украшений из раскопок Амлаша также входят подобные подвески в виде небольших медальонов с солярными знаками



Рисунок 1. Бусы из пронизей в форме плода граната и подвеской-медальоном. Золото. Марлик
Рисунок 2. Кулон в форме «перевернутой короны». Золото. Марлик

(иногда с использованием инкрустации цветных камней в центре изделия), восьмилучевыми звездами (видимо, как посвящение богине Иштар), близкие по стилю вавилонским образцам этого периода, но, несомненно, являющихся произведениями местных мастеров [7].

Плод граната — один из популярных мотивов, представленных на ювелирных изделиях Гилана. Данный растительный мотив возникает здесь неслучайно: дикие гранатовые кусты до сих пор покрывают склоны Северного Эльбурса. Изящно проработанные бусины или подвески в форме граната являются главным декоративным элементом нагрудных украшений Марлика [2, р. 144] (рис. 1). Они могут выглядеть как вполне натуралистично, так и иметь более условные геометризированные очертания. Данные ювелирные формы можно считать типичными для этого региона [7, р. 37].

Оригинальна конструкция золотого кулона в виде перевернутой короны (рис. 2). Изделие демонстрирует очень высокий уровень ювелирной работы. Кулон состоит из двух колец, соединенных между собой двенадцатью выгнутыми по округлому сечению узкими пластинками, покрытых мелкой зернью. Внутри «короны» размещается толстый стержень. Верхнее кольцо венчает полусфера, над которой надставлен большой шарик с петлей. Нижнее кольцо обрамляют треугольные зубцы, образованные спаянными шариками.

Из могильника Марлик происходят золотые низки бус с

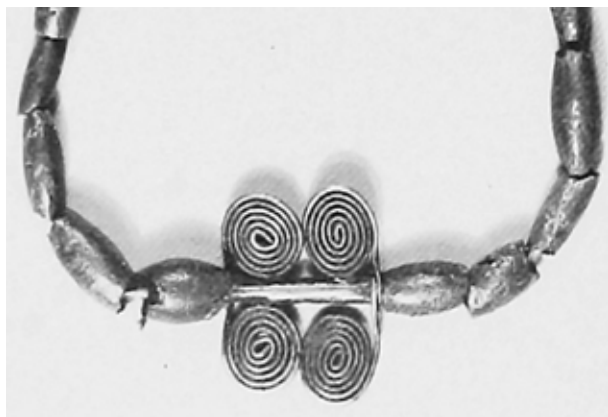


Рисунок 3. Фрагмент ожерелья со спиралевидной пронизой в форме «раскрытых крыльев бабочки». Золото. Марлик



Рисунок 4. Подвеска с растительным узором. Золото. Марлик

плоскими полированными медальонами, аналогичные по форме бронзовым находкам Хурвина и Амлаша [2, р. 142]. Форма таких изделий связана с солярной символикой [3, р. 58]. Шарообразные и продолговатые бусины с продольными желобками составляют основу многочисленных украшений — подобные формы были широко распространены в ювелирном искусстве Передней Азии уже со II тыс. до н.э.

К излюбленным декоративным формам, к которым прибегали мастера Марлика, можно отнести цилиндр, скрученный из металлической проволоки, и четырехчастную спираль, напоминающую раскрытые крылья бабочки (рис. 3). Эволюция последнего типа пронижи представляет особый интерес, так как считается, что изначально спиралеобразный орнамент в ювелирных изделиях появляется в конце III тыс. до н.э. [7, р. 36], по всей вероятности, в культуре Тепе Гиссар II на территории Северо-Восточного Ирана и далее через торговые контакты распространяется в другие культуры от Северо-Западного Ирана (Гилан, включая прикаспийский Талеш, Луристан), Северного Междуречья (Ассирия) до Малой Азии (Троя III) и Микен и остается в употреблении вплоть до VII–VI вв. до н.э. (клад Зивийе) [7, р. 41]. Вариант развитого спирального четырехчастного

декора, характерного для изделий Марлика, Хасанлу и Амлаша, судя по всему, является местной традицией ювелирного искусства [7, р. 43].

На одном из золотых медальонов (диаметром 5,8 см) из Марлика представлена необычная композиция из растительных мотивов: по центру располагаются три крупных стебля, по сторонам от которых расходятся ветви, увенчанные круглыми и овальными лепестками (рис. 4). Сложный орнамент образован тонкими напаянными золотыми нитями. Данный декоративный прием встречается еще на нескольких ювелирных памятниках Марлика, и, судя по всему, их исполнение принадлежит руке одного и того же мастера. Другой золотой медальон демонстрирует вариацию этого узора: пространство диска равномерно разделено на четыре сектора тремя рядами гранул, где каждый участок делит пополам одинарная извилистая линия и пара кругов.

Среди золотых фигуративных подвесок Марлика особого внимания заслуживает кулон в виде двух орлиных голов, симметрично смотрящих в разные стороны (рис. 5), и несколько подвесок, изображающих протомы животных — львов и козлов. Последние сделаны в технике чеканки из тонкого листового золота: они полые и изнутри заполнены смолой. Несмотря на их малый размер (около 2 см), изделия хорошо проработаны. Образы животных выполнены в одном стиле: округлые голова и морда, широко распахнутые глаза, образованные точечной чеканкой.

Подвески Хурвина в основном отливались из бронзы в анималистических формах или же в виде «сапожков». Есть экземпляры, сочетающие в себе обе формы. Многочисленность и достаточно низкое качество изготовления находок свидетельствуют о том, что такие подвески, скорее всего, являлись массовой продукцией.



Рисунок 5. Кулон в виде двух орлиных голов. Золото. Марлик

Также в Хурвине были обнаружены редкие кулоны в виде двойной секиры или лабриса — форма предметов ритуально-символического значения, заимствованная у малоазийских культур (Лидия, Фригия, Крит) I тыс. до н.э. [6, р. 22].

В Марлике были найдены металлические *браслеты* диаметром около 7–7,5 см. В основном изделия представлены двумя типами: трубчатые открытые, которые можно было согнуть под размер запястья, и браслеты из двух одинаковых дуг, скрепленных кольцами. Иногда концы браслетов украшались образами животных. Изделиям Марлика стилистически и технически близки браслеты из могильников Талеш и Дайламан [2, р. 167]. Следует отметить, что подавляющая часть бронзовых браслетов из некрополей Томаджана и Эмама (Амлаш) оформлена на концах змеиными головками [3].

Как и некоторые подвески, браслеты создавались из тонкого листового золота и внутри заполнялись смолой. Практиковалось сочетание сразу нескольких видов металлов: тело браслета могло быть серебряным или бронзовым, тогда как навершие — золотым. В фигуративных зооморфных навершиях в основном использовались образы таких животных, как лев, козел, конь.

Еще один вид наручных украшений Марлика — это золотые изделия в виде широких полос длиной около 13 см. Поверхность браслета украшена штампом из двух рядов концентрических кругов с выделенным центром — узор, характерный для многих ювелирных предметов Марлика.

Многочисленные бронзовые браслеты менее декоративны и повторяют формы простых открытых и лентообразных золотых изделий. Нередко встречается форма кольца, не слишком распространенная в золоте. Массивные бронзовые браслеты крайне тяжелы и были неудобны в ношении, поэтому, скорее всего, изнутри они дублировались полоской из кожи, чтобы минимизировать дискомфорт. На некоторых экземплярах есть небольшие отверстия, с помощью которых, вероятно, фиксировалась мягкая подкладка. Один из таких бронзовых браслетов дополнен необычным спиралеобразным декором, функционально выполняющим роль застежки: зубцы одного края украшения вставлялись в отверстия сдвоенной спирали другого

края предмета. Застежка бронзового пояса, найденная в Хурвине, идентична этому образцу. Другой пример — широкий лентообразный браслет, оканчивающийся внахлест застежкой по типу «пуговицы».

Серьги составляют следующую обширную группу ювелирных украшений, происходящую из некрополей Гилана. Большинство изделий Марлика изготовлено из золота, некоторые образцы демонстрируют высококачественную работу древних мастеров и знание сложнейших ювелирных техник [2, р. 170], [1, р. 190]. Формы серег варьируются от простых геометрических до замысловатых многосоставных моделей, оформленных зернью, напаянной проволокой и инкрустацией камнями. Отметим, что не все предметы можно с уверенностью рассматривать как серьги в прямом значении, так как некоторые экземпляры довольно тяжелы, поэтому их, скорее, следует отнести к типу височных подвесок.

Серьги Хурвина, Хасанлу и Марлика часто изготавливались из сплава разного металла. Формы изделий в основном имитируют традиционную для Гилана виноградную или гранатовую гроздь [3, р. 16]. В то же время появляются и другие популярные формы — полусфера с напаянными шариками и петель, украшения в виде «колес» с четырьмя спицами, подкова с декором из волнистых линий, серьги-лодочки (лунницы) на петле. Последняя категория серег особенно многообразна: простые в исполнении украшения чередуются с более сложными моделями, дополненными золотыми шариками или гвоздиками (рис. 6). Серьги-лодочки известны еще с эпохи III династии Ура и встречаются во многих древних культурах от Луристана и Хурвина (Северо-Западный Иран) до Малой Азии (Троя), Сирии и Крита [1, р. 171]. Тип серег-лунниц был распространен на территории иранского плато в конце II тыс. до н.э. [6, р. 22].



Рисунок 6. Серьга-лунница с двойными шариками. Золото. Марлик

В Марлике также встречаются золотые серьги-кольца, декорированные одним или несколькими шариками, либо кольца из толстой крученой проволоки.

Золотые серьги в виде двойных пирамидок из Марлика представляют собой самостоятельный вариант. Каркас пирамидок образован крупными спаянными шариками в верхней части изделия и мелкой зернью — в нижней.

В этом могильнике также были обнаружены три золотые серьги с изображением горной козы, выполненные в той же технике, что и подвески, плоские украшения в виде полумесяца, идентичные более поздним образцам из могильника Чалекути раннего железного века. Из Марлика происходят одна пара серебряных (кольца из крученой по диагонали проволоки) и две пары бронзовых серег (все в виде колец диаметром в среднем 3,5 см), повторяющих золотые аналоги.

В Амлаше количественно серьги занимают незначительное место. В ходе раскопок удалось получить только единичные бронзовые изделия, которые демонстрируют популярный здесь изобразительный мотив закрученной в кольцо спирали. Отметим, что некоторые серьги из Амлаша весят до полукилограмма, поэтому они, скорее, являлись «височными» украшениями, которые крепились в волосах или на головном уборе [3, р. 14].

Серьги Хурвина преимущественно изготавливались из смолы и покрывались золотой фольгой. Сверху наносился простой точечный или спиральный узор. Местные мастера привнесли новую черту в декор серег-лунниц, разместив на одной из сторон шарика фронтальное изображение лица. Данный мотив укоренился в ювелирном искусстве Древнего Ирана и использовался для украшения золотых пряжек в Ахеменидскую эпоху [6, р. 22].

Для изготовления *колец* использовали золото и бронзу (нам не известны кольца из серебра в Марлике). Золотые изделия делятся на два типа: широкие полосы с простым или более сложным дизайном, а также «кольца-змейки» из узкой полоски металла, обвивающей палец. Бронзовые кольца повторяют форму золотых экземпляров, но практически лишены какого-либо декора. Для Амлаша как раз характерен второй тип бронзовых спиралевидных «колец-змеек» [3, р. 51].

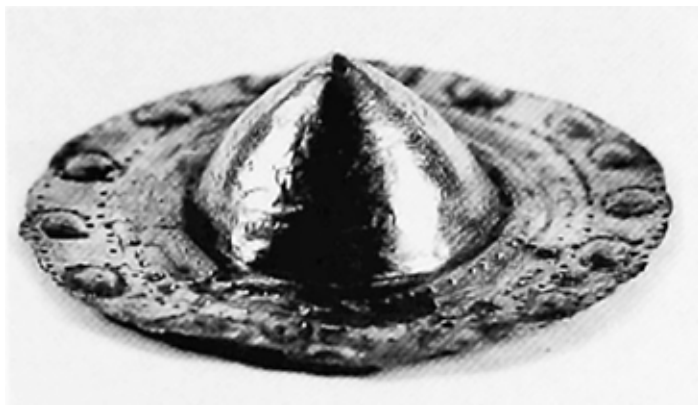


Рисунок 7.
Пуговица (?).
Диаметр 7,5 см.
Золото. Марлик

Среди украшений Марлика также были распространены золотые *диадемы* в виде длинной узкой полосы металла, иногда дополненные чеканной декорацией. Эти золотые вещи довольно хрупки и до нас дошли в крайне деформированном состоянии. Поверхность диадем украшена линейным раппортным круговым узором из точек с выделенным центром в виде солнца/звезды (как на подвесках), либо полусферическими шишечками вдоль полосы металла. Есть небольшие вариации декора (например, шишечки могут быть разделены вертикальными полосами), но в целом он остается неизменным. Большинство диадем имеют скругленные концы с отверстиями, сквозь которые, вероятно, продевались завязки для фиксации диадемы на голове. Подобные головные уборы бытовали во многих древних культурах: на раскопках в Энгоми (Северный Кипр) и Чалекути (Дайламан, Северо-Западный Иран) были найдены диадемы, украшенные мотивом геометрических розетт (датируются концом бронзового началом железного века); рельефы ассирийских дворцов и храмов в Нимруде (например, храм бога Набу 824–812 гг. до н.э.) и Ниневии (746–643 гг. до н.э.) также демонстрируют изображения таких налобных украшений [2, p. 176–177].

В Марлике было обнаружено большое количество декоративных золотых изделий по типу *пуговиц*, которые, по всей видимости, являлись важной составляющей церемониальных одежд. Помимо золота, «пуговицы» [8] изготавливались из бронзы, кости и раковин, но

таких экземпляров было найдено сравнительно немного. Практически все металлические изделия имеют одинаковую круглую форму с коническим полированным выступом (иногда этот конус замещался камнем), однако все они варьируются по величине (рис. 7). Некоторые «пуговицы» удивляют размерами — их диаметр достигает 16,5 см (поэтому пуговицами их можно назвать условно), другие образцы имеют более привычный размер — 1,5 см в диаметре. Часть таких предметов дополнялась декором из точечного орнамента и зигзага, расходящихся концентрическими кругами и опоясывающих конический элемент. Крупные «пуговицы» украшены комбинациями из геометрических фигур: обычно, чем больше вещь, тем сложнее композиция. У большинства изделий есть парные сквозные отверстия, посредством которых они крепились к одежде.

Одно из захоронений демонстрирует, каким образом предметы нашивались на материал: поверх человеческого скелета, по оси, находилось шестьдесят девять золотых «пуговиц» вместе с незначительными остатками текстиля — одежда вполне могла быть запашной, «пуговицы» очевидно соединяли полотна ткани или кожи, либо выполняли исключительно декоративную функцию. «Пуговицы» служили знаком отличия и обозначали статус персоны, были важной деталью погребального церемониала.

Назначение нескольких золотых находок, имеющих стандартную круглую форму (диаметром в среднем 5 см) и дизайн, характерный для пуговиц, неясно, так как на этих изделиях отсутствуют какие-либо петли или отверстия, чтобы крепить их к материалу. По одной из версий, эти изделия служили посвятельными дисками, наподобие луристанских (правда, последние достигают размеров 13–16 см в диаметре). Зигзагообразные линии, украшающие одну из таких «пуговиц», аналогичны декору бронзовой дисковидной шпильки из Луристана: такой дизайн принято связывать с солнцем [2, p. 181].

Еще одна группа неопределенных по назначению вещей — это литые золотые изделия с круглым основанием и развитым стержнем, по форме напоминающие современные кнопки. Возможная функция этих предметов — игральные фишки [2, p. 181].

Из комплекса Марлик происходят золотые *декоративные листья*

овальной формы, длиной 10–11 см, которые, видимо, использовались в качестве украшения для волос или костюма. Как и «пуговицы», эти изысканные детали могли обозначать принадлежность к высокому рангу.

Нам известен единственный образец золотой *пряжки* из Марлика, инкрустированной тремя лазуритами и другими цветными камнями, который не имеет аналогов в других древних культурах. Пряжка состоит из трех золотых дисков, скрепленных между собой, и одного отдельного с крючком, чтобы соединять пластины вместе. Каждая пластина пряжки украшена узором «розетта»: в центре композиции располагается кабошон лазурита, имитирующий сердцевину цветка, чьи «лепестки» образованы инкрустированными цветными камнями коричневатого и белого цветов.

Застежки для одежды, известные как *фибулы*, — важный археологический материал; так как этот предмет хорошо исследован, собранные данные помогают более точно датировать сопутствующий комплекс вещей. Для Амлаша характерны геометрические *фибулы* в форме ромба [3, р. 56]. В Марлике в одном из наиболее богатых захоронений была найдена бронзовая *фибула* в виде согнутой в локте руки, близкая по форме застежкам из Луристана, Талыша и Кавказа (могильники Кобан и Самтавро). находка позволяет считать, что такие *фибулы* распространились на территории Северо-Западного Ирана и Кавказа приблизительно с конца II тыс. до н.э. [2, р. 183].

Золотые и бронзовые *шпильки* можно подразделить на две группы: простые, из литого металла с простым геометрическим декором, и предметы с навершиями в форме животных: орла, льва, горного козла, горбатого быка. Последние предметы выполнены в той же технике, что и подвески (тонкое листовое золото изнутри заполненное смолой или гипсом), либо из бронзы. Внушительное количество шпилек с зооморфными навершиями происходит из некрополей Амлаша и Хурвина. Наряду с образами отдельных животных (длинногозлого козла, газели, коня, оленя), в Амлаше встречаются и сюжетные анималистические композиции [3, р. 15]. В Хурвине была обнаружена *шпилька*, созданная из двух металлов: стержень предмета бронзовый, тогда как навершие — золотое. Учитывая, что основание *шпильки*

при ношении «спрятано» в причёске, то навершие, являясь видимой декоративной деталью, вероятно, сознательно была выполнено из драгоценного металла [6, р. 22].

Большая часть бронзовых находок Марлика представляет собой удлиненный стержень со сквозными отвестиями и полусферическим завершием. Длина стержня шпильки колеблется от 5 до 40 см (в основном, 10–18 см), величина анималистических фигурок пропорционально стержню небольшая — в среднем 2–3 см. Такая продукция была популярна на территории Северо-Западного Ирана в конце II начале I тыс. до н.э. П.Мури провел исследования этих ювелирных предметов и пришел к выводу, что центр производства простых бронзовых шпилек с небольшим каплевидным завершием находился в Луристане, тогда как подобные изделия, но с чуть более развитым дизайном (верхнюю часть стержня покрывают горизонтальные параллельные линии, завершие в виде шляпки или плоской капли) — продукция древних мастерских прикаспийского региона Гилана.

В конце II — начале I тыс. до н.э. на обширной территории от Средиземного моря до долины Инда наблюдается скачок в производстве ювелирной продукции преимущественно из металла с использованием технологических достижений того времени. Такая ситуация вполне объяснима, так как рубеж тысячелетий — это время активных миграций и, как следствие, обмен накопленными знаниями и опытом. В виду подобных процессов, мы наблюдаем распространение одинаковых форм украшений, предметов гарнитура, оружия, ритуальных вещей и приемов их технического исполнения. При этом в древних культурах разных регионов наблюдаются и индивидуальные стилистические черты, а также заимствования растительных и зооморфных образов из локального природного ареала. Так в Гилане одной из самых популярных форм подвесок/серег является плод граната, до сих пор растущий на склонах Эльбурса, а среди зооморфных образов, украшающих, например, навершия шпилек, — образы горбатого быка, горного козла или льва — аборигенные животные, которые издревле обитали на этой территории.

Подводя итог, необходимо отметить, что среди разных гиланских

некрополей, где были обнаружены ювелирные предметы, Марлик является наиболее исследованным и богатым захоронением. Из этого некрополя происходит внушительное количество изделий из драгоценных металлов (преимущественно, золотых, в меньшей степени — серебряных). Бронзовые ювелирные предметы, в основном, получены из могильников Амлаша, Хурвина, Хасанлу, Дайламана и Калардашта.

Можно сделать следующие наблюдения относительно технических особенностей и декоративных мотивов рассмотренных произведений. Наиболее сложные и представительные предметы относятся к марлискому кладу. Основным материалом здесь выступало листовое золото. Бронзовые украшения некрополей Амлаша, Хурвина, Хасанлу, Дайламана и Калардашта, в основном, повторяли формы изделий Марлика, но в более упрощенном варианте. Формы некоторых ювелирных предметов являются схожими, хотя они происходят из разных некрополей. Так, серьги в виде виноградной лозы были найдены в Марлике, Хурвине и Хасанлу. В украшениях обнаруживается тяга к следующим формам: конус, полусфера, колесо «со спицами», подкова, «лодочка», спираль. К основным изобразительным мотивам относятся зигзагообразные линии, спиралевидные и растительные узоры. Для большинства объектов применялись техники тиснения, чеканки, зернения, скрученная проволока, напаянные металлические нити, гравировка, а также филигрань. В рамках одного предмета сочеталось сразу несколько техник. Для создания объемных фигуративных наверший или подвесок использовался прием заполнения ювелирной формы смолой. Украшения отличаются довольно крупными размерами, прослеживается тенденция сочетания металла с полудрагоценными камнями (лазуридом, сердоликом и агатом). Наиболее интересными в художественном отношении являются золотые ожерелья, в составе которых чередовались бусины разных форм с пронизьями, что в ансамбле создавало ритмический эффект. На поверхность медальонов нередко наносились чеканные узоры, в результате чего фактура предмета становилась бугорчатой, за счет рельефного орнамента проявлялась игра света и тени. В целом типы украшений во всех

археологических пунктах Гирана похожи. Однако диадемы, а также декоративные листья встречаются лишь в Марлике. Назначение ряда изделий до сих пор остается неизвестным.

Повторение похожих мотивов в форме изделий и способов их декорации позволяет говорить о марликих ювелирных предметах (и частично гиланского конгломерата украшений) как об ансамбле. Полученные результаты исследований с большей или меньшей точностью помогают выделить ряд локальных художественных особенностей. С местной изобразительной традицией Гирана можно связать следующие изделия: медальоны со сложной растительной композицией, основу которых составляют три крупных стебля; кулон в виде перевернутой короны с зубцами, чей каркас образован мельчайшими спаянными шариками; пандан с изображением двухголового орла; золотой медальон с инкрустированным лазуритом; подвески в форме двойных шариков; кулон в виде двойной пирамидки с зернью; грушевидные подвески с точечным узором.

Таким образом, местные мастера знали сложные технологии ювелирного дела и были знакомы с традиционными изобразительными мотивами, характерными для искусства Древнего Востока. В то же время они создавали произведения, чьи образы не имеют аналогов за пределами Гирана.

Примечания:

1. *Maxwell-Hyslop K.R.* Western Asiatic Jewellery c. 3000–612 B.C. — London: Methuen & Co. Ltd., 1971. — P. 185.

2. *Negahban E.* Marlik: The Complete Excavation Report. Vol. 1. — Philadelphia: The University Museum of the University of Pennsylvania, 1996. — P. 141.

3. *Samadi H.* L'Etat de la civilisation chez l'homme pre-medique, et les decouverte fortuites: Darousse, Makou, Pochté-Kouh, Ziwyié, Masdj-dé-soléiman Mazanderan et Guilan / 2-nd ed. — Tehran: Toussi, 1969. — P. 54.

4. *Антонова Е.В.* Знаки престижа и один из признаков архаических лидеров // РА. — 1994. — № 3. — С. 92.

5. Разделение захоронений по гендерному признаку в данном случае дается условно, так как по человеческим скелетам, дошедшим в крайне рунированном состоянии, невозможно установить пол. Погребения с большим количеством украшений с растительным декором археологи определяли как женские, тогда как могилы, где преобладал воинский и охотничий инвентарь, как мужские.

6. *Ghirshman R.M.* Perse. Proto-iraniens, Medes, Achémenides. — Paris: Gallimard, 1963. — P. 26.

7. *Culican W.* Spiral-End Beads in Western Asia // Iraq. — 1964. — Vol. 26. — № 1. — P. 40.

8. Данный термин здесь и далее стоит в кавычках, поскольку мы можем лишь предполагать функциональность предмета, обозначенного как «пуговица». Такие изделия могли также быть бляшками или другими нашивными украшениями.

Библиография:

1. *Антонова Е.В.* Знаки престижа и один из признаков архаических лидеров // РА. — 1994. — № 3. — С. 92–95.

2. *Culican W.* Spiral-End Beads in Western Asia // Iraq. — 1964. — Vol. 26. — № 1. — P. 36–43.

3. *Ghirshman R.M.* Perse. Proto-iraniens, Medes, Achémenides. — Paris: Gallimard, 1963. — 441 p.

4. *Maxwell-Hyslop K.R.* Western Asiatic Jewellery c. 3000–612 B.C. — London: Methuen & Co. Ltd., 1971. — 286 p.

5. *Negahban E.* Marlik: The Complete Excavation Report. Vol. 1. — Philadelphia: The University Museum of the University of Pennsylvania, 1996. — 408 p.

6. *Samadi H.* L'Etat de la civilisation chez l'homme pre-medique, et les decouverte fortuites: Darousse, Makou, Pochté-Kouh, Ziwyié, Masdjé-soléiman Mazanderan et Guilan / 2-nd ed. — Tehran: Toussi, 1969. — 103 p.

РАЗВИТИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ РАННЕГО ЧОСОН 1392–1550 ГГ. НА ПРИМЕРЕ ЖИВОПИСИ АН ГЁНА

Развитие пейзажной живописи эпохи Раннего Чосон 1391–1550 г. на примере творчества пейзажиста того периода Ан Гёна. Основные особенности пейзажной живописи Чосона.

The development of landscape painting of the Early Joseon epoch 1391–1550 on the example of the work of the famous landscape painter of this period An Gyeon. The main features of Joseon landscape painting.

Ключевые слова: Чосон, пейзажная живопись, Ан Гён, Тохвасо.

Keywords: Joseon, landscape painting, An Gyeon, Tohwaseo.

Эпоха Чосон представляет большой интерес с точки зрения изучения искусства живописи, ведь именно тогда происходит становление станковой картины, формирование индивидуального стиля в связи с появлением первого государственного художественного заведения Тохвасе в XIV веке. Традиционная Корейская живопись после смены религиозной идеологии с буддизма на конфуцианство развивала направление станковой живописи, преимущественно пейзажа «вымышленного вида» (*сансухва* 산수화).

Предполагаемыми ценителями пейзажных свитков были люди хорошо образованные, знакомые с вопросами искусства, поэтому процесс создания подразумевал диалог между художником и зрителем. Образцами для корейских художников была китайская живопись Шань шуй «горы и воды».

Прежде всего, пейзаж — это олицетворение символов инь-ян. Гора — это обозначение силы ян, стремление вверх. Вода — пассивное и

плавное движение вниз, подобно падающему водопаду, обозначает силу инь [1]. Корейский пейзаж так же, как китайский, не писался с натуры, это были воспоминания и впечатления художника.

В традиции китайских и корейских художников не было установки на передачу конкретного места. Пейзаж в эпоху средних веков показывает обобщенную модель мира. Пейзажная живопись была признана «высшим жанром» живописи эпохи Чосон. Чиновники и другие государственные служащие проводили свой досуг в созерцании прекрасного. Картины «горы и воды» давали основания для медитативного процесса, в ходе которого сознание зрителя могло, насладившись изображением, оттолкнуться от него и отправиться в собственное путешествие. Это могло быть воспоминание и переживание прошлого опыта реальных прогулок или странствие по вымышленным местам [5].

Один из Китайских деятелей искусства Го Си в своем трактате о живописи писал, что виды лесов и потоков, изображенные на картине, часто открываются зрителю словно во сне; глаза и уши их не воспринимают, но под рукой искусного мастера они вновь появляются перед нами. И тогда, не выходя из дома, мы можем перенестись в глухие ущелья, услышать крики обезьян и гомон птиц, увидеть залитые светом горы и искрящиеся бликами потоки. Вот почему в свете так ценят искусство живописи. Относится к нему легкомысленно — значит помутить свой духовный взор и загрязнить чистые порывы души [3].

На протяжении периода правления династии Ли (1392–1897), заключающего в себе долгий путь формирования корейского феодального искусства, произошла переоценка духовных ценностей населения. Утрачивает свою былую ценность скульптура, наивысшего расцвета достигает искусство живописи.

Ранний Чосон (1392–1550): в основу живописи этой эпохи легли традиции предыдущей эпохи *Корё* и по-новому воспринятые черты китайской живописи. Но, несмотря на эти заимствования, живопись Кореи имела свои самобытные особенности. Это прослеживается в композиционных приемах и восприятии пространства. В отличие от предыдущего периода *Корё*, в котором преобладала буддистское



Рисунок 1. Ан Гён «Путешествие во сне к персиковому дереву». 1447 г.

воззрение и процветание монастырского искусства, в частности, монументальной живописи и скульптуры, искусство эпохи Чосон приобретает национальный характер. Именно в ранний его период для живописи характера манера китайского письма — вымышленный сюжет.

Еще одним не менее важным является открытие академии рисования Дохвасо (затем Тохвасо 도화서) в 1392 году. Хвавон — правительственный художник при департаменте живописи. Основным видом творчества были портреты королей, королев и других членов императорского дворца. Тем самым творчество было некой документацией, несущую в себе информацию сквозь года.

Ан Гён 안견 (псевдонимы Хён Дон Джа 현동자, Чу Гён 주경) XV век, — величайший пример живописцев эпохи Раннего Чосон, представитель интеллектуального сословия садэбу (знатного сословия художников, работавших при дворце короля). Творил в академии Тохвасо, Сеул. Его творчество оказало огромное влияние на развитие пейзажной живописи в дальнейшем.

Одной из самых значимых его работ является «Путешествие во сне к персиковому дереву» 1447 г. (из коллекции библиотеки университета Тэнри, Япония), 38,7 см / 106,5 см (рис. 1).

Работа подписана именами двадцати выдающихся мастеров того времени и является образцом совместного творчества поэтов, каллиграфов и художников. Эта картина прекрасно иллюстрирует стиль школы Ан Гёна: изображение в единой системе горных хребтов. В картине совмещены сила динамичного мазка и мягкость

воздушного пространства, пространство выстроено по диагоналям. Это единственное дошедшее до наших дней подлинное произведение Ан Гёна демонстрирует ряд узнаваемых особенностей, характерных для уникального стиля художника [1].

История, изображенная на картине, берет свое начало в левом нижнем углу и далее разворачивается, двигаясь в сторону правого верхнего угла, вдоль невидимой диагональной линии. Такое композиционное решение противоречило привычной практике восточной живописи, в которой действие на картине традиционно разворачивалось справа налево.

По мере продвижения вдоль диагонали, картина становится все более величественной и грандиозной за счет смены величины и количества объектов.

Кроме того, обращает на себя внимание также тот факт, что все горы на картине объединены в четыре обозначенные группы. Первая группа — это низкие холмы реального мира, вторая — горы с внешней стороны у входа в сад, третья — горы с внутренней стороны, четвертая — горы, обрамляющие персиковый сад. Интересно, что, несмотря на то, что эти группы как будто расположены отдельно друг от друга, они создают визуальное единение. Также сюда относится тропинка, которая, начавшись в левом нижнем углу картины, проходит сквозь вторую и третью группу гор и таким образом играет роль связующего элемента.

За исключением низких земляных насыпей, формирующих первую группу, остальные горные массивы на картине представляют собой отвесные скалы причудливых форм.

При этом в изображении гор наблюдается так называемый принцип «трех далей», впервые сформулированный китайским художником Го Сином. «Высокие дали» — это ощущение, когда вы смотрите на горы снизу вверх; «глубокие дали», когда вы смотрите на горы сверху вниз, и «ровные дали», когда вы смотрите на горную гряду поверх низких пологих холмов [3].

Персиковый сад воспринимается как обширное по площади открытое пространство, несмотря на то, что он со всех сторон окружен горами. Такой эффект создается в результате того, что

художник изобразил сад на наклонной поверхности и соответственно скорректировал высоту окружающих его гор, чтобы создать визуальное ощущение широкого пространства [4].

В целом можно сказать, что, хотя в картине прослеживается влияние классического художника династии Северная Сун Го Сина (Китай), в том, что касается композиционного решения и живописного стиля, эта работа является уникальным произведением корейского живописца Ан Гёна.

Сюжет картины взят из произведения-утопии о волшебной стране, где среди прекрасной природы живут счастливые люди, не ведающие горя и забот. Эта картина является заказом принца Анпхена, третьего сына короля Сечжона династии Чосон, которому приснился сон о путешествии в долину персиковых деревьев. Во сне князь приходит к подножию горы в сопровождении своего близкого друга Вак Раенг-nyeон (1417–1456) и видит перед собой изысканную сцену из скал, персиковых деревьев и лесного пути. На краю леса путь разветвляется на несколько направлений. Принцу встречаются два человека в рваных одеждах и показывают ему путь к персиковому саду. Друзья проходят через пейзаж скалистых утесов, густо усеянного лесами и извилистым потоком водопада. Также образ красивой рощи персиковых деревьев в полном цвету можно найти в работе (проза) «Персиковое цветение Весной», написанной древним китайским поэтом Тао Юаньмин (365–427). Сказочные декорации цветущих персиковых деревьев, скалистых гор, которые отрезаны от внешнего мира, домов в окружении бамбуковых рощ, лодки, плывущей по течению с рыбаком, который обнаружил фруктовый сад, открывают нам загадку о влиянии Тао Юаньмин. Разница заключается в том, что фермеры, куры и собаки, упомянутые Тао, не появляются во сне князя или в живописи Ан Гёна.

В китайской мифологии персиковое дерево означает символ бессмертия и долголетия. Об этом гласит колофон с левой стороны картины [4].

Пространство, выстроенное по диагонали, кажется бесконечным. В картине удачно воплощен изображаемый мир в живописных образах — это создает стиль, отличающийся от манеры живописи



Рисунок 2. Ан Гён «Ранняя зима». XV в.



Рисунок 3. Ан Гён «Поздняя весна». XV в.

в соседних странах Китая и Японии. Необыкновенный лиризм и мягкость форм особенно выражены в данном произведении.

Помимо работы *«Путешествие во сне к персиковому дереву»*, у художника есть цикл работ, посвященный временам года *«Восемь видов четырех времен года»*, выполненный в традиционной живописной манере, напоминающей декорацию кулис (рис. 2, 3).

Подводя итог, хочется отметить, что пейзажная живопись в стиле Ан Гёна оказала большое влияние не только на дальнейшее творчество последующих художников эпохи Чосон, но также на Японских живописцев периода Муромати (1392–1573), в которой преобладала пейзажная живопись по впечатлению, написанная в технике монохромной акварели *«суми-э»*.

Библиография:

1. *Иванко С.* Китайские повести и рассказы : Пер. с кит. / Предисл. С. Иванко ; Ред. Ю. Карасев ; [Ил.: А. П. Ливанов]. – М.: Изд-во иностр. лит., 1953. — 387 с.

2. *Самосюк К.Ф.* «Го Си» — М.: Искусство, 1978. — 102 с.
3. *Го Си.* О возвышенности лесов и потоков. (Трактат о живописи. Китай). Цит по.: Мастера искусства об искусстве. Т. I. М.: Искусство, 1965. — 268 с.
4. *Гутарёва Ю.И.* Чинген сансухва — корейский пейзаж «Реального вида» эпохи поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности. С-Пб., 2014
5. *Глухарева О.Н.* «Искусство Кореи с древнейших времен до 20 века». — М.: Искусство, 1982. — 255 с.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИДЕАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Л. БОРОВИКОВСКОГО

Статья посвящена рассмотрению одной из главных проблем в творчестве В.Л. Боровиковского – проблеме художественного идеала. Подробный историографический обзор позволил выделить главные методологические стереотипы в исследовании творчества художника. Внимательное изучение содержания его писем продемонстрировало, что устойчивое в научной литературе представление об изнеженности натуры В.Л. Боровиковского не соответствует действительности: образ жизни художника отличался духовным смирением, тем самым соответствуя православной практике трезвения. Эта идея дает возможность переосмыслить место В.Л. Боровиковского как в русской культуре на рубеже XVIII-XIX веков, так и в историографии отечественного искусства.

The article reviews the main problem in historiography – the rethink of the «artistic ideal» in the creative activity of V.L. Borovikovsky. The author makes the detailed analyze of the historiographical review and the letters of the artist in case to point out the stereotypes of the researchers. The content of the letters uncovers that V.L. Borovikovsky was not the «delicate», but many-sided artist and the religious, sobering person. So that, the place of the artist can be rethink not only in Russian historiography, but in culture at the turn of 18th-19th Centuries.

Ключевые слова: В.Л. Боровиковский, сентиментализм, рубеж XVIII-XIX веков, историография, письма художника, художественный идеал, трезвение.

Keywords: V.L. Borovikovsky, sentimentalism, the turn of the 18th-19th Centuries, historiography, letters of the artist, artistic ideal, sobering.

В 1790-е годы возникает кризис системы Просвещения, что приводит к попыткам найти новые формы в искусстве и в духовной жизни, отражающие чувства людей переходной эпохи. Такими формами становятся сентиментализм (и зарождающийся романтизм) и масонство. Живопись испытывает потребность уйти от нормативности, свойственной эпохе Просвещения [47, 108]. В портретном жанре эта тенденция выражается в кризисе парадного изображения и в распространении сентиментализма. Данное направление зародилось в середине века, и с 1760-х годов его присутствие заметно в поэзии М.М. Хераскова, в развивающихся палладианстве и псевдоготике, а также в поэтике Ф.С. Рокотова [43, 128].

Главным представителем сентиментализма в живописи является В.Л. Боровиковский, творчество которого традиционно рассматривается с двух точек зрения. Сторонники первой из них полагают, что искусство В.Л. Боровиковского принадлежит к старому искусству, к традиции XVIII века. Н.Н. Коваленская писала об эволюции классицизма на примере художника [19, 170]. А.И. Архангельская отмечала стилистическую неопределенность его манеры, но, опираясь на концепцию предшествующей исследовательницы, относила к умеренному классицизму [7, 13]. А.А. Сидоров говорил об ампиричности манеры В.Л. Боровиковского [39, 34]. В каталоге недавней выставки, посвященной 250-летию со дня рождения мастера, Л.А. Маркина рассуждала о сочетании сентиментализма и классицизма у художника [30, 7]. По логике сторонников второй точки зрения творчество В.Л. Боровиковского относится к новому искусству, о чем писал тот же А.А. Сидоров [39, 40]. Г.Е. Лебедев связывал живопись мастера с романтизмом [23, 97]. И.Г. Машковцев проводил линию от В.Л. Боровиковского к О.А. Кипренскому и В.А. Тропинину – главным представителям романтического искусства начала XIX века [31, 283].

Кроме этих двух определенных позиций, встречается и подход, отмечающий присутствие всех направлений эпохи в творческой манере В.Л. Боровиковского. Так, И.Б. Чиждова полагает, что его искусство

является органичным сочетанием классицизма, сентиментализма и романтизма [46, 125]. Этот подход кажется малопродуктивным, так как не ставит перед собой задачи выявления главного компонента, центра устремлений художника среди многообразия направлений. Более удачной кажется другая исследовательская установка: В.Л. Боровиковский располагается между XVIII и XIX веком и представляет для ученого крайне любопытную задачу – пример искусства на грани двух эпох [40, 7]. Более того, находясь на рубеже веков и будучи мастером традиции XVIII века, этот художник не только наиболее полно отражает проблематику и национальный дух эпохи, но и демонстрирует своим искусством, в каких формах происходил переход к новой традиции и какие трудности этот самый переход создавал для мастера иной живописной системы.

Главной проблемой, определяющей отношение к творчеству В.Л. Боровиковского, является идеал художника, а точнее – мысль об однообразии портретов. Этот вопрос требует подробного рассмотрения, так как включает в себя не только стереотипы, связанные с восприятием художника, но и некоторые методологические принципы, незаметно и активно присутствующие в рассуждениях исследователей. Таким образом, изучение проблемы идеала художника предполагает пристальное внимание к историографии вопроса.

Идея однообразия портретов В.Л. Боровиковского восходит к более общим аспектам изучения русского искусства: еще в статьях барона Н.Н. Врангеля высказывалась мысль о родовом начале всего XVIII века [12, 186-187]. Безусловно, произведения художника в определенной степени провоцируют на подобное восприятие, и исследователи подробно описывают эти похожие черты [40, 13]. Идея однообразия подкрепляется и связью мастера с направлением сентиментализма, в котором присутствовал стереотип естественного человека [22, 88]. Похожесть может быть связана и с более простыми причинами, сводящимися к социологии искусства: художник не имел резона менять стиль живописи при популярности среди заказчиков, а если такое желание возникло бы, оно могло быть не реализовано из-за обилия заказов и нехватки времени [30, 12].

Идея однообразия портретов В.Л. Боровиковского часто и

убедительно развивается в разных работах В.С. Турчина. При беглом взгляде заметна общность портретного типа Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, которая кажется вполне объяснимой, если вспомнить связь рококо и сентиментализма. Образы В.Л. Боровиковского получают характеристику «психологически бескачественных», и исследователь объясняет это уходом героев из общества, свойственным для масонской идеологии [42, 43]. Признавая определенный интерес к проблеме человека в искусстве сентиментализма, проявляющийся в переосмыслении жанров, в уходе от парадности, в возникновении двойных и групповых портретов, ученый делает акцент на пассивности и неопределенности характеристик, при этом активно ссылаясь на спорные и резкие суждения А.Н. Бенуа [43, 129-130]. Стоит отметить, что они во многом обусловлены недостаточной степенью изученности творчества В.Л. Боровиковского, так как основывались на рассмотрении произведений, которые в настоящее время приписываются кисти Д.-Б. Лампи [4, 13]. В другой работе похожесть женских образов объясняется «родовыми» обязанностями женщины, что напоминает точку зрения барона Н.Н. Врангеля [40, 439].

Итак, идея однообразия произведений В.Л. Боровиковского складывается в методологическую установку, которая включает в себя несколько частей, но воздействует именно своей цельностью. Эти части могут быть определены как предрассудки, которые «представляют собой осаждающиеся в традиции неясности, а не просто неопределенные в своей истинности суждения» [14, 104]. Важными составляющими, которые будут подвергнуты рассмотрению в данной статье, являются воздействие суждений А.Н. Бенуа, связь искусства с масонскими идеями и религиозный аспект в творчестве В.Л. Боровиковского.

А.Н. Бенуа занимает важное место в историографии русского искусства. Эта традиция имела долгую жизнь в исследованиях советских авторов, но, как любая традиция, обладала плюсами и минусами. Взвешенный критический разбор концепции А.Н. Бенуа в целом был давно проведен Д.В. Сарабьяновым [38, 20-21]. Здесь же будут акцентированы моменты, существенные для данной статьи. При изучении трудов А.Н. Бенуа современного читателя удивляет, прежде

всего, совершенно уничижительное отношение к жанру портрета: по мысли ученого, портрет не отражает индивидуальность художника [9, 9]. Достаточно противоречивы рассуждения ученого про В.Л. Боровиковского. Во-первых, А.Н. Бенуа крайне лестно отзываясь о живописном уровне произведений В.Л. Боровиковского, которого он сравнивает с лучшими портретистами Европы, но при этом дает характеристики, которые станут основой для восприятия творчества художника среди историков искусства XX века: однообразие портретов, отсутствие портретного сходства и психологизма, изнеженность образов [8, 40-41]. Во-вторых, А.Н. Бенуа оценивает положительно тот факт, что В.Л. Боровиковский не смог попасть в Академию [9, 14], несмотря на постоянное восхваление иностранных мастеров как лучших на русской почве. А ведь именно они преподавали в Академии! Более того, известны воспоминания современников, которые посещали Россию и удивлялись тому, что русские мастера порой незаслуженно забыты по сравнению с иностранцами, хотя мало в чем уступают последним [6, 70]. Исходя из вышеперечисленных противоречий, можно сделать вывод, что использование рассуждений А.Н. Бенуа требует осторожности и вдумчивости, способности критически относиться к сказанному известным деятелем искусства.

Вторая важная тема – взаимоотношения искусства и масонства – имеет немаловажное значение для изучаемой эпохи, так как большинство художников (в том числе и портретисты) состояли в масонских ложах и тем самым несли ответственность за формируемый образ человека. Масонство стало влиять на умонастроения русского общества в последней четверти XVIII века и, как и сентиментализм, выражало кризис эпохи Просвещения. Если просветительство было публичной и общепризнанной системой мышления, то масонство представляло путь для мистиков, для тех, кто не удовлетворен существующим положением дел [41, 110]. Здесь возникает ряд соответствий с направлением сентиментализма. Более того, многие описания масонской системы кажутся словесными иллюстрациями к портретам В.Л. Боровиковского: обобщенность взгляда на совершенного человека и потребность в уединении, всеобщность и безличность как главные добродетели, непризнание влияния общества

и природы и стремление к пассивности и созерцательности [11, 132].

Тем не менее, в масонстве существует и другая идея, не менее существенная, но выпадающая из обычного представления об этой философской программе, – идея об особой целостности человека. Задачей масонства было построение храма внутри человека от невзгод окружающего мира. Человек воспринимался как целое, возникающее при соединении души и тела, или даже как микрокосм [10, 98-100]. Цельность как категория в рассуждениях о масонстве обычно вытесняется всеобщностью и созерцательностью, являясь при этом не менее важной идеей. Нечто подобное происходит и с восприятием образов В.Л. Боровиковского – эта цельность редко становится той чертой, с которой ассоциируется творчество мастера.

Огромное количество исследований о масонах (свыше 60000 работ [33, 5]), а также выражение этого учения в символах, казалось бы, располагают к проведению параллелей между масонством и искусством, но подобный подход требует исследовательской осторожности и более серьезной аргументации. Поэтому возникает вопрос: обязана ли целостность произведений художника исключительно масонской программе? Художник вступил в ложу в 1802 году, но через несколько лет покинул ее, так и не найдя того, чего искал [4, 226]. К тому же, самые влиятельные деятели русской культуры, принадлежащие к сентиментализму в литературе, отличались достаточно спокойным отношением к религиозным поискам масонства [21, 125]. Это говорит о насыщенной и независимой духовной жизни мастера, которая вряд ли исчерпывалась только идеями масонского круга.

Здесь возникает третья тема – религиозность мастера. В монографии И.Б. Чижовой осуществляется попытка создать биографию художника, основанную на предугадывании его настроений и эмоций. Эта работа не лишена недостатков и спорных утверждений, но представляет собой интересный опыт субъективного подхода к биографии. Исследователь описывает художника как закрытого, религиозного и одинокого человека, находящего самовыражение и отраду в написании портретов. Смерть императора Павла сильно шокировала В.Л. Боровиковского, и он переходит от

пассивной мечтательности к мистике [46, 33]. В последние годы мастер испытывал страх, неуверенность, грусть и отречение, что привело его к вступлению в религиозную секту. Подводя итоги, И.Б. Чижова пишет о гармонии духа, свойственной художнику, которая не позволила ему принять новое время в лице романтизма [46, 177].

Идея гармонии духа В.Л. Боровиковского, столь неожиданно высказанная в конце книги, плохо сочетается со всем предыдущим повествованием, которое создает впечатление драматизированной биографии художника. Должен быть другой ход рассуждений, который объяснит направление духовных поисков мастера. Этот ход заключается в действительной религиозности В.Л. Боровиковского, но не в трагически-эмоциональной, а скорее в стоически-просветленной, которая основывается на искреннем и чутком ощущении православия.

В литературе существует представление об изнеженности натуры художника, которое следует из идеи автопортретности произведений. Эти две мысли неразрывно связаны, и интересно проследить механизм их объединения. Здесь внешняя очевидность автопортретности портретиста [13, 104] таким образом совмещается с марксистским взглядом на В.Л. Боровиковского как на представителя дворянского класса (что было редкостью для художественных кругов той эпохи) в первых трудах марксистской направленности [44, 9; 39, 10], что он становится выразителем дворянской культуры и портретистом изнеженных барышень, при этом неизбежно реализуя собственный художественный идеал. Этому впечатлению способствует и органическая связь виртуозной техники и грациозности моделей [29, 64]. В таком прочтении автопортретность понимается как претворение в произведении собственной натуры художника, но ведь эта идея может иметь и другое значение: выражение внутреннего идеала человека, который является константой творчества и не связан с прямым отражением личных качеств создателя. Именно в этом смысле В.Л. Боровиковский автопортретен.

Вышеизложенное представление об изнеженности мастера никак не совпадает с важными фактами духовной биографии художника – его религиозными письмами. Первым об их важном значении упоминал в

1923 году Э.Ф. Голлербах [13, 57]. Впоследствии авторы каталога к выставке 2007 года делают доступными для исследователей корпус писем, по которым можно реконструировать образ мыслей В.Л. Боровиковского [34, 209-227]. Один из авторов каталога, Н.Л. Приймак, объясняет складывание представления об изнеженности натуры В.Л. Боровиковского через обращение к истории первого издания писем: так, в 1891 году Горленко произвольно сократил тексты, лишив их «преобладающего в письмах духа смирения и христолюбия» [36, 206].

Внимательное изучение содержания писем позволяет выделить три темы, которые являются главными для эпистолярного наследия художника: во-первых, советы родственникам для разрешения жизненных ситуаций; во-вторых – размышления о религии; в-третьих – явно выраженные критические замечания в свой адрес. Сохранившиеся письма охватывают период с 1795 по 1819 год, что дает возможность проследить эволюцию умонастроений В.Л. Боровиковского на последнем этапе его жизни (все цитаты из писем приводятся по следующему источнику: «Письма. 1795-1819» // «... Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. – М., 2008. – С. 209-227).

Первые 4 письма (1795-1798) содержат мысли о религии и критические замечания в свой адрес. Так, в первом письме (И.И. Боровиковскому, от 12 февраля 1795 года) В.Л. Боровиковский извиняется перед родственниками, что не имеет возможности часто писать им. Во втором письме (А.Я. Горковскому, от 25 марта 1797 года) художник советует своему племяннику внимательно читать Новый Завет и опасаться вольнодумства, но при этом нелестно отзывается о самом себе: «не нахожу же я в самом себе истинно ничего, что бы вам сделать доброго». В третьем письме (И.Л. Боровиковскому, от 28 октября 1797 года) мастер называет брату «наипольнейшие книги» – Евангелие, Послания, беседы Макария Египетского, книгу Фомы Кемпийского о подражании Иисусу Христу. В четвертом письме (А.Я. Горковскому, от 8 апреля 1798 года) художник пишет племяннику о важности чувства благодарности и чтения Псалтыри, но тут же считает себя «злым примером», так как в юности «много впечатлел в душе моей пагубных действий».

В последующих письмах В.Л. Боровиковского (1798-1819) главной содержательной линией оказывается помощь родственникам в разрешении жизненных ситуаций. Художник дает мудрые советы, исполненные христианских добродетелей, на протяжении многих лет. В пятом письме (Отцу Иакову и П.Л. Горковским, от 22 ноября 1798 года) мастер призывает родственников в ссорах с людьми полагаться на Промысел Божий, так как «победить без смирения невозможно». В письме к брату (И.Л. Боровиковскому, от 18 апреля 1804 года) Боровиковский решает отказаться от имущества, чтобы избежать вражды с родственниками, и советует изгнать из сердца злобу, так как «без воли же нашей Он не благоволит спасать нас».

В письмах к племяннику, который был главным собеседником художника в последние 10 лет (1808-1819), Боровиковский проявляет чуткое внимание ко всем важным событиям в жизни родственника. Так, художник размышляет о важности внутреннего чувства, которое во время поездки домой поможет племяннику преодолеть ссоры и разногласия среди родственников (А.Я. Горковскому, от 17 сентября 1808 года). В других письмах В.Л. Боровиковский советует в выборе между выходом в отставку и женитьбой положиться на волю Всевышнего (А.Я. Горковскому, 3 марта 1810 года) и нести свой крест достойно (А.Я. Горковскому, от 29 октября 1810 года). После получения А.Я. Горковским отставки Боровиковский пишет о продолжении пути «с новым крестом», так как «ношение каждый день нашего креста есть необходимость общая всем человекам» (А.Я. Горковскому, от 26 июня 1816 года). Когда племянник переезжает в Малороссию и испытывает отвращение к поведению местных жителей, художник призывает его не судить обо всех жителях Малороссии (А.Я. Горковскому, от 25 октября 1817 года). В последнем письме к племяннику В.Л. Боровиковский советует ему «не все брать на свои силы, а оставлять Господу и всеуправляющему» (А.Я. Горковскому, от 17 февраля 1818 года). Таким образом, несение собственного креста с верой в Промысел Божий становится лейтмотивом большей части писем Боровиковского в конце жизненного пути.

Тем не менее, рядом со взвешенными советами художника, обладающими определенной общностью содержания, встречаются

высказывания о жизни и о себе, которые демонстрируют значительные перемены в мироощущении мастера. В ранних письмах В.Л. Боровиковский мог высказать критические замечания в свой адрес, но неизменно упоминал духовные тексты, которые, вероятно, помогали художнику со смирением и стойкостью преодолевать жизненные ситуации. Многое меняется в 1804 году, когда Боровиковский, размышляя о долгой разлуке с родными, сначала корит себя за это («оскорбясь самому мне несносным молчанием моим и заслуживая, чтобы он замолчал»), а затем пишет, что «будущее неизвестно» (Отцу Иакову и П.Л. Горковским, 18 апреля 1804 года). Следующее письмо того же года и дня свидетельствует о духовном кризисе в жизни мастера: он говорит о храме «в сердцах человеков» и о невнятном понимании священных текстов, которые ранее придавали ему духовных сил. Боровиковский объясняет это тем, что «не приводим в деятельность и будто то не до нас касается и так отвергаем силу жизни в Священном Писании в буквах сокровенную, и такая вера не спасает, но осуждает нас» (И.Л. Боровиковскому, 18 апреля 1804 года). Подобное объяснение вкупе с упоминанием «храма в сердцах человеков» в 1804 году демонстрирует как увлечение мастера масонскими идеями, так и напряженные духовные поиски. В 1806 году В.Л. Боровиковский видит беду людей в том, что «мы осуетившись не увидели вечных истин Священного Писания» (Отцу Иакову и П.Л. Горковским, от 13 августа 1806 года).

Поэтому не удивительно, что в 1808 году грустные новости от родственников и тщетные попытки помочь им «сокрушили бедную мою душу» (Отцу Иакову и П.Л. Горковским, от 17 сентября 1808 года). В другом письме того же года и дня к племяннику художник пишет о слабости здоровья, о предчувствии скорой смерти и о необходимости обуздания внешнего человека (А.Я. Горковскому, от 17 сентября 1808 года). Последние письма В.Л. Боровиковского демонстрируют разочарование в жизни и в возможностях человека: «наши желания и любовь не всемогущи» (А.Я. Горковскому, от 22 ноября 1809 года). В другом письме мастер пишет, что «не достоин я милосердия Божия», и оценивает себя как «трость сокрушенную» (А.Я. Горковскому, от 29 октября 1814 года). В следующем письме

В.Л. Боровиковский называет здравый рассудок ответственным за падший образ жизни и дает следующий совет: «ищите истинного вашего счастья не в суете мира сего, не во внешности, но в разумном воображении головы, но в источнике жизни в сердце» (А.Я. Горковскому, от 26 июня 1816 года).

Таким образом, содержание писем В.Л. Боровиковского свидетельствует о напряженных духовных исканиях художника, свойственных мастеру на протяжении всей жизни. Более того, столь серьезное отношение к духовной жизни, отличающееся вниманием к спасению души, признанием собственной немощи и упованием на Промысел Божий, говорит скорее о христианской добродетели трезвения, чем о склонности к изнеженности натуры. Здесь будет уместно сослаться на труды Макария Египетского – автора, сочинения которого В.Л. Боровиковский включил в список «наипольнейших книг»: «Во всем нужна трезвенность, чтобы и те блага, какие, повидимому, мы имеем, не обратились нам во вред» [35, 144]. Образ жизни, который вел художник, убеждает в крайне внимательном отношении к внутреннему миру: бурные события рубежа XVIII-XIX веков не нашли отражения в письмах Боровиковского, «все интересы которого концентрировались на совершенствовании душевного мира человека, на его подготовке служению религиозным идеалам, Богу» [36, 207]. Можно сделать вывод, что образ жизни В.Л. Боровиковского говорит скорее об аскетической направленности духовных исканий художника, чем об изнеженности натуры.

Поэтому не должно удивлять и крайне ответственное и серьезное отношение В.Л. Боровиковского к работе живописца: «Исполнять же с верностью звание есть повиноваться воле Всемогущего» [1, 218]. Следовательно, восприятие творчества мастером также восходит к христианскому мировоззрению. По воспоминаниям современников известно, что В.Л. Боровиковский получал основы живописи у иконописных мастеров и не занимался в Академии [4, 10] (связь художника с древнерусской школой отмечал еще В. Никольский [32, 223]). Сам процесс работы В.Л. Боровиковского был схож с методом иконописца: из-за обилия заказов художник с натуры писал только лица, занимаясь доличным уже в мастерской [30, 12], что совпадает

с мастерами как XVII века [45, 229], так и петровской эпохи [15, 75]. Обучение у иконописных мастеров не было исключительным случаем в истории русской живописи Нового времени и порой давало большие преимущества в условиях, когда владение техникой с течением времени неуклонно падало. Так, А. Рыбников положительно оценивает живописную технику В.Л. Боровиковского, которая не в малой степени обеспечивает ощущение цельности и совершенства образов [37, 179].

Безусловно, В.Л. Боровиковский обладал определенным художественным идеалом, основанным на особой религиозности. Частые упоминания масонских идей и увлечения мистикой по отношению к мастеру, конечно, характеризуют особенности его духовной жизни и создают крайне экспрессивный и притягательный образ, но не могут объяснить удивительной гармонии, присутствующей во всех его работах. В.Л. Боровиковский был цельной натурой при всей сложности душевных поисков. Художник сохранял собственный идеал, который он стремился запечатлеть в живописи, и в этом смысле был автопортретен. Было продемонстрировано, как складывался стереотип об изнеженности натуры мастера и насколько он не соответствует имеющимся сведениям (религиозным письмам). Глубокая религиозность В.Л. Боровиковского, которая проявлялась в добродетели трезвения, в интересе к аскетической литературе (труды Макария Египетского) и в верности иконописным традициям, а не что-либо другое, определяли характер его творческой жизни: отношение к работе, процесс написания портретов, высокое качество масляной техники. Особенная цельность и идеальность создаваемых образов подтверждают это впечатление.

Рассмотрение многих стереотипов и выявление их природы позволяет теперь взглянуть на творческий путь В.Л. Боровиковского более свободно и собрать воедино взвешенные характеристики его искусства, которые присутствуют в различных трудах и обычно не включаются в общее представление о художнике. Идея однообразия тогда может быть заменена на признание собственного идеала у В.Л. Боровиковского [13, 58]. Более тонкое понимание автопортретности приводит к мысли о естественной внутренней идеализации мастера [31, 14], которая может объясняться влияниями Г.Р. Державина и Н.А. Львова с присущей им аллегоричностью [17, 127]. Существование эмоционального канона

не отменяет возможности разнообразной и мягкой его трактовки [23, 93]. Это разнообразие, вспоминая особенности работы художника, проявляется в индивидуальности лиц при имеющейся общности поз. Лица не просто отражают многообразие характеров, но и составляют главное содержание портретов [40, 8]. Несмотря на особенное внимание В.Л. Боровиковского к выявлению характерности, гармония лица и настроения не нарушается, а сам изображаемый оказывается включенным в окружающую среду, в пейзаж [47, 114-115]. Подобное устройство портретов позволяет убедиться в переходном характере творчества художника, когда целое остается в традиции, а новшества проявляются в частях [25, 475].

В этом случае В.Л. Боровиковский может восприниматься как новатор живописи рубежа веков. Эта мысль меняет традиционное представление и заставляет увидеть творчество мастера в ином свете. Искусство конца XVIII столетия привычно рассматривается с позиций нового искусства, романтизма, и неизбежно оценивается как нечто, доживающее свой век, как будто требующее обновления. Если портрету XVIII века свойственна фронтальность, скованность, боязнь ракурса и имперсональность, то новое искусство характеризуется индивидуализированностью, характерностью и жизненностью [43, 284]. Так, достоинства О.А. Кипренского неизбежно демонстрируются через критику предшествующего времени [5, 190]. В этой логике существование определенного канона и жесткой типологии в портретном жанре XVIII века становится его негативной чертой по сравнению с XIX веком.

Важным термином, позволяющим сопоставить искусство этих двух столетий, оказывается реализм. Этот термин особенно актуален в случае изображения человека и потому имеет собственную историю применения к русскому портрету XVIII века. Такая идея зарождается в первой монографии Т.В. Алексеевой, посвященной В.Л. Боровиковскому, где сравниваются парадные портреты Екатерины Великой кисти Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского: рядом с торжественной аллегоричностью первого работа второго кажется более естественной и предваряющей реализм [3, 19]. В той же монографии возникает мысль о двух возможностях, которые кроются в сентиментализме: одна,

более дидактическая, приводит к умеренному классицизму, а вторая, более новаторская, – к реализму. В работе Н.Н. Коваленской борьба классицизма и сентиментализма также завершается возникновением реализма [18, 110]. В советской марксистской традиции важен постулат о победе реализма в XIX веке [16, 119], и к такому крупному явлению были необходимы предпосылки, как раз и отмечаемые в творчестве В.Л. Боровиковского.

Главным моментом, затрудняющим рассуждения об искусстве рубежа веков во всех вышеперечисленных работах, становится убеждение в том, что классицизм не имеет отношения к отражению реальности. Но важно понимать, что классицизм представлял собой систему мышления и восприятия людей той эпохи. Определенная сценичность и искусственность, вызывающая у нас удивление, была способом превращения действительности в те формы, которые и делали жизнь реальной [28, 290-292]. Искусство романтизма, выступая против нормативности классицизма, стремилось избавиться от его языка условности, но каждый новый стиль неизбежно создает свой язык условности [26, 370]. Таким образом, вопрос реализма в живописи достаточно сложен (уже начиная с эпохи Возрождения [2, 290]). Произведение реалистично в рамках исторического периода, которому доступны определенные возможности, и в пределах той условности, которая и есть живопись. Поэтому использование категории реализма в описании искусства требует осторожности: в область творчества оно может внести скорее путаницу, чем ясность.

Взгляд, сознательно освобожденный от знания грядущих достижений (будь то романтизм или реализм), позволяет рассматривать многие явления без предубеждения, что свойственно феноменологическому методу [20, 45]. Именно практика «забывания» может помочь изучить эпоху исходя из нее самой. Тогда существование канона само по себе ничего не умаляет в оценке портрета: личность художника проявляется в обращении с этим канонам [47, 21] (тем более что современники подмечали мельчайшие сдвиги в трактовке образа [41, 441]). Взгляд, направленный только на конец XVIII века, приводит к мысли, что портреты В.Л. Боровиковского обладают не только художественной правдой, но и психологизмом [26, 366].

Любопытно, что именно Ю.М. Лотман отметил последнюю черту произведений художника. Семиотический подход, основанный на восприятии культуры как некоторой системы знаков, позволяет увидеть устройство искусства и не воспринимать портретную традицию как нечто привычное, а обращать внимание на нюансы, указывающие на нововведения или на смещения смыслов в этой системе. Но ученый предостерегал в своих трудах и от другой крайности – от полной погруженности в эпоху. Так как любая культура является формой самоописания [27, 88], исследователь должен занимать достаточно осторожную позицию: с одной стороны, активно интересоваться изучаемой эпохой и обладать способностью вовлечения в нее, но, с другой стороны, находиться вне эпохи, чтобы не поддаться языку ее самоописания [24, 95-96]. Подобный подход кажется наиболее перспективным для определения места В.Л. Боровиковского в художественной ситуации на рубеже веков и для непосредственного восприятия особенностей его портретов.

Библиография:

1. «...Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. – М., 2008.
2. *Huizinga J.* Renaissance and Realism // *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance.* – Princeton, 1984. – P. 288-309.
3. *Алексеева Т.В.* Боровиковский. – М., 1960.
4. *Алексеева Т.В.* Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. – М., 1975.
5. *Алексеева Т.В.* Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков // Проблемы портрета. Материалы научной конференции. ГМИИ им. А.С. Пушкина. – М., 1973. – С. 179-198.
6. *Артемова Е.Ю.* Впечатления французских путешественников о русской культуре последней трети XVIII века // *Культура Средних веков и Нового времени.* – М., 1987. – С. 69-79.
7. *Архангельская А.И.* Боровиковский. – М., 1946.
8. *Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
9. *Бенуа А.Н.* Русская школа живописи. – СПб, 1904.

10. *Болдырев А.И.* Проблема человека в русской философии XVIII века. – М., 1986.
11. *Валицкая А.П.* Русская эстетика XVIII века. – М., 1983.
12. *Врангель Н.Н.* Русская женщина в искусстве // Врангель Н.Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства. – СПб, 2000. – С. 179-196
13. *Голлербах Э.Ф.* Портретная живопись в России. XVIII век. – М.-Пг., 1923.
14. *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. – СПб, 2004.
15. *Евангулова О.С.* Портрет петровского времени и проблема сходства // Вестник Московского университета. История. – М., 1979. – № 5. – С. 69-82.
16. *Жидков Г.В.* Русское искусство XVIII века. – М., 1951.
17. *Карев А.А.* О взаимодействии слова и изображения в культурном пространстве кружка Державина-Львова. Н.А. Львов и В.Л. Боровиковский // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. – М., 2008. – С. 125-137.
18. *Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. – М.-Л., 1940.
19. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. – М., 1964.
20. *Койре А.* Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии XVI века. – Долгопрудный, 1994.
21. *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). – СПб, 1994.
22. *Лебедев А.В.* Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей. – М., 1994. – С. 85-92.
23. *Лебедев Г. Е.* Русские художники XVIII века. И. Никитин, И. Аргунов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский. – М.-Л., 1937.
24. *Лотман Ю.М.* Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – С.90-101.
25. *Лотман Ю.М.* О роли случайных факторов в истории культуры

// Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – С. 472-479.

26. *Лотман Ю.М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб, 2002. – С. 349-375.

27. *Лотман Ю.М.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб, 2002. – С. 88-116.

28. *Лотман Ю.М.* Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – С. 287-295.

29. *Лужецкая Н.* Техника масляной живописи русских мастеров. – М., 1965.

30. *Маркина Л.А.* В.Л. Боровиковский. Очерк жизни и творчества // «...Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. – М., 2008. – С. 7-20.

31. *Машиковцев Н.Г.* История русского искусства. – М., 1957.

32. *Никольский В.* История русского искусства. Т.I. – М., 1915.

33. *Нодон П.* Масонство. – М., 2004.

34. Письма. 1795-1819 // «...Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. – М., 2008. – С. 209-227.

35. Преподобного отца нашего Макария Египетского духовные беседы, послания и слова с присовокуплением сведений о жизни и писаниях. – Сергиев Посад, 1904.

36. *Приймак Н.Л.* Эпистолярное наследие В.Л. Боровиковского в Третьяковской галерее // «...Красоту ее Боровиковский спас». К 250-летию со дня рождения В.Л. Боровиковского. Каталог выставки. – М., 2008. – С. 206-208.

37. *Рыбников А.А.* Техника масляной живописи. – М.-Л., 1937.

38. *Сарабянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М., 1980

39. *Сидоров А.А.* Русские портретисты XVIII века. – М.-Пг., 1923.

40. *Скворцов А.* Боровиковский В.Л. – М.-Л., 1944.

41. *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. – М., 2001.

42. *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма: дисс. канд. иск. – М., 1969.

43. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века. – М., 1981.

44. У истоков русской живописи. Каталог выставки в ознаменование двухсотлетия со дня основания Академии Наук СССР. – М., 1925.

45. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII-первой трети XVIII века. – М., 1999.

46. *Чижова И.Б.* Судьба придворного художника. В.Л. Боровиковский в Петербурге. – СПб, 2001.

47. *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск. – М., 1978.

ПРОФИЛЬНАЯ ПОРТРЕТНАЯ МИНИАТЮРА И АНТИЧНЫЙ ВКУС В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению одного из феноменов русской художественной культуры конца XVIII — начала XIX века — профильной портретной миниатюре в стиле камеи в связи с проблемой античного вкуса в эпоху классицизма. Автором предпринята попытка выявить особенности античного вкуса, истоки миниатюры-камеи в России, выделить и рассмотреть характерные черты этого вида миниатюрного портрета на примере работ русских мастеров и представителей России.

The article reviews profile portrait miniature painted in the style of cameo and antique taste in the second half of the 18th — early 19th century in Russia. The author focuses on the analyze of antique taste and miniature-cameo portraits in order to determinate their features and interrelations. For this purpose, should be considered miniatures, painted by Russian artists and the foreign ones who used to work in Russia.

Ключевые слова: профиль, портрет, камея, миниатюра в стиле камеи, профильная портретная миниатюра в стиле камеи, классицизм, античность, античный вкус, сентиментальная античность, романтическая античность.

Keywords: profile, portrait, cameo, miniature in the style of cameo, profile portrait miniature in the style of cameo, classicism, antiquity, antique taste, sentimental antiquity, romantic antiquity.

В истории искусства до настоящего времени не сформировалось

определенного направления в исследовании профильных миниатюрных портретов, исполненных в стиле античной камеи, несмотря на обширную историю изучения портретной миниатюры, от трудов Н.Н.Врангеля [3, 4, 2] до современных работ [20, 14, 12, 16, 19, 18, 11, 15, 28, 29, 17, 23, 31, 8, 27, 7, 22, 24, 26, 25].

Изложенное обуславливает актуальность рассматриваемой темы. Цель настоящей статьи — рассмотреть русскую профильную портретную миниатюру второй половины XVIII — начала XIX века в связи с проблемой античного вкуса в эпоху классицизма.

«В античности, поскольку она переживается как золотой век, постулируемый в прошлом, особенно охотно усматривались черты гармоничности, совершенства и полноты» [5, с. 11–12], — писал А.Г.Габричевский, указывая также и то, что «возврат к античному коренится в более глубоких пластах художественного сознания человека и всегда носит совершенно специфический отпечаток, касающийся самого содержания, точнее, самой сущности искусства» [5, с. 11–12].

Как известно, в эпоху классицизма, особенно в его зрелом состоянии, античный вкус охватывает все сферы культуры, проявляя себя в различных видах искусства.

Среди важнейших факторов, оказавших воздействие на формирование нового типа миниатюры, было коллекционирование античных гемм. Хороший пример в этом отношении подавала императрица Екатерина II, в шутку называвшая свое хобби «обжорством», «камейной болезнью» [9, с. 15], а собрание гемм — «бездной» [9, с. 59].

Термин «камея» (от французского «camée») впервые начинает употребляться в России, начиная со второй половины XVIII века, отчетливо прозвучав в майском указе Екатерины II от 1781 года [9, с. 29]. Изначально применялся термин «камей», впервые упомянутый в книге «Понятие о современном живописце» (перевод с франц. яз.) 1789 года, впоследствии термин начинает употребляться как «камея» в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И.Даля 1863 года.

В 1800-х годах П.Э.Рокштуль — автор преимущественно профильных миниатюрных портретов, с целью привлечения

заказчиков (1), публиковал объявления, на одном из которых указал: «*Rockstuhl — Peintre en Camée*» (Рокштуль художник камей; т.е. миниатюрист, пишущий портреты в стиле камей) [29, с. 7]. Художник А.Х.Ритт отмечал в своем списке некоторые миниатюрные портреты как созданные в манере «*en camée*», «*en camé*», «*camayaux*» [13, с. 26], т.е. в камейной манере.

И в целом, получившие большое распространение в России второй половины XVIII — начала XIX века профильные миниатюрные портреты в стиле античной камеи обозначались термином «*miniature en camée*» — миниатюра в виде камеи.

Возникновение этого вида миниатюрного портрета и его развитие связано с античным вкусом, господствовавшим в культуре того времени.

Так, профильные станковые портреты вызывают ассоциации с античными камеями, на которых в профиль изображены боги, императоры и герои, а сам ракурс, в котором изображена модель, уже возвеличивает ее, как бы поднимая на одну ступень с великими героями прошлого, что позволяет говорить о своего рода костюмизации модели. Кроме того, в некоторых портретах довольно заметна имитация цветовой гаммы камей, что усиливает восприятие изображения.

Однако в обширном пласте профильных портретов можно выделить не только стилизованные под камеи, но и классического исполнения. Так, известны два профильных портрета Петра I в латах, один из которых исполнен И.Г.Таннауэром в стиле французских портретов XVII века, а другой является копией, приписываемой И.Г.Таннауэру, но исполнен несколько в камейной манере.

Тема античной камеи находит свое отражение в декоре фарфоровых изделий, на поверхности которых росписью «*en camée*» (2) создаются профильные портретные изображения.

Подобные образы воспроизводятся «оттенками какого-либо одного цвета (чаще серого), иногда с тонкой прорисовкой другого цвета. Главным отличием такого вида декоративной живописи является светотеневая моделировка, выявляющая объем рисунка» [1, с. 128]. Так, известны пакетные табакерки, сервизы (Арабесковый, 1784, ИФЗ; «Сервиз с камеями», 1778–1779, Севрская фарфоровая

мануфактура, Франция), вазы (Ваза с профильными портретами правителей Македонии — Кассандра и Антигона, по проекту Ж.-Д. Рашетта, 1780, ИФЗ).

Особое место занимают антикизированные изображения членов императорской фамилии, исполненные на фарфоре силуэтной росписью, носящей своего рода «камейный» характер. Это парные вазы из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск», украшенные силуэтными портретами Павла Петровича и Марии Федоровны, а также великих князей Александра Павловича и Константина Павловича. Такие же детские портреты представлены на вазе и чашке с блюдцем из собрания Государственного Эрмитажа [1, с. 128].

Античный вкус находит свое воплощение и в усадебной культуре, ведь именно из Древнего Рима происходит идея разделения жизни городской и сельской, где загородный дом вдалеке от суеты позволяет отдохнуть от дел и становится местом уединенных размышлений. «Соединение античности и повседневности, точнее, облачение последней в торжественные одежды и, соответственно», «одомашнивание античности», достигающее апогея в начале следующего столетия, отчетливо воспринимается уже в конце XVIII века [6, с. 27].

Таким образом, римская вилла являет собой своего рода прообраз усадьбы. Так, в последней воплощаются присущие римской вилле особенности, среди которых (помимо идеи разделения городской и уединенной жизни) использование усадьбы как способа дохода за счет ведения сельскохозяйственных дел, вписанность в пейзаж и места пристанища различных искусств и формирования художественных коллекций, ведь, как справедливо отмечает О.С.Евангулова, сутью усадьбы является Пенат – гостеприимное пристанище искусств, литературы и философской мысли [6, с. 6].

Что же касается пейзажа, то в усадьбе он получает определенную трактовку в классицистическом ключе, на что указывает В.С.Турчин: «Если просветительский сад XVIII века символически реконструировал всемирную историю (ее начало и конец, героев древности и современные «виктории»), где и сама Природа выступала

знаком Вечности (также утраченного и возмечтаемого рая), а затем, суммируясь с предшествующими представлениями, олицетворяла, за счет «заселения» статуями, киосками и павильонами, победу разума над варварством, то век XIX, в своем начале, не отрицая подобного (ведь отрицать это, значило бы уничтожать, что было неприемлемо), хотел прямее обозначить путь к Беспредельному» [33, с. 365–366].

Таким образом, вкус к античности охватывает различные сферы искусства, среди которых станковая живопись, фарфор и архитектура. Особое воплощение античный вкус получает в портретной миниатюре, стремящейся доподлинно имитировать античные камеи.

В миниатюрных портретах, исполненных в стиле античной камеи, модели изображаются в профиль на однотонном фоне. Между тем профильное изображение конкретного человека, в историко-культурном контексте, значит много больше, чем «боковое положение головы». Предполагая определенную форму идеализации модели, профиль, при любых обстоятельствах, напоминает об античных камнях и римской монете. «В таком портрете больше, чем где-либо, изначально заложена мемориальность, восходящая к истокам жанра» [11, с. 108]. «В XVIII столетии профиль во многом предполагает и определенную форму идеализации модели, которая в конечном итоге сопоставлялась с античными героями» [11, с. 106–108].

К тому же композиции миниатюр-камей повторяют типичные композиции античных камей: одиночный профиль с поворотом головы вправо или влево, два профиля как бы наложенных друг на друга или расположенных напротив друг друга.

Камейные миниатюры исполняются художниками в различных форматах, повторяющих формы античных камей: овал (Бюст Агриппины младшей, сер. I в., ГЭ), круг (Август, Ливия и юный Нерон, сер. I в., ГЭ), восьмиугольник (Диомед с похищенным Палладием, I в до н.э., ГЭ), квадрат со скругленными углами (Эрот, перед источником, ГЭ).

Примечательно, что размер миниатюрного портрета также соответствует размерам камей и достигает не более 20 см.

Помимо рассмотренных черт, художники имитировали камеи средствами живописи, используя краски, соответствующие цветам

минералов (оникс, агат, яшма, различные виды кварца и др.). Таким образом, камейная миниатюра, естественно, вторична по отношению к глиптике, поскольку по своему характеру призвана имитировать обработанные резцом различные минералы. Наиболее часто мастера воспроизводили цвет и фактуру оникса и сардоникса, являвшихся наиболее распространенными материалами для камей в эпоху античности.

В создании миниатюрных портретов, к искусству камеи, в самых различных формах, обращается представитель живописной линии (3) — И.Я.Пескорский. К числу наиболее ярких работ художника относится миниатюрный профильный портрет императрицы Екатерины II (1785, ГРМ). Выдержанный в серебристо-голубых тонах, портрет представляет собой своего рода имитацию минерала оникса. Изобразив Екатерину II на условном темно-синем фоне, вписав образ в классический контекст, передав ощущение резного камня, мастер уподобил императрицу античным правителям или олимпийским божествам [11, с. 120, 123].

На «античный манер» И.Я.Пескорский также исполняет миниатюры «Портрет мальчика» (1790-е, частная коллекция С.А. и Т.А.Подстаницких, Москва) и «Детский портрет» (1790-е, частная коллекция С.А. и Т.А.Подстаницких, Москва).

Портрет мальчика выполнен акварельными и гуашевыми красками на костяной пластинке, где он изображен в профиль на темном фоне, усиливающим яркость передачи цвета лица и тела. В той же манере И.Я.Пескорский исполняет «Детский портрет». Здесь вместо холодного темно-синего фона художник выбирает красно-коричневый, прописывая тени мазками теплого коричневатого цвета. Воспроизводя индивидуальные черты моделей в антикизированном ключе, художник обнаруживает привязанность к распространенному в эпоху сентиментализма образу ребенка.

А.Х.Ритт так же, как и И.Я.Пескорский, придерживаясь живописной линии, динамично вписывает в сложившуюся схему камеи более натуроподобный образ человека.

Как справедливо отмечается в научной литературе, миниатюры такого рода можно назвать «ожившими камнями» [11, с. 120]. Вся

живопись представляет собой мерцающую поверхность. Так, в миниатюрном портрете великой княгини Елизаветы Алексеевны (1793 ?, ГРМ) модель прописана свободно: лицо представлено довольно натурально, легкие, словно невесомые волосы, будто бы находятся в движении от легкого дуновения ветра. Таким образом, А.Х.Ритт создает нежный трогательный женский образ, внося сентиментальные нотки. В то же время взгляд модели относительно строгий, присущий особе императорской фамилии. Кроме того, «воздушный» профиль выделяется за счет резкого контраста с однотонным темным фоном, цвет лица модели оказывается светлее естественного его тона, что говорит о стремлении художника уподобить изображение великой княгини резному камню. Таким образом, мастер придерживается выбранного им стиля камеи. Что касается цветовой гаммы, то А.Х.Ритт, не передавая характера камня, воспроизводит цвет минерала оникса.

Портрет И.С.Барятинского (4) (1795, ГЭ) А.Х.Ритт исполняет в аналогичной манере, передавая цветовую гамму оникса. Здесь мы видим уже немолодого, солидного седого мужчину, изображенного с небольшими локонами-буклями над ушами. Мастер передает также настроение и чувства модели, внося сентиментальное начало в миниатюрный портрет. На черном фоне четко выделяется профиль, легкой голубизной отмечены седые волосы, в качестве основного яркого пятна выступает широкий воротник одежды [13, с. 65] с воздушным белым шарфом над ним. В то же время, мастер вносит и предромантические нотки в портрет, изображая модель с приподнятой головой и горделивым выше горизонта взглядом. Здесь мы видим «оживающий» в мягком образе портрет И.С.Барятинского, как и портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны. Вместе с тем, следует отметить, что стилевые тенденции эпохи довольно отчетливо проявились именно в миниатюре, относительно свободной от определенных канонов изображения и отзвуков придворного церемониала, по сравнению со станковым портретом.

Рубеж XVIII–XIX веков отмечен параллельным сосуществованием различных стилевых направлений. Так, «на фоне дальнейшей эволюции классицизма, сложившегося в 70-е и 80-е годы 18 века, особенно привлекают внимание такие явления, как

развивающийся сентиментализм, неожиданные реминисценции стиля барокко, формирование предромантических явлений и отдельные «предугадывания» черт позднего классицизма. Развитие зрелого романтизма ориентировалось на эти изменения в искусстве 1790-х годов. Контраст предромантических явлений и классицизма словно предвещал параллельное развитие в начале 19 века романтизма и позднего классицизма» [34, с. 125].

В работах А.Х.Ритта органично сосуществуют сентиментальная и предромантическая античность. Таким образом, он создает уникальные по своей природе произведения миниатюрной живописи, передающие веяния своего времени.

К ониксу апеллирует и другой, известный своей изысканной манерой, мастер — П.Э.Строли, принадлежащий, в отличие от И.Я.Пескорского и А.Х.Ритта, к другой, графической линии. Художник исполняет миниатюрные портреты в нежно-голубой манере, имитируя цвет минерала, например, в миниатюрных портретах А.П.Гагариной (5) (1800, ГЭ) и в посмертном Е.Б.Шаховской (6) (1790-е, ГРМ). Если в первом случае имеет место имитация только цвета резного камня и композиции, то во втором частично имитируется фактура. Так, княгиня, хоть и исполнена живописно, больше похожа на каменную скульптуру с выбеленным лицом.

В творчестве П.Э.Строли также переплетаются различные веяния времени. К античному в композиции и абрисе силуэта он добавляет сентиментальные черты посредством обращения к аллегориям и символам. Так, в портрете Е.Б.Шаховской П.Э.Строли указывает на то, что миниатюра является посмертной, изображая венок из синих роз на покрытой голове модели, в то время как в портрете А.П.Гагариной мастер проводит параллель между моделью и богиней Дианой, используя изображение в виде характерного для камеи бюста, и такой детали, как полумесяц над головой. Однако если в портрете Гагариной выдерживается схема камеи, которая дополняется аллегорией, то портрет Е.Б.Шаховской получает иную трактовку — более «естественную», в которой наиболее натуроподобно передаются индивидуальные черты модели, выбивающиеся локоны из-под прически, туманный дымчатый фон, словно ассоциирующийся с вечностью.

Таким образом, если И.Я.Песковский показывает себя больше сторонником классицистической линии, А.Х.Ритт — мастером «естественности», то П.Э.Строли предстает достаточно разносторонним художником, виртуозно создававшим произведения в стилистике различных направлений.

К графической линии принадлежат и произведения другого миниатюриста, создававшего исключительно профильные портреты, П.Э.Рокштуля. Однако, в отличие от П.Э.Строли, этот мастер в своих работах имитирует уже не только оникс, но и сардоникс. В творчестве мастера можно выделить два вида работ — полихромные и занимавшие главное место в творчестве мастера монохромные.

Полихромные миниатюры отличаются мягкой по колориту живописью, меньшей стилизацией и использованием вместо черных, коричневых или синих фонов более светлых или даже цветных, о чем свидетельствует портрет М.П.Долгорукова (1802–1805, ГЭ), при создании которого художник использует композицию камеи, вписывая в нее натуроподобный образ, однако не такой динамичный, как в монохромных портретах.

Так, в портрете князя М.П.Долгорукова мастер, имитируя сардоникс, изображает князя на коричневом фоне в красном мундире с черным воротником с золотым шитьем и аксельбантом, используя несколько приглушенные тона. Изображая военного, художник создает лирический образ погруженного в свои мысли героя: задумчивый взгляд устремлен вдаль, модель погружена в себя, что в данном случае свидетельствует о сентиментальной античности.

В то же время, можно отметить наличие романтических ноток. Это выбранный сюжет — изображение офицера, как правило, предполагает героизацию, что более свойственно романтической античности. Однако здесь героический сюжет получает лирическую трактовку. Тем не менее, миниатюра не воспринимается контрастной из-за приглушенного тона и использования в качестве фона довольно нейтрального коричневого цвета. Таким образом, миниатюрный портрет, демонстрирующий плавный переход от сентиментальной античности к романтической, является наиболее показательным для стилевой ситуации в русском искусстве рубежа XVIII–XIX веков.

Уже совсем романтическим воспринимается образ М.П.Долгорукова (7) (1807–1808, ГИМ). Здесь П.Э.Рокштуль, подобно А.Х.Ритту, вписывает в композицию камеи живой, несколько динамичный, образ, однако, в отличие от А.Х.Ритта, с величайшей тонкостью прописывает черты лица, волосы, детали мундира и ордена, используя близкую к монохромности цветовую палитру. М.П.Долгоруков изображен на гладком темно-коричневом фоне, светлый тон мундира совпадает с естественным цветом слоновой кости, которую художник оставляет свободной от красочного слоя. Миниатюра исполнена мастером легко и свободно. Сочетание коричневатых, голубоватых и розоватых тонов, вместе с естественным цветом слоновой кости, придает портрету грациозность и изысканность [29, с. 20]. Тем не менее, переплетение личного, доличного и фона выглядит довольно контрастно, модель предстает в горделивой позе с идеальной осанкой и широко расставленными плечами, с устремленным вдаль взглядом, что указывает на романтическую трактовку античности.

Не менее виртуозна кисть другого мастера — француза А.Ф.Лагрене, произведения которого не относятся ни к одной из рассматриваемых линий и отличаются достоверностью передачи образа, тонкостью линий и, что не менее важно, имитацией различных минералов и уподоблением модели античной статуе. Такие миниатюры производят впечатление настоящей, вырезанной из камня камеи. Этого эффекта мастер добивается вследствие использования нестандартных методов формирования красителей и их основы. Применение такой техники связано с овладением А.Ф.Лагрене приемами и способами нанесения на фарфор профильных портретных изображений в стиле античной камеи лакокрасочными материалами, применяемыми на прославленной Севрской фарфоровой мануфактуре, директором художественной части которой являлся его дядя — Жан Франсуа Лагрене. В совершенстве овладев рецептами изготовления красителей, способных имитировать природные минералы, художник стал применять их в своей творческой деятельности.

В портрете неизвестной (1810–1820-е, частная коллекция С.А. и Т.А.Подстаницких, Москва) модель изображена художником в профиль

(влево) на имитирующем сардоникс серо-синем темном фоне. Ее лицо, тело, одежда и волосы также уподобляются камню. В отличие от работ А.Х.Ритта, П.Э.Рокштуля, П.Э.Строли и даже И.Я.Пескорского, в миниатюрных портретах А.Ф.Лагрене наиболее точно имитирует античные камеи. Так, художником мастерски передается фактура камня и, в частности, его многослойная структура. Так, изображение модели будто бы немного выступает над поверхностью фона, она представлена в одежде и причёске на античный манер. Любопытно, что на голове модели изображен венец с профильными миниатюрными портретами или профильными камеями, свидетельствующий о том, что в первой трети XIX века существовали такого рода украшения. Однако, виртуозно используя схему камеи, А.Ф.Лагрене вносит в нее некоторые изменения. Так, модель изображается с низкой точки зрения, в то время как в античных камнях используется средний горизонт.

А.Ф.Лагрене является замечательным колористом, миниатюры которого можно отличить по роскошной темно-коричневой цветовой гамме, тонким переходам золотистых тонов и мягким жемчужным переливам. Иногда художник добавляет в палитру голубоватые и зеленоватые оттенки.

В камейной манере А.Ф.Лагрене исполнил портрет Великой княгини Елены Павловны (вторая половина 1820-х, ГРМ). Однако здесь художник внес изменения в привычную композицию, показав модель на резном камне, который как бы находится поверх имитирующей темно-коричневое дерево поверхности. В результате создается впечатление камеи прямоугольной формы, висящей на стене или лежащей на столе темно-коричневого цвета, что позволяет взглянуть на миниатюру как на своего рода «обманку». Так, Л.Ю.Руднева в своей статье отмечает, что в миниатюрах-камнях А.Ф.Лагрене «своеобразно переплелись и свойственное ампиру подражание античности, и идущие от XVIII века традиции искусства обманки» [26]. В то же время, по нашему мнению, традиции искусства обманки берут свое начало в античности. Так, обманки были известны уже в древности, в частности, в иллюзионистической живописи Древней Греции, стремящейся к тому, чтобы изображения были максимально натуроподобные [32, с.

285]. С описаниями этого искусства, возможно, были знакомы мастера живописи конца XVIII столетия, что позволяет отнести этот прием к античному вкусу.

Помимо композиционных новшеств, художник вносит разнообразие в цветовую палитру портрета великой княгини Елены Павловны, добавляя к ней изумрудный цвет камня, выступающего в роли фона, непосредственно на котором представлена модель. Несмотря на то, что прическа Елены Павловны, одежда и фон имитируют резной камень оникс, лицо и тело княгини переданы более естественно.

Так же удачно А.Ф.Лагрене исполняет в камейной манере миниатюрный портрет императора Николая I с супругой Александрой Федоровной (конец 1810-х — начало 1820-х, Музей-усадьба «Останкино»). Миниатюра обрамлена золотой рамкой, имитирующей лавровый венок, символизируя триумф, постоянство, вечность и бессмертие. Изображенный на голове Николая I лавровый венок и диадема Александры Федоровны также обозначают триумф. Мастер изображает два профиля, как бы наложенных друг на друга, повторяя, тем самым, композицию «камей Гонзага» (III в. до н.э., ГЭ), уподобляя императора и его супругу Птолемею II и Арсиное II. Вместе с тем, А.Ф.Лагрене вносит изменения в композицию, привычную для работ такого рода, используя мотив, более характерный для сентиментального семейного портрета, изображая на плече Николая I руку его супруги, тем самым символизируя характерные для сентиментализма согласие и близость семейной пары.

Художник воспроизводит супружескую чету на темно-коричневом фоне, в античных одеждах в профиль (влево) погрудно. При этом Николай I оказывается ближе к зрителю, частично прикрывая собой изображение Александры Федоровны. Фигуры моделей напоминают скульптурные профили, а их одежды имитируют резной камень, в частности, сардоникс.

Здесь А.Ф.Лагрене удалось создать свой особый узнаваемый стиль, наиболее натурально стилизуя миниатюрные портреты под античные камеи и уподобляя моделей античным правителям.

Таким образом, камейная миниатюра, обязанная своим возникновением господствовавшему в России эпохи классицизма

античному вкусу, испытала также воздействие сентиментального и романтического направлений живописи конца XVIII — начала XIX века.

Так, античный вкус переплетается с сентиментальным у А.Х.Ритта и И.Я.Пескорского, в творчестве которых характерными являются нежные трогательные женские, юношеские и детские образы, в то время как А.Ф.Лагрене предпочитает монументализацию образа.

При соприкосновении с античным вкусом сентиментальность в творчестве рассматриваемых мастеров приобрела черты, придающие образам общий отпечаток благородной простоты, прозрачности и легкости, нежности, мягкости моделировок и колористических оттенков. При этом лавровые венки и другие атрибуты античности [30, с. 354] порой легко уживаются с символами изящной чувствительности.

Так же, как и сентиментальное, романтическое обращается к человеку и его внутреннему миру, однако глубину идей и личностных переживаний художники передают, возвеличивая модель, поднимая ее на одну ступень с великими героями прошлого.

Вместе с тем, романтизм в работах мастеров оказывается довольно сдержанным, что продиктовано самой сутью и композицией миниатюры-камеи и, возможно, особенностями стиля в России.

Иными словами, благодаря становлению в русской художественной культуре античного вкуса, вобравшего наиболее актуальные течения эпохи, и создаются предпосылки для благоприятного развития такого особенного явления в русском изобразительном искусстве второй половины XVIII — начала XIX века, как профильная портретная миниатюра в стиле античной камеи.

Примечания:

1. «Профильные миниатюрные портреты в стиле камеи», «профильная портретная миниатюра в стиле камеи», «профильные миниатюрные портреты, исполненные в стиле камеи», «миниатюра в виде камеи», «миниатюра в стиле камеи», «миниатюра, исполненная в стиле камеи», «миниатюрный портрет в стиле камеи» и «миниатюра-камея» следует рассматривать как синонимы.

2. «En camée» (франц., от итал. cameo — «резной камень») — роспись под камеи, разновидность техники гризайль («en grisaille» (фр. Grisaille, от gris — «серый»), применяемая с целью имитации резных камней. Исполнение изображения в технике камеи предполагает нанесение изображения оттенками какого-либо одного цвета (чаще серого), иногда с тонкой прорисовкой другого цвета. Главным отличием такого вида декоративной живописи является светотеневая моделировка, выявляющая объем рисунка.

3. Автором по способу исполнения работы миниатюристов условно отнесены к двум линиям: живописной (И.Я.Пескорский, А.Х.Ритт) и графической (П.Э.Строли, П.Э.Рокштуль).

4. Иван Сергеевич Барятинский (1738–1811) — генерал-поручик (1779), российский дипломат, посланник в Париже (1783).

5. Анна Петровна Гагарина (урожд. Лопухина, 1777–1805) — дочь сенатора П.В.Лопухина, любимица и фаворитка императора Павла I, камер-фрейлина императрицы Марии Федоровны, статс-дама.

6. Елизавета Борисовна Шаховская (1773–1796) — княгиня, единственная дочь генерал-лейтенанта, князя Б.Г.Шаховского от брака с баронессой В.А.Строгановой.

7. Михаил Петрович Долгоруков (1780–1808) — генерал-лейтенант, ротмистр (1796), полковник (1800), флигель-адъютант (1801). Долгоруков участвовал в войне против Наполеона (1805–1807), за битву при Аустерлице получил орден Св. Георгия IV степени, за Прейсиш-Эйлау — орден Св. Георгия III степени (1806).

Библиография:

1. *Багдасарова И.Р.* Античные реминисценции в русском императорском фарфоре второй половины XVIII века. Диссертация... кандидата искусствоведения. — СПб., 2011.

2. *Врангель Н.Н.* Иностранцы в России // Старые годы. — 1911. — Июль-сентябрь. — С. 5–94.

3. *Врангель Н.Н.* Миниатюры императорского Эрмитажа // Золотое руно. — 1908. — № 2 (февраль). — С. 15–20.

4. *Врангель Н.Н.* Очерки по истории миниатюры в России // Старые

годы. — 1909. — Октябрь. — С. 509–573.

5. *Габричевский А.Г.* Античность и античное // Античность и античное в культуре и искусстве последующих веков. Материалы науч. конф. 1982 года. ГМИИ им. А.С.Пушкина. — М., 1984. — С. 5–13.

6. *Евангулова О.С.* Художественная «Вселенная» русской усадьбы. — М., 2003.

7. И мира звук в ответ мечу гремел: Museum Сергея и Татьяны Подстаницких / авт. кат. С.А.Подстаницкий. — М., 2011.

8. История России в портретах. Частное собрание русской миниатюры конца XVII — XIX веков. Кат. выст. ГИМ / авт.-сост. С.А.Подстаницкий. — М., 2010.

9. *Каган Ю.О.* «Камейное искусство» на императорских камнерезных фабриках: Петергоф. Екатеринбург. Колывань. — СПб., 2003.

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

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

12. *Карев А.А.* Портретная миниатюра в русской живописи XVIII века // Проблемы истории СССР. — М., 1980. — С. 185–200.

13. *Комелова Г.Н.* Августин Ритт — русский миниатюрист. 1765–1799. Жизнь и творчество. — СПб., 2004.

14. *Комелова Г. Н.* Миниатюры А.И.Чернова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР 1976. — М., 1977. — С. 251–260.

15. *Комелова Г.Н.* Русская миниатюра на эмали XVIII — начала XIX века. — СПб., 1995.

16. Миниатюра в России XVIII — начала XX века: Каталог выставки из фондов Эрмитажа / авт. вступ. ст. и сост. Г.Н.Комелова, Г.А.Принцева. — Л., 1981.

17. Миниатюра из частных собраний / авт.-сост. С.А.Подстаницкий. — М., 2007.

18. Портретная миниатюра в России XVIII–XIX веков из собрания Государственного Исторического музея. Альбом / авт. вступ. ст. и сост. Т.А.Селинова. — Л.: Художник РСФСР, 1988.

19. Портретная миниатюра в России XVIII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Альбом / авт. ступ. ст. и кат.

Г.Н.Комелова, Г.А.Принцева. — Л., 1986.

20. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII — начала XX века. В 2 т. / авт. вступ. ст. К.В.Михайлова, Г.В.Смирнов. — Л., 1974.

21. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII — начала XX века / авт. вступ. ст. К.В.Михайлова, Г.В.Смирнов. — Л., 1979.

22. Пуликова Л.В. Миниатюры П.Э.Строли // Среди коллекционеров. — М., 2011. — № 3 (4). — С. 76–79.

23. Пуликова Л.В. Немецкий миниатюрист при дворе Павла I // Русское искусство. — М., 2007. — № 3. — С. 82–86.

24. Пуликова Л.В. Питер Эдвард Строли — любимец королей // Искусствознание. — М., 2011. — № 3–4. — С. 343–361.

25. Пуликова Л.В. Творчество живописца-миниатюриста Питера Эдварда Строли (1776–1828). Диссертация... кандидата искусствоведения. — М., 2012.

26. Руднева Л.Ю. Изящные стороны человеческого лица. Портретная миниатюра в России // Наше Наследие. — 2011. — № 99. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9905.php> (дата обращения: 25.06.17).

27. Русская портретная миниатюра конца XVII — XIX века / авт.-сост. С.А.Подстаницкий. — Вадуц, 2010.

28. Селинова Т.А. Петр Росси — русский миниатюрист. — М., 2005.

29. Селинова Т.А. Художник П.Э.Рокштуль. Из истории русской портретной миниатюры. — М., 2005.

30. Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / под ред. и с послесл. И.М.Чубарова. — М., 2005.

31. Собрание Сергея и Татьяны Подстаницких. Избранное / авт. вступ. ст. А.М.Гостев. — М., 2008.

32. Татаркевич В. История шести понятий / пер. с польского Бориса Домбровского. — М., 2002.

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

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

У ИСТОКОВ НОВЫХ ПЛАНИРОВОЧНЫХ РЕШЕНИЙ: АСИММЕТРИЯ И ЖИВОПИСНОСТЬ В ДОВИКТОРИАНСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Статья посвящена проблеме формирования новых принципов планировки загородного дома в английской архитектуре. Еще в середине XVIII столетия в творчестве Р.Тэйлора появляются тенденции к асимметричным планировочным решениям. Существенный вклад в дальнейшее развитие этих тенденций вносят теоретики такого направления, как пиктуреск.

The article is devoted to the problem of forming of new planning principles in the English country house architecture. Already in the middle of the XVIII century in the works of R.Taylor tendencies for asymmetrical planning have appeared. A valuable contribution in the further development of these tendencies have made theorists of so called picturesque movement.

Ключевые слова: викторианская архитектура, английский усадебный дом, планировочное решение, асимметрия, живописность.

Keywords: Victorian architecture, English country house, planning, asymmetry, picturesque.

Новая эпоха, как известно, нередко выстраивает свою систему приоритетов «от противного» по отношению к эпохе-предшественнице. Викторианское время не было исключением в этом отношении. Шкала нравственных ценностей существенно изменяется. Зеркалом этих изменений становится определенный образ жизни, непосредственно отраженный в структуре дома, в его планировочном решении.

Основное обвинение, которое викторианцы предъявляют архитектуре предшествующей эпохи, — тяготение к симметричному плану и, соответственно, фасадной композиции в ущерб функциональным потребностям жилого дома. Подобное архитектурное решение, по мнению современников, во-первых, ведет к неоправданным затратам, во-вторых, зачастую делает жилище неуютным и некомфортным [1]. В этих обвинениях, безусловно, была определенная доля истины. Архитекторы не всегда в достаточной мере учитывали существенное различие климата венецианской террафермы и туманного Альбиона. Жалобы на сквозняки, гуляющие по анфиладам английской загородной виллы, встречаются нередко.

При этом следует заметить, что палладианское загородное строительство изначально развивалось по двум направлениям: традиционный большой усадебный дом и менее масштабная, более компактная по своей планировке вилла. К середине восемнадцатого столетия тип виллы определенно начинает доминировать. Основная причина тому — меньшая затратность проекта и, соответственно, осуществимость его для достаточно широкого круга заказчиков. Подобного рода жилища строят и мелкопоместные дворяне, и разбогатевшие купцы, а зачастую также и аристократы, желающие иметь небольшой, но фешенебельный дом вблизи столицы [2].

Главное преимущество виллы — компактная планировка, анфиладный принцип с чередованием помещений, контрастных по своей конфигурации. Классическим примером может служить Чизик-хаус лорда Берлингтона. Будучи весьма эффектным, подобное решение таило в себе ряд неудобств. Помимо того, что оно мало подходило к условиям сырого английского климата, оно исключало возможность уединения. Анфилада так называемых *state-rooms*, парадных комнат, включала в себя все хозяйские помещения дома за исключением спален. Она играла замечательную роль во время официальных приемов, когда открывалась полностью перед гостями во всем своем великолепии. Однако в обычное время ее вряд ли можно было считать удобной.

Для не очень состоятельного владельца входившее в ее состав число комнат было явно излишним. Гостиная, столовая и библиотека

— вот тот необходимый минимум, довольствоваться которым вполне мог и скромный сквайр, и преуспевший бизнесмен. Этих трех комнат оказывалась вполне довольно и в случае, когда устраивался прием гостей: танцы, игра в карты и угощение могли, как полагается, проходить одновременно.

При таком наборе помещений сохранить симметричный план было фактически невозможно. Первым, кто решительно отказывается от симметрии композиции, становится Р.Тэйлор. Интересным образом его постройки также получили в английской историографии название «вилла», хотя рассчитаны они на совершенно новый круг заказчиков. Современник в ироническом стихотворении насмехается над подобного рода владельцем, бизнесменом, которой, приезжая в свою виллу у пыльной дороги близ города, тщетно пытается найти здесь отдохновение от трудов праведных [3].

Изменение планировочного решения неизбежно повлечет за собой и трансформацию фасадной структуры здания. Портик — основополагающий элемент палладианской композиции, разумеется, исчезает, и вообще фасадный декор сводится к минимуму. Такие дома Тэйлора, как Харлифорд в Бэкингэмшире (1755), Эсджил Хаус в Саррее (1760–1765), Чют Хаус в Уилтшире (1768) намного опережают свое время по смелости своего объемно-пространственного решения.

Однако особенно необходимо остановить внимание на тех усадьбах XVIII — начала XIX столетий, которые были целиком исполнены в готическом вкусе. Это, в первую очередь, Строберри-хилл Х.Уолпола и аббатство Фонтхилл лорда Бекфорда. Эти постройки разделены между собой хронологическим интервалом в полстолетия. В 1753 году покупает землю на Темзе близ Лондона и начинает строительство сын некогда всесильного премьер-министра Роберта Уолпола Хорэс. А на рубеже веков миллионер лорд Бекфорд, оскорбленный тем, что общество подвергло его остракизму, огораживает свои земли глухой пятиметровой стеной и требует, чтобы стройка шла как можно быстрее, не прекращаясь ни на минуту ни днем, ни ночью.

Названия этих усадеб достаточно часто ставятся в научной литературе рядом, поскольку это действительно ярчайшие примеры

обращения к готическому стилю в довикторианской архитектуре. Кроме того, объединяет эти памятники и то, что в обоих случаях хозяевами и во многом генераторами идей проекта были литераторы. Параллели между литературными образами «Замка Отранто», «Ватека» и архитектурными образами усадеб, выстроенных их авторами, достаточно легко провести.

Заметим, что на этом, пожалуй, сходство и заканчивается. Отличий же, свидетельствующих о том, что две эти усадьбы принадлежат совершенно разным эпохам, много больше. Стробрерри-хилл, по сути дела, — комфортный рокайльный особнячок, одетый в готическое платье. Многочисленные готические элементы: стрельчатые арки, квадрифолии, стукový декор, имитирующий сложные формы сводов, характерные для национальной средневековой традиции, — все это вполне укладывается в рамки вполне характерных для эпохи рококо представлений о возможности использования декора, выполненного в разных стилистических ключах. Наряду с шинуазри и тюркери, готицизмы становятся одной из допустимых возможностей архитектурного языка. Главное новшество Уолпола в том, что он одним из первых решает перенести декор, характерный ранее для архитектуры малых форм (садовые павильоны, часовни, руины и т.д.), на фасады и интерьеры усадебного дома.

Зададимся вопросом: связаны ли и, если да, то каким образом планировочная структура дома и выбор стиля? Ответ можно найти в одном из писем Уолпола, где он откровенно говорит о том, что побудил его обратиться к готике... недостаток средств и, как следствие, необходимость найти максимально компактное планировочное решение [4]. Таким образом, здесь, как и в коттеджном строительстве, неклассические элементы позволяют удачно обыграть вынужденную асимметрию плана. Совершенно в другой ситуации находился хозяин Фонтхилльского аббатства. Будучи богатейшим человеком Англии, лорд Бекфорд не испытывал, конечно, ни малейшей стесненности в средствах, сколь бы грандиозны его замыслы ни были. Прихоть заказчика в данном случае полностью определила собой планировочную структуру дома.

Сложно представить себе две личности, которые были бы в

такой степени антиподами, в какой являются ими хозяева двух рассматриваемых нами усадеб. Х.Уолпол обладал в наивысшей степени общественным темпераментом. В доме его, расположенном в весьма фешенебельном месте вблизи столицы, постоянно толпятся гости, подчас малознакомые хозяину, он ведет обширную переписку (его корреспондентами были многие видные деятели французского Просвещения), он живо откликается на самые разные события культурной жизни своей страны. Полной противоположностью был лорд Бекфорд. Одиночка, мечтатель, фантазер, ставший в конце концов, изгоем, в Фонтхилле он стремится создать свой собственный мир, где можно было бы прочно укрыться от посторонних глаз и жить самодостаточной жизнью.

Любопытно сравнить истории проектирования двух усадеб. Уолпол создает так называемый Комитет друзей, который занимается, так сказать, совместным творчеством, а затем поручает архитектору техническое осуществление найденных решений. Причем архитекторы меняются несколько раз, и их креативная роль весьма невелика. Бекфорд общается со своим архитектором Дж.Уайеттом один на один. Уайетт, высококвалифицированный профессионал, умеющий работать в самых разных областях архитектурной практики и в любом стилистическом ключе, воплощает в жизнь экстравагантные идеи своего заказчика, придавая им редкую убедительность.

Фонтхилл отнюдь не походит на уютный усадебный дом. Архитектор и заказчик обыгрывают фигурирующее в названии слово «аббатство», придавая архитектурному комплексу сходство с формами не столько светской, сколько церковной средневековой архитектуры. Прежде всего, необычен план дома в форме почти равноконечного креста, центром которого становится высокая башня-октагон. Подобное планировочное решение, конечно, камня на камне не оставляло от привычной системы расположения комнат, рассчитанной на стандартный образ жизни сельского сквайра. Следует помнить, что, сознательно отрезавший себя от окружающего мира, не имеющий семьи, хозяин и не предполагал, что подобная жизнь будет протекать в его доме. Громаду Фонтхилльского аббатства он возводит в расчете исключительно на себя. Вероятно, сам процесс стройки занимает его

в большей степени, нежели результат, поскольку, как скоро результат был достигнут, дом был продан хозяином, оказавшись совершенно неудобным для существования.

Таким образом, мы видим, что принципы проектирования двух знаменитейших готических усадеб довикторианского периода в известной степени противоположны: Х.Уолпол ищет наиболее рациональное планировочное решение и затем подбирает наиболее удачно соответствующий ему архитектурный декор. Лорд Бекфорд же исходит из некоего живописного образа, который властно подчиняет себе планировочное решение, превращая усадебный дом не в комфортную среду обитания, а скорее в разросшуюся до гигантских размеров садовую «руину».

Несмотря на все вышеуказанные различия, в обоих случаях асимметричное планировочное решение и готический декор дома взаимосвязаны. Было бы, однако, ошибкой полагать, что подобная взаимосвязь существовала всегда. Видный историк британской архитектуры Дж.Саммерсон в своей классической монографии указывает на то, что в «готической» архитектуре Англии существует две противоположные тенденции: готический декор в некоторых случаях украшает фасады типичного георгианского дома с регулярной планировкой, а в некоторых становится средством умело обыграть планировку асимметричную [5].

Первое, как правило, характерно для архитекторов, прочно укорененных в классической традиции и воспринимающих неклассические элементы как некое средство разнообразить свой архитектурный язык. При этом подобного рода элементы нередко пытаются подчинить некой системе, наподобие ордерной. Первым такую попытку предпринимает Бэтти Лэнгли в своей «Готической архитектуре, улучшенной правилами и пропорциями» [6]. Фактически одновременно с ним У.Кент практически воплощает эти идеи в жизнь. Продолжением подобной тенденции можно считать появление «готических» домов в творчестве Р.Адама и У.Чемберса. Их планировочное решение отличается симметрией, а средневековое обличье фасадов нередко скрывает за собой, как в замке Калзиен Кастл, интерьерный декор в классическом вкусе.

Противоположная тенденция, берущая свое начало от Строберри-хилл и готических особняков Дж.Уайетта (помимо Фонтхилльского аббатства, здесь следует упомянуть Ли Прайори в Кенте (1785), «дитя Строберри», по шутливому выражению Х.Уолпола, и Эшридж Хаус), будет иметь продолжение в таком течении, как пиктуреск.

Теория живописного, как переводится этот термин на русский язык, была разработана в конце XVIII века такими авторами, как У.Гильпин, Ю.Прайс и Р.П.Найт. Ни один из них не был ни профессиональным архитектором, ни профессиональным художником. Однако влияние, оказанное этими джентльменами-любителями на английскую культуру рубежа веков, сложно переоценить. В первую очередь, оно обусловило обострившийся интерес к красотам родной страны, появление феномена «живописного путешествия» и колоссальный взлет акварельной живописи. Однако затем идеи пиктуреска получают отражение и в архитектурной практике.

Одним из важнейших памятников эпохи является построенная Р.П.Найтом усадьба Даунтон Кастил. Именно она породила целую плеяду усадебных домов так называемого замкового стиля (*castellated mansion*) в позднегеоргианскую эпоху. Как пишет Т.Дэвис в своей монографии «Готический вкус» (1974), «вся прелесть его плана заключается в возможности расширить его в любом направлении, что придаст его силуэту еще большее разнообразие» [7] (с. 125). Впрочем, как отмечает автор, подобный планировочный принцип распространяется далеко не только на «средневековую» архитектуру. Эпоха пиктуреска становится в своем роде «свободной зоной» для всевозможных стилистических экспериментов [8].

Примечания:

1. В ранневикторианское время подобных планировочных решений еще придерживается зачастую Ч.Берри. О риторичности его архитектурного языка см.: *Jordan R.F. Victorian Architecture.* — Harmondsworth, 1966. — P. 224–225.

2. К последней категории заказчиков можно отнести, например, лорда Берлингтона и лорда Пемброка, построивших на Темзе вблизи Лондона свои виллы Чизик-хаус (1725) и Марбл хилл (1724–1729).

3. Suburban villas, highway-side retreats,
That dread the encroachment of our growing streets,
Tight boxes, neatly sashed, and in a blaze
With all of the July sun collected rays,
Delight the citizen, who, gasping there,
Breathes clouds of dust and calls it country air...
There, pinion'd in a parlour snug and small,
Like bottled wasps upon a southern wall,
The man of business and his friends compress'd,
Forget their labours, and yet finds no rest.

William Cowper. «*Retirement*». 1782.

4. *Aslet C., Powers A.* English House. — Harmonsworth, 1986. — P. 137.

5. *Summerson J.* Architecture in England 1530–1830. — Harmondsworth, 1983. — P. 406.

6. *Batty Langley.* Gothic architecture, improved by rules and proportions... — L., 1742.

7. *Davis T.* The Gothick Taste. Newton Abbot. London. — Vancouver, 1974. — P. 125.

8. Ibid. — P. 128.

Библиография:

1. *Aslet C., Powers A.* English House. — Harmonsworth, 1986.

2. *Davis T.* The Gothick Taste. Newton Abbot. London. — Vancouver, 1974.

3. *Girouard M.* Historic Houses of Britain. — L., 1985.

4. *Summerson J.* Architecture in England 1530–1830. — Harmondsworth, 1983.

5. *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве. — СПб., 2004.

АНГЛИЙСКИЙ ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ ЭПОХИ КОРОЛЕВЫ ВИКТОРИИ. АРХИТЕКТОР И ЗАКАЗЧИК. НОВЫЙ ХАРАКТЕР ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Статья посвящена изменениям, происходящим в отношениях между архитектором и заказчиком в области усадебного строительства в викторианскую эпоху. Если для предшествовавшего XVIII столетия было характерно увлечение английских лендлордов самостоятельным проектированием своего загородного жилища, то в викторианскую эпоху наблюдается тенденция профессионализации архитектурной деятельности. Именно в это время возникают крупные строительные фирмы, берущие на себя подряд на строительство дома «под ключ». Однако все вышесказанное отнюдь не означает нивелирования роли заказчика, его вкусов, что именно на Британских островах традиционно продолжает быть весьма существенным.

The article is devoted to the changing relations between an architect and his clients in country house building during the Victorian epoch. In the XVIII century many landlords projected their houses themselves. In Victorian time architectural activity becomes to be mostly a professional occupation. In this time a lot of great building firms were founded that were ready to sign a contract for turnkey building. But notwithstanding this the role of a customer and his taste continues to be traditionally important in Britain.

Ключевые слова: усадебная архитектура, викторианская эпоха, загородное строительство, взаимоотношения заказчика и архитектора, стилистические предпочтения.

Keywords: country house architecture, Victorian epoch, building in the country, relations of architect and client, stylistic preferences.

Особенное место, занимаемое на Британских островах усадебной архитектурой, — феномен, не имеющий аналогов на Континенте. Частный заказ в XIX столетии составляет не только основу материального благополучия архитектора, но и является для него главной возможностью заявить о себе, прославиться. Ч.Берри, автор проекта Английского Парламента, ставшего своеобразной визитной карточкой Англии, получил популярность не столько благодаря этому крупнейшему в Европе той эпохи общественному зданию, сколько вследствие ряда куда менее масштабных работ, заказанных ему частными лицами.

Частная рекомендация играет в викторианской Англии решающую роль в получении заказа. Архитектор, как нигде в Европе, чувствует себя независимым от государственных структур и подчиненным законам свободного рынка. Замечательно эта тенденция отражена в известной книге архитектора Роберта Керра «Дом джентльмена; или как спланировать английское жилье, от дома причта до дворца» (1864). В ней автор воспроизводит такой воображаемый диалог между архитектором и заказчиком. Заказчик, запутавшийся во множестве существующих стилей, просит построить дом «без стиля — разве только в удобном стиле, ежели таковой существует». На что архитектор возражает, что все стили, в принципе, способны быть удобными: «Сэр, вы платите и Вы, следовательно, должны предложить проект; выбрать стиль Вашего дома точно так же, как Вы выбираете фасон Вашей шляпы; классический, с колоннами или без, с арками... сельский, городской или вообще дворцовый: елизаветинский в любом варианте; ренессансный... или, не вдаваясь в излишние мелочи, скажем, средневековый любого из многочисленных периодов этой эпохи — старо-английский, французский, немецкий, бельгийский, итальянский и т.д.» [1].

В Англии традиционно чрезвычайно важную роль в архитектурной практике играла деятельность лендлордов-дилетантов. Архитектура сравнительно поздно становится на Британских островах профессией в полном смысле этого слова. Викторианцы, пожалуй, первыми решаются всецело доверить облик своего жилища профессионалу. Исключения, безусловно, встречаются. К числу наиболее ярких, на наш

взгляд, принадлежит колоритная фигура графа Ловлейса. Происходя из старой аристократической семьи, он обладал несколькими загородными поместьями. В 1846 году граф избирает Ист Хорсли Плейс в графстве Саррей в качестве своей основной резиденции и начинает перестройку дома, возведенного Ч.Берри всего тринадцать лет назад, в 1834 году. В итоге этой деятельности Хорсли Хаус (такое имя получает имение после перестройки) заметно преобразуется и увеличивается в размерах: к основному объему пристраиваются башни, банкетная зала и часовня. Будучи не только архитектором-самоучкой, но и инженером-любителем, Ловлейс вводит в свой проект всевозможные технические усовершенствования, а его изыскания в области строительных материалов даже привели к тому, что на Всемирной выставке ему вручают премию за кирпич собственного производства. Закончив строительство дома, хозяин был не в силах остановиться и практически целиком перестроил соседнюю деревню, таким образом выполнив обязательный этический завет викторианского джентльмена: строя для себя, не забыть облагодетельствовать и округу.

Целиком и полностью самостоятельно выполнил проект своего усадебного дома в Фоксуоррен эстэйт и Ч.Бакстон. Для этого ему пришлось предварительно как следует поднатореть в архитектурной теории и практике, испробовав свои силы в строительстве менее масштабных и сложных сооружений. Но все же большинство владельцев не решалось на такие рискованные эксперименты и, если и пробовало свои силы в архитектуре, то ограничивалось проектированием малых форм в парке.

Однако тот факт, что мода на самостоятельное архитектурное проектирование среди землевладельцев безвозвратно уходит в прошлое, не исключает того, что память о ситуации, при которой все решает хозяин, а архитектор является лишь техническим исполнителем его идей, надолго еще сохраняется в сознании современников. Несмотря на баснословные гонорары, которые платили титулованные заказчики своим архитекторам, они нередко по-прежнему воспринимали их скорее как высокопрофессиональных ремесленников, способных легко исполнить любую прихоть, нежели как творческих людей, имеющих право на свое эстетическое суждение. Происходившая нередко

многократная смена проектировщика по ходу строительства — тому свидетельство. Характерным примером в этом отношении является строительство усадьбы Тинтесфилд (Tyntesfield) в графстве Сомерсет. За долгие годы строительства сменилось три архитектора: основной объем был выполнен Нортонем еще в 1860-е гг., однако в 1880-е Вуджер существенно его перестраивает, и, наконец, завершающим аккордом в ансамбле усадьбы становится домовая церковь, выполненная по проекту Артура Бломфелда.

Однако чаще заказчик сейчас имеет дело не с отдельным мастером, как это было прежде, а с архитектурной фирмой, которая-то и берет подряд на строительство и соответствующие обязательства. Фирмы эти были очень разными и по своему масштабу, и по характеру организации рабочего процесса. Преобладали небольшие архитектурные бюро где, как правило, работали один или два архитектора, несколько помощников и учеников и один клерк, ведущий дела. Однако к середине столетия появляются и огромные мастерские, наиболее известную из которых возглавлял Гильберт Скотт. В ней параллельно могла идти работа над несколькими десятками проектов, при этом, естественно, возглавлявший фирму архитектор не входил в детали каждого из них, осуществляя общее руководство. Процесс проектирования в такого рода конторах был поставлен на поток, и само архитектурное творчество все более и более начинало напоминать производственный процесс, что не могло, в конце концов, не вызвать протеста со стороны целого ряда архитекторов. Так в 1892 году, в конце викторианского правления, Р.Н.Шоу и Т.Дж.Джексон издают книгу «Архитектура: профессия или искусство?» [2], отражающую новые тенденции, когда опять появляются в большом количестве небольшие архитектурные студии.

Еще одна особенность викторианского времени, которую следует отметить, — это возникновение строгой специализации в области строительства и архитектуры. Архитектор теперь занимается исключительно своим делом — проектированием, в то время как еще на заре столетия вполне обычной была ситуация, при которой он совмещал эту деятельность с целым рядом сопутствующих ей занятий: скажем, и Р.Адам, и У.Чэмберс и несколько позже Дж.Нэш нередко заключали контракты на поставку строительных материалов. Теперь

такая ситуация практически исключена, архитектор и подрядчик не только не совмещаются в одном лице, но между ними лежит в социальном отношении настоящая пропасть: если первый, безусловно, причисляется к так называемому *polite society*, воспитанному обществу, то второй, также безусловно, стоит вне его.

Однако следует заметить, что архитектор освобождается теперь не только от обязанностей подрядчика и строителя, и внутри самой архитектурной профессии специализация достигает достаточно высокой степени. Архитектурная профессия оказывается отделенной сейчас как от сферы *civil engineering* (то есть инженерно-строительных специальностей), так и от сферы *interior decoration* (интерьерного дизайна).

Собственно, впервые этот термин появляется еще в начале столетия, когда в свет выходит книга Т.Хоупа «Мебель и интерьерный декор в доме» (1807) [3]. Однако расцвет этого направления деятельности связан с именем У.Морриса и движения Искусств и ремесел (*Arts and Crafts*). Именно в это время взаимодействие между архитектором и дизайнером становится как никогда тесным, а дизайнер перестает рассматриваться как искусный ремесленник и начинает восприниматься как художник, работающий на равных правах с автором проекта.

Однако специализация идет еще дальше. Как замечает видный исследователь викторианской архитектуры С.Мутезиус [4], архитектор с именем редко самолично вычерчивал планировку здания. Как правило, эта задача поручалась им опытным строителям, в то время как сам маэстро занимался созданием общего плана здания, его объемно-пространственной и фасадной композицией.

Свидетельством все большей профессионализации архитектуры становится и образование архитектурных объединений, таких как RIBA (*Royal Institute of British Architects* — Королевский Институт Британских Архитекторов) и *Architectural Association* (Архитектурная Ассоциация), собравших лучшие творческие силы страны. Усилиями этих объединений начинают выходить в свет такие солидные периодические издания по архитектуре, включая и усадебное строительство, как журналы «*The Builder*» («Строитель») и «*Architectural Magazine*» («Архитектурный журнал»).

Отмеченные нами особенности не могли не повлиять в известной мере на характер жилой архитектуры вообще и загородного дома в частности. Строительство дома становится для владельца задачей куда более простой, нежели прежде. Ему гораздо в меньшей степени приходится вникать в детали строительного процесса. Крупные фирмы, как правило, берутся за выполнение всего комплекса строительных работ, в то время как раньше обычно разные фирмы получали тендер на выполнение отдельных их видов.

Если же хозяин усадьбы все же намерен взяться за строительство самостоятельно, значительно экономя таким образом на дорогостоящей работе архитектора, ему в помощь существует масса изданий, предлагающих практические советы о том, как это сделать, а также так называемые *pattern-books*, книги с готовыми образцами проектов. Одним из наиболее популярных сочинений такого рода стала книга Роберта Керра «Дом джентльмена», впервые увидевшая свет в 1864 году, а затем неоднократно переизданная. Нет такой мелочи, которую бы не предусмотрел автор в этом объемном труде. Чтобы воспользоваться его советами, достаточно было обладать минимумом специальных знаний и навыков. Если ими не владел лендлорд, достаточно было привлечь себе на помощь всякого, кто имел хоть какой-то опыт в области строительства. Помимо этого выходил ряд популярных руководств, советами которых мог воспользоваться вообще любой профан, как например, книга Ч.Истлейка «Советы по устройству дома» (1867) [5].

Архитектор также оказывается теперь совершенно в новой ситуации. Прежде всего, эту ситуацию можно описать термином «рыночная». Если фактически все крупные заказы на общественные здания получают по результатам архитектурного конкурса, то и в области частного строительства конкуренция велика. Как один из результатов этой ситуации можно отметить и приведенный нами выше факт, что владельцы поместья нередко меняют архитекторов по ходу строительства.

Таким образом, мы видим, что отношения заказчика и архитектора меняются существенно. С одной стороны, занятие архитектурой все меньше считается подходящим хобби для лендлорда и все больше воспринимается как профессиональная деятельность. Однако, с другой

стороны, это отнюдь не означает того, что личность владельца начинает играть второстепенную роль в создании образа загородного жилища. Напротив, ей принадлежит сейчас исключительно важная роль. Рыночная ситуация ставит владельца перед выбором столь широким, как никогда ранее. Замечательная фраза Р.Керра о том, что клиент может выбрать стиль своего дома точно так же, как выбирает фасон своей шляпы, очень верно характеризует ситуацию. Колоссальный выбор дает владельцу возможность чрезвычайно точно выразить в облике жилища свою индивидуальность.

Примечания:

1. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. — L., 1978. — P. 33.
2. *Shaw R.N., Jackson Th. ed.* Architecture: A profession or an art: thirteen short essays on the qualifications and training of architects. — L., 1892.
3. *Hope T.* Household Furniture and Interior Decoration. — L., 1807.
4. *Muthesius S.* The English Terraced House. — New Haven & L., 1982. — P. 251.
5. *Eastlake Ch.* Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details. — L., 1867.

Библиография:

1. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. — L., 1978.
2. *Girouard M.* Life in the English Country House. — Harmondsworth, 1980.
3. *Girouard M.* Victorian Country House. — New Haven and London, 1985.
4. *Muthesius S.* The English Terraced House. — New Haven & L.: Yale University Press, 1982.
5. *Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.* История английской архитектуры. — М., 2003.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В XIX НАЧАЛЕ XX ВЕКА

В статье кратко рассказывается об истории российского дизайн-образования в XIX начале XX в. в контексте развития единого общеевропейского художественного процесса. Акцентируется внимание на особенностях и причинах недостаточной эффективности отечественной художественной промышленности в историческом контексте. Выявляется определяющая роль русского и неорусского стилей, как историко-культурного феноменов, в становлении и самоопределении отечественной художественной промышленности. Исследуется вклад и роль отдельных личностей в становлении отечественного дизайн-образования. Описывается глобальный методологический кризис в процессе становления дизайна как особого вида профессиональной деятельности и предпосылки для его разрешения. Делается вывод о взаимосвязи успехов отечественной художественной промышленности на международной арене и поиском национального пути развития.

The article briefly describes the evolution of the ideological paradigm in the Russian educational system of the first half of the 19th century. There is the analyze of the emergence of an art and industrial educational institution in Moscow and the influence of the traditions of the Stroganov family on its appearance and development. Particular attention is paid to Stroganov as the founder of artistic and industrial education in Russia. The article reveals a number of negative factors deterring the development of art and industrial education in Russia. There is a conclusion about the appearance of a whole series of art and industrial schools in Russia, as a response to the demands of the times.

Ключевые слова: Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, художественно-промышленное образование, Строганов С.Г., Бутовской В.И., Глоба Н.В., Российская империя.

Keywords: School of drawing in relation to arts and crafts, artistic and industrial education, earl Stroganov, XIX century, ornament.

В XIX в. с развитием промышленного производства, в Российской империи, стал оформляться дизайн, как самостоятельный вид профессиональной деятельности. Термин «дизайн» тогда не употреблялся, а продукт прикладного назначения именовался «художественной промышленностью» либо «изящной промышленностью». В XXI в. в России в названии специализированных ВУЗов продолжает использоваться термин «художественно-промышленный». Стадиально становление и развитие художественной промышленности в России шло в русле общеевропейского художественного процесса, но хронологически эти изменения происходили на несколько десятилетий позднее, чем в Западной Европе, что связано с особенностями исторического пути России, особенностями её культуры и уровнем экономического развития. Исследованию общеевропейских тенденций в развитии дизайна и становления его в России в XIX начале XX в., посвящена настоящая статья.

Общественно-политическая ситуация в Российской империи в XIX в.

Реформы Петра I дали мощный импульс развитию России, но одновременно привели к величайшему социальному, духовному, культурному расколу русского общества. Этот раскол превратился в одну из реальностей русской жизни и спровоцировал обратное движение, направленное на его ликвидацию. Цель — возрождение былого единства двух развивавшихся в XVIII в. самостоятельно культур: народной, связанной непрерывной традицией с допетровской, и европеизированной культуры образованных классов [1, с. 82].

Великая Французская революция и последующие за ней

наполеоновские войны, спровоцировали кризис идей просвещенного абсолютизма, а восстание декабристов вынудило правительство Николая I занять охранительные позиции. На общегосударственном уровне начался отход от линии Петра I на тотальную европеизацию. Николай I продолжил дело Петра I, в смысле нововведений в искусстве, но выбрал диаметрально противоположный ему идеологический вектор, ускорив своими инициативами и законодательными актами расцвет «русского стиля», как альтернативу Западно-Европейскому культурному влиянию.

Великие Реформы были проведены императором Александром II в 60-х годах XIX в. после поражения России в Крымской войне (1853—1856 г.). В ней Российской империи Николая I, противостояла коалиция государств (Турция, Франция, Сардинское королевство, Англия) с потенциальным вовлечением в этот союз Австрии. Военно-экономическое противостояние не прошло бесследно для формирования в России настороженного отношения не только к политике, но и к европейским культурным ценностям.

Реформы Александра II, в этом контексте, представляются более значимыми для развития отечественного искусства и художественной промышленности, чем преобразования Петра I, который предпринял попытку механистически приобщить в культурном отношении Россию к Европе, фактически подчинив первую общеевропейскому «прототипу». Реформы же Александра II, поспособствовали активному включению русской культуры в качестве полноправного самостоятельного явления в русло общемирового художественного процесса. Отмена крепостного права, рост промышленного производства, развитие железнодорожного транспорта, создание общероссийского рынка, проведение художественно-промышленных выставок, создание музеев и различных научных обществ, способствовали подъёму в экономике и культуре.

Не только экономические преобразования, но и некоторые законодательные акты, указы сыграли роль в формировании облика развивающихся городов. Например, ст. 356 (Строительного устава), гласила, что «при устройстве в частных домах балконов и террас наблюдается общее правило, чтобы решетки около оных делаемы

были железные или чугунные». Эта рекомендация, связанная с повышением пожаростойкости строений, обусловила расцвет целой художественной отрасли – обработки металла, украсившей российские города произведениями декоративно-прикладного искусства, созданными повсеместно существовавшими кузнечными мастерскими [2, с. 251].

Вклад отдельных личностей в развитие отечественного художественно-промышленного образования.

Москва и Санкт-Петербург стали городами, в которых зародилось отечественное художественно-промышленное образование, и долгое время оставались этими двумя очагами просвещения на всю империю. Поэтому, на столичные учебные заведения легло бремя по популяризации соответствующих знаний и навыков при помощи создания в провинции своих филиалов, организация курсов по повышению квалификации для провинциальных педагогов, командировка выпускников из столицы в регионы и населённые пункты страны. Такое положение являлось особенностью российской системы художественно-промышленного образования в XIX — XX в., частично сохранившись и в начале XXI в. Именно, авторитетные представители школ, расположенных в этих двух городах, оказывали влияние на развитие отечественного образования в течении всего XIX и первой половины XX в.

По воспоминаниям современников, в общественной дискуссии между «славянофилами» и «западниками», С.Г.Строганов поддерживал «западную партию» [3, с. 97]. Он писал, что на мысль основать учебное заведение прикладников, его вдохновил опыт рисовальных школ Франции и Англии: «Станем подражать тем, кои нас упредили на поприще, открытом человеческим способностям; позаимствуем от них то, что они приобрели временем и опытом» [3, с. 137]. Но, при этом, граф полагал: «что тогда только сможем насладиться всеми выгодами величественного древа промышленности, когда возделаем его на собственной нашей земле» [3, с. 136].

В 1830 г., по представлению Президента Академии Художеств А.Н.Оленина «...о необходимости иметь верные и подробные рисунки

или слепки с старинных русских произведений искусства или с остатков старинного нашего одеяния, оружия и скарба для руководства ваятелей и живописцев в верном изображении отечественных обычаев прошедших времен», государь соизволил на посылку из Санкт-Петербурга в Москву, Владимир и Юрьев соответствующего специалиста. Для этой цели был выбран художник Ф.Г.Солнцев, которому было поручено срисовать интерьеры, экстерьеры соборов и церквей, а также крепостные строения [3, с. 98-99]. Участие С.Г.Строганова в издании «Древностей государства Российского» (1846-1853) стало одним из первых квалифицированных пособий по национальному стилю. Высочайшим рескриптом от 1854 г. графу С.Г.Строганову, «изъявлено Его Императорским Величеством особенное благоволение и признательность за просвещенное участие по изданию Древностей Российскаго Государства» [3, с. 99].

По мнению В.В.Стасова: «Покойный Солнцев был одним из первых реставраторов нашего отечественного художества... На рисунках Солнцева основан весь наш современный национальный русский стиль. По ним учился Тон (автор храма Христа спасителя в Москве, прим. Черных Д.Г.), от них началась новая фаланга русских архитекторов с А.М.Горностаевым во главе... Он неустанно будил спящих людей и постоянно учил любить коренную Россию» [4, с. 56–57]. Фактически, Строганов С.Г. стоял не только у истоков отечественного художественно-промышленного образования, но у истоков такого глобального явления в России, как «Русский стиль».

В 1860 г. директором Строгановского училища стал Виктор Иванович Бутовский (1815—1881 г.). Историк по образованию и экономист по профессии, имевший связи с промышленными кругами России и Европы [5, с. 55]. По его инициативе в 1864 г. был основан Художественно-промышленный музей при Строгановском училище, который служил целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах». Это был первый художественно-промышленный музей в России, созданный наподобие Кенсингтонского в Англии, в котором соединялись история искусств и достижения промышленности [6, с. 69].

Под руководством В.И.Бутовского был издан сборник «История

русского орнамента с X по XVI вв. по древним рукописям», состоящий из двух частей: исторической и дидактической, с текстом на русском и французском языках. К 1869 г. было подготовлено до 1000 листов рукописных орнаментов. Для первого издания отобрали 100 листов. Из них 16 листов представляли византийские орнаменты для сравнения с 84 листами славяно-русских. Все они располагались в хронологическом порядке, с указанием дат и источников. Некоторые инициалы и заставки в сборнике немного подкорректированы, чтобы сделать их более удобными для использования в учебных и промышленных целях [7, с. 68].

Бутовский включил в учебную программу училища копирование предметов народного искусства, церковной утвари, орнаментов русских рукописных книг заставок, рисование архитектурного декора древних храмов. С этой целью направлялись экспедиции в древнерусские города: Новгород Великий, Суздаль, Владимир, где делались гипсовые копии с архитектурных деталей и слепки с предметов обихода. В 1870 году на выставке в Петербурге, воспитанники училища продемонстрировали проекты и рисунки, сделанные на основе древних орнаментов. Были выставлены десятки разных сосудов, блюд, чаш, тарелок и т. п., исполненных в мастерской училища, формы и декор, которых, по словам В.В.Стасова, «прямо заимствованы из нового атласа». Строгановское училище продемонстрировало и дидактические приемы использования древних орнаментов для современных вещей. С этой целью выставлялись вылепленные из гипса, значительные по величине элементы декора, отобранные из миниатюрных рукописных узоров [5, с. 57].

В.И.Бутовский впервые связал работу типографа с художественным творчеством. Ещё в 1870 г. перечисляя ремёсла, требующие специальной художественной подготовки в исполнении, он писал: «Сюда же нельзя не причислить типографского искусства с его разнообразными отраслями, требующими более или менее художественности от производителей» [8, с. 181]. Спрос на продукцию графического искусства частично удовлетворялся за счет подготовки специалистов непосредственно в печатной отрасли.

Вопросы отечественного художественно-промышленного

образования волновали и директора Санкт-Петербургской рисовальной школы для вольноприходящих учеников Д.В.Григоровича. В 1870 г. он издал брошюру «Рисовальная Школа и Художественно-промышленный музей в Петербурге», в которой была представлена программа развития декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности России. Автор расценивает отставание художественно-промышленного образования России от Европы, как пробел в общей системе просвещения – «при нем и общее образование будет неполным, и специальное не достигнет своей цели» [9, с. 510].

С.Г.Строганов оппонировал В.И.Бутовскому в получившей общественный резонанс дискуссии по поводу уникальности русского искусства, основой для которой послужила книга французского учёного Виолле-ле-Дюка. Граф скептически относился к факту существования в Древней Руси национальной художественной школы: «...Постоянно черпая, и надо прибавить, без большого усилия, в горнилах византийском, романском, итальянском и татарском, черпая чаще всего иноземными руками, русское искусство не проявило в произведениях своих того, что в самом деле можно было бы назвать самобытным национальным стилем» [10, с. 94].

Книга Виолле-ле-Дюка вышла в издательстве Музея Строгановского училища в 1878 г., она была важна для Бутовского тем, что в ней «самостоятельность нашего искусства была впервые систематически доказана и торжественно провозглашена». Он пишет: «Наши фабрики и ремёсла не могут поддерживаться только чужими моделями и рисунками да копиями с чужих произведений: это вечное заимствование составляет нашу слабость и являет резкую противоположность с нашими техническими успехами». Теоретическая и практическая деятельность Бутовского выдвинула в приоритеты развития Строгановского училища как центра распространения национально-самобытного стиля декоративного искусства [10, с. 94-95].

Выходец из бедной крестьянской семьи Иван Иванович Орлов обучался в Строгановском училище, в том числе, ткацкому мастерству. По окончании учёбы, работал на фабрике мебельных материй с жаккардовыми станками. В 1885-м он прочитал в газете

статью, автор которой критиковал правительство за неспособность защитить банкноты от подделки. И.И.Орлов заинтересовался этим вопросом и разработал проект печатного устройства, затрудняющего подделку банкнот кустарным способом. Он направил свой проект в Петербург, заинтересовав управляющего Экспедицией заготовления государственных бумаг профессора Роберта Ленца, который обустроил для Орлова экспериментальную лабораторию [11, с. 222-232].

В 1897 г., И.И.Орлов получил патент на изобретение «Способа многокрасочного печатания с одного клише». Результатом печати стал ровный узор с градиентом, где каждая линия постепенно меняет цвет. Эффект достигался за счёт того, что краски собирались воедино не на бумаге в виде оттисков, а на печатной форме, где используется один формный цилиндр, четыре отсека которого заполнены красками, а пятый служит печатной формой, собирающей цвета воедино. С 1892 по 1912 гг. с применением этой технологии напечатали банкноты номиналом в 25, 5, 10, 100, 500 рублей. Сама печатная машина Орлова была представлена в 1892 г. на Европейском форуме банковских служащих, что повлекло за собой заказы на аналогичную печать для иностранных государств и частных кредитных организаций. Впервые русская Экспедиция заготовления государственных бумаг оказалась на переднем краю технологий и стала эти технологии экспортировать. Машины Орлова демонстрировались на Всемирных выставках в Чикаго в 1893 г., в Париже в 1900 г., а также получили премию Петербургской академии наук. И в XXI в. этот способ печати продолжает использоваться в денежном хозяйстве многих стран мира [11, с. 222-232].

В 1896 г. последним директором в истории дореволюционной Строгановки стал Николай Васильевич Глоба. Личность незаурядная и противоречивая с драматичной судьбой. Деятельность Н.В.Глобы пришлась на уникальный исторический период отечественной истории – время смены общественно-политического строя и последующих за ним глобальных изменений во всех сферах жизни. Предреволюционная часть биографии совпала по времени с расцветом училища. По мнению Т.Л.Астраханцевой, Глоба наметил магистральные пути развития Строгановского училища, по которому оно развивалось

весь XX в., его система обучения легла в основу послевоенной советской и постсоветской Строгановки. Он ставил перед собой цель «приготовить самостоятельных, гордых своим знанием славян художников, сочиняющих, создающих и исполняющих своими руками национальные изделия». Современники и исследователи отмечают неординарные организаторские способности Глобы, авторитарный стиль руководства, коммерческую хватку, инициативность, целеустремлённость. Он входил во все подробности жизни училища, вплоть до личного вмешательства в работу отдельных мастеров и учеников [12, с.21].

Н.В.Глоба с июня по август 1897 г., без пособия от казны, отправился в города Российской империи для ознакомления с произведениями русской художественной старины. А в 1898 г., добился командировки за границу для ознакомления с постановкой художественно-промышленного образования и с устройством художественно-промышленных музеев в Германии и Франции. В 1899 г. он знакомится с художественно-промышленным образованием в Австрии и Англии [6, с. 74-75].

На средства, получаемые от доходного дома, при училище содержался внушительный штат сотрудников, обслуживавший рисовальные классы, производственные мастерские и вспомогательные структурные подразделения. Например, для зарисовок образов живой природы, при училище состоял птичий двор, где содержались павлины, зверинец с мелкими животными, ручной медвежонок и цветник [7, с. 210-211]. Существовало более 20 мастерских, и множество филиальных отделений по всей России. Был введен диплом на звание художника-прикладника, который можно было получить после окончания общеобразовательного курса и изучения ремесленного дела во всех мастерских [5, с. 61-69]. С деятельностью Н.В.Глобы связана организация учебных художественно-ремесленных мастерских на базе исторически сложившихся кустарных промыслов [13, с. 332].

К достижениям Глобы принадлежит преодоление разрыва между теоретическим и практическим обучением. Ему удалось в процессе обучения установить междисциплинарные связи и отладить механизм кооперации между структурными подразделениями училища, создать

материально-технологическую базу, багажа и запаса прочности которой хватило на первые годы советской власти. Сравнивая училища Строганова и Штиглица, Н.Б.Бакланов вспоминал: «В последнем занимались исключительно рисованием, делали отвлеченные композиции, не было производственных навыков. Строгановские ученики, наоборот, хорошо знали производство; в этом было их преимущество. Мне самому Строгановское училище много дало в смысле знания материала, знания производства... Я проработал тогда в его мастерских (во всех, кроме текстильной), чтобы правильно руководить занятиями учеников... Принимая участие в восстановлении училища бывш. Штиглица, я старался построить его теперь по образцу бывшего Строгановского» [7, с. 212].

Н.В.Глоба привлёк к преподаванию в училище первоклассных художников и архитекторов. Горностаева Ф.Ф. в качестве преподавателя отечественного искусства и архитектуры, Ноаковского С.В., как преподавателя «Истории стилей», Шехтеля Ф.О., как преподавателя композиции и др. [10]. Именно специалисты-архитекторы, являлись обладателями как художественных, так и технических компетенций, что было наиболее близко к профессии художника-прикладника и к зарождающейся профессии дизайнера.

Но, в то же время, Глоба допустил ряд просчётов, которые тормозили развитие училища. Например, только в 1907 г. открывается Графическая мастерская. Преподаватель И.Н.Павлов вспоминал: «Директор Строгановского училища Н.В.Глоба на оборудование мастерской не давал ни копейки; он скептически и с подозрительностью смотрел на затею С.С.Голоушева....В глазах администрации Графическая мастерская заслужила признание только после Международной художественной выставки в Турине в 1911 г., на которую Строгановское училище послало альбом-книгу своих работ со специально написанной С.С.Голоушевым историей возникновения Строгановских мастерских. Издание имело успех и удостоилось высшей награды. Н.В.Глоба только тогда понял важность нового начинания, ввел графические производства в число обязательных и стал отпускать средства на мастерскую [7, с. 213-215]. Пример выпускника Строгановского училища Орлова И.И. в изобретении,

внедрении и всемирном распространении способа печати банкнот, не стал для Глобы поводом для создания учебного профиля подготовки «графические искусства». Так в XIX в. специальность, позднее получившая название «графический дизайн» [8] в возглавляемом им училище.

Ориентируясь на специфику работы будущих мастеров-кустарей, директор не поощрял, чрезмерные, с его точки зрения, художественные запросы учащихся: «Зачем вам натурщица? Зачем вам масляные краски? Вы — прикладники!» [7, с. 211] В 1907—1912 гг. в Строгановском училище были сокращены часы на «академическое рисование» и общеобразовательные предметы, за счёт увеличения часов работы в мастерских (вплоть до 12 часов ночи для желающих). Некоторые учащиеся, не удовлетворенные этими изменениями и стремившиеся к повышению образования, стали заниматься в репетиторских группах, образованных студентами университета. Они готовились к переходу в университет, так как Строгановское училище не давало полного среднего образования: не было алгебры, физики, иностранных языков [7, с. 199]. По мнению профессора Н.Б.Бакланова: «Главной бедой Строгановского училища было то, что директор сравнительно мало внимания обращал на общую культуру учащихся. Преподавание общеобразовательных предметов при нем было поставлено не очень серьезно» [7, с. 148].

Некоторые учебные мастерские, например «золотого и серебряного дела» были ориентированы на изготовления подарочных изделий, которые дирекция раздавала власть имущим, получая взамен поддержку и награды. Подобная угодническая политика, по воспоминаниям современников, раздражала учащихся [7, с. 213]. Например, для членов императорской фамилии, великих князей в Строгановском училище выполняли домашние иконостасы, церковную утварь [5, с. 60]. Не смотря на регулярные подношения знати, международное признание и длинное пафосное наименование «Императорское Строгановское центральное училище технического рисования», учреждение, возглавляемое Н.В.Глобой, до самой революции функционировало по штатам и Уставу 1902 г., юридически оставаясь «низшим учебным заведением 3-го разряда» [7, с. 242].

В 1916 г. Министерство торговли и промышленности приняло в свое ведение Училище живописи, ваяния и зодчества на правах высшего учебного заведения, признав его «рассадником истинного вкуса». Глоба, узнав про это, упрекал учебный отдел «в полном пренебрежении к нуждам Строгановского училища» считая, что «дарование прав высшего учебного заведения Училищу живописи, ваяния и зодчества без предоставления таковых же Строгановскому училищу механически убивает не только последнее, но преемственно и все художественно-промышленные школы Министерства» [7, с. 243].

Уже в эмиграции, на пожертвования князя Ф.Юсупова и князя М.Горчакова, Глоба в 1926 г. создает в Париже, по подобию Строгановского училища, Русский художественно-промышленный институт в котором училось более пятидесяти человек и который просуществовал до 1930 г. Это частное учреждение готовило учеников для работы на эмигрантских предприятиях (фарфорового завода Юсупова «Фолья», керамических мастерских) и для Дома моды Феликса Юсупова «ИРФЕ», для Дома вышивки «Китмир» вел. кн. Марии Павловны Романовой, для мастерских, обшивающих артистов театра, кино, варьете. В институте преподавали И.Я.Билибин (русский орнамент и лубок), Л.Е.Родзянко (роспись по фарфору), Н.Д.Милиоти (живопись), В.И.Шухаев (живопись). М.В. Добужинский (композицию, живопись, рисунок). Сам Глоба вел курс монументальной религиозной живописи [12, с.32].

Среди причин, которые отвели этому начинанию малый срок существования, исследователи называют Экономический кризис, начавшийся с Великой Депрессии в США в 1929 г. [12, с.33]. Не оспаривая пагубное влияние экономических факторов, ускорившее крах института, тем не менее, стоит отметить, что инициатива создания учебного заведения с выраженной национальной спецификой, в чуждой русской культуре западноевропейской среде, изначально (в долгосрочной перспективе), была обречена на провал. Сохранить и развивать национальный стиль вне культурно-исторических корней невозможно.

Методический кризис в художественно-промышленном образовании в конце XIX в. начале XX в.

На рубеже XIX—XX вв. особое внимание общественности занимали вопросы декоративно-прикладного искусства. Констатируя общность русского модерна с явлениями Европейской художественной культуры, современники обращали внимание на его выраженные национальные черты, рожденные общественной атмосферой жизни того времени и ее культурной традицией. С середины 1880-х г. «национально-романтическое» направление модерна, проявившее себя в архитектуре, декоративно-прикладном творчестве, в живописи, скульптуре и графике, позже получило наименование «неорусский стиль» [14].

В 1900 г. министр образования Толстой И.И. ещё до принятия «Положения о художественно-промышленных учреждениях» просил высказаться В.М.Васнецова (одного из основоположников «неорусского стиля»), по поводу грядущей реформы. Художник писал в ответ ему, что считает главным недостатком всех отечественных художественно-промышленных учебных заведений отсутствие оригинальной методики обучения. Он пишет, что русские рисовальщики способны лишь подражать тому, что производится в художественной промышленности Европы: «За двести лет постоянного подражания наша творческая деятельность в искусстве - да, вероятно, и в других областях, понизилась до чрезвычайной степени...Живем мы в домах, устроенных по европейскому образцу - по крайней мере стремимся к этому, - одеваемся по модам французским, едим или как французы, или как англичане. Вся обстановка: посуда, утварь, мебель - все чужое....» [15, с. 128].

К началу XX в. были заложены основы системной подготовки художников-прикладников для отечественной промышленности. Освоение практического мастерства в процессе обучения утвердилось после принятия в 1902 г. «Положения о художественно-промышленных учреждениях» [13, с. 332]. В России существовало несколько учебных заведений по этой отрасли: Строгановское центральное училище технического рисования в Москве, Санкт-Петербургское центральное училище технического рисования барона

Штиглица. Оба училища давали общее художественное образование, а также познания в прикладных искусствах. Кроме них, действовало 5 художественно-промышленных школ, 18 художественно-ремесленных мастерских, а также художественно-промышленные и художественно-ремесленные рисовальные классы и художественно-ремесленные школы [15, с. 124].

В учебных заведениях России на рубеже XIX—XX вв., дававших художественно-промышленное образование, акцент в обучении делался на декоративно-прикладное искусство. Копирование старинных и изобретение новых орнаментальных композиций, служащих украшением для продукции, выпускавшейся на предприятиях художественного профиля, лежало в основе профессиональной подготовки. Вопросы проектирования и формообразования не входили в программу обучения ни Строгановского училища в Москве, ни училища Штиглица в Петербурге [15, с. 129]. Только в первой четверти XX в. в отечественном архитектурном и дизайнерском образовании сложилась система отвлеченных упражнений по формообразованию — пропедевтика. Идеи и формальные приемы художников-конструктивистов в 20-е г. были внедрены в жизнь в виде учебных курсов основного отделения ВХУТЕМАСа. Аналогичные процессы происходили в Германии — в школе Баухауза [16, с. 4].

Кризис методологического порядка, проявился не только в России. Всемирные промышленные выставки показали, что технические изделия машинного производства уступали изделиям ремесленного производства по эстетическим качествам. Часто формообразование технических изделий выполнялось инженерами, которые решали утилитарно-функциональные задачи. Решение эстетических, эргономических задач игнорировалось ими. Привлечение к формообразованию изделий архитекторов так же не дало положительных результатов. Архитектурные формы и каноны ордерных систем, используемые ими, вступали в противоречие с динамикой работы машин и механизмов. Художники «чистого искусства» не понимали сути индустриального формообразования, а изделия художников декоративно-прикладного искусства не были рассчитаны

на массового потребителя. Всё это говорило о том, что необходим специалист в области именно индустриального производства [17, с. 161-160].

В 1917 г. Российская империя прекратила своё существование, и на её руинах возникло первое в мире социалистическое государство, господствующим классом которого, официально был объявлен пролетариат. Смена строя повлекла и смену поколений: на гребне революционной волны оказалась новые социальные и возрастные группы. Важное место в переустройства общества и государства занимали вопросы формирования новой эстетики, нового искусства и, как следствие, новой системы художественного образования. Столицей государства и новым центром художественного образования становится Москва.

Осенью 1918 г. на базе бывшего Строгановского художественно-промышленного училища, создаются Первые Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ). Обозначена новая расстановка приоритетов — прикладные искусства становятся более актуальными для рабоче-крестьянского государства, чем «чистые» станковые [18]. В 1920 г. СГХМ получило новые организационные формы и наименование — «Высшие государственные художественно-технические мастерские» (ВХУТЕМАС). Который в 1926 — 1927 гг. был реорганизован в «Высший государственный художественно-технический институт» (ВХУТЕИН) [7, с. 244].

Процесс становления профессии дизайнера и методик и его обучения шел через отрицание подготовки художника-кустаря и его профессиональной культуры. Однако навыки проектирования для промышленности прививали именно художнику-ремесленнику, так как другой основы для построения новых программ и методик обучения еще не существовало. Перестройка на уровень дизайнерского образования затронула учебные мастерские. Они должны были наглядно раскрывать инженерно-технические дисциплины со стороны их практического применения. Работа с машинами и механизмами выявляла и влияние тех или иных технологических средств на процессы формообразования. В свою

очередь, промышленная технология, как сумма определенных правил и знаний, расширяла возможности технологии художественного творчества [16].

Утверждение новой визуальной культуры, как и во времена Петра I, сопровождалось решительным отрицанием достижений предшествующего периода, демонстративным разрывом с традициями, насильственным насаждением новых ориентиров, принимавшими порой формы откровенного вандализма. В 1920-х годах, весь методический материал бывшего московского Строгановского училища (лучшие рисунки учеников, методические разработки, протоколы педагогических совещаний), накопленный в течение десятилетий и хранившийся в методическом кабинете, по приказу директора ВХУТЕМАСа Равделя Е. В. и с санкции заведующего отдела ИЗО Наркомпроса Штеренберга Д.П., был вывезен на московскую картонную фабрику в качестве макулатуры [7, с. 14]. Эта акция стала, возможно, одним из эпизодов борьбы между реалистическими и футуристическими течениями внутри ВХУТЕМАСа [19]. Она подвела символическую черту под историей Строгановского училища.

Все ключевые достижения отечественного художественно-промышленного образования неизменно связаны с отходом от подражательности, прежде всего, Западно-европейским образцам и проведению национально ориентированной (независимой) политики в сфере искусства. Открытие 31 октября 1825 г. полковником кавалерии графом С.Г.Строгановым «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» совпало по времени с изменением курса государственной политики в сфере образования и искусства.

Первое общественное признание училища, в том числе, за рубежом, состоялось во время борьбы за русский стиль В.И.Бутовского. Расцвет училища стал возможен после преодоления разрыва между теоретическим и практическим обучением под руководством Глобы Н.В., культивировавшего опору на национальные традиции. А преодоление методологического кризиса и формирование систем вводного, пропедевтического, обучения основам формообразования осуществлялось в ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе без оглядки на модные заграничные течения.

По мнению Е.И.Кириченко, существуют две формы выражения этнического начала в искусстве — непреднамеренное самопроявление и осознанное, приобретающее программный характер утверждение этнического начала[1, с. 10]. Русский стиль (как и неорусский) – программно опирался на традиционное искусство, а авангард демонстративно порывал с отечественными традициями, равно как и с «буржуазным искусством» Западной Европы. Однако, внешнее противопоставление нового старому, специфически отразилось в укоренившемся во всём мире, названии отечественного авангарда, как национального явления – «русский авангард».

Н. Я.Данилевский, ставя на одно из первых мест, по важности, для благосостояния народа просвещение: «К чему ставить иностранные формы жизни на первое, почетное, место и тем накладывать на всё русское печать низкого и подлого?», резонно замечает, что «...просвещение не насаждается по произволу, как меняется форма одежды или вводится то или другое административное устройство. Его следовало не насаждать извне, а развивать изнутри. Ход его был бы медленнее, но зато вернее и плодотворнее» [20, с. 131].

Поэтому, нам представляется, что следующий расцвет отечественной художественной (и не только) промышленности наступит не раньше утверждения в обществе национальной идеи. Только после отхода в государственной политике от навязанных «универсальных», «общечеловеческих ценностей», которые всегда были и будут чуждыми интересам народа, и которыми навязчиво в начале ХХI в. пытаются подменить ценности национальные, возможно подлинное возрождение и искусства и промышленности и государственности.

Библиография:

1. *Кириченко, Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. — М.: Издательство «Галарт»; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997. — 432 с.

2. *Кириченко, Е.И.* Русское градостроительное искусство. Градостроительство России середины XIX - начала XX века. НИИ теории архитектуры и градостроительства. Под общей редакцией Е.И. Кириченко. М., Прогресс-Традиция, 2001. — 340 с.

3. *Гартвиг А.* Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам учреждённая в 1825 г. графом С. Г. Строгановым ее возникновение и развитие до 1860г.— Москва: Издат. Пашкова, 1901. — С. 129

4. *Кириченко, Е.И.* Русская архитектура 1830 — 1910-х годов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1982. — 400 с.

5. *Зиновьева, М.М.* Церковное искусство в традициях Строгановского училища XIX-начала XX века // Коллективная монография Исторические традиции и формы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства. Труды МГХПА им. С.Г. Строганова. — Москва: Издат. «Фолук», 2012. — С. 54–69

6. *Зиновьева, М.М.* Деятельность Н.В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище.// Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Индрик, 2012. — С. 69–8

7. *Шульгина, Е.Н., Пронина, И.А.* История Строгановского училища. 1825 – 1918. — М.: ООО «ТИД «Русское слово—РС», 2002. — 336с.: ил.

8. *Глинтерник, Э.М.* Понятие «Графические искусства» в печатном деле и становление терминологической системы дизайн-графики. // Теория Искусства, традиционная культура и творческий процесс. (Тенденции научных исследований, проблемы терминологии, исторические и междисциплинарные аспекты развития дизайна, декоративно-прикладного и народного искусства и архитектуры, опыт художественно-промышленных школ) / [отв. ред. А. Н. Лаврентьев] / Международная научная конференция к 190-летию МГХПА имени С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского.— М.: , МГХПА им. С.Г. Строганова. 2015.— С. 177–182

9. *Боровская, Е.А.* Искусство рисования «в приложении оного к ремеслам». Санкт-Петербургская рисовальная школа и развитие

декоративно-прикладного искусства (1839–1917) // Искусствознание. Рубрика «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». — М.: Государственный институт искусствознания, 2012. — № 3-4. — С. 502 – 520

10. *Печёнкин, И.Е.* Строгановская школа и русская историко-архитектурная наука конца XIX — начала XX в. // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Индрик, 2012. — С. 93–103

11. *Скоренко, Т.* Изобретено в России: История русской изобретательской мысли от Петра I до Николая II. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — 533 с.

12. *Астраханцева, Т.Л.* Н.В. Глоба — выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину. // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Индрик, 2012. — С. 21–42

13. *Докучаева, Е.Е.* Строгановская система образования и художественно-ремесленные учебные мастерские золотого и серебряного дела конца XIX — начала XX в. // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова. — М.: Индрик, 2012. — С. 331–338

14. *Борисова, Е. А., Стернин, Г. Ю.* Русский модерн. Альбом.— М., Галарт, АСТ-ЛТД.—360 с, ил.

15. *Ковешникова, Н.А.* Художественно-промышленное образование в России в начале XX века в контексте искусства модерна // Искусство и образование. — М.: Издательство: Международный центр «Искусство и образование». 2011. — № 1 (69). — С. 124-130.

16. *Лаврентьев, А.Н.* Вхутемас-Вхутеин: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. -МГХПУ имени С. Г. Строганова.—2010. —№ 3. — С.3-23.

17. *Брызгов, Н.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. — М. : МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. — 544 с.

18. *Малясова, Г.В.* Свободные государственные художественно-промышленные мастерские - попытка построения новой системы художественного образования в России (1918 — нач. 1920-х гг.) // Теория Искусства, традиционная культура и творческий процесс / [отв. ред. А. Н. Лаврентьев] / Международная научная конференция к 190-летию МГХПА имени С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского.— М.: , МГХПА им. С.Г. Строганова. 2015. — С. 51–56

19. *Хлебников, Л.М.* Борьба реалистов и футуристов во ВХУТЕМАСе (Новые материалы). [электронный ресурс] – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/lenin-i-lunacharskij/borba-realistov-i-futuristov-vo-vhutemase-novye-materialy>

20. *Данилевский, Н.Я.* Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому. Издание пятое. С посмертными примечаниями, статьёй К.Н. Бестужева-Рюмина, и указателями предметов и имён. (Издание Н. Страхова) – Санкт-Петербург: Типография братьев Пантелеевых. Вере́йская, 1895. — С. 629

ПАВИЛЬОН РУССКИХ ОКРАИН НА ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1900 ГОДА. К ПРОБЛЕМАТИКЕ ФУНКЦИИ РУССКИХ ВЫСТАВОЧНЫХ ПАВИЛЬОНОВ НА ВСЕМИРНЫХ СМОТРАХ

Статья посвящена анализу Павильона Русских Окраин, ставшему главным русским сооружением на Парижской выставке 1900 г. и обозначившему веху в развитии выставочной архитектуры в нашей стране. Предложенная работа является попыткой тщательной реконструкции облика данного сооружения и, что не менее важно, его внутреннего устройства. Она позволит определить как всю значимость отдельных строительных решений, которые использовал архитектор Р.Ф.Мельцер в решении экспозиционных проблем, так и обозначить значение выставочного пространства Парижского смотра в сложении особой символики русского павильона, свойственной, по нашему мнению, театральным декорациям.

The article is dedicated to the analysis of the pavilion of the Russian Provinces. That became the main Russian construction on the exhibition in Paris in 1900 and marked the milestone in the development of the exhibition architecture in Russia. In this paper the author is attempting to reconstruct the appearance of that building and of the interiors. It will allow to identify the importance of the some architectural solutions that were employed by the architect R.F. Meltzer to solve the problems of exposition and also to show the importance of the exhibition space within the pavilion from the Paris exhibition in the formation of the special symbolism of the Russian pavilion, that according to the author was common to the theatrical scenery.

Ключевые слова: павильон, временные сооружения, всемирная выставка, русский стиль, Мельцер, Коровин, Павильон Русских Окраин, Парижская выставка.

Keywords: pavilion, temporary buildings, world exhibition, Russian style, Meltzer, Korovin, The Pavilion of the Russian Provinces, Paris exhibition.

История русской архитектуры второй половины XIX — начала XX века, пожалуй, одно из самых изучаемых явлений в отечественной науке, интерес к которому в последнее время только усиливается, — пишутся статьи, издаются книги, проводятся конференции. Рассуждая о феномене этой эпохи, невольно можно задуматься о тех удивительных метаморфозах, которые происходили в течение этого времени во всех сферах искусства и особенно в строительстве.

Интересной иллюстрацией тому может послужить история выставочной павильонной архитектуры России, представленной на всемирных и международных выставках в обозначенное рубежное время. Именно в облике павильонных сооружений в наиболее острой форме можно рассмотреть результаты указанных художественных процессов, а также более глобальных — политических и социальных.

Начиная с 1867 года, когда открылась очередная Парижская выставка, Россия неизменно имела свое представительство на подобного рода мероприятиях. По понятным причинам особая роль в такой ситуации отводилась именно архитектурному облику отечественных павильонов, призванных воплотить в себе все национальное и самобытное. В этой связи особое место занимает Павильон Русских Окраин, возведенный по проекту Р.Ф.Мельцера на Парижской выставке 1900 г., который одновременно подвел итог развитию русских сооружений на проходивших всемирных выставках во второй половине XIX века и в тоже время продемонстрировал качественно иное их понимание. Рассмотрение данного павильона тем интересно, что позволяет задуматься о феноменологии павильонных сооружений на предложенных им выставочных площадках (рис. 1).

Первое, что обращает на себя внимание при обозрении русской части выставочного комплекса 1900 года, — это ее непривычное, сравнительно с предыдущими парижскими смотрами, расположение. Так, если раньше отечественные павильоны размещались на Марсовом поле среди других иностранных строений [8, 12, 13], то на нынешнем



Рисунок 1. Р.Ф.Мельцер. Павильон Русских Окраин. Париж, 1900 г.



Рисунок 2. Площадь Трокадеро и Йенский мост. Вид сверху. И.П.Ропет

показе главному сооружению России была выделена территория на площади Трокадеро — месте проведения колониальной выставки. На первый взгляд, это кажется несколько странным в силу того простого факта, что традиция выстраивания национальных павильонов на Марсовом поле так и осталась, о чем в частности свидетельствует один из наших обозревателей: «С обидным удивлением мы не находим его не на улице Наций среди павильонов Англии, Германии, Италии, Швеции, Норвегии <...> и других европейских стран. Его здесь нет: он находится на самых задворках выставки, в дальнем углу Трокадеро, там, где расположился Китай, Нидерландская Индия, и прочие нецивилизованные страны. Говорят, нам предлагали одно из лучших мест в улице Наций, но мы не пожелали. Почему? — об этом история умалчивает...» [9, р. 579].

Но, как кажется, подобная ситуация легко объясняется известной тематикой нашего отдела, посвященной, главным образом, продукции отдаленных территорий нашей страны — Севера, Азии, Кавказа, что отражено и в самом его названии — Павильоне Русских Окраин, и поэтому негодование респондента оправдано лишь отчасти.

Павильон находился в парке Трокадеро, чуть ниже его правого крыла (рис. 2). Построен он был в «русском стиле» архитектором Р.Ф.Мельцером, который при его проектировании явно ориентировался на архитектуру Московского Кремля: «Собрав сначала элементы для своего сооружения во всех существующих древнерусских памятниках — башни и часть стен, — в Кремле, одни сени и крыльцо — в храме



Рисунок 3.
Р.Ф.Мельцер. Павильон
Русских Окраин.
Париж, 1900 г. План

Тайнинской Божьей Матери, декоративные изразцы в Ярославле, — и из всего этого скомпоновал одно целое — весьма оригинальный в своем роде небольшой Кремль...» [3, р. 321].

Этот своеобразный «русский городок» в своей планировке имел трапециевидную форму и занимал площадь 4400 кв. м., что делало его самым масштабным русским сооружением за всю историю всемирных выставок [11, р. 27] (рис. 3).

Его главный вход находился с западной стороны павильона, прямо напротив аллеи Трокадеро. Параллельно ему располагался фасад, так называемых «Царских палат», которые были соединены с ним изнутри посредством деревянной лестницы. Войдя внутрь, посетитель оказывался в высоких, выполненных в «русском стиле» сенях, которые открывались как в указанные царские покои, так и прямо на большой двор.

Что касается «палат» (или «Царского» павильона), то они представляли собой богато украшенный, со сводчатым потолком, большой зал, напоминавший «архитектурой, мотивами рисунков и красками Грановитую палату». Вся живописная часть была поручена молодому художнику П.И.Долгову, который, по словам обозревателя «Вестника Европы», специально ездил в Москву «вдохновляться» мотивами русской старины» [3, р. 321].

Рассмотрев эту часть выставки, наблюдатель возвращался обратно

Рисунок 4.
Р.Ф.Мельцер. Павильон
Русских Окраин.
Париж, 1900 г. Фасад



и устремлял свой шаг в указанный двор, который со всех сторон был окружен сообщающимися строениями. Так из имеющегося у нас плана мы выясняем, что с правой стороны находился отдел Департамента Уделов (где была представлена научная выставка богатств Сибири и Урала), слева — русский ресторан, а прямо, по главной оси, располагался отдел «Азии».

По замечанию наших обозревателей, высокая, выполненная в «среднеазиатском стиле» дверь, которая вела в этот отдел, обычно была открыта, и поэтому, все, кто находились на пороге обозначенной входной части, могли наблюдать огромное панно К.Коровина, изображающее одну из площадей Самарканда.

Проходя мимо этого панно, наблюдатель оказывался в самом большом зале всего сооружения, убранного с «большим вкусом». Стены его, по воспоминаниям современников, были украшены синими арабесками, на фоне которых прекрасно выглядели «четыре другие очень декоративные работы в новейшем стиле, того же г. Коровина, дополнявших художественное убранство зала...» [3, р. 321].

Экспозиционная часть этого отдела была замечательно представлена различными шелками, шитыми серебром и золотом, коврами, красивой посудой, оружием, образчиками дерева, а также витриной с драгоценностями, принадлежавшими бухарскому эмиру.

Стоит отметить, что, помимо всего прочего, этот отдел играл

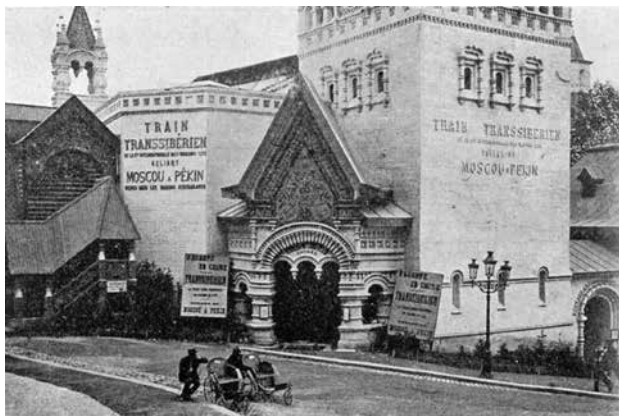
ключевую роль и в общей системе нашего павильона. Связано это во многом с неудобным его расположением на склоне упомянутого парка Трокадеро (рис. 4), так для того, чтобы умело разместить все тематические строения, архитектору пришлось проявить недюжинный планировочный талант, который выразился в умелом использовании неровности местного ландшафта, в результате чего обозначенный азиатский отдел явился своеобразным связующим звеном, от которого либо спускались лестницы в другие выставочные части Павильона Русских Окраин либо, наоборот, поднимались.

В связи с этим получалась следующая система: с правой (южной) стороны на более низком уровне находились «залы» «Кавказа» и «нефтяного промысла г. Нобеля». С левой же (северной) стороны возвышались отделы «Севера» и «Сибирской железной дороги». Что касается отдела «Сибири и Крайнего Севера», то он находился на одной оси с «павильоном» Азии и указанным главным входом, так что в результате получалась четкая единая организация всего строения.

Наиболее интересен из них отдел «Севера», организация которого принадлежала К.Коровину. Художник прекрасно передал как представленными экспонатами, так и своими живописными работами суровую природу и жизнь народов этого края. Об особенностях этих панно еще задолго до их представления В.П.Шкафер скажет следующее: «Часть их будет служить фризом громадной длины — в общем, около 90 аршин; на нем развернется панорама нашего Европейского Севера и зритель увидит там: картину становища на населенной части Мурманского берега, затем — виды полуночного солнца на этом берегу, Большеземельской тундры и Карского моря. Фриз в настоящее время окончен, он исполнен масляными красками на нескольких отдельных полотнах. По своей технике он носит декоративный характер. Другая часть работ только еще только начата. Это 4 громадных панно на темы из сибирской природы. Их поместят в том же отделе, но ниже фриза...» [6, р. 1044–1045].

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание в общей организации нашего «кремлевского дворика», это на его северную часть, обнесенную высокими стенами, где были представлены обозначенные «Русский ресторан» и отдел «Сибирской железной

Рисунок 5. Р.Ф.Мельцер.
Павильон Русских
Окраин. Париж, 1900 г.
Фрагмент



дороги» (рис. 5). Примечательна она тем, что эти постройки были органично соединены и являлись в известной степени единым целым. Особенно это показательно на примере внутренней организации ресторана, где большая часть имеющейся территории была отдана под спальные вагоны: здесь приходившие люди не только могли отведать национальные блюда, но и стать свидетелями уникального зрелища — двигающейся панорамы пейзажей всего пути «Сибирской железной дороги», которая создавала своеобразную иллюзию «путешествия — не двигаясь с места». В этой связи интересно отметить тот факт, что прямо из указанного «вагона» можно было попасть в ресторан китайского павильона, который был нашим соседом по выставочной территории, что делало его своеобразной «конечной станцией» виртуального «путешествия».

Итак: первым делом естественным будет отметить, что обозначенный павильон являлся, безусловно, уникальным сооружением в проблемном поле выставочного мероприятия. На это указывает уже тот простой факт, что это первый случай репрезентации русского павильона на всемирных выставках сразу несколькими тематическими строениями, которые при всем при том являли собой единое целое. Второе: это равноценная роль в его организации как внутреннего устройства наших отделов, так и их архитектурного решения, взаимосвязь, позволявшая определенным образом сориентировать внимание посетителя, который должен

был поэтапно постигать представленные экспонаты и продукцию. В таком режиссерском плане существенным оказывается упомянутый мотив «путешествия», который, вкупе с обозначенными панно Коровина, создавал подобную иллюзию.

Однако нельзя игнорировать сам контекст всемирных смотров, который, как нам кажется, привносит в рассматриваемые сооружения особую символику.

Необходимо вспомнить тот простой факт, что всемирные смотры в первую очередь задумывались как грандиозный праздник всех народов по случаю представления всех последних научных и технических открытий. В случае же с Парижской выставкой 1900 года, мы имеем дело с тем непреложным обстоятельством, что ей предназначено было стать итоговой ретроспективой всех достижений подобного рода мероприятий за все предыдущее столетие. Уже само это обстоятельство предопределило исключительность грядущего всемирного показа, где особый акцент уделялся именно внешним эффектам — всевозможным увеселительным мероприятиям, аттракционам, фейерверкам и иллюминации (рис. 6). Отсюда естественным образом возникает атмосфера театральности, условности происходящего [1, с. 106], чему вторит и ограниченное временное существование всех возводимых сооружений, в том числе и национальных павильонов.

Принимая во внимание указанную условность и праздничную атмосферу происходящего на Парижской выставке, Павильон Русских Окраин можно рассматривать как интересное театрализованное представление с четко продуманными мизансценами и смысловыми ударениями. Драматизм архитектурных решений и драматургия самого представления сливаются здесь и создают единое целое. Меняющиеся декорации павильонов постоянно держат внимание зрителя, все больше затягивая и заставляя его участвовать и сопереживать. Законы драматического спектакля соблюдены здесь в точности. Входя через парадные двери, зритель сразу примеряет на себя роль путешественника; строительные решения комплекса задают нужный темп в постижении представленных экспонатов, наращивая или сбавляя его, если это необходимо. В какой-то момент зрителю, как ему кажется, предоставляется право выбора при посещении того или

Рисунок 6. Парк
Трокадеро. Вид на
Павильон Русских
Окраин. Париж. 1900 г.



иною отдела, однако линия повествования все равно возвращает его обратно и ведет в нужном направлении. И когда оно (повествование) достигает своего предела как в экспозиционном смысле, так и эмоциональном для путника (кульминация), ему предоставляется возможность отдохнуть в одном из комфортабельных спальных вагонов и не торопясь проследить последний акт этого спектакля уже из окон купе, где он может отобедать или отужинать, в зависимости времени суток, а также вспомнить о тех местах, в которых он успел «побывать» во время своего странствия, благодаря вращающейся панораме пейзажей, встречающихся во время поездок по Сибирской железной дороге. Финальная сцена этого увлекательного путешествия — появление под единичные звуки колес недвижимого вагонного состава, Китайского павильона, в который можно было попасть по специальной лестнице, проложенной от самых ступеней вагона. Сопровождал эту последнюю сцену непрестанно играющий духовой оркестр «la fanfare du Kremlin», который, по словам русского респондента, отличался чрезмерным шумом, видимо, для привлечения проходящих мимо нашего павильона посетителей Парижского смотра [3, р. 323].

Таким образом, если брать во внимание архитектурные особенности Павильона Русских Окраин в контексте Парижской выставки, павильонное сооружение исподволь начинает приобретать характер театральной декорации, что, к слову, применимо ко всем русским

и иностранным павильонам, выставляемых до и после указанной выставки. Однако на примере рассматриваемого сооружения можно говорить об удивительном преобразовании Павильона Русских Окраин в своеобразный театральный аттракцион, который в увлекательной форме демонстрировал зрителям все богатство и своеобразие художественных достижений отдаленных территорий России.

Библиография:

1. *Бенуа А.Н.* Письма со Всемирной выставки // Мир искусства. — 1900. — № 17–18; 21–22.
2. Великая Сибирская железная дорога на выставке 1900 г. — СПб., 1900.
3. Всемирная выставка в Париже 1900-го года // Вестник Европы. — 1900. — № 5 (май). — С. 311–325.
4. *Журавлева Л.С.* Княгиня Мария Тенишева. — Смоленск, 1994.
5. Здания и сооружения Всемирной выставки 1900 г. // Строитель. — 1899. — № 17–18.
6. Искусство и художественная промышленность. — 1898–1899. — С. 1044–1045.
7. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. — М., 1978
8. Нива. — 1878. — № 21, 23.
9. Нива. — 1900. — № 29.
10. *Никитин Ю.А.* Выставочная архитектура России XIX — начала XX века. — СПб., 2014.
11. *Овчинникова Н.П.* Россия на Всемирной выставке 1900 г. в Париже // Жилищное строительство. — 1990. — № 7.
12. *Райский П.* Парижская выставка 1889 г. — СПб., 1889.
13. *Собольщиков В.И.* Взгляд на Всемирную выставку 1867 г. // Северная пчела. — 1867. — № 71, 82.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СИМВОЛИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОДСОЛНУХОВ В РОСПИСИ ПЛАФОНА ДОМА-МУЗЕЯ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО В МОСКВЕ

В статье рассматривается символика орнаментального мотива подсолнуха в росписи «кабинета» второго этажа дома-музея К.С.Станиславского. Она восходит к легендам американских индейцев, перекликается с древнегреческими мифами и русскими сказаниями о Яриле-солнце. Интересным представляется и появление этого цветка в России. Завезенный в петровские времена из Голландии, он первоначально выращивался как декоративный.

This article is dedicated to symbolism of ornamental theme of sunflower in wall painting of cabinet situated on second-floor. It goes back to legends of American Indians, correspond to Ancient Greek mythology and Russian tales about Jarilo-sun. The appearance of this flower in Russia is rather interesting. It was brought from Holland in the reign of Peter the Great and grown initially as a decorative plant.

Ключевые слова: роспись интерьера, символ, орнамент, подсолнух, цветы, растительные мотивы, Москва, дом-музей К.С.Станиславского, Леонтьевский переулок.

Keywords: interior painting, symbol, ornament, sunflower, flowers, floral theme, Moscow, K.S.Stanislavskiy's House-Museum, Leontyevskiy pereulok.

Дом-музей К.С.Станиславского находится в старинном особняке, расположенном по адресу Леонтьевский переулок, д. 6. Дом кардинально перестраивали после пожара 1812 года, к 1830-м годам

завершилась перепланировка и оформление интерьеров (появились колонны из искусственного мрамора на втором этаже, карнизы, лепнина на капителях, темперная роспись потолков).

Дом примечателен тем, что в нем жили театральный актер и педагог И.В.Самарин (1836–40 гг.), а в советское время — Ю.А.Бахрушин (сын основателя театрального музея) и К.С.Станиславский. Музей появился в 1948 году, а в 2015 году был открыт вновь после 17 лет реставрации (обновлены потолки, стены и люстра в зале, восстановлены плафоны).

Роспись плафона «кабинета» появилась тогда же, когда достраивалась анфилада комнат второго этажа. Темнофонные натюрморты на потолке «срезают» углы, придавая ему форму овала. В расходящихся от центра сегментах круги-клетки с птицами чередуются с отдаленно напоминающими камеи медальонами, на вытянутых фрагментах с подсолнухами вазоны и крылатые полуптицы-полуженщины вплетены в завитки злаков. Античный акант соседствует с русскими собратьями — стручками гороха, а ветви-побеги с мелкими продолговато-треугольными листьями с колосьями на концах симметрично закручиваются в стороны. Легкие воздушные образы птиц и мелкие розетки в орнаментах под стать перьям, клетки-медальоны и тянущиеся к свету цветы перекликаются округлой формой и золотистым колоритом, а в завершении изгибов вместо листочков можно рассмотреть крошечных бабочек. Пасторальный сельский мотив соседствует с изображениями селезня и фантастических жар-птиц, по цвету перекликается с красно-багряным петухом — символом богатства и благополучия.

Цветы подсолнуха являются акцентом расходящихся завитков растительного орнамента, расположенного вдоль боковой стены. Красноватые вкрапления ягод оттеняют сдержанные цвета — прутья клеток и золотистые орнаменты на белом фоне созвучны теням на листьях и темным семенам подсолнухов, напоминая о плодородии и сборе урожая, созревшем под лучами солнца. В легкой воздушной композиции на светлом фоне симметрия достигается парными элементами — крылатые полуженщины, вплетенные в завитки аканта, античные вазоны, гирлянды и ленты-бандероли, развивающиеся на манер растений-вьюнов. Структура гротеска, сочетающая реальные

и вымышленные сказочные элементы, могла быть продиктована случайностью, но тем самым подчеркивает веяния времени, предвосхитившие зарождение историзма и его русских сказочных мотивов, популярных на исходе столетия.

Огнедышащие грифоны в основании классицистического канделябра отчасти созвучны легенде о древнегреческом боге солнца Гелиосе, который утром выезжал с востока на колеснице, запряженной четырьмя огнедышащими конями; «Солнечный цветок» подсолнух, калька с греческого «helios» и «anthos», тянется за светом солнца и замирает повернутым на восток, достигнув максимальной высоты. Когда Аполлон обошел вниманием дочь греческого царя Клитию, прельщенный красотой ее сестры Левкоты, девушка обратилась в цветок и сутки напролет стала искать возлюбленного на небе. По другой легенде, когда нимфа воды Клития захотела вечно любоваться золотым шаром солнца, ее хвост корнями прирос к земле, волосы превратились в лепестки, а пальцы в листья. Возможно, в связи с этой легендой в Древнем Риме семена и корни похожего на подсолнечник гелиотропа носили в мешочке на шее легионеры, чтобы сохранить в дальних походах на Британию и Галлию кусочек солнца.

Упоминание о подсолнухе встречается в мифах разных стран с древнейших времен. Например, по древневосточной легенде подсолнечник — атрибут победившего солнце и действовавшего по поручению бога добра Ахурамазды персидского бога Митра, культ которого проник отчасти в Грецию и Рим. Сопровождая умерших в загробный мир, он предлагал напиток бессмертия и вел по лестнице к свету.

Три тысячи лет назад подсолнухи символизировали бога солнца у инков, американские индейцы использовали священный цветок как лекарство, воины брали в походы шарики из семечек, из шелухи делали красный и синий пигмент, чтобы красить одежду и плетеные корзины. Украшения-подсолнухи носили жрецы храмов, танцевальные обряды в празднества бога солнца длились несколько дней. Золотые статуэтки-подсолнечники, как и семена, были завезены в Европу испанскими мореплавателями во времена Колумба. Их выращивали в мадридском ботаническом саду, а в 1576 году появилось ботаническое

описание «цветка солнца». Подсолнухи появились в Италии и Франции, затем в Бельгии, Голландии, Швейцарии и Германии. Их сажали как экзотические растения, а в 1716 году в Англии был оформлен патент на производство подсолнечного масла.

В Россию цветок привезли из Голландии в XVIII веке. В петровскую эпоху подсолнух как «маленькое солнце» сажали на клумбах. В 1829 году крепостной крестьянин Бокарев в Воронежской губернии на ручной маслобойке сделал из семечек масло на манер льняного, в 1833 появился маслобойный завод купца Папушина с разрешения графа Шереметьева.

Несмотря на то, что подсолнух стали выращивать в России с начала XVIII столетия, возможно, и до этого его семечки и засушенные цветы в холщовых мешочках подвешивали как обереги от нечистой силы над входом, в кухне и над кроватью. В русской народной сказке встречается сюжет о влюбленной в солнце девушке, которая отправилась к морю-океану на край земли встречать его восход. Увидев юношу-Солнце в ладье, запряженной золотыми лебедями, она упала бездыханной на землю и обернулась подсолнухом, чтобы всегда с любовью поворачиваться к свету. Светловолосый юноша у славян олицетворяет весеннее Ярило-солнце, однокоренное с «ярый» (и «ярость»), то есть «сильный» (отсюда сочетание «яровая пшеница»). Бог юности и плотских утех появляется в песнях Леля о влюбленной в Ярилу богине утренней зари. Приход весны в фольклоре отражают легенды о Яриле-солнце в образе жениха, скачущего на коне к прекрасной весне-Ладе. «Огненный цветок» клали под подушку, ожидая от «травы откровенности» пророческих снов. Название «подсолнух» в словаре В.И.Даля помечено как «южное». В белорусских диалектах подсолнух — «вороты-солнце», в украинских — «солнцеворот».

В христианстве подсолнух рисовали на пасхальных яйцах как символ любви к богу, материнства и жизни, благополучия, упования на Бога, верующего, как цветок тянущегося к свету.

В геральдике подсолнух — символ солнца, тепла, мира, процветания. Он присутствует на гербах регионов Франции, Бельгии, Румынии, Орловской и Амурской областей России, а также Краснодарского края.

В европейской светской живописи подсолнух как символ

преданности английскому королю Карлу I появляется у Ван Дейка на автопортрете с цветком в руке (1633) и портрете сэра Кенелма Дигби (1635). Подсолнух присутствует в жанровой живописи в Нидерландах — у Франца ван Мириса Старшего («Мальчик, выдувающий мыльные пузыри», 1660), в натюрмортах — «Ваза с цветами» испанца эпохи барокко Томаса Йепеса (1643).

В живописи XVII века встречаются изображения нимфы из мифа о подсолнухе, например, у Николя Пуссена. Клития с корзиной гелиотропов, смотрящая на Аполлона в небесах, изображена позади Нарцисса («Царство Флоры», 1631, Дрезден). Сюжет появляется у Шарля де Ла Фосса «Клития, превращенная в подсолнух» (1688, Версаль, Большой Трианон), у Николя-Рене Жоллена старшего (1768, Версаль).

В викторианскую эпоху изображение подсолнуха появилось на тканях, в декоре деревянных и металлических предметов. Джон Джордж Браун пишет «Девочку с подсолнухами» (1880), Уинслоу Хомер — «Подсолнух для учителя» (1875). Примечательно также появление Оскара Уайльда на вернисаже прерафаэлитов в Лондоне в экстравагантном бархатном пиджаке с подсолнухом в петлице. Рисунок для обоев с подсолнухами был разработан Уильямом Моррисом. Позднее, помимо знаменитого Ван Гога, к образу подсолнуха обращались Анри Матисс («Ваза с подсолнухами», 1898), Поль Гоген («Подсолнухи», 1901 и «Портрет Винсента ван Гога, рисующего подсолнухи», 1888). Подсолнух изображен у Жоржа Лемена («Маленький Пьер»), в декоративных росписях в павильоне Отто Вагнера, ныне метро Карлсплатц в Вене.

В России образ подсолнуха встречается на шпалерах 1733–1734 года, созданных на петербургской мануфактуре, организованной по приказу Петра I в 1717 году.

Примерно в то же время, что и окончательная отделка интерьеров особняка в Леонтьевском переулке, дом 6, которую производили художники из крепостных, подсолнечник из декоративного цветка превратился в сельскохозяйственную культуру и распространился по всей стране. Сочетание фантастического и возвышенного, причудливого и реалистичного объединяет разнородные элементы росписей дома-музея К.С.Станиславского

Вероятно, история изобретения подсолнечного масла крестьянином графа Шереметьева была на слуху, особенно если вспомнить, что граф владел одним из зданий в Леонтьевском переулке. В поисках образцов для подражания классическим орнаментам художники наверняка были знакомы и с античной традицией, и с западноевропейской живописью, где, помимо изображения подсолнуха, встречается миф о Клитии. Они могли дополнить традиционный орнамент знакомым цветком, который на тот момент выращивался и в Москве. Круг подсолнуха по форме сочетается с завитками, гармонирует с античными вазонами и легко вписывается в форму плафона и композицию на основе канделябра. Стремясь разнообразить классицистический мотив, сохранив при этом симметрию, художники могли использовать в гротеске новые растительные элементы спонтанно. Тем не менее, факт их появления предвещает эклектику, актуальную для XIX века.

Библиография:

1. *Impelluso Lucia*. Nature and Its Symbols / translated by Stephen Sartarelli. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004. — 384 p.; 106 p. — Sunflower.
2. Ornament and the Grotesque: Fantastic Decoration from Antiquity to Art Nouveau / Alessandra Zamperini. — London: Thames&Hudson, 2008. — 308 p.
3. *Owen Jones*. The Grammar Of Ornament. — London: Herbert Press, 2010. — 504 p.
4. Буткевич Л.М. История орнамента / учеб. пособие. — М., 2008. — 267 с.
5. Делиль Жак. Сады / Les Jardins. 1782 / пер. И.Я.Шафраненко. — Л., 1987. — 232 с.
6. Калмыков М.Я. Альфрейно-декоративные работы. — М., 1958. — 224 с.
7. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов. — М., 2014. — 126 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.Я.Токарев. Т. 2: К-Я. — М., 1992. — 719 с.

9. Орнамент всех времен и стилей в 4 т. / под ред. Огюста Расине. Т. 1–2. — М., 2004. — 267, 247 с.
10. *Романюк С.К.* Переулки старой Москвы. История. Памятники архитектуры. Маршруты. — М., 2013. — 220 с.
11. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Альбом / сост. Т.Т.Коршунова. — Л., 1975. — 270 с.
12. *Соколова Т.М.* Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972. — 176 с.
13. *Холл Джеймс.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А.Е.Майкапара. — М., 1996. — 656 с.

ШРИФТОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА ВЫШИТЫХ РУШНИКОВ XIX–XX ВЕКОВ

В статье рассмотрен вопрос о происхождении и вариативности надписей в художественном оформлении русских полотенец-рушников, проведен анализ синтеза шрифтового оформления и изображения. Дана попытка классификации основных групп шрифтовых композиций вышитых рушников.

The article considers the issue of the origin and variability of the inscriptions in the decoration of Russian towels, an analysis of the synthesis of font design and image. Classification the main groups of font compositions of embroidered towels.

Ключевые слова: традиции, декоративно-прикладное искусство, шрифт, орнамент, текстиль, вышивка.

Keywords: traditions, decorative and applied arts, font, ornament, textiles, embroidery.

Традиционно в быту восточных славян важное место занимало полотенце-рушник (ручник) из домотканого холста, украшенное вышивкой. Рушник выполнял охранительные функции, использовался в календарных обрядах, символизировал дорогу и прочные семейные узы. От рождения и до смерти рушники сопровождали человеку, их заготавливали как часть приданого невесты, передавали по наследству, дарили.

Самый устойчивый и архаичный пласт русской вышивки, сохранившийся в оформлении обрядовых полотенец на протяжении многих веков, основан на древнейших мотивах, связанных с солярными

символами, знаками плодородия и мифологических архетипах — женским божеством с предстоящими всадниками и мировым деревом жизни. Известный исследователь русской народной вышивки Г.С.Маслова обозначила подобные композиции «узорами древнего извода». Архаические орнаменты представляют собой целостную систему, выражающую миропонимание человека, не отделявшего себя от природы. Украшение одежды и предметов быта служило средством общения человека с окружающим миром. Для сакрализованного сознания людей композиции древнего извода были своеобразным графическим языком, несущим глубокий символический смысл. Любое декорирование предметов домашнего обихода всегда несло в себе благожелательное послание и часто имело охранительное значение. Определенные комбинации орнаментов на одежде и полотенцах были связаны с традиционными ритуалами, праздниками и аграрными культами. Они отражали важные события в жизни человека: рождение, свадьба, годовой круг, встреча весны, первый сев, осенний сбор урожая и т.п.

Края рушников декорировались вышивкой, кружевом, ткачеством и набойкой. Орнаменты акцентировали самые заметные и важные части изделия. Мастерицы стремились подчеркнуть конец полотенца, остановить поперечно расположенным орнаментом бесконечное движение длинного и сравнительно узкого полотнища ткани. Узор на концах полотенца всегда помещен поперек полотнища, нередко открываясь сверху в его свободное поле; снизу узор усилен и подчеркнут полосами кумача, лентами, кружевами или другой отделкой [1]. В основе композиций русских рушников преобладал фризовый принцип. Большинство композиций состояло из нескольких орнаментальных полос, соподчиненных между собой и образующих единое целое. Орнаменты располагались горизонтально, один под другим. Композиция, составляющая основной узор, подчеркнута снизу линией или орнаментальным бордюром — нижним подузором, вверху она не ограничена линией. Иногда же вверху также помещается орнаментальный бордю — верхний подузор и еще дополнительная незамкнутая сверху полоса узоров — верхушка [2] (рис. 1).

Постепенно древние орнаменты и сюжеты теряли исходный



Рисунок 1. Фризовый принцип орнамента русских рушников

сакральный смысл. Они начали выполнять только орнаментально-декоративные функции. Прямое магическое значение этих знаков-символов забылось, но по традиции их изображали как доброжелательные мотивы [3]. С развитием науки и техники древний знаково-орнаментальный язык потерял свою актуальность. При этом в устойчивые архаические композиции и орнаменты народного искусства стали проникать новые элементы. Это позднехристианская символика, бытовые сцены из жизни деревни и города, западноевропейские орнаменты, заимствованные композиции из книг и модных станковых произведений.

Формальные элементы, время от времени воспринимаемые и усваиваемые крестьянским искусством, держатся в нем чрезвычайно долго и прочно и нелегко уступают место новейшим орнаментальным приобретениям. Традиции крестьянского искусства таковы, что оно ничего не выпускает и не теряет из своих приобретений, если же мы и наблюдаем иногда исчезновение какого-нибудь мотива, то оно всегда совершается медленным путем многочисленнейших декоративных перефразировок, постепенно затемняющих его основной и первичный тематический смысл, но сохраняющих его декоративно-орнаментальный облик [4].

Если до петровского времени крестьянское искусство не было подвержено влиянию городской моды и западной художественной культуры, то с начала XVIII века в нем стали происходить серьезные изменения. Именно тогда в народной вышивке начали создаваться, судя по сюжетам и стилистическим особенностям орнамента, самые сложные композиции. Архаические сюжеты, переосмысляясь в декоративно-сказочном плане, приобретали живописность, особую полнокровность и сочность, не теряя в то же время, даже в наиболее усиленных вариантах свою ритмическую и композиционную цельность [5]. Внедрение городской моды в декоративное оформление бытовых крестьянских предметов послужило постепенному отходу от старых канонов, традиционные композиции вышитых рушников стали приобретать поздние напластования. Воздействие художественных вкусов города на народную вышивку происходило со значительным опозданием и превращалось в основательную переработку новых мотивов, цветовых сочетаний, приемов работы. В результате в народной вышивке объединились приемы шитья и орнаменты, возникшие в далеком прошлом и появившиеся позднее [6]. Нередко можно встретить полотенце, где соединяются элементы разные по стилю, содержанию и технике исполнения. Символы плодородия и солярные знаки-свастики, барочные фитоморфные орнаменты, сцены из повседневной жизни и шрифтовые композиции оформлены разными приемами исполнения: крестом, строчкой, тамбурным швом. К началу XX века в оформлении рушников стала преобладать полная эклектика.

Широкое распространение в России в XVII — XVIII веках получили «фряжские листы» или лубки, первоначально завезенные из западной Европы. Нарративное искусство лубка представляло собой синтез предельно ясного графического образа и поясняющего текста. Лубочные мотивы, тексты, сказочные герои и сцены из повседневной жизни стали появляться в оформлении рушников. Петровская эпоха характерна активной вестернизацией, западная культура и жизненные уклады стали проникать во все слои населения России. Из западной Европы в Россию пришла мода на коврики и салфетки с вышитыми доброжелательными и нравоучительными высказываниями.

Тексты на рушниках шили в основном двумя техниками — крестом и тамбуром. Техника шитья крестом давала четкие геометрические контуры, удобные для чтения текста. Буквы создавались в строгой модульной системе, напоминающей современную группу пиксельных шрифтов. Появление во второй половине XIX века доступных и нарядных хлопчатобумажных тканей способствовало внедрению в ряде губерний технически производительного и внешне броского тамбура [7]. Свободные вариации рисунка букв можно было достичь с помощью тамбурного шва в виде цепочки. Такой прием позволял превосходно сочетать рукописные надписи и вольный рисунок.

Более частое включение текстов в вышивку в конце XIX — начале XX в. связано, по-видимому, с распространением в деревне грамотности, книг. Однако изготавливавшие эти надписи вышивальщицы далеко не всегда были грамотными (чем объясняются встречающиеся искажения слов и орфографии) и прибегали к помощи грамотных людей [8]. Помимо основных текстов, композиции рушников могли включать в себя дату изготовления изделия, имя хозяйки и название деревни. Иногда композицию концов рушников завершали буквы ШМ — шила мастерица и ее имя.

По содержанию текстов полотенца-рушники конца XIX — начала XX в. можно условно разделить на несколько тематических групп.

Парадные поздравительные или дарственные («подносные») полотенца. Примером может служить полотенце начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа, преподнесенное в дар Императорской семье, с надписью: «БОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ» и государственной символикой (рис. 2).

Такой же вышитый титул встречается и на праздничных крестьянских полотенцах. К этой группе рушников относятся



Рисунок 2. Парадные поздравительные или дарственные («подносные») полотенца



Рисунок 3. Полотенца с признаниями в любви

свадебные («рукобитные», «посылальные») полотенца. На них вышивали инициалы жениха и невесты, пышно украшенные картушами, вензелями, коронами и цветочными орнаментами. Свадебные рушники могли содержать пожелания: «МУЖ ЛЮБИ СВОЮ ЖЕНУ», «СОВЕТ ДА ЛЮБОВЬ» и вышитые пары лебедей или голубей.

С предыдущей группой тесно связаны **полотенца с признаниями в любви**. От простого: «Я ВАС ЛЮБЛЮ» до торжественного: «ПРИМИ ПОДАРОКЪ СЕЙ ВЪ ЗНАКЪ ЛЮБВИ МОЕЙ» или даже настойчивой просьбы: «ЕСЛИ ЛЮБИШЬ ДУНЯША СКАЖИ А НЕ ЛЮБИШЬ ДУША ОТКАЖИ». Рушники с классическими надписями: «КОГО ЛЮБЛЮ, ТОМУ ДАРИЮ», «КОГО ЛЮБЛЮ, ТОМУ УТИРАТЬСЯ ПОДАЮ», «НА ДОЛГУЮ ПАМЯТЬ» могли приноситься в дар перед свадьбой или вынужденной разлукой. На таких полотенцах встречаются мужская и женская фигурки, сцены дарения букета, инициалы (рис. 3).

Полотенца с доброжелательно-утилитарными надписями: «С ДОБРЫМЪ УТРОМЪ», «УМЫВАЙСЯ БЕЛЕНЬКО УТИРАЙСЯ СУХЕНЬКО», «МЫЛО СЕРО ДА МОЕТЬ БЕЛО», «НЕ ДУМАЙ БЫТЬ НАРЯДНЫМЪ А ДУМАЙ БЫТЬ ОПРЯТНЫМЪ», «УТИРАИСЯ НА КАРАСАТУ» (рис. 4).



Рисунок 4. Полотенца с доброжелательно-утилитарными надписями



Рисунок 5. Рушники-набожники, украшавшие иконы в красном углу дома

Шрифтовые композиции могут сочетаться с разнообразными орнаментами, поздними вариациями трехчастной композиции, жанровыми сценами, именами владельцев данного предмета: «ЕТО ПОЛОТЕНЦЕ ПРИНАДЛЕЖИТ МАРЬЕ ИВАНОВНЕ» или их инициалами.

Рушники-набожники, украшавшие иконы в красном углу дома. Они были праздничные и будничные, могли быть расшиты христианскими мотивами и текстами. Сюда можно отнести полотенца с текстами молитв ангелу хранителю, тропари святым, поздравления с великими церковными праздниками: «ХРИСТОС ВОСКРЕС!», «СО СВЕТЛОЙ ПАСХОЙ!» В этой группе шрифтовое оформление бывает самым разнообразным — от простых рубленых букв до замысловатой русской вязи (рис. 5).

Бытовые повседневные зарисовки и записи событий запечатлевались в народных вышивках. Полотенца и подзоры украшались сценами застолья, гуляния, охоты, полевых работ, сбором ягод. В них мастерицы стремились к правдоподобной передаче событий, старались найти портретные сходства изображаемых персонажей и даже иногда вышивали их имена. Вышивки могли сопровождаться текстами, описывающими конкретное событие, место действия и точную дату, что придавало сходство подобных композиций с лубочными. Случаются произведения с целыми поэтическими рассказами и даже ценными сведениями [9]. В полотенце начала XX века из Калужской губернии показана сцена из крестьянского быта и строка из песни «МУЖИКЪ ПАШЕНЬКУ ПОХАЛЪ СВАЮ», где текст и орнамент вышиты снизу. Получился



Рисунок 6. Бытовые повседневные зарисовки и записи событий

Рисунок 7. Мотивы, заимствованные из лубочных картинок

устойчивый шрифтовой бордюр, фундамент композиции, на котором строится основной сюжет, свободно выходящий в белое пространство (рис. 6).

Мотивы, заимствованные из лубочных картинок, были излюбленным поводом для создания вышитых композиций на полотенцах, подзорах, а то и просто на самостоятельных панно. Популярные персонажи лубков свободно интерпретировались пластическим языком шитья и подвергались художественному переосмыслению. Райские птицы Сирина и Алконост, сцена «Рейтар на петухе», всадники-богатыри, воплощенные в вышивке и соединенные с причудливым узором текста из Хронографа, приобретают совершенно новые образы (рис. 7).

Пословицы, поговорки, частушки, песни, приметы и другие виды фольклора нашли отражения в народных вышивках: «ОВСЫ ЗАЗВЕНЕЛИ ОРЕХИ ПОСПЕЛИ», «НЕ ПО ХОРОШУ МИЛЪ, А ПО МИЛУ ХОРОШЪ», «В КОМЪ ЧЕСТЬ, В ТОМ И ПРАВДА». Отдельного внимания заслуживают ставшие почти каноничными сцены гуляний и хороводов с веселыми текстами: «ПЛЯШИ ВАРЮШКА НА МОЕЙ ПИРУШКЕ», «ВОСЕМЬ ДЕВОК ОДИН Я КУДА ДЕВКИ ТУДА Я», «СОБИРАЙТЕСЬ ДЕВКИ КРАСНЫ СОБИРАЙТЕСЬ ВЪ ХОРОВОДЪ». Это многофигурные динамичные композиции, где персонажи запечатлены в танце. Мотивы хороводов были очень популярными почти во всех регионах России (рис. 8).

Вышитые полотенца, оформление которых напоминает



Рисунок 8. Вышитые полотенца-иллюстрации



Рисунок 9. Полотенца с вышивкой на сказочные и басенные мотивы

комиксные иллюстрации к литературным произведениям.

Полотенце может содержать одну или несколько иллюстраций с текстами. Источником для творческой фантазии мастериц были различные вариации и пересказы басен И.А.Крылова. Особой любовью пользовались в народе басни «Ворона и Лисица» и «Лиса и Журавль» (рис. 9).

Вероятно, полотенца с вышивкой на сказочные и басенные мотивы посвящались детям. Нередко можно увидеть вышитые иллюстрации к басне Крылова «Демьянова уха» с изображением застольной сцены и надписью: «ЕЩЕ ХОШЬ ЛОЖЕЧКУ! ДА КЛАНЯЙСЯ, ЖЕНА!» Встречаются рушники с цитатой из поэмы «Цыганы» А.С.Пушкина: «ПТИЧКА БОЖИЯ НЕ ЗНАЕТ НИ ЗАБОТЫ, НИ ТРУДА; ХЛОПОТЛИВО НЕ СВИВАЕТ ДОЛГОВЕЧНОГО ГНЕЗДА».

Как уже было отмечено, орнаментальное оформление древних рушников было фризовое, горизонтальные элементы композиции укладывались друг под другом. Расположение строк, написанных кириллическими шрифтами, напоминало подобный принцип композиции и систему считывания информации, основанной на чередовании формы и контрформы. Шрифтовое оформление органично легло в декорирование поздних рушников и соединилось как с узорами древнего извода, так и с новыми мотивами. При этом шрифт стал активной композиционной и смысловой доминантой. Традиционный орнамент и шрифт выполняют одну общую функцию — коммуникативную. Орнамент выступал своеобразной

криптограммой, с помощью которой люди общались с окружающим миром, природой, выражали просьбы и благодарности. С XVIII века словесные обращения активно внедряются в текстильные композиции. Короткие благопожелательные тексты и крупные шрифтовые массивы соединяются с оформлением полотенец-рушников, становясь неотъемлемой композиционной частью. Шрифтовые элементы обогатили палитру оформления текстильных изделий. Использование ассортимента разных по стилю и по технике исполнения шрифтов усиливало образность композиции. Появилась возможность текстового интонирования и выделения смыслов. В композициях стала наблюдаться иерархичность надписей. Для нового, десакрализованного мышления слово, облеченное в графический знаковый образ — шрифт, начинает приобретать большое значение, а древним композициям и орнаментам отводятся лишь декоративные функции, не несущие смысловой нагрузки.

Примечания:

1. *Работнова И.П.* Композиция северных русских вышивок // Сборник Трудов НИИХП. Вып. 7. — М., 1973. — С. 21, 22.
2. *Маслова Г.С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М.: Наука, 1978. — С. 108, 111.
3. *Смолицкий В.Г.* Народные художественные промыслы РСФСР. — М.: Высшая школа, 1982. — С. 135.
4. *Воронов В.С.* Крестьянское искусство. — М.: Госиздат, 1924. — С. 116–117.
5. *Работнова И.П.* Указ. соч. — С. 44.
6. *Моисеенко Е.Ю.* Русская вышивка XVII — начала XX века. — Л., 1978. — С. 16.
7. *Дурасов Г.П., Яковлева Г.А.* Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. — М., 1990. — С. 25.
8. *Маслова Г.С.* Указ. соч. — С. 26–28.
9. *Богуславская И.Я.* Русская народная вышивка. — М.: Искусство, 1972. — С. 21.

Библиография:

1. *Богуславская И.Я.* Русская народная вышивка. — М.: Искусство, 1972.
2. *Воронов В.С.* Крестьянское искусство. — М.: Госиздат, 1924.
3. *Дурасов Г.П., Яковлева Г.А.* Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. — М., 1990.
4. *Маслова Г.С.* Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М.: Наука, 1978.
5. *Моисеенко Е.Ю.* Русская вышивка XVII — начала XX века. — Л.: Художник РСФСР, 1978.
6. *Работнова И.П.* Композиция северных русских вышивок // Сборник Трудов НИИХП. Вып. 7. — М., 1973.
7. *Смолицкий В.Г.* Народные художественные промыслы РСФСР. — М.: Высшая школа, 1982.

Т.Б. Калистратова

РУССКО-НЕМЕЦКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ 20-Х ГОДОВ

Данная статья посвящена русско-немецким художественным выставкам 20- годов. Культурная блокада Советской России была снята художественной выставкой русского искусства, состоявшейся в Берлине в 1922 году. Далее последовали ответная выставка современного Германского искусства и революционного русского искусства, книжные выставки России и Германии. Большой успех имели выставка русского революционного плаката и выставка русской иконы, экспонировавшиеся в Германии, Австрии, Англии, США в 1926–1927 годах.

The paper is devoted to the Russo-German art exhibitions in 1920s. The cultural blockade of the Soviet Russia was lifted with the first exhibition of Russian art that took place in Berlin in 1922. It was followed with the exhibition of the modern German art, the exhibition of the Revolutionary art of Russia, and book exhibitions in Russia and Germany. After that with a great success the exhibition of Russian revolutionary poster and the exhibition of Russian icon were held in Germany, Austria, UK, and USA in 1926–27.

Ключевые слова: Международные художественные выставки, новейшее книжное искусство, современное германское искусство, экспрессионизм, революционное искусство России.

Keywords: International art exhibitions, new art of books, modern German art, expressionism, Revolutionary art of Russia.

Культурная блокада Советской России была снята в 1922 году

русской художественной выставкой, состоявшаяся в Галерее Ван Димена. На самой шикарной улице Берлина было выставлено шестьсот экспонатов из Москвы и Петербурга. Эта выставка подвела художественный итог первой мировой войны и революции. Несмотря на то, что выставка была «вывезена Д.Штернбергом (Комиссар Выставки) почти за гроши и на “авось”, проблуждавшая месяц в дороге, эта выставка из пробной вылазки превратилась в настоящее официальное событие и заграничное выступление Наркомпроса в пользу Комитета Помощи Голодающим» [9, с. 100]. Этот государственный характер был подтвержден присутствием на открытии представителей Президента, Министерства Просвещения, Внутренних и Внешних Дел. Немецкая пресса писала, что ни одна германская выставка не открывалась так торжественно. Германский государственный Комиссар Искусств Редслоб в своей речи официально оценил открытие выставки как начало дальнейшего духовного сближения двух стран. Выставка вызвала огромный интерес у публики (до пятисот посещений в день) и огромное количество отзывов в германской печати. Рецензии были очень серьезные, авторы проводили параллели с литературой и музыкой и анализировали всю историю русского искусства.

Независимо от политической и художественной ориентации, рецензенты сошлись во мнении, что выставка — это «первый шаг к объединению славянской и германской души и к своеобразному “художественному союзу”» [9, с. 101]. Критик Глазер отмечал мудрость паритетного построения художественного образования в России, где студенты «учатся академически и кубистически, где им показывают все и они могут сами выбирать» [9, с. 101].

На выставке были представлены все течения русского искусства за последние тридцать лет — от передвижников до экспрессионистов, беспредметников и конструктивистов. Но в количественном и качественном отношении они были представлены очень непропорционально — выставка давала крайне однобокое представление о русском искусстве, и центр тяжести ее находился явно у самого левого края. «Беспредметники» и супрематисты были представлены огромным количеством кругов, квадратов,

треугольников. Конструктивисты также были представлены большим количеством работ, некоторые из которых приводились в движение электрическим током. «Мир искусства», импрессионисты и «Бубновый Валет» были представлены случайными вещами и далеко не самыми лучшими и не самыми характерными для этих художников. Так А.Бенуа был представлен всего тремя иллюстрациями (акварель и тушь) и одним пейзажем. Добужинский был показан абсолютно незаметно и бледно. К.Юон был представлен совершенно не характерными для него работами. Большое внимание привлекли к себе две большие композиции Филонова, а также работы Фалька.

«Как выставка «левых течений в современном искусстве вообще», эта выставка, несомненно, представляет собою значительный интерес. Она очень полна и разнообразна, и перед однородными выставками того же «Штурма» значительно выигрывает. Но если не иметь перед собою каталога, на котором написано, что эта выставка — выставка именно русского искусства, ее национального происхождения (особенно во втором этаже), пожалуй, можно и не угадать» [1, с. 24].

В 1922 году в Библиотеке Художественно Промышленного музея Берлина была открыта выставка новейшего русского книжного искусства «Русская графика в Берлине». На ней были представлены петербургские издания «Аквилона» и «Петрополиса». К сожалению, более интересные, чем петербургские, работы художников московской школы немецкой публики показаны не были. Эта выставка была привезена в Берлин неслучайно, в это время в Германии большой интерес вызывали русская литература и музыка. Появляются новые переводы на немецкий язык Тютчева, Ходасевича, Пильняка, Есенина, а «Двенадцать» Блока выходит сразу в четырех переводах. Растущей популярностью у немецкой молодежи пользовалась музыка Мусоргского.

В 1923 году в Москве в Историческом музее Русско-Германским обществом «Книга» была организована ответная «Выставка немецкой книги 1914–1923 г.». Выставка была разбита на ряд отделов, из которых точные науки занимали первое место по численности и

качественному составу. В отделе искусств и иллюстрированной книги преобладали роскошные и дорогостоящие издания, книги издавались небольшими тиражами. Популярная литература уступала место специальной. Посетители выставки могли констатировать, что страной самой дешевой книги остается все-таки Россия.

Акцент выставки был поставлен на то, «как» сделана книга. В области совершенствования технического мастерства печатников эта выставка давала России очень много. Огромное внимание было уделено репродукционной технике — цветная фототипия, офсет, автотипия — все было выполнено безукоризненно, почти исчезли гелиогравиры. Графики на выставке было не так много, «над ней доминировал изумительно воспроизведенный рисунок» [8, с. 16]. С чисто полиграфической точки зрения выставка принесла новинку — книги, отпечатанные рукописными шрифтами, т.е. размноженные с оригиналов написанных целиком от руки мастерами каллиграфами. «Печатание книги с деревянных досок показалось нам тоже мало радостным нововведением» [8, с. 19].

На выставке было много книг русских писателей. Художник, который был наиболее полно на ней представлен, — русский Василий Масытин. Поразительно, что в такое трудное для России время выставка имела очень большой успех, ее не только посетило большое количество людей, но люди возвращались на нее несколько раз.

Осенью 1924 году в Москве открылась «Всеобщая выставка современного германского искусства». Эта была первая большая иностранная выставка после длительного отрыва России от Запада, вызванного войной и революцией. Выставка была организована Межрабпомом и являлась «демонстрацией международной солидарности пролетариата, плодом его инициативы и скромных материальных сил» [5, с. 105]. Официальные власти Германии не пожелали придать выставке официальный характер, поэтому Межрабпому не удалось получить для экспонирования в СССР многих произведений искусства, без которых было невозможно получить общую картину германского искусства. Кроме того, революционный комитет «Кюнстлерхильфе», организовавший выставку, был

идейно заинтересован показать прежде всего наиболее молодые и общественно-заостренные течения германского искусства, даже в ущерб его полноте, так что о всеобщности этой выставки говорить не приходится.

Интерес к выставке был очень большой, т.к. немецкое искусство в русских музеях было представлено значительно хуже, чем какое-либо другое. Правда, было время, когда русское искусство перекликалось с немецким: влияние дюссельдорфских жанристов на некоторых наших передвижников, обучение в Германии многих представителей «Мира искусства», большая популярность немецких символистов Беклина и Штука. Но о художественном Париже русские всегда были осведомлены значительно лучше.

От этой выставки ожидали открытий. За прошедшее десятилетие в искусстве Германии произошел огромный сдвиг от символизма к новым течениям. В искусствоведении были открыты забытые имена Ганса фон Марэ и Матиаса Грюневальда. «За эти годы Германия в художественной области переживала период подлинной бури и натиска...» [5, с. 106]. Несмотря на то, что экспрессионизм возник в Германии еще в 1907 году, русские были больше знакомы с проявлением экспрессионизма в литературе и с интересом ожидали увидеть его в произведениях живописи и графики. Но, к сожалению, посетителей выставки ждало разочарование: не удалось посмотреть произведения Марэ, совсем не были представлены экспрессионисты Франц Марк, Маке и Моргнер и очень плохо Пауль Клее, Эмиль Нольде и Кампендонк, совсем отсутствовали Сеевальд, Кирхнер. Был слабо показан наиболее яркий из живописцев 20-х годов Макс Пехштейн, Оскар Кокошка был представлен только рисунками. Из правых течений посетители выставки не увидели Макса Либермана, одного из первых импрессионистов. В разделе скульптуры посетители так и не увидели Халлера, Хетчера, Лембрука и главное — Барлаха.

И абсолютно никак не упоминались искания Германии в области художественной вещи. Идеи веймарского «Дома Строительства» по созданию художественной промышленности на основе простоты и целесообразности в то время были близки русским художникам и могли быть им очень полезны.

Наибольшими пробелами на выставке Германского искусства зияли живопись и скульптура, графика же оказалась в гораздо более выигрышном положении. И для русских художников и критиков увидеть современную немецкую гравюру и литографию было не просто интересно, а необходимо для сравнительной оценки и установки европейской линии граверного развития. Здесь впервые за десятилетие были выставлены оригинальные листы немецких мастеров.

Среди офортов наибольший интерес вызвали офорты О.Дикса, отличающиеся динамичностью и разнообразием техники; он сочетал работу линиями и акватинтным теневым и тоновым пятном, демонстрируя исчерпывающее знание материала и его возможностей. Офорты Кэте Кольвиц были близки к работам Дикса по содержанию, но «момент социальный, момент человеческого бунта и подвига рассказан в них безупречно, но все же офорты ее оставляют нас почти холодными, они несколько суховаты» [6, с. 23]. Очень хорошее впечатление оставили линейные офорты Геккеля и расплывчатые по форме, но очень суггестированные в тоне офорты Нольде.

Что касается ксилографии, то на выставке выяснилось, что немецкие доски сильно отличаются от отечественных работ. Посетители выставки с огромным удивлением останавливались перед монументальными, декоративными досками, сделанными белыми и черными, насыщенными светом пятнами. Поразили не линии, а полосы, крупная орнаментальность, образуемая конструированием тяжелых масс, и эта неприспособленность для просмотра вблизи. «Мы даже сначала затруднялись в наших о них суждениях, ибо весь ассортимент художественных терминов, определяющих наших русских граверов, неприемлем и недостаточен» [6, с. 23]. Все гравюры были резаны на обрезной доске, т.к. торец не предполагает обработки таких больших поверхностей и «на нем звучал бы фальшиво примитивизм в понимании материала и в трактовке форм, являющийся основополагающим принципом современной немецкой гравюры... Использование материала здесь вполне адекватно задачам» [6, с. 24]. Обрезные доски Кэте Кольвиц являлись самым замечательным фактом данной выставки. Большой интерес

вызвали обрезные доски Ф.Мюлера, которые были явно ближе к новым исканиям конструктивизма и кубизма, чем к старонемецкой ксилографии.

Из литографий очень интересными были листы Гросса. «Литографии его исключительно линейны, материал для художника только способ размножения рисунка, это рисунок, перенесенный на камень» [6, с. 27]. Любопытен по своим литографическим приемам мягко расходящегося пятна Георг Шольц. Но подлинную литографию, по мнению критиков, можно было найти у Барлаха. «Его карандашная штриховая нервная манера прекрасно замыкает в себе проникнутый романтизмом сюжетный материал» [6, с. 27].

19 июня 1924 года в Венеции была открыта XIV Международная выставка искусств. В ней участвовало 97 советских художников, было экспонировано 492 произведения живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, был издан иллюстрированный каталог на итальянском языке (вступительная статья к разделу советского искусства Б.Терновца). То, как был организован русский павильон, стало примером для других стран. «Ведь другие, — говорили итальянские критики, — рассматривают венецианскую выставку как большой базар, художники посылали туда картины, специально сработанные для сбыта. Никому в голову не приходит составить выставку систематически так, чтобы дать представление о всех направлениях своего искусства» [7, с. 124]. Советская экспозиция получила очень доброжелательные отзывы. Особенно много положительных откликов получили графические работы Фаворского, Добужинского, Кравченко.

Микель Констанца, сицилианский критик, являясь политически самым горячим противником нынешней России, неожиданно заявил: «Надо сказать решительно, что нынешняя выставка русских художников оказалась манифестацией радости и триумфа пролетарской идеи... Наше Возрождение сверкало радостью тела и наслаждения жизнью. Можно ли думать, что какое бы ни было возрождение создаст человеческую фигуру унылой, тощей, как то было во времена средневековья с его аскетизмом? Наша радостная живопись Возрождения была, как и нынешняя яркая русская

живопись, выражением особого душевного состояния целого народа. Как такое отражение исторического факта, русская выставка интересна и заставляет задуматься» [7, с. 133].

В июне 1926 года в Румянцевской картинной галерее (в помещении Государственной библиотеки им. Ленина) была открыта выставка «Революционного искусства Запада». Выставка была организована Государственной Академией художественных наук (ГАХН, создана в 1921 году) и была призвана объединить всех революционно настроенных художников Европы. Европейскими художниками было прислано в Москву около трех тысяч художественных и литературных экспонатов. «Если мы сами находимся еще в пути, то естественно было обернуться на Запад и посмотреть, нет ли там таких достижений, которые могли бы принести нам пользу в наших исканиях. К тому же и сами европейские художники революционного направления (скажем еще шире — антибуржуазного направления) не перекликались между собою, и никакого общего смотра революционно-пролетарской и антибуржуазной художественной работы до сих пор еще сделано не было. Этим определяется значение выставки, устроенной Художественной академией. Сами западные художники отнеслись к призыву революционной столицы прислать сюда их произведения как к весьма естественному. Академия получила до трех тысяч художественных и литературных экспонатов, и выставка, таким образом, если и не может претендовать на исчерпывающую полноту, то все же достаточно характеризует европейские достижения» [3, с. 317].

В 1927 году русские художники приняли участие в большой весенней выставке картин в Берлине. Огромное место на ней заняла ретроспективная выставка произведений К. Малевича — от самых ранних до последних работ художника. «В стране, где очень большой успех мог иметь невразумительный Кандинский, более синтетичный, более мужественный Малевич, да еще при нынешнем повороте к жесткой и твердой живописи вообще, не мог не вызвать симпатии. Здесь, пожалуй, впервые Малевич показал себя целиком, через все [свои], по-видимому, в главном четыре манеры» [2, с. 215]. Выставка имела большой резонанс, но теоретические работы

Малевича немецкой публикой поняты не были. «Беда начинается там, где Малевич перестает писать картины и начинает писать брошюры. Я слышал, что и немцев литература этого художника привела в замешательство. Я пробовал читать велееречивые и смутные теоретические произведения вождя “супрематистов”. Свои цели и свои пути Малевич старался там каким-то образом связать, запутываясь, и с революцией, и с богом» [2, с. 216].

Впервые советские плакаты отдельной выставкой были показаны в 1926 году в Лондоне, Кембридже и Манчестере. В мае-августе 1927 года в Берлине была открыта «Выставка революционных плакатов», которая затем экспонировалась в Гамбурге и Вене. Немецкие устроители выставки выдвинули условие выставлять не напечатанные плакаты, а только сделанные от руки оригиналы. Это привело к тому, что немецкая публика не получила полной картины этого вида графики. Очень широко были представлены работы В.В.Маяковского, которые были высоко оценены посетителями выставки. «И теперь немцы — критика и публика — воздают довольно громкую хвалу смелости рисунка и яркости расцветки живописца рядом с меткостью и находчивостью замысла, который, к сожалению, не может быть усвоен ими еще и через остроумие словесного комбинатора, шутника-литератора, играющего в этих плакатах немалую роль» [2, с. 216]. В 1931 году выставка советских плакатов имела большой успех в США.

В Германии проходили и персональные выставки русских художников. В том же 1927 году в Берлине с большим успехом прошла персональная выставка Фалилиева, в ней принимала участие и его жена Кочур-Фалилиева, мало выставившаяся в России. Позже выставка была показана в Бреславле.

Крупный успех в Берлине, а затем в Кенигсберге имела выставка С.М.Колесникова, особенно критикой были отмечены его цветные гравюры, изображающие лошадей, всадников и монгольские степные пейзажи.

В 1929 году в Берлине по просьбе германской стороны состоялась выставка русской иконописи XII–XVIII вв. Германский государственный Комиссар Искусств Редслоб писал: «Я осмелюсь

утверждать, что выставка русской иконы сейчас необходима для Германии. Вы, может быть, знаете, что после войны мы пережили острый художественный кризис. Во всех областях немецкого искусства воцарилась крайняя взволнованность. Форма была как бы испепелена психологическим содержанием — страстным, ищущим, хаотическим. Эта полоса изжита. Мы утомлены криками и гримасами этого конвульсивного искусства. Мы хотим покоя... Но мы твердо знаем, что ваша икона представляет собою несомненную ценность именно в отношении оригинальной, тончайшей, спокойно-радостной гаммы красок, в отношении зрелого, уверенного и непосредственного мастерства. Этому мы хотим учиться всюду, где находим подходящих учителей. Мы уверены, что найдем их среди ваших старых иконописцев» [4, с. 382]. В Берлине был напечатан каталог выставки с предисловием Луначарского и статьей Грабаря. Выставка была также показана в Кельне, Гамбурге и Франкфурте-на-Майне. В 1931 году русские иконы были показаны в Нью-Йорке.

И в заключение нужно сказать, что в тяжелейших экономических условиях и в России и в Европе проходило огромное количество различных выставок. Как писал в 1924 году М.И.Фабрикант, «не чересчур ли много выставок? Нужно признать — в последнее время все страны охвачены выставочной манией. От громоздких международных выставок до миниатюрных местных; от универсальных по содержанию до ограниченных строго определенным сюжетом; от делающих эпоху до исчезающих из памяти вслед за закрытием их; от строго научных до чисто рекламных» [8, с. 17].

Примечания:

1. Н.Р. Русская художественная выставка в Берлине // «Жар-птица». — 1922. — № 8. — С. 23–24.
2. Луначарский А.В. «Русские художники в Берлине» // Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2. — М.: Искусство, 1982.
3. Луначарский А.В. «Выставка революционного искусства Запада» // Об изобразительном искусстве. Т. 1. — М.: Советский

художник, 1967.

4. *Луначарский А.В.* Письма из Берлина. Письмо третье. Собр. соч. Т. 4. — М., 1964. — С. 382–385.

5. Тугендхольд Я. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. Кн. 6. — М., 1924. — С. 105–111.

6. *Кравченко К.* Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве // Гравюра и Книга. — 1925. — № 3–5 (6–8). — С. 20–29.

7. *Луначарский А.В.* О русской живописи (По поводу венецианской выставки) // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. — М.: Советский художник, 1967.

8. *Сидоров А.А., Фабрикант М.И.* Выставка немецкой книги 1914–1923г. // Гравюра и Книга. — 1924. — № 1.

9. Тугендхольд Я. Русская художественная выставка в Берлине // Русское искусство. — 1923. — № 1.

Библиография:

1. *Кравченко К.* Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве // Гравюра и Книга. — 1925. — № 3–5 (6–8). — С. 20–29.

2. *Луначарский А.В.* «Русские художники в Берлине» // Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2. — М.: Искусство, 1982.

3. *Луначарский А.В.* «Выставка революционного искусства Запада» // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 1. — М.: Советский художник, 1967.

4. *Луначарский А.В.* Письма из Берлина. Письмо третье. Собр. соч. Т. 4. — М., 1964. — С. 382–385.

5. *Луначарский А.В.* О русской живописи (По поводу венецианской выставки) // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. — М.: Советский художник, 1967.

6. *Луначарский А.В.* Германская художественная выставка // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Т. 1. — М.: Искусство, 1982.

7. Н.Р. Русская художественная выставка в Берлине // «Жар-

птица». — 1922. — № 8. — С. 23–24.

8. *Сидоров А.А., Фабрикант М.И.* Выставка немецкой книги 1914–1923 г. // Гравюра и Книга. — М., 1924. — № 1.

9. *Тарабукин Н.* По поводу выставки немецкого искусства // Печать и революция. Кн. 6. — М., 1924. — С. 111–116.

10. *Тугендхольд Я.* Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. Кн. 6. — М., 1924. — С. 105–111.

11. *Тугендхольд Я.* Русская художественная выставка в Берлине // Русское искусство. — М., 1923. — № 1.

12. *Федоров-Давыдов А.А.* О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Печать и Революция. Кн. 6. — М., 1924. — С. 116–123.

**ФОТОГРАФИЯ КАК МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА.
СПОСОБЫ МАНИПУЛЯЦИИ С ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ
РЕАЛЬНОСТЬЮ У МАН РЭЯ: КОМБИНИРОВАНИЕ
ПРАКТИК**

Отказ фотографов от «изобразительного натурализма» в XX веке стал одним из способов создания эстетического высказывания. Искусная живописность, полученная при помощи оптических и химических методов, была основным доказательством художественности для фотографов-пикториалистов. Фотограмма — отпечаток, полученный без использования камеры при произвольной химической реакции, до некоторой степени неконтролируемой, — стала примером модернизма, представив новую абстрактную изобразительность. Ман Рэй назвал собственное аналогичное «изобретение» *рейографией*. Помимо этого, он использовал эффект соляризации, который иным образом видоизменял материю фотографии. Статья посвящена исследованию способов трансформации изобразительной реальности в художественное высказывание, где фотография служит материалом для создания произведения искусства, независимо от его последующего функционирования как прикладного или сугубо эстетического продукта.

The refusal of the photographers from «visual naturalism» in the 20th century was one of the ways to create aesthetic statements. Skillful picturesqueness obtained by optical and chemical methods was the major argument for the artistry for pictorialist photographers. Photogram — print, obtained without using the camera, with the help of the arbitrary chemical reaction, to some extent uncontrolled — became an example of modernism, presenting a new abstract image. Man Ray called his own similar invention rayography. In addition, he used the effect of solarization,

which otherwise altered the substance of the photo. The article is devoted to study of the ways of transformation of visual reality into an artistic statement, where photography serves as a material for creating works of art, regardless of its function as an applied or a purely aesthetic product.

Ключевые слова: Ман Рэй, модернизм, фотография, дадаизм, сюрреализм, пикториализм, фотограмма, рейография, соляризация.

Keywords: Man Ray, modernism, photography, dadaism, surrealism, pictorialism, photogram, rayography, solarize.

В фотографическом наследии американского художника Ман Рэя (1890–1976) существует множество примеров крайне профессиональных, т.е. сознательно применяемых, несмотря на его собственные настойчивые декларации о приоритетах «случайностей», манипуляционных приемов. Помимо этого, Рэй выводит в качестве ключевой позицию тени в своей изобразительной программе. Безусловно, тень, как и свет, — особая часть природы фотографии. У фотографов-модернистов тень почти всегда играет весьма важную роль в генерации отвлеченного контекста. Тени станут маркерами абстрактной фотографии в творчестве многих авторов. На последней выставке, устроенной Стиглицем в «291», демонстрировались работы Стрэнда, в том числе «Абстракция, миски» или «Абстракция стула, тень от перил», созданные им в 1916 году. Стрэнд управляет игрой света таким образом, что изображение почти теряет связь с реальностью, возникает абберация зрения, вогнутое кажется выпуклым, вертикальное — горизонтальным, при неумолимой глубине резкости. Но Стрэнд не допускает развеществления, его предметы всегда опознаваемы. Свет и, главным образом, тени превращают их в некоторую условность, кодируя реальность. Однако она остается сущностной. Иначе работал с реальностью Стиглиц. В своих «Эквивалентах» неожиданно он близок концепции реди-мейдов. Его «облака» — это реальность, изъятая из своей среды (в данном случае, из общего ландшафта), и это превращает ее в «эквиваленты» без уточнения их адресности, в своего рода смысловые галлюцинации. В попытках осмыслить новые связи,

как и в случае с Дюшановскими реди-мейдами, зритель должен заново освоить действительность. Сфотографированное, таким образом, также изымается из обычного контекста и переносится в другой. Измененный самим медиумом, утеравший референтную основу, фотографический образ, став плоским, черно-белым и небольшим по размеру, становится набором знаков, свободных от принудительной трактовки. Во многих фотографиях «Эквивалентов» естественным образом заданы определенные векторы, которые создают некоторую ритмику или, наоборот, хаос, светлые зоны резко сталкиваются с темными. Но «тени» и «свет» облачного неба выступают прямыми эквивалентами фотографического. Таким образом, простейшая манипуляция кадрирования, а любая фотография априори осваивает этот прием работы с реальностью, для Стиглица стала способом трансформации референта с целью обращения к художественному, а не документальному изобразительному языку.

Уже в ранней фотографии Ман Рэя «Мужчина» (1918), формально представляющей венчик для яиц, тень предмета субстанциональна и придает новую семантику кухонной утвари, в этом нельзя не заметить параллель между колесами кофемолки в «Большом стекле» Дюшана. Снимок объекта, не лишённого определенности и признаков формы, занимает место на границе документа и самостоятельного произведения, обретая определенную эстетическую программу, нагруженную авторскими коннотациями, в том числе, декларативными. Визуальный материал, отчужденный от реальности, информативности и фактичности, обретает исключительно метафизические категории. Вещь как бы растворяется в собственном изображении. Тень, таким образом, лежит между предметом и высказыванием, на стыке физического и изобразительного. Для Ман Рэя манипуляции с тенями — один из способов вытеснения ординарного из фотографии. Он убежден, что «тень настолько же важна, насколько и сама вещь» [1]. Жан Клод Лемани констатирует, что «тело фотографии — это тень» [2]. За пределами формы тень имеет значение экстрафотографической сущности. В качестве примера можно рассмотреть ранний нью-йоркский портрет Беренис Эббот, который Рэй называл «Скульптор» (1920). Лицо девушки, «поддерживаемое» руками, выплывает из

темной массы, состоящей из едва различаемой одежды и большого пятна тени позади фигуры на стене. Документ превращен в артикул. Предполагается, что обычная фотография «как таковая» послушна объективным законам перспективы, геометрии, оптики, тогда как творческая фотография стремится представить вещи в игре светотеней, следуя за мастерами старой школы живописи, которые, по замечанию Лемани, «умели видеть, что тень — не только удобная процедура для изображения объемов, и даже не просто вибрация глубин вещества, но поэтическая среда, пространственная форма мечтательности, делающая возможным переход от вымысла к творчеству» [3]. По существу, речь идет о переходе от геометрической перспективы, полагающей центром глаз, к созерцанию теней, когда центральное место занимает источник света. И это не просто искусственные затемнения, которые часто применялись фотографами-пикториалистами. У Ман Рэя тень начинает играть роль нетелесной субстанции, сосредотачивая художественный потенциал фотографии. Он часто использует тени, чтобы разрушать натурализм. Модернистская фотография в целом двигалась по направлению деконструкции вещественности. Например, Мохой-Надь использует для этих целей трансформации пространства, в то время как Ман Рэй — тень. Тень вызывает, в том числе, к зрительским эмоциям, порождая те или иные фантазии или ощущения. В результате структурные компоненты композиции действуют в первую очередь в качестве стимула переживаний. Это тот критерий, который окажется немаловажным в философии сюрреализма и должен рождаться в голове зрителя при рассмотрении произведения. Тени увлекают внутрь, вглубь посредством специально созданной изобразительной структуры. В каком-то смысле они подобны следам и дают ощущение чего-то, что отсутствует, или даже отсутствия присутствия. Это делает интерпретацию работы иррациональной, позволяя воспринимать ее на сугубо субъективном уровне. Тень даже отсылает к неким примитивным началам и может быть связана с мистической интерпретацией творчества. Юнг, например, утверждал, что тень относится к первобытной и инстинктивной стороне индивидуального, что особенно важно для сюрреалистической образности. В 1934–32 годах, нанятый датским коллекционером Карлом Кйерсмейером

для иллюстрирования его энциклопедического четырехтомника по типологии Африканского искусства, Ман Рей воспользовался возможностью, чтобы использовать объекты из этой престижной коллекции для своих творческих целей. Его метод съемки не походил на традиционный способ фотографирования для каталога. Экспрессия теней создавала выразительную игру «тайны» мистических символов, чья расшифровка была не до конца понятна европейцам [4].

Обратимся к портретам. Портрет Марселя Дюшана в белой рубашке с галстуком-бабочкой (1920): фигура как будто бы вырезана из белого фона и смещена в сторону, в результате чего образовался «черный провал» за спиной. Портрет французского писателя Раймона Радиге (1922): профильная тень занимает чуть ли не большую часть композиции. Портрет Филиппа Супо — с обнаженным торсом в шляпе и с тростью (1922), стоящего как бы под руку с собственной тенью. И если мягкие «зернистые» портреты Рэя по законам пикториалистической фотографии придают снимкам формальные достоинства живописи, то резкие и контрастные тени утверждают природную специфику фотографии, подчеркивая ее собственный изобразительный артикул. Помимо этого, их самодостаточность разрушает природу фотографии-документа. Фотография освобождена от подражательства, от подчинения традиционным пластическим жанрам, с их приматом световоздушной перспективы, совершен переход от свидетельства к производству. Ман Рэй рассматривал тень как добавочный контур (пятно), трансформирующий не только формальные качества объекта, но и его идеологический паттерн. Тень впоследствии станет базовой конструкцией рейографии, а далее соляризированный контур, в какой-то степени являющийся рудиментом тени, будет играть роль особого изобразительного приема создания сюрреалистических изображений.

В 1922 году Ман Рэй обратился к фотограмме, найдя свой собственный способ получения бескамерных изображений. В рейографии тени полностью вытеснили объект из визуального поля, превратив объектную фотографию в абстрактную композицию. Случайное открытие произошло в фотолаборатории, художник особенно настаивал на этой непреднамеренности. Во время работы над печатью в лаборатории лист неэкспонированной бумаги попал в

проявочную кювету, «я зря ждал несколько минут, пока изображение появится, сожалея о потраченной бумаге, машинально я положил стеклянную воронку, мензурку и термометр в кювету на влажную бумагу. Я включил свет» [5]. Картинка, которая начала проявляться на его глазах, не была обычным силуэтом, свойственным фотограмме, а искаженным и преломленным, созданным светом, прошедшим сквозь стекло объектов. Результат был не таким, как в фотограммах Шада или Мохой-Надя [6]. Обнаружение Ман Рэя произошло в «сюрреалистической манере», неумышленно, в то время как Шад сознательно использовал фотограмму. Известно, что Рэй знал об экспериментах последнего, но утверждал, что это была его собственная находка, результат которой был принципиально иной. С точки зрения концепции, рейография связана с дадаизмом, но и одновременно с сюрреализмом. Обыденные предметы, превращенные в условные знаки, разрывали референтную связь фотографии и реальности. Художник был очень воодушевлен этим: «Брать любые объекты, попадающиеся под руку ... ключ от номера в отеле, носовой платок, несколько карандашей, щетку, свечу, кусок бечевки... Я сделал еще несколько отпечатков, взволнованно, с огромным удовлетворением» [7]. Полученные отпечатки имели полутоновые оттенки, в отличие от традиционных четких силуэтов фотограмм. Плоскость, на которой лежали предметы, явно не определялась, что создавало эффект «парения» — отсутствия гравитации, следовательно, физическая реальность повергалась полной деструкции. Еще одна особенность работы: Ман Рэй применяет мобильный источник света как рисующий карандаш, а не как стационарный осветительный прибор. Он двигал фонарь, манипулируя глубиной и мягкостью тонов, изменяя местоположение лампы, он изменял направление теней, следовательно, мог ритмически конструировать композицию. Здесь он — художник. «Все может быть трансформировано с помощью света. Свет — это инструмент такой же искусный, как и кисть» [8]. Фотограмма оставалась фотоснимком, точнее сказать, химической фиксацией предмета, произведенной без оптической системы, отпечатком без миметизма объекта съемки. Когда лидер европейских дадаистов Тристан Тцара увидел работы Ман Рэя, он оценил их, прежде всего как произведения дадаизма. Рейография,

безусловно, отвечала призыву Дюшана создавать искусство, которое было бы более «церебральным» (относящимся к головному мозгу — *прим. автора*), нежели «ретинальным» (относящимся к сетчатке глаза — *прим. автора*). Искусство идеи отрицало чувственное восприятие. Почти абстрактные рейографические отпечатки, лишённые точной зрительной спецификации, позволяли увидеть нечто, невидимое для глаза. Арагон утверждал, что «рейография — это философское действие... без какого-либо отношения к фотографии» [9] (в традиционном референтном значении медиума — *прим. автора*).

Рейографии Ман Рэя чаще всего не имели наименований, что не совпадает с идеологией дадаистов, которые старались использовать название для максимального воплощения абсурдизма. Д-р Кеннет Уэйн замечает: «Кажется, что нет никакого смысла сочетать консервный нож с пулей или бритвой, но когда они соединяются вместе, это становится интересным. Это то, чем занимались дадаисты — они ощущали, что мир сошел с ума [в связи с Первой мировой войной], так зачем стараться быть рациональным, логичным и здравомыслящим? Восславим случайность и абсурд, — говорили они» [10]. Лингвистический модус не использовался Ман Реем, не исключено, что по принципиальным соображениям. Дело в том, что рейография сама по себе — абсурдистская идея: фотография без камеры, запечатлевание реальности без ее тотальной регистрации. Рейография не удваивала сходства, как в обычной фотографии, но, напротив, углубляла дистанцию, а, следовательно, отчуждение от реальности подрывало логику документальности. Потеря аналогии редуцировала смыслы до полной бессмысленности.

Рейография как особая манипуляционная технология отчуждения от реальности хорошо подходила и к практикам сюрреалистов, находивших своих идей в глубинах человеческого подсознания, а не в реалиях действительности. Для сюрреалистов подобный способ трансформации видимости позволял приоткрыть незримое вещей. Рейография, таким образом, представлялась почти идеальной формой сюрреалистической выразительности.

Для Ман Рэя фотография оставалась способом воплощения своих идей, при помощи которого можно было осуществлять любые проекты,

как художественные, так и коммерческие. Будучи убежденным, что творчество — это профессия, Ман Рэй ловко манипулировал этой формулой в зависимости от обстоятельств. В 1931 году французская электрическая компания *La Campagne Parisienne de Distribution d'Électricité* заказала Ман Рэю рекламное портфолио с целью увеличения внутреннего спроса на свою продукцию, придумав в этой связи «специальный подарок» для тех своих акционеров и особых клиентов, которым полагалось разбираться в современном искусстве, и, следовательно, они были готовы понимать и воспринимать образные решения, продвигающие продукт на потребительском рынке. Рэй создал 10 рейограмм и разработал дизайн обложки; каждый отпечаток был уникален. Издание вышло ограниченным тиражом, по разным данным, от 400 до 500 экземпляров, рейографии были напечатаны в технике фотогравюры. Только несколько изданий сохранилось до наших дней. Прошло более восьмидесяти лет, но эти работы выглядят невероятно современно. CPDE сознательно приглашает художника для участия в проекте. К началу 1930-х с его именем связана репутация экспериментатора, модерниста, таким образом, современность должна была ассоциироваться с техническими новшествами в изобразительном языке. Освобождая фотографию от подчиненности вещам, обязательным для ее создания, рейография становится не фотографической копией предмета, но уникальным отпечатком, констатирующим отчуждение повседневности и, следовательно, художественное ее переосмысление. Это связывалось с важными для модернизма аспектами: «С одной стороны — обозначить, что художественная работа находится вне представленных снимков, с другой — укрепить границу, разделяющую ценности искусства и фотографии, чтобы не допустить полного их слияния» [11]. Речь идет об автономной аксиологии фотографии как произведения.

На протяжении 1920-х годов рейография оставалась специфическим творческим маркером Ман Рэя. В следующем десятилетии соляризация станет еще одним важным приемом для замещения документальной фиксации изобразительной фантазией. Соляризация, как и фотограмма, не была чем-то абсолютно новым. Практикующие фотографы сталкивались с феноменом так называемого эффект

Сабатье, который проявлялся часто по ошибке, во время обработки пленки. Рэй заметил его, когда ассистент нечаянно включила свет в процессе работы в лаборатории. Рассмотрев получившиеся негативы, он обнаружил, что неэкспонированные участки фона негатива стали экспонированными, а экспонированное изображение было относительно незатронутым. Темная узкая обводка, появившаяся между по-разному проэкспонированными участками, обрисовывала части изображений контуром. Этот абрис усиливал графическое качество работы, разрушая натурализм картинки. Ман Рэй начинает печатать фигуры, портреты, руки, цветы, используя эту свою находку. Контур часто получался настолько аккуратным, что казался нарисованным от руки, в чем порой обвиняли художника.

Фотография начала XX века, особенно во Франции, куда переехал Ман Рэй в 1921 году, оставалась во многом пикториальным искусством, в основе которого лежало неприятие снимка как зеркала реальности. Все ее качества — документальность природы, объективность языка, автоматизм, копияность — объявлялись негативными. Механическая чистота фотографического снимка казалась несовместимой с категорией художественного творения. Для последнего требовались совсем иные качества, главным из которых оставалось человеческое вмешательство. Одновременно с этим произведение искусства не должно было быть имитацией природы, но ее интерпретацией. Не машина, а рука, не объективность — субъективность. Иными словами, сама онтология фотографического не соответствовала критериям искусства, требовались изменения: в результате определенных воздействий фотография превращалась в достойный эстетический объект. Ман Рэй, приехав из Нью-Йорка непрофессиональным фотографом, скорее любителем, но, главным образом, художником, оказывается втянутым в актуальную художественную жизнь Парижа, но не фотографическую. Занявшись фотографией с «целью заработка», он, по существу, остается художником, о чем всегда заявлял в своих текстах, например, в биографии, изданной в 1963 году. Его эксперименты были связаны, прежде всего, с поисками нового в области современного искусства, фотография была частью именно этой сферы, а не узкопрофессионального мира. В

конце концов, он даже не пытается создать «профессиональную» фотостудию, где бы производились «поточные портреты». Его студии походили более на «мастерские художника», а фотографии, даже выполненные по заказу, почти всегда оказывались вне коммерческих шаблонов времени. Что касается новаций, речь идет, прежде всего, о рейографии и опытах соляризации; манипуляционные технологии, при помощи которых они создавались, как это ни парадоксально, отвечали «уставу пикториализма». Они отрицали регистрацию и предполагали определенное вмешательство в механизм производства художественного произведения. И если вмешательство пикториалистов можно назвать экстрафотографическим, т.е. добавочным, то вмешательство модернизма — антифотографическое, т.е. сократительное. Модернист-фотограф, как и фотограф-пикториалист, опрокидывал фотографический «натурализм», но их пути расходились в отношении механизмов. Автоматизм процесса, в случае с рейографией, и примат произвольной химической реакции, которая, в некоторой степени, оставалась неподконтрольной, как и в случае с получением эффекта соляризации, являлись специфическими приемами фотографа-модерниста. Искусная живописность, достигаемая как оптическими, так и химическими способами, оставалась главным аргументом художественности для фотографа-пикториалиста. Безусловно, оба направления относились к реальности как к материалу, пригодному для манипуляций. Цели и средства разнились.

Таким образом, оба направления, считающиеся антипатичными, производили на свет по природе своей «нефотографические» изображения. «Чистую фотографию» оценят в Германии «новые вещественники» [12], начиная примерно с 1925 года, как интерпретацию документальности, прошедшую некоторую стадию эстетического вмешательства, в соответствии с ее субъективизацией, не предусматривающую никаких ее существенных визуальных изменений. Ман Рэй никогда не примыкал к «новым вещественникам» несмотря на то, что рассвет этого направления пришелся на самые плодотворные для художника 1930-е годы. Проблема, связанная с совершенно нестабильными взаимосвязями между объектом и

фотографией этого объекта, ограничивается для Рэя работами в «сфабрикованной» модернистской модели, суть которой сводилась к инверсии художественного и механического статуса. Когда она расширится до явления, называемого термином «документальная художественность», Рэй останется приверженцем аксиомы, что «говорить о предмете правду недостаточно» [13]. Он был убежден, что в «документальной» фотографии фотограф должен внушать доверие зрителю таким образом, чтобы «он принял правду обмана, заключенную в работе» [14], без малейшей отсылки к искусству. Установка «новых вещественников» предполагала превращение фотографа в «машину видения, совершенную с ней идентификацию и [...] совершенное освобождение от самого себя» [15]. Это решительное утверждение родовой специфики фотографии, вместе с абсолютной независимостью от традиций искусства, не могли соответствовать ментальности Рэя-художника.

Поначалу Ман Рэй использовал камеру для того, чтобы снимать свои картины и объекты, создавая особые индексы своих произведений, но вскоре был вынужден заняться фотографией в качестве профессионального способа заработка. Это произошло в Париже, куда он впервые приехал в июле 1921 года. Для того чтобы работать не только с коммерческими заказами, но и фотографировать «свое воображение», он экспериментирует, изобретает новые техники или возрождает старые.

Фотографируя, например, репрезентационные портреты для иллюстрированных изданий, таких как *Vanity Fair*, *Vogue*, Ман Рэй часто использовал особый технический прием, который не был характерен для профессиональной среды того времени. Речь идет о значительном кадрировании негативов с их последующим увеличением. Фотографы его избегали, потому что зернистость эмульсии становилась довольно явной, что не считалось достоинством, скорее недостатком работ [16]. Массовое распространение фотоувеличителей связано с появлением камер небольших форматов, рассчитанных на роликовую пленку. Рэй объяснял так свой способ работы: «Я никогда не делал ретушь после увеличения: весь смысл фотоувеличения был бы потерян — великие картины демонстрируют мазки кисти, почему фотография не может

демонстрировать зернистость?» [17]. Сильное фотоувеличение и подчеркнутая зернистость отпечатков будут популярны как особых художественный прием только сорок лет спустя, в 1960-х годах.

Фотографические портреты Рэя, созданные в период 1920-х и 1930-х гг., — наиболее известные его работы в этом жанре. Он фотографировал клиентов, которые приходили к нему, в частности, чтобы получить свой портрет, снимал друзей из артистической среды. Самоидентифицируя себя как художника, войдя в круг дадаистов, а позже и сюрреалистов, он де-факто стал фотографом модернизма в Париже. Ман Рэй создавал визуальную историю сюрреализма, способствуя не только его всемирному распространению, посредством фотографирования самих участников движения, их произведений, акций и выступлений, но также и повседневной жизни, включая их жен, любовниц, муз. Таким образом, он мог варьировать между классической репрезентацией и довольно смелыми образными решениями, выходившими за рамки портретной нормативности и в целом не связанными ни с какими традициями, которые оставались своего рода единичными экспериментами, воплощая формулу художественного произведения, чья сущность определялась, главным образом, уникальностью. Речь идет не просто о «случайных» эффектах, таких как в портрете Маркизы Касати «с четырьмя глазами» (1922), но и намеренном применении специальных приемов, прежде всего соляризации, используемой в известных портретах Джорджа Брака (1922), Сьюзи Солидор (1930), Эльзы Скиапарелли (1934) и др. Можно также выделить ряд работ, где концептуальная программа становится гораздо более приоритетной, в сравнении с психофизиологической или социальной характеристикой персонажа: портрет Андре Бретона в маске с очками (1924), Генри Кроудер (1930), афроамериканский джазовый пианист, сфотографированный в обрамлении рук его любовницы Нэнси Кунард, увешанных экзотическими браслетами. Французский поэт Бернард Дезульер (1929) снят с головой, обмотанной прозрачным платком, закрывающим, в том числе, и лицо. Эдвард Джеймс (1937) держит перед собой что-то, похожее на увеличительное стекло, отчего его лицо становится непропорционально большим и устрашающим, а Бенжамен Фондан (1928) и вовсе положил свою собственную голову на колени. И это далеко не полный список.

Изобретательность и необычный портретный формат часто сопровождались определенным пренебрежением к медиуму как технологии; камера для Ман Рэя была функциональным предметом — он не чувствовал ни любви, ни восхищения по отношению к ней. Подобная позиция особенно раздражает пуристов, для которых наличие соответствующих фото-атрибутов и соблюдение формальных режимов являлось условием профессионального успеха. Для Рэя камера оставалась всего лишь инструментом, он настаивал на том, что идея важна, а не аппарат, что никто не спрашивает писателя о его пишущей машинке и художника о кистях, которые тот использует. Сам он, как правило, применял любую технику, которая соответствовала его сиюминутным целям. Что касается технологий фотографирования, то здесь, как я уже отметила выше, устоявшиеся нормативы в целом не интересовали художника. Повышенную зернистость как результат увеличения небольшой части негатива художник мог, например, несколько приглушить, применив известный способ печати через полупрозрачные материалы, например, кальку, отчего изображения приобретали бархатные, чуть размытые очертания, отчасти напоминающие пикториальные отпечатки [18]. Это выглядело довольно архаично, но, вместе с тем, не было вызывающе несовременным, так как многие фотографии старшего поколения, чьи работы публиковались на одном журнальном развороте вместе с портретами, созданными Ман Рэем, принадлежали школе пикториализма, — Стиглиц или, например, Арнольд Джент, Шарлотта Фэрчайлд, Генри Гудвин и др. Сравнивая исходный негатив портрета французского композитора Дариуса Мийо (1923), снятого сидящим в интерьере, с его изображением, опубликованным в журнале *Les Feuilles Libres* (1933, № 33), можно обнаружить, что Рэй оставил только часть первоначального кадра, а именно: голову, участок плечевого пояса, руки. Фотография в журнале довольно мягкая по тону, нет резких теней и контуров. Тот же самый прием использован и многих других работах. Профильный портрет Этьена де Бомона (1926) [19] во многом напоминает эстетику более раннего изображения, созданного в 1910 году известным пикториалистом, блистательным фотографом *Vanity Fair* и *Vogue* Адольфом де Мейером. В конце 1920-х годов пикториализм уже не

был ведущим направлением в фотографии, и, ко всему прочему, граф хорошо разбирался в актуальном искусстве, а, следовательно, мог быть сфотографирован совершенно в иной, куда более современной манере. Рэй выбирает определенный, подчеркнуто анахроничный характер изобразительного языка. Обнаруживая подобные примеры, сталкиваясь с явным парадоксом: художник всегда представляется нам смелым новатором и экспериментатором, но, одновременно с этим, он может использовать, в том числе, заведомо устаревшие эстетические программы. Его новшества, такие как рейография и соляризация, явились практически эквивалентами модернистской фотографии, вместе с фотомонтажом, который широко использовался другими художниками, близкими к сюрреализму, конструктивизму, школе Баухауза. Тем не менее, в 1970-м году Рэй утверждал: «В студии я всегда работал как большинство традиционных фотографов» [20]. Как студийный портретист он, очевидно, позволял себе быть традиционным, и здесь есть определенная логика. Рассматривая фотографию с точки зрения художественной практики, мы признаем, что модернистские эксперименты 1920-х годов представляли определенный набор манипуляций с изобразительностью в референтном ее выражении. В работе с портретом Рэй также сознательно прибегает к трансформации референции, актуализируя определенные изобразительные механизмы. Его портреты, хотя и имеют отчетливое сходство с репрезентативной моделью, противостоят фактичности посредством творческого модуса: пикториального, авангардного, сюрреалистического и пр. Эта позиция «зеркала, сохраняющего свое отражение» [21] включала индексальность, означая, что изображение на снимке в действительности находилось перед объективом камеры, и интерпретацию, иконичность и символичность. «Художественный» портрет Рэя фиксирует не просто личность, тождественную реально существующему человеку, но образ, открытый для интерпретаций и манипуляций. Деформация изображения в официальном портрете практически не допустима, но трансформация реальности применительна, ее степень определяется конкретикой задачи.

С самого начала своей творческой карьеры Ман Рэй ясно демонстрировал декларируемую им самим способность

фотографировать «воображение», используя фотографию как материал искусства. Пенроуз пишет: «У Ман Рэя... значение объекта остается загадочным или, более точно, в самом объекте заключено отстраненное значение; либо он остается необъяснимым или дает множество интерпретаций, иногда противоположных и, в конечном счете, имеет значение только его загадочность» [22]. Это особенно пригодились Рэю в области фотографирования моды. Сотрудничая с такими популярными иллюстрированными журналами, как *Vanity Fair*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *VU*, художник воплощает фантазии — здесь в области чистых идей особенно востребован вымысел. Даже соляризация, используемая им в ряде портретов, в том числе, попавших на страницы перечисленных изданий, была попыткой выйти за рамки обычной репрезентации. Честность и точность портретной характеристики в отношении артистических натур были, скорее, отрицательными качествами. Эти атрибуты студийного портрета не создавали «загадку», напротив, это была бы сигналетическая (опознавательная) фотосъемка. Уже самые первые портретисты использовали ретушь; это было ручное вмешательство в механику процесса, позволявшее «улучшить» изображение, избавиться от нежелательных подробностей. Пикториалисты придавали портрету художественную значимость, переводя его в плоскость рукотворного произведения, осуществляя «переход от аналитической передачи образа, свойственной автоматической фотографии, к синтетической передаче, присущей искусству рисунка» [23]. «Пикториальная моделировка» в ряде портретов Ман Рэя, скорее, вынужденная мера, ее цель — приглушить зернистость, появляющуюся вследствие увеличения фрагмента негатива. Одновременно с этим фотограф применяет иные способы: соляризацию, акцентировку теней и даже некоторые бутафорские предметы для обострения образности персонажей. Все манипуляции стали выражением внутреннего «я» художника, и, как результат, — разнообразие интерпретаций, созданных «вымыслов», в которых фантазия остается наиболее желанной для зрителя. Это особенно важно в портретах-знаках, которые с таким профессионализмом фотографировал Ман Рэй, в том числе, и для гляцевых изданий.

«Хотя согласно расхожему мнению фотография служит заменителем части реальности, взаимосвязи между любым предметом и фотографией этого предмета совершенно нестабильны... Опытный зритель рассматривает все фотографии недоверчиво. Проблема не в том, что фотография по своей сути неправдива, но в том, что иллюзия правдивости делает ее таким замечательным средством лжи» [24]. Этот парадокс, кажется, является тем, что изначально было воспринято Ман Реем в качестве творческого рецепта. Именно в таком свете Рэй мог фотографировать свое воображение, оставаясь художником, для которого фотография стала материалом искусства, способом авторского высказывания.

Примечания:

1. *Schwartz Arturo*. Man Ray: The rigour of imagination. — Rizzoli, 1977. — P. 234.

2. *Lemagny Jean-Claude*. La photographie est-elle un art plastique? // L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art, avec une préface de Gilles Mora. — 1988. — P. 267–268.

3. *Lemagny Jean-Claude*. L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art. Préface de Gilles Mora, Collection Essais et Recherches. — Paris: Nathan, 1992. — P. 304.

4. Подробнее в кн.: *Grossman Wendy A*. Man Ray, African Art, and the Modernist Lens. With an essay by Ian Walker. — Washington: International Arts and Artists; Minneapolis: Distributed by University of Minnesota Press, 2009.

5. *Man Ray*. Self-Portrait. — Boston, 1963. — P. 128.

6. Немецкий художник Кристиан Шад обратился к фотограмме в 1919 году, американец венгерского происхождения Ласло Махой-Надь — в 1921 году.

7. *Penrose Roland*. Man Ray. — Boston: New York Graphic Society, 1975. — P. 76.

8. *Schwartz Arturo*. — P. 236.

9. *Schwartz Arturo*. — P. 238.

10. *Wayne Kenneth*. Man Ray in the Age of Electricity // Heckscher Mu-

seum of Art. — 2006. — May 20, 2006/ August 13. — URL: <http://www.antiquesandthearts.com/developing-the-art-of-photography-man-ray-in-the-age-of-electricity/> (дата обращения: 2.05.2017).

11. *Руйе Андре*. Фотография между документом и современным искусством. — СПб.: Клаудберри, 2014. — С. 410.

12. В Европе это направление связано с немецким движением *Neue Sachlichkeit* («Новая вещественность»), главным представителем которого в фотографии стал Альберт Ренгер-Патч. В США — название в более широком смысле *Straight photography* («Непосредственная» или «Прямая фотография») или в более узком значении — *New objectivity* («Новая объективность»).

13. *Eauclaire Sally*. The New Colour Photography. — New York: Abbeville Press, 1981. — P. 133.

14. Там же.

15. *Quedenfeldt Erwin*. Fotografie und lichtbildkunst (Photographie et art photographique) in *Dos deutsche Lichtbild, Jahresschau*. — Berlin, 1930. — P. 165.

16. В книге, изданной Центром Жоржа Помпиду (Париж), хранящим огромный архив негативов фотографа, указано, что Ман Рэй снимал портреты, используя довольно большие стеклянные пластины 24 x 18 см в начале 1920-х годов, позже он перешел к использованию пластин 12 x 9 см, а с середины 1920-х до примерно середины 1930-х годов он уже использовал пленочный формат 9 x 6 см. В Голливуде Рэй применял более вытянутый вариант 10 x 6, наряду с пленкой 35 мм. После войны Ман Рей чаще всего будет использовать слайдовую пленку 6 x 6 см. Подробнее в кн.: *Bajac Quentin, Cheroux Clement*. Man Ray: Portraits: Paris — Hollywood — Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. — Prestel Pub., 2011.

17. *Schwartz Arturo*. — P. 229.

18. Он так же мог использовать максимально текстурированную бумагу, которая позволяла превратить зернистый рисунок сильно кадрированного негатива в специфику печати. Подробнее в кн.: *Bajac Quentin, Cheroux Clement*. Man Ray: Portraits: Paris — Hollywood — Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. — Prestel Pub., 2011. — P. 40–41.

19. В этом же году Рэем было сделан и другой снимок графа, сидящего в разрушенном интерьере на складном стуле. Он в очках, одет в костюм. Снимок производит иное впечатление, более «описательное», нежели «художественное». Граф Этьен де Бомон был одним из самых влиятельных аристократических покровителей современной живописи и музыки в Париже период между двумя мировыми войнами. Он также был связан с домами моды Коко Шанель и Кристиана Диора, финансировал несколько авангардных балетов, в том числе Кокто *Le Boeuf sur le toit* (1920), а также фильмы Анри Шоммета и Ман Рэя. В 1920-х годах личная коллекция графа включала в себя около пятнадцати картин Жоржа Брака, Макса Эрнста, Мари Лоренсин и Пикассо и др. модернистов. Подробнее в кн.: *Gee Malcolm. Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930.* — New York: Garland Publishing, 1981.

20. Man Ray photography. Interview with Irmeline Lebeer // *L'Art vivant.* — 1973. — № 44 (november). — P. 26.

21. Использована фраза из статьи французского писателя и критика Жюлья Жанена, опубликованной в парижском журнале *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts.* — 1839 (SER2,T2). — P. 145.

22. *Penrose Roland.* Man Ray. — Boston: New York Graphic Society, 1975. — P. 193.

23. *Puyo Constant.* Laphotographie synthetique // *La Revue de photographie.* — 1904. — № 4–5. — P. 137–144.

24. *Eauclaire Sally.* — P. 133–134.

Библиография:

1. *Baldwin Neil.* Man Ray: American Artist. — New York: Clarkson Potter, 1988.

2. *Bramley Serge.* Man Ray. A Portrait of the Artist as a Fashion Photographer

// Man Ray: Photography and Its Double. Alain Sayag and Emmanuelle De l'Ecotais eds. — Gingko Press, 1998.

3. *Caws Mary Ann.* An Erotics of Representation: Fashioning the Icon with Man Ray. In «On Fashion, edited by Shari Benstock and Suzanne Fer-

riss». — New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

4. *Cheroux Clemet*. Man Ray: Paris — Hollywood — Paris. — Schirmer / Mosel, 2011.

5. *Craik Jennifer*. The Face of Fashion. — London: Routledge Press, 1994.

6. *Forest Merry and Hartshorn Willis*. Man Ray in Fashion. — New York: International Center of Photography, 1990.

7. *Foresta Merry et al*. Perpetual Motif: The Art of Man Ray. — Washington,

D.C.: National Museum of American Art; New York: Abbeville Press, 1989.

8. *Foster Hal*. Compulsive Beauty. — Cambridge: MIT Press, 1993.

9. *Lottman Herbert R*. Man Ray's Montparnasse. — New York: Harry N.Abrams Inc., 2001.

10. *Livingston Jane*. Man Ray and Surrealist Photography. In «L'Amour Fou: Photography and Surrealism». Rosalind Krauss, Jane Livingstone. — The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1985.

12. *Naumann Francis M*. Conversion to Modernism. — Rutgers University Press, 2003.

13. *Ray Man*. Les Champs Délicieux: 1922 Author(s): Man Ray and Tristan Tzara // Aperture. — 1981. — № 85. — P. 62–75. (Published by: Aperture Foundation, Inc.; Princeton University Art Museum.)

14. *Man Ray*. Self Portrait. — Boston, 1963.

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В ЖИВОПИСИ Г.В. ПШЕНИЦЫНОЙ

Статья посвящена творчеству известной дагестанской художницы Г.В.Пшеницыной. Исследуется последовательность эволюционных процессов формы и содержания произведений живописи автора, охватывающие период с 1965-х по 2015-е гг. Выявляются особенности ее индивидуального художественного почерка и формально-стилистических образований в созданных ею работах разного жанра.

The article is devoted to creativity of the known artist of Dagestan G.V.Pshenitsyna. Examines the sequence of evolutionary processes the form and content of works of art, covering the period from 1965-ies to 2015-th years. Discusses the features of her individual artistic handwriting and formal stylistic formations created by her works of different genres.

Ключевые слова: Галина Пшеницына, живопись, портрет, суровый стиль, декоративный стиль, импрессионистический, нарядный, стройный.

Keywords: Galina Pshenitsyna, painting, portrait, austere style, decorative style, impressionistic, elegant, slender.

Пшеницына Галина Васильевна — народный художник Республики Дагестан, известная творческая личность и педагог, внесший огромный вклад в развитие дагестанского изобразительного искусства и художественного образования второй половины XX нач. XXI века. Ее живописное наследие до настоящего времени осталось мало изученным. Небольшие статьи, изданные прежде в буклетах по художественным выставкам, в журналах периодической печати,

охватывают лишь небольшой круг ее произведений. По большому счету, они не претендуют на глубокий исследовательский анализ. В данной статье, учитывая ее ограниченный объем, излагаются общие положения материалов исследования всего периода творческой деятельности Г.В.Пшеницыной. На примере некоторых наиболее значимых работ выявляются характерные особенности ее почерка и наполненность произведений различными стилевыми образованиями, которые со временем меняются и взаимодействуют на новом уровне.

Г.В.Пшеницына родилась в г. Горьком в 1940 г. (ныне Нижний Новгород). Учеба в средней художественной школе с 1952 по 1959 г. при Академии художеств им. И.Е.Репина дала ей необходимые навыки для поступления в этот институт. Она обучалась в живописном факультете в мастерской Б.В.Иогансона, которую после него вел А.Д.Зайцев [1, с. 3]. Учебу она окончила в 1965 году.

Творчество Г.В.Пшеницыной — уникальное явление в дагестанской живописи второй половины XX начала XXI века. Ее полотна не перестают привлекать внимание зрителей, вызывая у них восхищение в мастерстве свободного владения кистью, умении находить и передавать тончайшие цветовые сочетания, наполнять свои картины тонким миром душевных состояний. Манера ее письма всегда узнаваема, она свободна от стандартизированных, однообразных и повторяющихся приемов живописного языка. Несмотря на то, что она истинный приверженец реалистических канонов, от ее полотен исходит неиссякаемая струя свежих впечатлений, обладают притягательной силой, дающей возможность зрителю долго, не утомляясь, любоваться ими. Главной причиной тому являются виртуозное владение рисунком, выверенная композиция и нескончаемое богатство цветовой палитры, выступающие в своеобразной индивидуальной манере. Основопологающее значение играет и тот факт, что она пишет искреннее и с любовью, что чувствует в ее полотнах и сам зритель.

Портретный жанр занимает главное место в творчестве Г.В.Пшеницыной. Если с середины по конец 1960-х годов тематическая картина занимала ведущее место, то впоследствии, особенно с

1990-х гг. его значение ослабевает. К тому же художественно-стилистический анализ портретных работ позволяет установить, что именно в этом жанре наиболее четко прослеживаются процессы эволюции ее творческого почерка, занимающей период уже чуть более полувека.

В художественно-стилистическом отношении весь период профессионального роста в живописи Г.В.Пшеницыной можно подразделить на три этапа, к ним относится академический период, период «сурового» стиля и поздний «импрессионистический» период. Термин импрессионистический используется условно, так как с этим стилем связаны лишь отдельные моменты живописных приемов, активно применяемые автором в виде цветных теней и отдельных точек, создающих впечатление переливающихся форм и красочных плоскостей. Сложно также вывести точные исторические границы между обозначенными периодами, где преобладал тот или иной стиль. Обобщенно их можно установить следующим хронологическими рамками: академический — 1959–1965 гг., период «сурового» стиля — 1965–1970-е гг., «импрессионистический» метод письма чаще встречается с 1990-х по 2015-е гг.

Крупным живописным произведением, подытоживающим академический (ученический) период творчества Г.Пшеницыной, является ее дипломная работа «Ветеринары» (1965). С глубокой эмоциональной проникновенностью она изображает телятник, которую с рабочим визитом навещают ветеринары. Легко удастся ей передать образы забавных и игривых телят, раскрыть настроение заботливых работников колхоза. Тщательно продуманна композиция, где даже мелкая, незначительная на первый взгляд деталь, играет ключевую роль в организации тональных пятен, линий и плоскостей, действующих по законам ритма, статики, динамики и т.п. Этой глубоко продуманной работе предшествовала целая серия предварительных эскизов, зарисовок и этюдов с натуры. Уже в этой работе, сдерживаемой рамками академических канонов, чувствуется большая энергетика, стремящаяся вырваться наружу буйством красочных наслоений, активным динамичным мазком, которые в дальнейшем предстанут во всей широте творческого размаха.



Рисунок 1. В новую жизнь. Холст, масло. 1965 г.



Рисунок 2. Приданное невесты. Холст, масло. 1968 г. ДМИИ

После окончания института Г.Пшеницына год проработала по распределению в фонде Союза художников Рязани, где ею было создано произведение «На учёбу», или «В новую жизнь» (1965). В статье к буклету ее персональной выставки 1985 года искусствоведом Л.Шахмардановой было отмечено, что в данной работе явственно проступают черты советской живописи 1920–1930-х годов (рис. 1). «В решении своей темы Г.Пшеницына, чутко уловив настроение того времени, стремилась воплотить героический пафос новой социалистической эпохи — то, что глубоко прослеживается и в работе “Рабфак идёт” (1928) Б.Иогансона — руководителя творческой мастерской и одного из первых наставников дагестанской художницы» [4]. В композиции в «Новую жизнь» резко наметились изменения стилевых предпочтений в сторону «сурового» стиля, соответствующей духу времени. Здесь художница использует широкий угловатый мазок, резко очерчивающей формы. Лаконичными средствами изображений добивается выявления объемов и пространственного окружения. Сюжет строится на смыслообразующих контрастах, например, молодые студентки в модных одеждах и со стильными короткими прическами с неудержимым энтузиазмом приглашают идти с ними простую деревенскую девчонку с растерянным и недоверчивым взглядом, с длинной косичкой и босыми ногами. Здесь явно проглядывается программный, идейно-воспитательный характер композиции, развиваемый в духе идеалов строительства новой жизни.

Через год Г.Пшеницына выходит замуж за художника Хайруллаха Курбанова и приезжает на постоянное жительство в Махачкалу. Здесь она чутко проникает в образы местных людей, их культуру и обычаи, соответственно и в живописи появляются новые мотивы и темы для сюжетов. Ведет преподавательскую деятельность, сначала, с 1972 по 1977 гг., — на Худграфе (Дагестанского государственного педагогического университета), затем — в Художественном училище им. М.А.Джемала, проработав здесь до 2001 года. Начиная со второй половины 1960-х годов, нельзя также не замечать воздействия «декоративного» стиля на творчество Г.Пшеницыной, которое в это время начало активно развиваться в изобразительном искусстве Дагестана. «Декоративный стиль» был характерным явлением не только для искусства Дагестана в отдельности, но также был широко распространенным явлением в масштабах всего Советского искусства [3, с. 26]. Наиболее ярко данный стиль нашел отражение в произведении Г.Пшеницыной «Приданное невесты» (1968). В сюжете картины, подобно узорочью, представлены плавные и мелодичные контуры в изображении женских фигур (рис. 2). Их лаконичная трактовка, тенденция к плоскостности пространственного решения и широкие плоскости цвета составляют отличительные качества данной работы. Важно отметить, что за строгими и обобщенными формами местами вскрывается характерная для автора манера наполнения композиции активными цветовыми градациями и оставление свободных, даже несколько небрежных мазков, что придает ей по-особенному живописный вид.

«Суровый» стиль в живописи дагестанской художницы обладает своей отличительной особенностью, обусловленной ее личными качествами душевной натуры и характером эстетического мышления. Ее образы лишены строгой монументализации, им чужда драматизация сюжетов тяжелого физического труда, присущая творчеству многих представителей данного стиля, в частности, ее супруга Х.М.Курбанова. Персонажи на полотнах Г.Пшеницыной выступают в мягких, лирических оттенках эмоционального строя, что особенно проявляется в сюжетах, где преобладает женский образ. Наглядным примером сказанного служат живописные полотна,

исполненные в двух вариантах, посвященные теме «Ликбез» (ликвидация безграмотности). Эта традиционная тематика для дагестанского искусства представлена художницей в виде занимающихся образованием горянок, где первый вариант композиции — в помещении, а другой — на открытом воздухе. Наиболее интересен первый из них. За деревянным столом сидят женщины разных лет, они учатся чтению и письму. В идейно-содержательном плане их связывает единый духовно-эмоциональный строй, окрашенный лирическим настроением. Совсем юная учительница с тонкими чертами, одетая по-современному, олицетворяет идею развития, она выражает все признаки нового в обществе советских дагестанцев. Рядом с ней горянки разных возрастов, одетые в традиционные национальные костюмы, как бы символически воплощают прошлое, они стремятся в будущее, следуют новым устремлениям и духовному просвещению. Как и в отмеченном выше произведении «В новую жизнь», здесь также сохраняются некоторые программные идеи соцреализма, имеющие место в искусстве 1960–70-х годов. Однако образы людей и окружающий предметный мир раскрываются в формах иной национально-культурной идентичности. Признаки «сурового» стиля в этом произведении, обнаруживаются в лаконичности изображений массивного стола и скамеек, в скромности предметного убранства помещения (книги, лампа, фонарь). Некоторой строгостью стиля обладает и манера письма, где местами выявляется широкий и «гранёный» мазок, лепящий форму большими плоскостями. Все сказанное свидетельствует, что средства выразительности, типичные для «сурового» стиля, приобретают несколько иную форму выражения в полотнах Г.Пшеницыной, наделяющей мягкими и задушевными чертами героев изображений.

Новаторские тенденции в живописи Г.Пшеницыной, отличные от черт «сурового», стиля наметились в 1980-х гг. Наиболее ярко они воплотились в ряде женских портретов. На одном из портретов,



Рисунок 3. Женский портрет. Холст, масло. 1986 г. Собств. автора

оставленном без имени (рис. 3), показано стремление автора отобразить изображаемый персонаж множеством переливающихся красок, местами теряющих ясность силуэта. Оставленные кистью разводы мелькают красочными пятнами на лице и одеждах портретируемой. Колорит выстраивается родственными сочетаниями синих, голубых и фиолетовых тонов, сгармонизированных с небольшими добавлениями близких к ним теплых цветов. Комбинация и техника применения чистых цветов, образующих тончайшие переходы, вызывает в памяти произведения импрессионистов, в частности, картины Э.Дега. Однако с импрессионизмом связывает живопись Г.Пшеницыной не более чем близость некоторых приемов чисто живописно-технического плана.

В 1990–2000-х годах, когда главным потребителем произведений искусства становится частный клиент, изменяются и приоритеты в выборе жанра. Тематическая картина почти не встречается, а портрет, натюрморт и пейзаж получают широкое распространение. Возможно, это и не вызвано чисто конъюнктурными причинами, но ограниченность в получении заказов связанной с построением сложной тематической картины сомнений не вызывает. Уходят в прошлое идеи гражданского пафоса в отображении сюжетов духовно-материального развития, процветания, преданности к труду и идеалам социалистического устройства жизни граждан.

Живопись Г.Пшеницыной последних десятилетий вбирает в себе весь спектр изобразительных приемов, которыми она обогащалась прежде. В ряде некоторых работ преобладает манера, выдержанная строгостью реалистической (академической) живописи («Натюрморт с арбузом» (2004), «Натюрморт с дыней» (2015), «Портрет Миланы» (2015), «Портрет Айзаны» (2014) и др.). Моделировка складок тканей и фактуры предметов, свободный динамичный мазок и тончайшие колористические решения, вносящие в композицию своим единым строем определенную эмоциональную остроту, определяют их главные художественные качества, исполненные в лучших традициях классической школы.

Монументально-декоративная стилистика изображений нашла воплощение преимущественно в жанре пейзажа («Зима в горах» (1991), «Горы на закате» (1991), «Ферма в горах» (1999) «Высокогорный

аул» (2005), «Покинутый аул» (2006)). Здесь Г.Пшеницына прибегает к приемам стилизации, подчеркивающим в образах изображений черты лаконизма и обобщенности. По своей идейно-содержательной канве много общего в этих работах с пейзажами ее супруга Х.Курбанова. Оба они раскрывают в своих композициях эпическое величие и красоту природы горного края, придают им характер монументального звучания.

Более широкое распространение в женских портретах с начала 2000-х годов получила импрессионистическая манера письма с характерным для художницы четким выразительным рисунком. В образе женщин Г.Пшеницына всегда стремится воплотить состояние гармонии и высокого идеала. Модели на ее полотнах нарядные, стройные, их отличает изящество и хрупкость женственной натуры. По верным наблюдениям искусствоведа Мусаевой Натальи Фёдоровны, «...дарование Галины Пшеницыной внесло в дагестанское портретное искусство задушевность, нежность, сердечность, благородство, тонкое понимание человека и уважение к нему» [2]. Изображению кистей рук художница придает особое значение. Аккуратно приставленные к поясу или сложенные на коленях, они привлекают своей завершенностью, где форма каждого отдельного пальца по своему неповторима, а изгибы суставов подчеркнуто выразительны, что наглядно свидетельствует о совершенном владении художницей правилами анатомического рисунка. Драпированные фоны, одежда, а иногда и лица портретируемых состояются множеством переливающихся цветовых пятен (рис. 4). На тенях портретируемых лиц Г.Пшеницына смело ставит рядом с голубым и розовый, и зеленый цвета. Сливаясь с определенного расстояния, они связывают форму с окружением и создают особый живописный эффект. Колорит также богат и разнообразен, комбинируя краски как в родственной гамме с введением дополнительных цветов, так и равными по наполнению контрастными сочетаниями.



Рисунок 4. Портрет
Зухры. Холст, масло.
2006 г. Собств. автора

Резюмируя все вышесказанное, необходимо отметить, что, при всей отличительности индивидуальной манеры, нельзя объяснить сложную по содержанию живопись Г.Пшеницыной образованием лишь некоторых широко распространенных стилистических приемов. Естественно, что ряд других работ составляется на основе взаимосвязей строго реалистической (академической), монументально-декоративной и «импрессионистической» живописи приемами художественной выразительности, а также появлением новых необычных решений. Однако приведенные примеры живописных произведений, резко отличающиеся по своим стилистическим характеристикам, позволяют говорить о факте их обособленного развития. Становится возможным установить границы стилеобразований в различных работах автора, раскрыть их отличительные особенности и взаимовлияния, проследить процессы их эволюции в тесной связи с общими культурно-историческими явлениями на каждом этапе развития жизни страны.

Библиография:

1. *Мусаева Н.Ф.* Галина Пшеницына. Живопись. Буклет к каталогу выставки. — Махачкала, 2010. — С. 20.
2. *Мусаева Н.Ф.* Творчество Г.В.Пшеницыной в контексте развития отечественного изобразительного искусства. — Махачкала: ДГПУ. — URL: cyberLeninka.ru (дата обращения: 201016.02.2010).
3. Советское изобразительное искусство. Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / вступ. ст. В.В.Ванслова. Альбом. — М., 1982. — С. 423.
4. *Шахмарданова Л.* Г.Пшеницына. Статья к каталогу персональной выставки работ. — Махачкала, 1985.

ПРИМИТИВИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИМОФЕЯ КАРАФФА-КОРБУТА

В статье исследуется вопрос наследия русского примитивизма в живописи на примере современного художника Тимофея Караффа-Корбута, чье творчество впервые упоминается в научной литературе.

In the article the question of the heritage of Russian primitivism in painting is considered. It is studied on the example of the contemporary artist Timofei Karaffa-Korbut, whose work is first time mentioned in the scientific literature.

Ключевые слова: примитивизм, современная живопись, русское искусство, детский наивный рисунок.

Keywords: Primitivism, modern art, Russian art, Children naive drawing.

Весной 2017 года была открыта выставка «НАИВ...НО» в Московском музее современного искусства, посвященная мотивам стилизации детского рисунка. Большую часть экспозиции составили произведения самодеятельных художников от Нико Пиромани до Павла Леонова и Кати Медведевой, которые не получили профессионального художественного образования. Также были представлены важнейшие для истории отечественного искусства мастера, среди которых Казимир Малевич, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Но интерес вызвало творчество современного живописца Тимофея Караффа-Корбута (род. 1975 г.). Его произведения отличаются своей доступностью для зрителя и простотой выразительных средств.

Творчество художника мало изучено. Художник и автор критических статей о современном искусстве Арсений Жилев опубликовал первый и пока единственный научно-исследовательский текст [1], который вошел в самостоятельно изданный каталог художника. Но творчество Караффа-Корбута практически не освещено в научной и иной литературе. Таким образом, изучение его искусства нуждается в комплексном охвате явления с учетом вопросов социокультурного и исторического плана.

Художник получил образование в мастерских Российской Академии художеств, окончил МГАХИ им. В.И.Сурикова, а также Российской академии живописи ваяния и зодчества им. И.С.Глазунова. Главенствующим искусством для этих учебных заведений является станковая живопись, поэтому в творчестве выпускников всегда присутствует культ станковой картины, культ живописного пятна, рафинированной пластической формы. К.-К. и его коллеги не отказываются от классических видов искусства, несмотря на новейшие тенденции в современном искусстве. Синтез творческого наследия с современностью приводит к формированию новейших течений в живописи. Активно работающие сейчас представители того же поколения художников Павел Отдельнов, Владимир Потапов, Егор Кошелев, Мария Сафронова и другие сторонники станковой картины изобрели новые способы выражения в картине. Эти живописцы, как и К.-К., используют свои авторские методы, которые позволяют сохранить связи с традициями классиков. Новые пути мышления и техники живописи, иное идейное взаимодействие со зрителем, экспонирование в новых пространствах заводов и лофтов — все это переводит живопись в формат актуального медиума и объекта пристального исследования со стороны художника.

Обучение художника проходило в 90-е годы, в период «перестройки». На интервью автор отрицает связь своего творчества с политическим контекстом и выражает свое безразличие к влиянию на искусство. Осведомленность о политической обстановке в стране и в мире усиливает категоричность в высказывании. Система сменялась одна за другой, на памяти Тимофея было не менее пяти



Рисунок 1. Тимофей Караффа-Корбут. Триптих «Жизнь в песках». Холст, масло (150х200). 2007 г. Москва.

политических версий. Он мог себе представить, что Америка или Луна упадет, но не Советский союз. Такая пережитая «травма 90-х» дает основу для вывода: «...Важно душу свою сохранить, а не размышлять о политике, которая разрушила уже все» [2].

Наряду с творческой деятельностью, художник занимается кураторской работой и координацией крупных выставочных проектов. В 2012 г. совместно с коллегами он создает выставочное объединение «ART POGOST» на площадке культурного центра «Guslitsa». Тимофей как координатор задействовал в его выставках многие прославленные имена. Олег Кулик, Виноградов и Дубосарский, AES+F, Анатолий Осмоловский, Константин Звездочетов и др. поддерживали активные стремления молодых художников и участвовали на совместных выставках. Общество признанных мастеров в рамках выставки на одной площадке обеспечивало ту уникальную атмосферу, через которую молодые художники получали знания. Под активным руководством куратора было организовано более двухсот выставок, которые в дальнейшем послужили успешной стартовой площадкой. К.-К. стремился создать своего рода бэкграунд: «...Находясь рядом с учителями, через их ауру получаешь знания и тоже растёшь»[3].

Как живописец, Тимофей проходит бурную творческую эволюцию, переживая увлечения импрессионизмом, экспрессионизмом и живописью действия и во второй половине 2000-х обращается

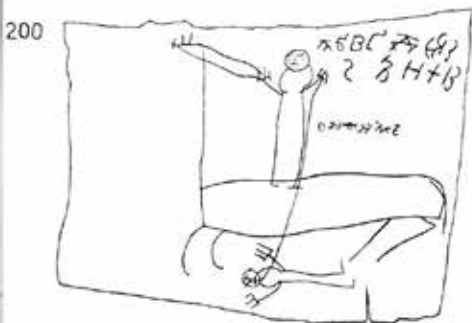


Рисунок 2. (Слева) Тимофей Караффа-Корбут. «Пушистый хвост этой лошади». Холст, масло (150х200). Холст, масло. 2007 г. Москва.

(Справа) Берестяная грамота мальчика Онфима № 200. Автопортрет Онфима в образе трехпалого всадника, поражающего врага. 1240–1260 гг. Новгород.

к наивному искусству и детскому творчеству. Создав в 2007 году триптих «Жизнь в песках» (рис. 1), художник попытался уподобить свое произведение свободному детскому рисунку.

Наив в русском искусстве имеет свои особенности. Если оглянуться на историю русской культуры, увидим ранние примеры подобных произведений. Архетипичным источником, мотивом вдохновения современного художника, могли служить рисунки новгородского мальчика Онфима (знакомые каждому россиянину по школьным учебникам). В 1954 году были обнаружены берестяные грамоты с рисунками шестилетнего мальчика, датируемые XII–XIII вв. Вот «Автопортрет Онфима в образе трехпалого всадника, поражающего врага» (рис. 2) (1240–1260 гг. Великий Новгород): мальчик изображает себя идеализированным героем, идущим на подвиги. Исторические события XIII в. также повлияли на рисунки мальчика. Это период феодальной раздробленности Руси и формирования нового государства — Золотой Орды.

Отражение военно-исторических событий также присутствует в образах Караффа-Корбута. Художник изображает победу «наших» над фашистами, что относит нас к истории Великой Отечественной войны. В триптихе отображены гражданские и военные, вооруженные немецкие фашисты, а в центральной части

представлены джунгли, в которых прогуливается слон. Неожиданное и парадоксальное сопоставление военного разрушения, хаоса и первозданного «беспечного» мира, напоминающего райский сад. Однако, по убеждению автора, «...рая на земле быть не может!» [4], ибо человек, подверженный искушениям и соблазнам, не созидает, но разрушает мир.

Живописец формирует собственный вариант примитивизма, определяя свой авторский метод как Artless (в переводе «бесхитростный»), последовательно отказываясь от иллюзорной формы, трехмерного пространства, социальности и политики, в пользу архетипичного мировоззрения, основанного на нескольких началах: 1) раннее детство; 2) раннее христианство; 3) первобытный мир. Примитив сознательно использует художественные формы детского рисунка, народного творчества, наскальных изображений, экзотических культур. Автор изображает всадников так, как это делает ребенок. Даже названия произведений отражают концепцию наива в живописи автора — «Пушистый хвост этой лошади» (что перекликается с «Ослиным хвостом» Ларионова) или «Тот веселый парень» (рис. 1). Простота в случае К.-К. — не слепое следование традиции или искусственная примитивистская стилизация, но противостояние принятым нормам красоты и повседневности, возвращение к чистоте восприятия и «первородному» чувству формы, присущим детству.

Известно, что данная традиция имеет 100-летнюю историю в нашей художественной культуре. Еще в 1913 г. М.Ларионов и Н.Гончарова устраивали не одну выставку, посвященную примитивному искусству. Одна из них, под названием «Мишень»: в ней участвовали Гончарова, Ларионов, Малевич, Шагал, Шевченко, а также художники-самоучки, как, например, Пиросмани. Кроме того, были выставлены детские рисунки, вывески, работы неизвестных художников-примитивов. Важным достижением выставки стало решение экспонировать работы художников без авторских подписей и названий, чтобы зритель сам разобрался в качественных характеристиках картины, не обращая внимания на известность или неизвестность автора. Ларионов и его сподвижники таким образом стремились уподобиться народным



Рисунок 3. М.Ф.Ларионов. «Солдат на коне». Холст, масло (87 х 99). 1911 г. Галерея Тейт Лондон, Великобритания.

Рисунок 4. М.Ф.Ларионов. «Пейзаж с всадниками». 1911-1912 г.

мастерам примитивного искусства. Так, например, в произведении «Солдат на коне» (1911 г.) (рис. 3) Ларионова подчеркнута грубая стилизация детского наивного рисунка, так же, как и в картине «Пейзаж с всадниками» (1911г.) (рис. 4). Ларионов был бескомпромиссным новатором и экспериментатором своего времени и считал, что живопись должна быть понятна каждому. Не должно быть ни одной черты, над которой приходилось бы задумываться. Сам Ларионов, получивший художественное образование и звание художника, говорил об одном из самодеятельных художников «...Сейчас он уже начал брать уроки живописи, и это конечно его портит» [5]. Интенсивный и крайне разнообразный по содержанию новаторский метод М.Ларионова лежит в основе примитивизма. Так же, как и Ларионов, современный автор все свои эксперименты строит на прочном фундаменте классического наследия живописной культуры.

Произведения Тимофея созданы по детским воспоминаниям и мотивам авторских детских рисунков. Непосредственность и свобода ребенка противопоставляются в них стереотипным представлениям о прекрасном. Примечательно, что образы, использованные в рассмотренных работах, не есть результат экспрессивного самовыражения, они являются своего рода калькой с воспоминаний, возвращением к «интуитивному» детскому рисунку.

Творческое кредо Тимофей Караффа-Корбут формулирует с пылкостью и простодушием, сопоставимым с его живописью: «... Искусство — прекрасно! Может, это единственное, что имеет смысл. Все остальное себя исчерпало!» [6].

Примечания:

1. *Жилыев А.* Каталог. Тимофей Караффа-Корбут. Живопись. — М., 2007.
2. *Тавакалова Г.А.* Травма 1990-х в российской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 4. — С. 165–173.
3. Здесь цитируется интервью художника с автором, (24.04.2017).
4. Здесь цитируется интервью художника с автором, (24.04.2017).
5. *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов: русские годы. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Гнозис, 2010. С. 175.
6. Здесь цитируется интервью художника с автором, (24.04.2017).

Библиография:

1. *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов: русские годы. — М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; Гнозис, 2010. — 326 с.
2. Русский авангард 1910–1920 годов и проблемы экспрессионизма / отв. ред. Г.Ф.Коваленко; Гос. Ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. — М.: Наука, 2003. — 42 л. (Искусство авангарда 1910–1920-х годов.)
3. *Круглова О.В.* Русская народная резьба и роспись по дереву / М.: Изобразительное искусство, 1974. — 240 с.
4. *Арциховский А.В.* Берестяные грамоты мальчика Онфима./ К содержанию журнала Советская археология (1957, №3) — [Электронный ресурс] режим доступа: <http://arheologija.ru/artsihovskiy-berestyanyie-gramoty-malchika-onfima/>
5. Каталог выставки. «НАИВ...НО» / Исторические и

стилистические параллели в искусстве наива и профессиональном искусстве примитивизма XX–XXI веков / Московский музей современного искусства ММОМА. — М., 2017.

6. *Eddi De Wolf and Ludovica Lumer*. INTUITION: A CONVERSATION / A flash darted athwart my mind/ Exhibition organized and produced by Fondazione Musei Civici di Venezia and Axel & May Vervoordt Foundation. — Venezia: Palazzo Fortuny, 2017.

7. *Жилыев А.* Каталог. Тимофей Караффа-Корбут. Живопись. — М., 2007.

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

9. Международная выставка современного искусства ART POGOST 2012 [*Электронный ресурс*]. — URL: <http://cargocollective.com/artraum> (дата обращения: 29.09.2012).

С.Д. Петренко

**ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СИНТЕЗА
МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ИСКУССТВ В АРХИТЕКТУРЕ СССР
(1920–80-е гг.)**

Материал статьи посвящен истории развития одной из ключевых проблем в истории советской художественной культуры — синтезу искусств, на протяжении более полувека находившегося в центре внимания архитекторов, мастеров монументального изобразительного искусства и искусствоведов. Автором статьи рассматриваются формальные и композиционные принципы осуществления синтеза, а также роль государственных директив, под влиянием которых и осуществлялось взаимодействие искусств.

The article is devoted to the history of the development of one of the key problems in the history of Soviet artistic culture — the synthesis of the arts, which for more than half a century was in the center of attention of architects, masters of monumental fine arts and art. The author of the article examines the formal and compositional principles of the synthesis, as well as the role of state directives under the influence of which the interaction of the arts was carried out.

Ключевые слова: синтез искусств, архитектура СССР, монументальное искусство, авангард, соцреализм.

Keywords: Synthesis of arts, the architecture of the USSR, monumental art, avant-garde, socialist realism.

В канун первой годовщины Октябрьской революции в советской культурной политике в полную силу зазвучат вопросы, посвященные синтезу монументальных искусств и архитектуры. Несмотря на

крайне тяжелое экономическое положение в стране, изобразительное и, главным образом, монументальное искусство окажется в центре внимания советской власти. Именно монументальное искусство новое правительство попытается сделать одним из главных средств воздействия на самые широкие слои населения.

Для реализации данной идеи Совнарком РСФСР устраивает ряд мероприятий, одно из них — план монументальной пропаганды. Помимо этого, по территории страны начинают активно курсировать агитпоезда, агитбаржи и агитпароходы, деятельность которых была направлена на проведение различного рода агитационно-пропагандистской и культурно-просветительской работ. В городах к годовщине Октябрьской революции и целой серии новых советских праздников появляются гигантские живописные панно, чья тематика и монументальный размах по силе своего воздействия имели не менее агитационный характер.

Другими словами, различные формы и виды искусства в глазах правительства должны были направить стихийную силу населения на реализацию идеи построения социализма в отдельно взятой стране, а за монументальным искусством необходимо было закрепить значение ведущего среди остальных видов и форм агитационного искусства.

По мнению В.Хазановой, появившиеся на улицах столичных городов (Москвы и Петрограда) памятники монументальной пропаганды своими формально-композиционными решениями были схожи со стилистикой политического плаката, что и роднило их с произведениями искусства агитационного. Само же агитационное искусство, как и остальные виды изобразительного искусства, получило свои ярко выраженные формальные принципы: минимализм, лаконичность, доходчивость, ограниченный набор художественных средств, сведенная к минимуму сюжетная линия, идеализированный образ героя [8]. Как следствие, памятники монументальной пропаганды явили собой синтез двух искусств — монументального и агитационного.

Можно отметить, что в большей части реализованных в первые годы советской власти проектов применялись композиционные решения, близкие классическим. На фасадах проектов Дворцов рабочих,

крематориев появлялась монументально-декоративная скульптура, заимствованная из иконографических наборов предыдущих эпох, а само объемно-пространственное решение отвечало канонам используемых исторических стилей. Для С.Хан-Магомедова подобная ситуация в архитектурной практике была вызвана тем, что в первые годы после октябрьских событий «художественный образ искали, используя классические формы» [9, с. 179–180].

Активный творческий диалог с классическим наследием стал причиной того, что синтез монументальных искусств и архитектуры на время приобрел откровенно изобразительный характер. В качестве примера могут быть названы павильоны ВСХВ: «Входная арка», «Лесоводство», «Полеводство», «Мелиорация», дополненные стоящими рядом скульптурными группами рабочего, текстильщицы и крестьянина.

Монументальные живописные панно и рельефы тех же павильонов ВСХВ, напротив, участвовали в синтезе с архитектурой, основываясь на приемах формального контраста. В них использовались решения, характерные для плаката (линейность, плоскостность, большие локальные цветовые пятна, незначительное количество тональных градаций, упрощение и уплощение формы). Помимо этого, намеренный диссонанс масштабных связей элементов живописной композиции и архитектуры, резкие динамичные и асимметричные композиционные схемы вызывали большой интерес со стороны зрителей.

Впрочем, очень скоро новая идеология принесла с собой и новую эстетику, замешанную на простоте, утилитаризме и практицизме, а доминирование идеи функции над формой станет причиной отказа от использования скульптурно-живописных композиций в качестве элементов декорирования здания, что приведет к исчезновению живописи и скульптуры с фасадов возводимых сооружений. Отказ архитекторов от «услуг» других пластических искусств связан не только с новыми взглядами на саму архитектуру, но и новыми взглядами на изобразительное искусство, которое, по мнению А.Веснина должно было стать «чистыми конструкциями без балласта изобразительности» [9, с. 356]. Но и констатировать полное отсутствие принципа синтеза искусств в архитектуре конструктивизма нельзя.

Новая пролетарская архитектура, отказавшись от традиционных ордерных форм и симметричных объемно-пространственных решений, отказавшись от фигуративных композиций, заменит последние технологическими открытиями XX столетия — антеннами, прожекторами, громкоговорителями, чей функционализм и холодный утилитаризм форм, наряду с многочисленными лозунгами и плакатами, гармонично дополняют архитектуру конструктивизма, выполняя роль архитектурного декора зданий.

В 1930-е гг. в СССР начинается новый этап в истории развития синтеза трех искусств (живопись, скульптура, архитектура), связанный с государственным постановлением 1932 г., результатом которого был заданный советским мастерам вектор на освоение классического наследия. Правительственные директивы, направленные на формовку советского искусства, озвучивались не только на страницах ведущих газет, но и через профессиональные издания, каковым являлась «Архитектура СССР». Именно в этом журнале в ряде статей и будут сформулированы основные творческие постулаты для мастеров изобразительного искусства и архитектуры. Таковой является статья «Проблема реализма в архитектуре» (А.Некрасов), в которой автор советским зодчим предлагает фиксированный набор исторических стилей, возможных (необходимых) для использования в творческой работе, а именно — древнеегипетская архитектура, архитектура Древней Греции и Рима, итальянского Возрождения [11].

Если же обратиться непосредственно к вопросу синтеза трех искусств, то можно заметить, что последний стоял во главе угла всей сталинской художественной культуры, связанной с пластическими видами искусств. По мнению Г.Гольца, о синтезе искусств стали активно говорить после первого этапа конкурса на Дворец советов.

На основе материалов первого творческого совещания мастеров архитектуры, живописи, и скульптуры (1934 г.) посмотрим, каким видели синтез трех искусств советские мастера [2].

В понимании Д.Аркина синтез искусств должен быть представлен как «взаимное обогащение» и «органическое сотрудничество». Противоречия же, которые неизбежно возникают при объединении в одном произведении различных видов пластических искусств,

должны компенсироваться необходимой идейной общностью и правильным мировоззрением самого художника, вобравшего в себя каноны соцреализма, что и обеспечит необходимую целостность монументальных искусств и архитектуры.

Впрочем, главную роль в этом ансамбле автор все-таки оставляет за архитектурой.

На примате идеологического начала в синтезе искусств также настаивали архитектор Г.Гольц, скульптор С.Меркуров, профессор И.Маца, в качестве ведущих объединяющих категорий синтеза предлагавший такие понятия, как «идейный» и «правдивый».

М.Алпатов дает свое толкование синтеза, который представляется автору как некое единство в противоречии, но которое при этом образует новое целое. Как искусствовед, М.Алпатов проводит анализ древних культур и эпох, начиная с Древнего Египта и заканчивая искусством XIX века. Согласно автору, в древнеегипетском искусстве синтез искусств по-настоящему не сформировался, поскольку архитектура египетских зданий так же, как живопись и скульптура, носила изобразительный характер.

В искусстве Древней Греции впервые происходит разъединение пластических искусств, получивших свои формальные приемы и законы, в результате чего «греки четко отделяют тектонику от образа, но и то и другое согласовано между собою гармонично. И эта гармония — основа синтеза греков» [2, с. 24].

Искусство Средних веков возвращается к принципам, характерным для Древнего Египта, что, впрочем, не исключает их принципиального различия, — египтяне подчеркивают роль материала, мастера Средневековья его отрицают.

В эпоху Возрождения живопись и архитектура приобретают самостоятельность, постепенно отделяясь друг от друга. В эпоху барокко живопись окончательно создает иллюзию условного пространства, разрушая архитектонику стены, а в XIX столетии происходит упадок основных принципов монументального искусства.

В результате проведенного экскурса автор ставит вопрос: каким же образом «освоить наследие Египта, Греции, ренессанса или барокко»?

Предлагается следующее решение: поскольку синтез искусств в этих культурах опирался на целостное художественное мировоззрение, то и советским художникам необходимо создавать свои образы «на основе нашего нового социалистического миропонимания». И поскольку единственно возможный вектор развития отечественного искусства стал определяться термином «соцреализм», то и осваивать советским мастерам М.Алпатов предлагает искусство Древней Греции и Ренессанса, нежели Древнего Египта или барокко.

Архитектор А.Щусев полагал, что советская живопись может использовать два формальных приема (утверждать пространство и разрушать его), поскольку «социалистический реализм имеет возможность и в том и другом случаях дать выдающиеся образцы фресковой и других манер живописи» [2, с. 41].

Советский график и теоретик В.Фаворский делает попытку дать обоснование синтезу искусств сквозь призму понятия «реалистический». Обозначив первоначально, что сущностью живописи является создание образа, а архитектуры — ритмическая организация материала, автор статьи говорит о необходимости обладания архитектурой и живописью качествами друг друга, поскольку без этого подлинный синтез искусств невозможен. После этого автор пытается привязать термин «реалистический» к выделенным им выше двум главным качествам живописи и архитектуры: по мнению автора, любое искусство может стать реалистическим, при этом реалистическим может быть не только образ, реалистическим может быть сам ритм (очевидно, имеется в виду ритм, соответствующий ритму жизни советской эпохи). Далее В.Фаворский указывает на необходимость наличия реализма в архитектуре, которая, в свою очередь, обяжет и живопись быть реалистичной. При этом завершающий мысль автора абзац явно не призван внести ясность в поставленный вопрос: «Можно говорить о более глубокой или более плоскостной живописи, но это должна быть всегда живопись реалистическая. Если под декоративностью понимать условность и задачу украшения, то единственным критерием остается произвол. Поэтому мы должны и оформление самого пространства цветом также рассматривать как определенную

образную форму. Очевидно, при этом нужно исходить из задач всего ансамбля: цвет должен пониматься образно, как определенный реалистический элемент формы» [2, с. 44].

Для И.Хвойника синтеза искусств не может возникнуть там, где есть несоответствие между образным (изобразительным) решением скульптурной композиции и ее тектонической ролью в объемно-пространственном теле здания, поскольку отсутствие последнего превращает скульптурную пластику в идеологическую начинку архитектуры. По мнению автора, скульпторам часто приходится сталкиваться с классическими стилизациями в архитектуре, которые нужно оформить советской реалистической скульптурой, что приводит к стилевой разноголосице «и в более узком, чисто формальном смысле».

Художник К.Юон отмечает как необходимое условие синтеза стилевое единство трех искусств, в котором изобразительное искусство будет соответствовать и архитектонике здания, и масштабу стенных поверхностей, и освещению интерьера.

Поиск новых векторов в развитии формально-стилевых решений произойдет в 1955 г., когда будет издано постановление советского правительства «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», открыв новый этап в развитии проблемы синтеза искусств и архитектуры. При этом в 1960-е, 1970-е и начале 1980-х гг. в отношении проблемы синтеза искусств будет издано не меньшее количество публикаций, чем непосредственно в сталинское время, что говорит о сохранении актуальности этого вопроса в советской архитектурно-художественной теории и практике. Рассмотрим, каким видели в теории и на практике синтез искусств в 1960–80-е гг.

Для ряда исследователей, занимающихся исторической реконструкцией развития советской художественной культуры второй половины 1950-х—1960-х гг., монументальное искусство и архитектура в своих стилевых поисках возвращаются к искусству первых лет Октября. Действительно, в отличие от классической архитектуры (так же, как и в советской неоклассике), в которой иерархия элементов выглядела достаточно устойчиво, в современной архитектуре формальные отношения монументальных искусств и архитектуры

становятся более гибкими, неустойчивыми и многоплановыми. По мнению О.Швидковского, усложнение градостроительной ситуации значительно усложнило и выбор местоположения живописно-скульптурных композиций, которые по-прежнему должны учитывать и идейный замысел, и отвечать всем формальным задачам, и быть ориентированными на движение пешехода, пассажира городского автотранспорта, жителей нижних и верхних этажей большого многоквартирного дома и т.д. Помимо этого, векторы движения современного человека стали менее фиксированными и более разнообразными, а основные принципы взаимодействия трех искусств (масштаб, ритм, силуэт и т.д.) сохранились прежними, поэтому автор предлагает с учетом появления новых градостроительных принципов искать новые формы архитектурно-художественного синтеза, каковыми могут стать принципы независимого взаимодействия трех искусств [12].

И.Войекова, констатируя смену стилевой направленности, полагает, что монументальная живопись 1930–50-х гг., более схожая со станковой картиной, в настоящее время должна будет смениться силуэтно-плоскостными решениями, что было вызвано и желанием советских архитекторов, настаивающих на том, чтобы новая живопись всячески подчеркивала архитектуру стены. Подобная ситуация привела к появлению т.н. «египетской» системы композиции — фризовое построение с крупными главными фигурами и более мелкими второстепенными персонажами и наличие своих иконографических клише, изображающих «упрощенно- типовые персонажи: физик в белом халате с атомом в руке, рабочий в спецовке... Их позы, моделировка фигур и лиц были однообразными, “рублеными”, что лишало изображения индивидуальности и психологической выразительности». Как подтверждение своей мысли, автор цитирует художника К.Рождественского: «Представление, что плоскость стены в архитектуре является альфой и омегой монументальной росписи, породило удивительно обедненную схематическую живопись» [1, с. 80].

Наряду с чисто формальными вопросами взаимодействия живописи, скульптуры и архитектуры, в теории вновь стали

затрагивать вопрос о формировании средствами искусства всей жизненной среды человека, в результате чего синтез стал превращаться в «путь максимального сближения искусства и жизни» [4, с. 78]. Причем организация жизненной среды рассматривается уже не в пределах одного здания, а в масштабе городов [5].

В.Толстой полагает, что в 1970-е гг. синтез искусств должен решить ряд задач: во-первых, формировать непохожие друг на друга города, способные изменяться во времени; во-вторых, в создаваемых монументальными искусствами образах воплотить идеи своего времени; в-третьих, сделать высокохудожественной всю бытовую среду человека [7].

В качестве некоего итога теоретическим изысканиям и дискуссиям по вопросу синтеза искусств в 1960–70-е гг. может стать статья О.Костиной «Творческие концепции монументалистов Москвы — отношение к пространству. Поиски синтеза» (1985 г.). Ее автор пытается обобщить те взгляды и концепции, которые были сформулированы отечественной теорией искусства в указанный период времени.

В 1960-е годы доминирующей точкой зрения была вера в то, что в монументальное искусство по-прежнему является одним из главных средств преобразования общества, а в синтезе искусств отмечали, прежде всего, его «духовно-преобразующую функцию», способную изменить и тип «художественного мышления» и «влиять на духовную перестройку общества в целом» [6, с. 61]. Согласно автору статьи, термин «синтез искусств» в этих работах используется достаточно произвольно, имея тенденцию наполняться различным содержанием, в то время как «сущность понятия в его конкретно историческом осмыслении еще не выявлена» [6, с. 61].

В 1970-е гг. попытки посмотреть на проблему синтеза через призму общеэстетических и социологических задач стали причиной того, что многие исследователи стали видеть в нем, прежде всего, одно из средств организации среды, которая постепенно стала заменять собой проблему самого синтеза.

Большой интерес в истории вопроса представляет дискуссия, происходившая на страницах журнала «Декоративное искусство

СССР» с 1976 по 1981 год. В дебатах в разное время участвовали А.Рябушин, И.Лаврова, О.Генисаретский, И.Бестужев-Лада, И.Азизян, С.Базаньянц, В.Толстой, А.Иконников, А.Рубцов, В.Кубасов.

Тематика полемики касалась предложенного В.Глазычевым термина «самоценность» как необходимой составляющей синтеза искусств. А.Иконников, вставший на сторону автора, доказывает необходимость самоценности каждого из входящих в синтез искусств на примере ситуации, которая сложилась в современной архитектурно-художественной практике СССР. Поколение архитекторов, возвращенное на эстетических формулах «форму определяет функция» или «орнамент — это преступление», своими творческими концепциями подталкивало художников к тому, чтобы придать монументальному искусству функцию исключительно «декоративного дополнения программно аскетичной архитектуры», что и поставило искусство перед неразрешимой проблемой [3, с. 15]. Во-первых, от него по-прежнему требуют содержательной многозначительности, пафоса и шумной риторики. Во-вторых, от искусства требуют декоративности как средства компенсации художественной недостаточности типовой архитектуры. В результате, превратившись в своеобразный архитектурный декор, монументальное искусство вынуждено подчинять свои грандиозные дидактические сюжеты приемам формообразования, характерным для орнамента. По мнению А.Иконникова, художнику необходимо отказаться от механического подчинения художественно неполноценной архитектуре и начать утверждать самоценность своего искусства (произведения). В качестве примера автор приводит роспись «Сикстинской капеллы» Микеланджело, чья композиционная схема своими ритмами и масштабом полностью меняет реальное пространство, подчиняя себе невыразительную архитектуру.

В заключение сделаем следующие выводы. После резких стилевых изменений, произошедших в советской архитектуре, а также ряда правительственных директив, в 1920-е гг. синтез монументальных искусств и архитектуры стал приобретать новые качества, одним из которых был процесс очищения фасадов зданий от набора классических композиционных схем и приемов формообразования.

Во-вторых, проведенный в начале 1930-х гг. конкурс на здание Дворца советов и очередная стилевая ломка заставили советских зодчих и мастеров монументального изобразительного искусства вновь заговорить о проблеме синтеза трех искусств с позиций классической художественной эстетики, что привело к необходимости теоретического обоснования и корректировки данного понятия методом, получившим название «соцреализм». В результате профессиональная проблематика непременно должна была найти свое обоснование в необходимых идеологических доктринах.

В-третьих, в последние тридцать лет советской власти термин «синтез искусств» так и не смог приобрести своего устойчивого определения, что стало причиной для размывания его терминологических рамок, и, как следствие, данное понятие, первоначально распространявшееся на три пластических искусства (живопись, скульптура, архитектура), стало вбирать другие виды искусств, расширившись до проблемы организации жизненной среды, вытеснившей само понятие синтеза.

Библиография:

1. *Войекова И.* Монументальное искусство и современные проблемы синтеза // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. Сб. статей. — М.: Советский художник, 1974. — С. 67–109.
2. Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1936. — 152 с.
3. *Иконников А.* Самоценность в контексте синтеза // Декоративное искусство СССР. — 1979. — № 8. — С. 14–17.
4. *Королев Ю.* Синтез искусств — генеральная линия развития социалистического художественного творчества // Художник и город. — М.: Советский художник, 1973. — С. 77–80.
5. *Королев Ю.* Советское монументальное искусство перед лицом современных задач // Советское монументальное искусство 4. — М.: Советский художник, 1984. — С. 8–14.
6. *Костина О.* Творческие концепции монументалистов Москвы

— отношение к пространству. Поиски синтеза // Советское монументальное искусство 5. — М.: Советский художник, 1985. — С. 60–73.

7. *Толстой В.* Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве // Советское монументальное искусство 74. — М.: Советский художник, 1976. — С. 118–124.

8. *Хазанова В.* Некоторые вопросы синтеза искусств в советской архитектуре первых послереволюционных лет // Вопросы современной архитектуры. Сб. 2. Синтез искусств в архитектуре. — М.: Гос. издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1963. — С. 97–157.

9. *Хан-Магомедов С.* Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.

10. Художественная жизнь советской России 1917–1932. Сборник материалов и документов. — М.: Галарт, 2010. — 420 с.

11. *Хмельницкий Д.* Зодчий Сталин. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 304 с.

12. *Швидковский О.* Искусство взаимодействия // Синтез искусств и архитектура общественных зданий / Сб. статей. — М.: Советский художник, 1974. — С. 7–32.

ИСТОРИЧЕСКАЯ РОЛЬ НОСИТЕЛЕЙ ГРАФИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭКОЛОГИИ ВИЗУАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЫ ГОРОДА

Статья посвящена рассмотрению графических средств формирования визуально-коммуникативной среды города как актуальному экологическому фактору. На исторических примерах анализируются зависимость ее изменения и усложнения от развития способов коммуникации, научно-технических достижений, расширения информационного поля и изменения культурного контекста.

The article considers the graphical means of forming the visual-communicative environment of the city as an actual environmental factor. Based on historical examples, the author analyzes how the environment's changes and complications depend on the development of communication methods, on scientific and technological achievements, on the expansion of the information field and the changing of cultural context.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, визуально-коммуникативная среда, визуальная экология, графический дизайн, массовая культура, реклама.

Keywords: visual communication, visual-communicative environment, visual ecology, graphic design, mass culture, advertising.

Визуальная среда современного города, помимо природного (реки, деревья, облака и т.д.) и предметного (архитектура, транспорт и т.д.) окружения, представлена огромным объемом графической информации, которая поступает через каналы визуальной



Рисунок 1а. Акварель В.С. Садовникова, середина XIX в.

Рисунок 1б. Фото, 1900-е гг.

коммуникации — различные знаки, символы, системы кодирования информации и прочее. Ее эволюция — это результат совокупности различных процессов: природных, социальных, технических, вследствие которых меняется как естественное, так и искусственное визуальное окружение человека. Тем не менее, под ухудшением визуальной среды сегодня зачастую подразумевается изменение визуального облика исключительно природного пространства (загрязнение, изменение ландшафта и т.д.) и архитектуры (уничтожение памятников культурного наследия, типовая застройка и т.д.), в то время как изменение информационно-графической составляющей редко рассматривается как экологический фактор. Однако различные виды графической информации с древних времен и до наших дней являются неотъемлемым компонентом формирования окружающей среды.

История становления основных жанров графического дизайна показывает их роль в изменении визуального пространства города. Вывески, плакаты, знаки визуальной коммуникации являются своевременными и актуальными маркерами эпохи, оказывающими влияние на формирование облика места и ощущение времени, а наличие таких констант, как фасады архитектурных сооружений, формирует основу для размещения графической информации: недолговечной, подверженной влиянию различных модных тенденций, но при этом отражающей характер эпохи.



Рисунок 1с. Фото, 1925 г.

Рисунок 1d. Фото, 1970-е гг.

Представленная на рисунке 1 эволюция графического оформления здания универмага «Пассаж» в Санкт-Петербурге демонстрирует влияние графической информации на восприятие архитектурного объекта как элемента городской среды, которое формируется посредством типографического своеобразия, пластической организации графического пространства, а также обусловлено материально-технологическими возможностями воспроизведения (рис. 1).

Рисунок 1а демонстрирует изначальную архитектурную основу здания, лишенную графической информации.

На рисунке 1б показано графическое оформление здания в начале XX века: обилие используемых шрифтовых гарнитур компенсируется центральной композицией их размещения, подчеркивающей архитектурный каркас здания, вследствие чего графическое решение носит подчиненный характер.

На рисунке 1с представлено графическое оформление в 1925 г., выполненное в духе конструктивизма: акцидентное шрифтовое решение визуально разрушает структуру здания, зрительно выступает вперед, играет лидирующую роль в процессе восприятия.

На рисунке 1d показано влияние технологий (неоновая подсветка) на оформление здания во второй половине XX века. Этот пример демонстрирует активное влияние цвета и света на организацию графического пространства.



Рисунок 1е. Фото А.Федорова, 2013 г.



Рисунок 2. Апраксин двор, 1910-е гг.

И на рисунке 1е показан современный облик здания, графическое оформление которого носит явно выраженный эклектичный характер.

При этом увеличение количества носителей графической информации в городах России и Европы, начиная с XIX века, приобретает характер экологической проблемы. А.В.Сазиков в статье «Наружная реклама как часть градостроительной системы» обращает внимание на то, что, начиная с XIX века, активное включение в архитектурный ансамбль русских городов вывесок и других рекламных элементов привел к разрушению целостности восприятия городских объектов. По его словам, «яркие, броские рекламы не только разрушали перспективы улиц, но и меняли архитектуру фасадной плоскости зданий» [4, с. 135]. Э.М.Глинтерник также указывает на то, что, «одно из самых ярких новшеств в городском пространстве конца XIX века — печатная реклама — заполонила все сколько-нибудь значимые объекты: вокзалы, пристани, поезда, трамваи, витрины и т.д.» [2, с. 121] (рис. 2).

Таким образом, бурное развитие рекламно-графической коммуникации привело к значительному усложнению визуально-коммуникативной среды города. И, несмотря на то, что тенденция к постоянному увеличению числа носителей графической информации в России и странах Европы в XIX веке сопровождалась тенденцией к сдерживанию хаотичного рекламного процесса и упорядочиванию визуальной среды способами государственного урегулирования, значительных результатов здесь достигнуто не было.



Рисунок 3. Граффити на стенах Помпеи

При этом обращение к различным историческим периодам демонстрирует, что формирование экологии визуально-коммуникативной среды города не ограничивается исключительно количественным аспектом (увеличением числа носителей графической информации), а представляет собой сложный процесс, зависимый от совокупности нескольких факторов: развития способов коммуникации, научно-технических достижений, расширения информационного поля и изменения культурного контекста.

Развитие способов коммуникации

Потребность в коммуникации издревле является одним из основных факторов формирования визуально-коммуникативной среды города. Широко известно, что для гармоничного существования в социуме человеку необходимо обмениваться информацией, поэтому сам процесс урбанизации неразрывно связан с развитием средств массового информирования, большинство из которых носит визуальный характер.

С древних времен различные виды графической межличностной коммуникации являлись неотъемлемой частью городской культуры. Так, например, визуально-коммуникативная среда античного города во многом была сформирована культурой граффити, которые носили зачастую интерактивный характер и использовались в качестве рекламного инструмента, способа распространения новостей и политических призывов, анонсирования мероприятий и т.д. (рис. 3).

По словам А.Ю.Тылика, «прогуливающиеся горожане оставляли

Рисунок 4. Иллюстрация
из журнала Punch,
29.05.1847



на стенах Помпеи карикатуры, рекламу, политические суждения, цитаты из философских сочинений, любовные послания, стихи и т.п. Повсеместно возникали на стенах Помпеи причудливые диалоги и полилоги» [5, с. 95].

Повсеместное использование граффити не только оказало существенное влияние на формирование визуального облика античных городов, но также породило идею необходимости введения средств урегулирования визуального хаоса, которыми выступили альбумы (album) — выбеленные белой краской участки на городских стенах, специально выделенные для обмена насущной информацией. По сути, они явились одним из первых исторических примеров упорядочивания графического пространства и поддержания экологической чистоты визуально-коммуникативной среды города.

Научно-технические достижения

Технические достижения и научные открытия, позволяющие использовать и повсеместно применять новые технологии изготовления и воспроизводства носителей графической информации, оказывают существенное влияние на эволюцию экологии визуально-коммуникативной среды. Наглядным историческим примером зависимости ее изменения от научно-технических достижений является становление жанра многоцветного печатного плаката в XIX веке, которое было связано с изобретением литографии.

Простота и удобство литографии, по сравнению с традиционными механическими способами печати, такими как офорт и ксилография, которые требовали больших временных и трудовых затрат, дали толчок развитию жанра плаката и его повсеместному распространению



Рисунок 5. Nationwide Insurance. TM Advertising/ USA, 2007 г.

в среде европейских городов в XIX веке, повлекшему за собой так называемый «плакатный бум», который оказал существенное влияние на изменение визуальной среды европейских городов второй половины XIX века (рис. 4) [6].

Расширение информационного поля

Влияние информационного фактора на развитие графического дизайна и, как следствие, на эволюцию визуально-коммуникативной среды заключается в том, что увеличение объема информации закономерно приводит не только к увеличению количества носителей визуальной информации, но также к их качественному изменению. Так, например, во второй половине XX века увеличение информационного потока, а также перегруженность основных каналов коммуникации, предопределили поиск новых способов представления рекламной информации. Результатом стало появление и широкое распространение *ambient*-рекламы, которая представляет собой интеграцию рекламного сообщения в окружающий средовой контекст.

Задействование традиционных объектов окружающей среды для размещения на них нестандартных рекламных сообщений оказывает влияние не только на психологическое восприятие рекламируемых товаров и услуг, но и на эмоциональное восприятие образа окружающего пространства [3]. Таким образом, увеличение



Рисунок 6. Фирменный стиль Олимпиады 1968 г. в Мексике. P. R. Vazquez, E. Terrazas, L. Wyman, 1968 г.

количества информации вызвало появление нового жанра, который, в свою очередь, меняет окружающую визуально-коммуникативную среду современных городов (рис. 5).

Изменение культурного контекста

Изменение способов и средств проектирования визуально-коммуникативной среды зависит также от культурного контекста, т.е. общих для искусства и архитектуры явлений и тенденций. К примеру, большое влияние на изменение облика визуальной среды второй половины XX века оказало художественное направление оп-арт, характеризующееся отказом от образности как пластического выражения определенной идеи и ориентацией исключительно на особенности зрительного восприятия. Как художественное течение, основанное на использовании различных зрительных иллюзий, оп-арт намеренно противостоял нормам визуального восприятия, что провоцировало негативную реакцию зрителей, выразившуюся в обмороках и головокружениях. Однако графический прием оказался востребован и, несмотря на свою очевидную визуальную агрессивность, получил широкое распространение во всех жанрах графического дизайна (плакаты, логотипы, обложки и т.д.) [1]. На примерах работ многих знаменитых дизайнеров середины XX века (О.Айхера, Б.Крамера и др.), которые в своем творчестве неоднократно обращались к использованию зрительных иллюзий, очевидна их роль как формирующего фактора окружающей визуальной среды (рис. 6, 7).

Влияние вышеперечисленных факторов на особенности

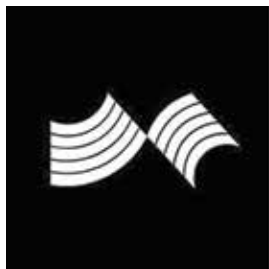


Рисунок 7. Логотип
компании North
American life centre.
В. Kramer, 1985 г.

развития графического дизайна как инструмента проектирования визуально-коммуникативной среды предопределяет качественное изменение ее облика и интенсивности визуального воздействия на психологическое и физиологическое состояние человека, достигшее своего апогея в XX веке. В это время расширение информационного пространства, автоматизация производства и развитие современных технологий, а также популяризация механистической эстетики, оказав существенное воздействие на изменение графического языка, превратило окружающую визуально-коммуникативную среду в потенциально опасный экологический фактор. Организация этой среды сообразно с законами этики, эстетики и функциональности, а также ориентация на психофизические особенности восприятия предопределяет развитие экологического подхода к ее проектированию.

Библиография:

1. Белошейкина В.В. Оптические иллюзии в искусстве и дизайне // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2011. — № 4. — С. 92–95.
2. Глинтерник Э.М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века: опыт иллюстрированных очерков: [альбом] / Элеонора Глинтерник. — СПб : Аврора, 2007. — 359 с.
3. Кириленко Н.П., Прангшвили И.Г. Ambient media как новая форма рекламы: история и особенности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. — 2014. — № 2. — С. 93–97.

4. *Сазиков А.В.* Наружная реклама как часть градостроительной системы // Вестник МГХПА. — 2017. — № 1. — С. 134–140.

5. *Тылик А.Ю.* Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2016. — № 3. — С. 91–97.

6. *Хачатрян А.Л.* Плакат как средство социальной рекламы, его значение и глобальное влияние на культуру // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 5 (49). — С. 64–68.

МОСКОВСКИЕ ТОРЖЕСТВА 1987 ГОДА — МАРКЕРЫ НОВОЙ ЭПОХИ В ПРАЗДНИЧНОМ ОФОРМЛЕНИИ ГОРОДА

Статья подготовлена в рамках реализации культурно-исследовательского проекта по гранту президента РФ «Искусство праздничного оформления города. История и современность»

В статье рассматриваются два наиболее значимых праздника, прошедших в 1987 году в Москве, — День Москвы и 70-летие Октябрьской революции. Первый из них положил традицию ежегодных празднований Дня города в столице и стал полигоном для реализации новой концепции массовых театрализованных праздников; второй послужил поворотным моментом, обозначившим появление новой стилистики в оформлении официальных праздников общегородского масштаба. Отмечены характерные черты в организации и художественном оформлении этих торжеств, резко отличающие их от всех предшествующих празднеств.

The article discusses the two mostly notable holidays that took place in Moscow in 1987: the Day of Moscow and the 70-th anniversary of the October Revolution. The first one started the tradition of yearly celebrations of the Day of the City and became the ground for the realisation of the new concept of theatrical fiests. The second served as a milestone which marked the appearance of the new stylistic trends in the official city holidays decoration. The author stresses the special features of organisation of both events which were sharply distinct from all the perevious holidays.

Ключевые слова: праздничное оформление города, декоративно-оформительское искусство, городской дизайн.

Keywords: holiday city decoration, decorative art and design, urban spaces design.

В 1987 году 19 и 20 сентября состоялось первое после 1947 года празднование Дня города Москвы. В 1947 году отмечали круглую дату — 800-летие города, это было разовое торжественное мероприятие, посвященное большому юбилею. На этот раз довольно неожиданным был выбор юбилейной даты — 840 лет. Такие юбилеи не отмечают с подобным размахом.

Тем не менее, именно тогда, в 1987 году, было принято решение сделать «День Москвы» традиционным праздником. Сначала были проведены Дни каждого района отдельно, это стало как бы репетицией последовавшего затем общегородского празднования, включающего в себя несколько программ — политическую, спортивную, культурную. Самой массовой из них стала культурная программа (главный режиссер — Евгений Вандалковский, главный художник — Александр Мальков), охватившая Москву целым комплексом праздничных мероприятий, объединенных общей концепцией и раскрывающих различные аспекты жизни города.

Всего было придумано 11 представлений, разбросанных в разных районах, некоторые из праздничных мероприятий ставились в Москве впервые, например, театрализованное шествие по Садовому кольцу, состоящее из 400 декорированных машин, и водный праздник с участием 10 декорированных 90-метровых барж. Для координации действий всех участников подготовки праздничных мероприятий, также впервые, была создана дирекция праздника в составе генерального директора и главных режиссера, художника, балетмейстера, дирижера и хормейстера. В состав 11 режиссерско-постановочных групп входило в общей сложности 674 человека, только артистов было задействовано 52 тысячи человек [2, с. 127].

На время праздника город был поделен на несколько крупномасштабных территорий, каждая из которых представляла собой сложный комплекс сценических площадок, выставок, ярмарок и т.д. Таких территорий было несколько. На Центральной территории (от Красной площади до Советской) проходили действия с политико-

патриотическим контекстом. На ВДНХ состоялся праздник «Салют Москве трудовой», в заповеднике «Коломенское» и Измайловском парке прошли фольклорные празднества и ярмарки мастеров. На проспекте Вернадского состоялся детский праздник на территории вновь созданного «Играй-городка», наконец, в ЦПКиО прошел молодежный карнавал.

Москва-река и улицы города на время праздника стали артериями, по которым беспрерывно двигались украшенные колонны, соединяющие весь комплекс праздничных территорий. Карнавальные шествия с декорированными автомашинами по улице Горького и Садовому кольцу, декорированные суда на Москва-реке, мотоколонна, совершившая объезд города, пронизывали Москву и объединяли разные ее районы общей праздничной акцией. Доминантой торжества стал большой красный флаг, поднятый аэростатом на восьмисотметровую высоту над Красной площадью в момент открытия праздника.

Вся Москва была охвачена праздничными мероприятиями, а к вечеру праздник вернулся к месту своего начала, на Красную площадь, где под открытым небом состоялся грандиозный оперный концерт «Сказание о Москве» с финальным аккордом в виде праздничного салюта. Даже проливной дождь не смог разогнать десятки тысяч москвичей, собравшихся на Красной площади, певших и танцевавших, несмотря на непогоду [7, с. 51–52].

В целом, День Москвы 1987-го года походил на большой карнавал, где центральное место отводилось массовым народным гуляниям. Это стало прообразом современной фестивальной концепции московских праздников. Праздничное оформление города по меркам 1980-х годов носило довольно скромный характер — крупноформатное панно на фасаде ГУМа, портрет Ленина на здании Моссовета, декорированные автоколонны на Садовом кольце и баржи на Москва-реке, флаги на опорах уличного освещения, праздничные транспаранты-перетяжки и рекламные щиты, разбросанные по всему городу составили весь комплекс декоративно-художественного убранства столицы. Для праздника был разработан фирменный знак, состоящий из стилизованного изображения гвоздики и вырастающей из его центра кремлевской башни.

Центральное место в комплексе декоративного оформления города занимало живописное панно на здании ГУМа, размером 20 x 20 м. В его центре по золотому фону крупными буквами читалась надпись — «Москве 840 лет», по бокам в клеймах разместились две композиции: средневековый строитель с храмом в руках и строитель из современной эпохи. В целом, стилистически панно было решено в привычном ключе, нетрадиционными оказались сюжетное наполнение и размещение на Красной площади, в центральной ее части, неполитизированного изображения. Колористическая гамма также резко выделялась на фоне привычной цветовой гаммы советских праздников с очевидным перевесом красного цвета. Это даже стало причиной определенных трудностей в процессе сдачи работы высшему руководству города [3].

Во второй половине 1980-х годов неожиданно и повсеместно в дизайне и декоративно-оформительском искусстве ярко проявила себя новая тенденция, отразившаяся в создании динамических, экспрессивных композиций с наклонными цветовыми плашками, линиями и текстами. По задумке художников, все это должно было символизировать революционный темп перестройки, стать рефлексией на конструктивистское прошлое, визуальными образами передать динамику грядущих перемен.

Вместе с тем, следует отметить, что такое графическое решение плакатов и декоративных композиций вполне соответствовало общемировым процессам, царившим в графическом дизайне, отвечало стилистике «Новой волны», «взорвавшей» в 1980-е годы классическую композицию функционализма с ее требованиями гармонической целостности, единства и уравновешенности элементов. «"Новая волна" очень часто сознательно и демонстративно вторична. Она свободно примеряет на себя наряды любого прошлого стиля. Но при этом произведение воспринимается остро современным, а не ретро-стилизацией» [6, с. 14–16]: отсюда и вольное обращение к стилистике первых послереволюционных лет, долженствующее подчеркнуть — революция продолжается.

В 1987 году праздновалось 70-летие Советской власти. В праздничном украшении столицы в этот раз особенно ярко проявила себя новая тенденция к размещению наклонных, словно покосившихся,

панно и кумачовых лент, лозунгов на строительных лесах, ярких, динамичных плакатов, рефреном повторяющихся слов — «гласность, ускорение, перестройка».

Красную площадь оформлял Художественный фонд, художники В.И.Савицкий, Ю.С.Раров, О.М.Савостюк. За основу художественной концепции оформления Красной площади был принят стиль революционных манифестаций. На здании ГУМа, в центральной его части, на красном фоне разместили большой портрет, написанный с одной из последних фотографий уже больного Ленина. Слева на ГУМе разместили лозунги из первых декретов Советской власти, а справа — новые лозунги эпохи Перестройки.

Интересно, что в этот раз вновь, как и в дни XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов, применялись новые конструкции, созданные на основе строительных лесов. Выполнялись они по так называемой автомобильной технологии, с высококачественной окраской, с индивидуально изготовленными узлами крепления. Размер модуля — 2 х 2 метра, а глубина выноса от стены ГУМа — от 4 до 6 метров. С помощью этих конструкций удалось создать эффект объемности панно. На лесах в несколько рядов натягивались красные полотнища из современной особо прочной декоративной ткани. Эффект объемности увеличивался с помощью светильников направленного подсвета, установленных по горизонтали на высоте 6, 8 и 10 метров, что создавало в вечернее время иллюзию движения красного полотнища.

На этом же принципе было построено оформление Исторического музея, на фасаде которого разместили утрированное, объемное изображение развевающегося знамени с крупной с цифрой «70» и символами Советского государства — Серпом и Молотом, выполненными из профилированного алюминия. Из этого же материала были изготовлены буквы слова «Октябрь» на ГУМе.

Центр города решено было украсить в соответствии с предложением художников Мосгороформления А.П.Малкова, А.И.Смылова, И.А.Смирнова, Д.С.Зуськова, В.И.Гуреева. В дальнейшем в авторские коллективы влились художники А.М.Гетман, Н.Д.Рогачева, М.В.Лукиянов и сотрудники мастерских Большого театра [5, с. 3–4].

На ответственных в градостроительном отношении участках магистралей и площадей были установлены выразительные объемно-пространственные конструкции. Ясные по форме, они стали доминантами в праздничном оформлении столицы. Каждую из таких конструкций отличало сочетание образности, четкой тематической направленности и декоративности [4, с. 6].

Районный художник Фрунзенского района Геннадий Лупандин оформил концертный зал им. П.И.Чайковского лозунгами на диагональных щитах. Краснопресненский район украсили созданные по проекту художника Анатолия Умуркулова ажурные стелы, собранные из строительных лесов с протянутыми от них диагоналями кумачовых лозунгов. Фасад здания Московского международного телефона на Зубовской площади был оформлен художником А.Кецба, придумавшим оригинальную трехмерную композицию «Мир народам!». Декоративная ткань белого и красного цветов, переплетенная под разными углами в пространстве, образованном строительными лесами, создавала фигуру голубя мира и надпись «70 Октябрь». На Таганской площади была установлена реплика композиции архитектора Николая Колли «Красный клин», созданная им в первую годовщину Октября, в 1918 году.

При оформлении центральных районов города потребовались особый такт и осторожность. Помимо новых конструкций и композиционных решений, здесь были применены и некоторые традиционные приемы, такие, например, как навеска на фасады зданий декоративных живописных панно, с использованием графических приемов, характерных для творчества художников 1920-х годов. Особенно удачно этот прием был использован при оформлении фронтона здания Манежа живописным панно. Органично включенное в архитектуру здания, панно по своим размерам, композиции и колориту прекрасно вписалось в облик площади и создало здесь праздничный акцент.

В оформлении городских магистралей художникам и дизайнерам было предоставлено широкое поле для художественных опытов и экспериментов, активно использовались самые разнообразные художественные приемы. Большим разнообразием отличались проекты

декоративных транспарантов-перетяжек через улицы. Причем, наряду с плоскостными, применялись объемно-пространственные композиции, как это было, например, на Комсомольском проспекте. Художники много экспериментировали, предлагая необычные виды перетяжек, варианты цветовой насыщенности и шрифтовых решений.

Характерным для праздничного оформления Москвы в дни 70-летия Октября стало многообразное использование цвета, что избавляло от воцарившейся к тому времени монотонности преобладания красного. Особенно наглядными поиски новой цветовой выразительности были в оформлении некоторых участков Садового кольца, Марксистской улицы и улицы Горького [4, с. 8].

В связи с этим, невольно вспоминаются самые первые праздники Советской власти, октябрь 1918 года, когда Натану Альтману «пришлось повоевать за то, чтобы сломить монополию красного цвета на празднествах, прежде чем <...> удалось добиться возможности пользоваться всеми цветами спектра при создании праздничного облика улиц» [1].

Позднее генеральная линия праздничного оформления, основанная на комплексных проектах убранства Красной площади братьев Стенбергов с присущим им минимализмом пластической и цветовой палитры, резко ограничила подобные цветковые эксперименты. Можно сказать, что праздничное убранство Москвы в октябрьские дни 1987 года стало первым опытом отхода от прежней композиционной и цветовой схемы, заложенной Стенбергами.

Следует отметить, что многие художественные приемы, использованные при оформлении столицы, были найдены художниками во время конкурса, проведенного по инициативе МГК КПСС и ГлавАПУ Москвы еще летом 1987 года. В конкурсе тогда приняли участие многие художники, архитекторы и дизайнеры, работники комбината декоративно-оформительского искусства (КДОИ) СХ РСФСР, Управления внешнего благоустройства ГлавАПУ и Мосгороформления. Именно в результате конкурса появились многие решения, реализованные затем в праздничном оформлении Москвы.

Библиография:

1. *Альтман Н.* Воспоминания. Отдел рукописей и редких книг ГПБ им. М.Е.Салтыкова-Щедрина. Ф. 1126.
2. *Вандалковский Е.В.* Этот удивительный Мальков // Гиссен П.Л. Мальков. Сцены жизни. — М.: ФортеПресс, 2015.
3. Интервью А.В.Сазикова с Анатолием Пантелеевичем Малковым. 23.02.2013.
4. *Круглов И.П.* В поиске новых оформительских решений // Наглядная агитация. — Вып. 21.
5. *Малков А.П.* Красная площадь. Октябрь 1987 // Наглядная агитация. — Вып. 21.
6. *Серов С.И.* Брызги «Новой волны» // Реклама. — 1989. — № 3.
7. Фотопанорама праздника «День Москвы», 1987 // Художник и зрелище. Сост. В.Н.Кулешова. — М.: Советский художник, 1990.

ПРОБЛЕМА СМЫСЛОВОГО И ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОГО ВОСПРОИЗВОДСТВА ГЕРАЛЬДИКИ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЙ БРЕНД-ИДЕНТИФИКАЦИИ

Статья посвящена проблеме воспроизводства, адаптации и переработки исторической геральдики как особого типа коммуникативного сообщения в современной бренд-идентификации. В статье на основе конкретных примеров выделяются основные характеристики систем коммуникации и идентификации территории в контексте проблемы сосуществования двух типов визуальной информации.

The article is devoted to the problem of reproduction, adaptation and processing of historical heraldry as a special type of communicative message in a modern brand identification. In article on the basis of specific examples highlights the main characteristics of the systems of communication and identification of areas in the context of the problem of the coexistence of two types of visual information.

Ключевые слова: брендинг территорий, геральдика, бренд-идентификация, логотип, айдентика, герб, язык коммуникации.

Keywords: place branding, heraldry, brand identification, logo, identity, emblem, and the language of communication.

Благодаря становлению и активному развитию феномена брендинга территорий, фактически сложилось два уровня идентификации, два языка коммуникации, существующих совместно. Первый уровень применительно ко всем территориальным субъектам представлен традиционной геральдикой, второй, в рамках системы

бренда территории, — бренд-идентификацией [5]. Геральдическая идентификация в виде гербов, флагов и гимнов является сложившейся и стабильной коммуникативной системой, которая существует у всех субъектов международного права и их территориальных единиц на протяжении столетий, однако в современных массовых коммуникациях геральдика утратила свое монопольное положение системам, сформированным в сфере корпоративных и потребительских коммуникаций. В брендинге территорий используется язык коммерческого брендинга и товарного знака, который произошел от традиции маркировать товар (классическое определение понятия «brand» — от англ.: клеймо), но в процессе эволюции экономических отношений в контексте общества потребления развился в более сложную, комплексную коммуникативную систему. Возникшие функциональные расхождения между двумя системами не позволяют отождествлять геральдику с современным территориальным брендингом в качестве «новой геральдики». Интересно отметить, что к данной метафоре, которую в 2009 году использовал А.Стась [7], российские специалисты по территориальному маркетингу больше не прибегают.

Проблема существования и отношений геральдики и айдентики в современном коммуникативном процессе не может быть в полной мере описана только в рамках маркетинговых стратегий, данная проблема носит коммуникативный характер и связана с различными типами языка коммуникаций на функциональном уровне формирования и потребления визуального сообщения. Территориальная бренд-идентификация является «языком», основанным на отличной от геральдики архитектуре и структуре сообщения, функционально и этимологически являющегося развитием технологий корпоративного и потребительского брендинга. Тенденцию последовательного «перехода» от геральдики к айдентике в современном брендинге территорий (даже в тех случаях, когда она находит свое воплощение в айдентике) можно сравнить с переходом от лошади к автомобилю — функции транспортного средства остались те же, но принципы и возможности изменились кардинально; механик машины безграмотен в обращении с животным, но в этом уже нет необходимости.

Актуальность данного перехода для многих территорий заключается в том, что уникальную и актуальную бренд-идентификацию часто необходимо фактически создавать «заново».

Геральдика и современный язык коммуникации

Геральдика как таковая является чрезвычайно стройной и логичной, но предельно закрытой коммуникационной системой, требующей специальных знаний для возможности ее прочтения и расшифровки, а потому семантически и эстетически непонятной непосвященному в ее особенности человеку. Геральдика представляет собой сообщение, где одно изображение означает более сложный комплекс сообщений. Логическая структура языка геральдики может быть представлена формулой: $a \rightarrow b \rightarrow c$. Но эти значения (b, c и т.д.) зашифрованы и кодифицированы, они могут быть неочевидны зрителю. При этом они носят не символически условный, а семантически безусловный характер. Чтобы прочесть геральдическое сообщение, недостаточно одного только изображения, видимого знака (исходный образ-значение: a). В визуальной айдентике значение того или иного образа воспроизводится в максимально открытом и упрощенном виде, оперируя более близкими значениями: $a \rightarrow a_1 \rightarrow a_2$.

Систему смыслообразования в геральдике сегодня можно проиллюстрировать на примере описания герба города Чердынь Пермского края (внесен в Государственный геральдический регистр РФ под № 5887), тем более что обе системы идентификации построены на одном и том же символе и изображении. Геральдическое описание герба гласит: «В серебряном поле черный обращенный лось с золотыми рогами, глазами и копытами, идущий по зеленой земле. В вольной части — герб Пермского края». Исторически, согласно высочайшему утверждению 1783 года, изображение лося означало, что «жители округа оного города промысел имеют звериною ловлею и что платят ясак лосинами кожами» [10]. Данное значение сегодня утратило актуальность и не соответствует отображаемой им реальности, в айдентике изображение лося интерпретируется уже в ином качестве, как «тотемный» символ, существующий на стыке природной и мифологической тем. Цветовое решение герба, согласно принятому

в 2009 году Положению о гербе Чердынского городского поселения, описывается следующим образом: «Серебряное поле — символ благородных и патриотических помыслов жителей города о благе и процветании родной земли. Серебро в геральдике символизирует также веру, чистоту, искренность, чистосердечность, благородство, откровенность и невинность. Черный цвет символизирует благоразумие, мудрость, скромность, честность и вечность бытия. Зеленый цвет (земля) — символ жизни, радости, надежды, природы» [10]. Схожим образом строится смыслообразование герба города Стрежевой Томской области (внесен в Государственный геральдический регистр под № 1928), который в 1999 году прошел этап ребрендинга, а в 2004 году и редизайна: «Серебряное поле символизирует экологию, чистоту, стремление сохранить окружающую природу. Голубое — богатый рыбный мир и край многочисленных рек, озер и болот. Золотое поле показывает Стрежевой как город с развитой промышленностью, что вместе с кругом, и льющей из него чёрной струей, символизирует нефтедобывающую промышленность, с которой связано появление и развитие города. Зеленое поле символизирует природу, окружающую город. Золотая кедровая шишка указывает на лесные богатства. Кедр — символ силы, недоступности, достоинства, долговечности» [2].

Таким образом, геральдическое сообщение, каждый элемент которого наделен переданным символическим смыслом, включает и «доставляет» адресату сразу несколько значений ($a+b \rightarrow c$ и т.д.). Чтобы прочесть такое сообщение правильно, не исказив его смысл, получателю необходимо знать и исходя из этого знания, точно расшифровав все его знаки. Значения в айдентике упрощены и «минимизированы», они могут быть прочтены без специальных знаний, а главное — даже неправильная интерпретация символов не приводит к коммуникативной деструктивности. Конечно, и в геральдике, и в айдентике значения строятся на основе конвенциональности, т.е. общепризнанных в конкретный исторический период значений (например, когда зеленый цвет означает экологию), но айдентика как актуальный массовый язык коммуникации является более «свободным» и функциональным языком современной мобильности.

Изменение адресата и основного потребителя коммуникативного

сообщения по отношению к структурным особенностям геральдической формы коммуникации и идентификации закрепило определенный стереотип вокруг геральдики. Как отмечает А.Черных, нобилитетное восприятие геральдики, которое сложилось в Новое время, полностью доминирует сегодня: «В Средние века не существовало ни термина “геральдика”, ни представления о ней как о некоем целостном феномене. Это была общая визуальная культура, из которой никакой отдельной геральдики из неё не вычленялось. Это произошло позже, по мере постепенного осознания явления как такового. Не раньше, чем с момента рефлексии первых трактатов, и ещё более усилилось в XVII в. Появился термин “геральдика”. Большинство авторов этого времени единодушны в ощущении прочной связи “гербы — знать”» [9, с. 204]. Проблемы использования геральдики в современных коммуникациях особенно остро выявил территориальный брендинг, полностью лишивший ее коммуникативной монополии. Исторический разрыв геральдики с массовой аудиторией заключается в том, что общество существует в пространстве, объединенном и подчиненном языку и понятийному аппарату брендинга, маркетинга, дизайна и корпоративных коммуникаций как доминирующей формы производства и потребления информации в рамках общества потребления, сформировавшегося начиная со второй половины XX века. Особенности и характер современного языка коммуникаций расходятся с коммуникационными системами, утратившими историческую изменчивость. Современная корпоративная и потребительская культура качественно изменили, с одной стороны, структуру и содержание сообщения (в самом широком его понимании), а с другой — восприимчивость к такому типу сообщений аудиторией.

Изменение социальной структуры общества, появление новых объектов потребления и запросов целевых аудиторий привело к тому, что геральдика перестала быть удобным, экономичным и универсальным языком коммуникации. Главной средой и своего рода «предпосылкой» развития территориального брендинга стал туризм, в сфере которого целый ряд территорий испытали проблему с узнаваемостью. Рост конкуренции на туристическом рынке требовал

более интенсивного и дружелюбного взаимодействия с потребителем туристических услуг. Традиционная геральдическая идентификация территории в туристических коммуникациях оказалась вырванной из контекста. По сравнению с развитым инструментарием корпоративного брендинга, официальная геральдика стала слабо решать основные задачи туристического брендинга: рекламы места отдыха, формирования позитивного восприятия и ожиданий и т.д. Влияние глобального туризма на идентичность территорий и характер современной бренд-идентификации фактически вышло за рамки собственно туристической индустрии. Д. Урри замечает: «Мир охвачен процессом “производства” и “потребления мест”. Сегодня основные компоненты, позволяющие “исполнять” современную глобальную культуру, включают гостиничный буфет, бассейн, коктейль, пляж, зал ожидания аэропорта и бронзовый загар» [8, с. 137]. Отмечая сходство туризма с такими глобальными системами, как Интернет, автомобилизм, всемирная финансовая система, Урри пишет: «Сфера глобального туризма все больше пересекается с общей “экономикой знаков”, вторгаясь в различные пространства потребления. В ее пределах обнаруживается множество институтов и форм, воздействия которых трудно избежать. К ним относятся транспортные перевозки, гостиничный бизнес, путешествие, дизайн, консультирование, производство образов, объектов глобального туризма, глобальных символов (таких, как Эйфелева башня), типичных картин (всемирный пляж), локальных знаков, репрезентация и обращение образов в СМИ через печать, телевидение, новости, Интернет, организация строительства и развития туристической инфраструктуры и прочие вещи. В мире все быстрее распространяются могущественные и вездесущие глобальные бренды и логотипы... Водоворот глобального туризма бесчисленными способами втягивает в себя людей и места» [8, с. 139]. Язык территориальной бренд-идентификации отвечает характеру новой мобильности, так как, в свою очередь, отличается модифицируемостью и гибкостью. Концептуализация глобального туризма и сопутствующих ему социокультурных трансформаций Ури полностью соответствует дискурсу эпохи расцвета глобализации, однако даже в условиях кризисных явлений процесса глобализации



Рисунок 1. Герб города Кунгур, Пермский край, 1783 г., 1972 г., 2008 г.; бренд — «Кунгур, чайная столица» (разработчик: ПЦРД, 2011 г.).

описанные изменения, произошедшие в современной глобальной «экономике знаков», оказали фундаментальное влияние на весь язык коммуникации и визуальную культуру. Идеология территориального бренда может и не отсылать к старой символике и оперировать совсем другим понятийным и смысловым набором, который не существовал в геральдике. Так, например, бренд города Кунгур (Пермский край) «Кунгур — чайная столица» (разработчик: Пермский центр развития дизайна (далее: ПЦРД), 2011 г.) реанимирует историю, связанную с бурным развитием чайной торговли в городе, но не использует символический и образный ряд, существовавший в историческом гербе (1783 г.), советском (1972 г.) и «возрожденном» (2008 г.) гербе города (внесен в Государственный геральдический регистр РФ под № 114). Логотип представляет собой стилизованное изображение чайника с короной. Отметим, что одной из задач внедрения в символический капитал территории нового образа стало расширение традиционной сувенирной линейки города Кунгур и Пермского края в целом (рис. 1). Территориальная бренд-идентификация использует более широкий набор реальных объектов и в меньшей степени «отягощает» их символическими значениями.

Можно выделить ряд принципиальных причин, почему язык геральдики перестает удовлетворять задачам современной коммуникации.

- Геральдика, как это ни парадоксально звучит, мало информативна для современной аудитории. Не обладая специальными историческими знаниями, точно расшифровать и понять геральдическое сообщение, причем в очень короткий

временной период контакта с ним, практически невозможно. В некоторых случаях, особенно там, где отсутствует текстовое обозначение территории, аудитория не только не в состоянии расшифровать семантику гербов, но и не сможет понять, какую территорию идентифицируют те или иные гербы и флаги территорий. Современная бренд-идентификация территорий, напротив, понятна и создает ясные ассоциативные ряды через интуитивно понятные и семантически упрощенные, по сравнению с геральдикой, сообщения.

- В геральдике отсутствуют и не могут быть воспроизведены эмоции. В условиях дефицита исторических знаний у внешней аудитории относительно той или иной территории коммуникативные функции в бренд-идентификации выполняются через эмоциональное восприятие и впечатление (сумму впечатлений). В современных маркетинговых и брендинговых коммуникациях эмоциональное восприятие играет такую же роль, как и фактическая информация, эмоция становится фактором мотивации к действию. Определенным образом созданное настроение (через цветовые и визуально-графические сочетания) оказывает больше воздействия, чем информационно-смысловое сообщение.
- Определенную коммуникативную трудность в восприятии геральдического сообщения представляет его несоответствие современной эстетике. В геральдике, как указывал Ю.Арсеньев, «красивым признается то, что геральдически правильно, а некрасивым — то, что геральдически неправильно» [1, с. 115]. Таким образом, геральдика воспроизводит образы и эстетические представления, сложившиеся в определенных исторических условиях, которые не могут быть модифицированы без нарушения самого сообщения. Как отмечает Ю.Арсеньев, «герб мыслим геральдически только в определенных формах известного стиля, герб в древнеегипетском или доисторическом стиле являлся бы бессмыслицей» [1, с. 16–17]. Такой же «бессмыслицей» является геральдика в современных коммуникациях и сводится до уровня декоративного элемента.



Рисунок 2. Государственный флаг и туристический бренд Дании (разработчик: Scandinavian Design Lab, 2003 г.); государственный флаг и туристический бренд Канады (разработчик: Canadian Tourism Commission, 2007 г.); государственный флаг и туристический бренд Хорватии (разработчик: Studio international, 2006 г.).

Интересна в этом отношении инициатива властей Фландрии, которые в 2011 году объявили конкурс на разработку нового флага, так как стоящий на задних лапах черный лев («Leeuw van Vlaanderen») на желтом фоне стал восприниматься как слишком агрессивный образ, который может отпугивать туристов и инвесторов.

Примером переосмысления геральдики является активно ведущаяся с 1988 года дискуссия вокруг необходимости изменения флага Австралии, которая в полной мере отражает потребность общества в современных коммуникативных системах идентификации. Приверженцы изменений ссылаются на опыт других стран, столкнувшихся со схожей проблемой, в частности, на Канаду, которая в 1965 году заменила британскую символику на ставшую всемирно узнаваемой эмблему кленового листа. Новые проекты редизайна австралийского флага [11] демонстрируют возможности языка современной айдентики, например, в качестве интегрированной системы зонтичного бренда, позволяющего раскрыть и представить

идентичность регионов, государственных структур и организаций, армии, а также предусматривают ситуационное использование для самых разных событий (например, спортивных соревнований и т.д.). Несмотря на то, что большинство проектов так и остаются в области дизайнерских фантазий и на сегодняшний момент не получили реального развития, сама дискуссия и ориентация на коммуникативный язык графического дизайна и брендинга свидетельствует о качественном сдвиге в формировании даже традиционных государственных систем идентификации.

Элементы геральдики в территориальной бренд-идентификации

Несмотря на описанный ряд проблем и сдвиги в общественном восприятии, геральдика продолжает существовать и воспроизводиться в территориальной бренд-идентификации (рис. 2). Геральдика по-прежнему остается точкой отсчета для некоторых дизайн-решений. Формой воспроизводства геральдики в туристическом брендинге стала переработка и графическая интерпретация национального флага или узнаваемого и тиражируемого гербового элемента территории. Показательна в этом отношении проектная последовательность «превращения» герба в логотип в системе формообразования швейцарского города Трамелан (разработчик: Onlab Geneva, дизайнеры: Nicolas Bourquin, Johanna Leuner, 2007 г.) (рис. 3). Территориальная бренд-идентификация в этом случае становится «продолжением» официальной геральдики и формально сохраняет историческую преемственность. Поскольку репродуцировать изображение, например, национального флага в чистом виде невозможно (иначе это привело бы к элементарной путанице), то этот элемент подвергается графической стилизации, цитированию, парафразу, но с обязательным сохранением основных визуальных элементов. При этом происходит смысловое упрощение сообщения, его «эмансипация». Использование геральдических элементов в современных коммуникациях без визуально-графической переработки происходит достаточно редко и связано, скорее, с изначальной графичностью и пластической универсальностью исходных элементов.



Рисунок 3. «Метод» формообразования герба в бренд-идентификацию города Трамелан, Швейцария (разработчик: Onlab Geneva, дизайнеры: Nicolas Bourquin, Johanna Leuner, 2007 г.).

Страны.

Дания. Заказчик: Министерство бизнеса и развития Дании. Разработчик: Scandinavian Design Lab, 2003 г.

Туристический бренд «Visit Denmark» в виде изображения сердца, пересеченного двумя белыми полосками, композиционно и колористически повторяет национальный флаг. Данный принцип повторяется в айдентике других организаций и различных мероприятий Дании (например, Danish Tourist board или Foodfest Denmark 2008). Символ сердца является достаточно распространенным решением в территориальной бренд-идентификации, а его «наполнение» геральдической национальной символикой — самодостаточным, чем объясняется визуально-графический минимализм и простота айдентики.

Швеция. Заказчик: Совет по путешествиям и туризму Швеции. Разработчик: NSU (The Council for the Promotion of Sweden), 2006 г.

Туристический бренд «Visit Sweden» представляет собой графически стилизованный под рисунок национальный флаг. Бренд-идентификация Швеции 2006 года является примером одного из самых прямолинейных решений в территориальной айдентике, полностью

повторяющим флаг без каких-либо дополнительных элементов. Схожее решение было реализовано в туристическом бренде Чехии версии 2002 года.

Канада. Заказчик: Правительство Канады. Разработчик: Canadian Tourism Commission, 2007 г.

Туристический бренд «Canada Keep Exploring» воспроизводит изображение кленового листа, который стал частью национальной идентичности страны (символ был известен еще с XVIII века) и в 1965 году официальным символом страны. Изображение кленового листа является неотъемлемой частью айдентики множества организаций, компаний, спортивных команд, используется правительством Канады и т.д. Из строгой геометрической и симметричной формы в бренд-идентификации кленовый лист превратился в легкий рисунок, что делает его не таким строгим и официальным. Графика знака выводит его таким образом из сферы языка официальных государственных коммуникаций в сферу потребительского языка корпоративных и туристических коммуникаций, отличающихся большей визуально-графической вариативностью.

Грузия. Заказчик: Национальная Администрация Туризма Грузии. Дизайн: Ираклий Иоаким Топурия, 2012 г.

В туристическом бренде Грузии используются элементы нового государственного флага, принятого в 2004 году [3, с. 74], в виде стилизованных двух разных по размеру красных крестов на белом фоне (на флаге изображены пять красных крестов). Так же, как и в туристической бренд-идентификации Канады 2007 года, в логотипе Грузии графика крестов смягчена. Она приобрела мягкую и обтекаемую форму, которую поддерживает соответствующее общему пластическому решению шрифтовое написание названия страны.

Швейцария. (Туристический бренд.) Заказчик: Правительство Швейцарии. Разработчик: Switzerland Tourism, 2011 г.

Базовые элементы национального флага — белый крест на красном фоне — широко используются в визуальной идентификации Швейцарии на национальном и государственном, туристическом, а также корпоративном уровнях. Швейцарский крест системно интегрирован и воспроизводится в социальных и корпоративных

коммуникациях, которые являются мощнейшими коммуникаторами и мультипликаторами бренда. Швейцарский крест, а также фирменное сочетание красного с белым положены в основу формообразования бренда инвестиционной привлекательности и туристического бренда Швейцарии, а также символики «Сделано в Швейцарии» (подобная синергия имеет одно из ключевых значений в формировании цельного образа территории). В городском брендинге неизменные «швейцарские» атрибуты поддерживаются в айдентике городов: Цюрих, Базель, Тун, Шофхаузен, Лугано, Локарно, регионов: Фрибурга, Жюра, Юнгфрау, Тичино и др. Так, например, логотип города Цюриха 2011 года («Zürich — World Class. Swiss Made») сделан в двух вариантах: с туристическим и национальным знаками. Туристическая бренд-идентификация представляет собой стилизованный под металлический «значок» цветок эдельвейса, на «эмалированную» сердцевину которого нанесен под небольшим углом швейцарский крест. Такое решение выделяет туристический бренд из среды знаков, продолжающих традиции модернистской графики швейцарской школы.

Великобритания. Заказчик: Управление по туризму Великобритании VisitBritain. Рестайлинг, 2011 г.

Флаг Великобритании (неофициальное название — «Юнион Джек») используется в айдентике туристического Управления «VisitBritain», созданного правительством для продвижения страны в качестве туристического направления в мире через поддержку туристических продуктов и проведение маркетинговых кампаний. Выбор «Юнион Джека» в качестве туристического символа также не случаен, так как он является одним из узнаваемых символов Британии, который активно используется для кодификации и выражения «британскости» («Englishness», «Britishness»). Популяризация символа происходит не только на официальном уровне (например, символ используется в айдентике олимпийской сборной Великобритании), но стал популярным во многом благодаря массовой культуре, музыкальной и модной индустрии. Рестайлинг бренд-идентификации, проведенный в 2011 году, стилистически актуализировал ее в рамках «модной» на то время так называемой стилистики логотипов 2.0. Динамика знака образуется с помощью акцента на одной из лент «Юнион Джека»,

выходящей за поле синего квадрата, а также легким наклоном влево при одновременном композиционном смещении «флага» в верхний правый угол.

Чешская Республика. (Старая версия туристического бренда.) Заказчик: Национальное туристическое управление Чешской Республики (CzechTourism), 2002 г.

Версия туристической бренд-идентификации Чешской Республики 2002 года разработана на основе национального флага, повторяющей цвета и компоновку, но уже в виде «волны». Смысловая и визуально-графическая прямолинейность и непритязательность данного решения особенно бросаются в глаза при сравнении с глобальной айдентикой, разработанной в 2006 году по заказу Министерства иностранных дел Чешской Республики. В 2013 году в рамках ребрендинга [6] бренд-идентификация получила принципиально иную сложную грамматическую конструкцию (разработчик: Marvil, 2013 г.), сохранив традиционное для флага сочетание красного, синего и белого цветов.

Хорватия. Заказчик: Национальный совет по туризму Хорватии. Разработчик: Studio international, 2006 г.

Туристический бренд Хорватии использует характерные элементы национального герба — квадраты шахматного поля (так называемую шаховницу). Правда, в бренд-идентификации поля «шаховницы» изображены более синонимично и ненавязчиво, а также дополнены туристической семантикой, изменяющей контекст геральдических элементов и «смещающей» их на второй план. После рестайлинга в 2006 году новый логотип стал пластически более насыщенным, ярким и дружелюбным. Графика знака приобрела характер «живого» и местами «неряшливого» рисунка.

Города.

Отдельные элементы геральдики активно используются и воспроизводятся в бренд-идентификации городов. Как и в решениях, отсылающих, например, к национальному флагу, геральдические элементы не воспроизводятся в чистом виде, а подвергаются значительной визуально-пластической переработке, полностью меняющей и форму и содержание бренд-идентификации.

Людвигсхафен, Германия. Заказчик: Городская администрация Людвигсхафена. Разработчик: Superfection, 2011 г.

Примером трансформации герба в логотип (схожим по принципу проектного подхода с айдентикой швейцарского Трамелана) является бренд-идентификация немецкого города Людвигсхафен на Рейне, которая в достаточно иронической форме сохраняет историческую преемственность, но при этом создает совершенно новый образ территории. Бренд-идентификация Людвигсхафена представляет собой улыбающейся «смайлик», и буквы «L» и «U» образуют подобие якоря, пластически рифмующегося и отсылающего к гербу города. Выбор голубого цвета продиктован отсылкой к воде и реке, на которой стоит город. Новая айдентика должна стать отправной точкой и центральным звеном маркетингового позиционирования города и используется в официальных документах и промо-материалах Людвигсхафена, а также должна постепенно вытеснить из употребления герб.

Пула, Хорватия. Дизайн: Марко Баус, «Parabureau», 2011 г.

В айдентике хорватского города Пула главный элемент герба — желтый крест на зеленом щите — модифицируется в знак «плюс». Бренд-идентификация призвана расширить коммуникации бренда: концепция нового образа отображает комбинацию качеств, заложенных в позиционировании: «культура + история + природа = центр туризма», «концерт + амфитеатр», «пляжный отдых + культурные события». Визуально-пластически новый символ является достаточно универсальным и масштабируемым, что позволяет его использовать с самым широким спектром рекламных и промо-материалов.

Чайковский, Россия (Пермский край). Разработчик: ПЦРД совместно с SIA group, 2012 г.

Логотип и фирменный стиль города Чайковский используют один из центральных элементов герба города — изображение летящей чайки. Однако конечный образ формируется уже из двух элементов, оба из которых связаны с водной стихией: чайки и паруса. Наиболее корректной в данном случае формой передачи «чайки-паруса» стала форма, приближенная к абстрактной.

Чердынь, Россия (Пермский край). Разработчик: ПЦРД совместно с Level Design, 2012 г.

Изображение лося, который является типичным представителем местной фауны, в логотипе города Чердыни также имеет отсылки к историческому гербу города, устанавливая, таким образом, определенную историческую и экологическую преемственность. Бренд-идентификация представляет собой творческую интерпретацию исторического символа в модный и современный знак. Визуальная «жесткость» и графичность знака делают его более самостоятельным элементом коммуникации по сравнению с геральдическим изображением, зависимым от внутреннего смыслового нарратива.

Бренд-идентификация представляет обусловленный объективными изменениями в экономике и обществе универсальный язык идентификации территорий и донесения исходных смыслов и посланий бренда, позволяющий создать новую прагматичную идентичность, которая открывает новые возможности для репрезентации уникальных преимуществ территории в процессе ее коммуникации с миром. Несмотря на то, что и геральдика и айдентика принадлежат к единому пространству символического в качестве его частного случая в форме знака, предмета, признака, пароля, сигнала [4, с. 18], но разная структура сообщения и репрезентации реальных объектов значительным образом обособляет эти две коммуникативных системы.

В целом, в современном территориальном брендинге можно выделить два подхода к геральдическому наследию:

- замещение и постепенное вытеснение геральдики айдентикой, опирающейся и исходящей из традиций корпоративных коммуникаций и графического дизайна;
- визуально-пластическая и смысловая адаптация и качественная переработка геральдических элементов в территориальной бренд-идентификации (например, в виде стилизации).

Часто в качестве геральдического элемента в бренд-идентификации остаются только цвет национального флага, как, например, в туристических брендах Кении (разработчик: Mombasa and Coast Tourist Association (МСТА), 2009 г.) и Португалии (разработчик: Portuguese Tourist Board, 2007 г.). Переработке хорошо поддаются изначально графически простые формы, например, кресты (например, Швейцария, Дания, Швеция, Грузия и т.д.), которые становятся динамичными и

менее строгими. Самыми до сих пор тиражируемыми и узнаваемыми примерами сохранения геральдических элементов являются национальная символика Швейцарии — белый крест на красном фоне, Великобритании — «Юнион Джек», Канады — кленовый лист, а также Японии (не рассматривается в данном исследовании). Данная символика получила самое широкое распространение в массовой культуре, но эти случаи можно назвать скорее исключением из общего списка стран и городов, развивающих собственные глобальные и туристические бренды.

Бренд-идентификация не «отменяет» геральдику, но постепенно вытесняет ее на прикладном уровне коммуникаций, что является не просто данью моде, а закономерным явлением развития коммуникаций и общества. На уровне проектной деятельности разработчику необходимо учитывать существующую геральдическую систему, а также проработать правила совместного использования и «сосуществования» бренд-идентификации с историческим гербом и флагом территории, даже если такое использование в реальности будет сведено к минимуму. Данные правила должны быть воспроизведены в качестве обязательного раздела бренд-бука и паспорта стандартов территориального бренда.

Основные характеристики систем коммуникации и идентификации территории в контексте проблемы двух типов сообщения.

- Территориальная бренд-идентификация (фирменный знак и логотип) представляет собой открытое сообщение, не требующие расшифровки и специальных знаний.
- Современные системы идентификации отличаются изменением номенклатуры сообщения (например, объектов глобального туризма и глобальных символов), что требует унификации сообщения.
- Для геральдики характерна смысловая избыточность, тогда как бренд-идентификация является упрощенным сообщением и оперирует фактически только одним смысловым элементом (визуальная избыточность айдентики, если такое решение возникает, базируется на одной единице смысла).
- Смысловое упрощение в территориальной бренд-

идентификации и визуальной айдентике в целом при этом «компенсируется» значительно большей визуально-графической и пластической вариативностью по сравнению с геральдикой.

- Узнаваемость символического элемента (например, национального флага) не равняется пониманию смысла сообщения.
- Опорным элементом коммуникации бренд-идентификации может служить не только прямое сообщение, но коннотация (например, экзотичности, экологичности и т.д.) как часть «обещания бренда».

Если историческая геральдика являлась системой «суверенных» и закрытых знаков, языком элит, то современная айдентика является системой открытого массового языка, который должен быть понятен потребителю такого сообщения. Геральдика превратилась в крайне негибкий инструмент и продукт коммуникации, который трудно интегрируется в современный коммуникативный процесс в исходном виде, возможности же территориальной бренд-идентификации постоянно расширяются.

Библиография:

1. *Арсеньев Ю.* Геральдика: Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907–1908 году. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. — 384 с.
2. Город Стрежевой (Томская область). — URL: <http://www.heraldicum.ru/russia/subjects/towns/strezev.htm> (дата обращения: 19.05.2017).
3. *Костантино М.* Флаги. Иллюстрированный справочник. — М.: Арт-родник, 2005. — 256 с.
4. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: «Искусство», 1976. — 367 с.
5. *Родькин П.* Бренд-идентификация территорий. Территориальный брендинг: новая прагматичная идентичность. — М.: Совпадение, 2016. — 248 с.

6. *Родькин П.Е.* Визуально-графические и конструктивные особенности редизайна территориальной бренд-идентификации 2006–2016 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2017. — № 2 / Ч. 2. — С. 157–174.

7. *Стась А.* Новая геральдика. Как страны, регионы и города создают и развивают свои бренды. — М.: Группа ИДТ, 2009. — 208 с.

8. *Урри Д.* Туризм и глобальное // Массовая культура: современные западные исследования. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. — С. 136–150.

9. *Черных А.П.* Идея геральдики в геральдических трактатах средневековья и нового времени // Люди и тексты. Исторический альманах. — 2016. — № 8. — С. 186–207.

10. Чердынское городское поселение г. Чердынь (Пермский край). — URL: <http://www.heraldicum.ru/russia/subjects/towns/cerdyn.htm> (дата обращения: 19.05.2017.)

11. The new australian flag. Advance Australia National Flag & Supporting Ensigns. — URL: <http://newaustralianflag.squarespace.com> (дата обращения: 10.07.2017.)

ВЗАИМОСВЯЗЬ СВОЙСТВА АССОЦИАТИВНОСТИ И АССОЦИАТИВНОГО ЗНАЧЕНИЯ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА

Взаимосвязь свойства ассоциативности и ассоциативного значения характеризуется в статье как внешне статичная, но внутренне динамичная иерархическая система, устойчивость которой обеспечивает свойство ассоциативности, а внутреннюю динамичность — ассоциативное значение. Ассоциативность понимается как свойство, внутренне присущее объектам природы. Благодаря дизайнерскому творчеству, эти объекты приобретают ассоциативное значение, возникающее как проявление свойства ассоциативности. Ассоциативное значение иллюстрирует свойство ассоциативности, делает его осязаемым.

The relationship of the properties of associative and associative values is characterized in the article as externally static, but internally dynamic hierarchical system, its stability provides the property of associativity, and the internal dynamic — of the associative value. Associativity is understood as a property inherent in the objects of nature. Because of design creativity, these objects acquire an associative value that occurs as a manifestation of the properties of associativity. Associative value illustrates the property of associativity, makes it tangible.

Ключевые слова: дизайн, свойство ассоциативности, ассоциативное значение, система.

Keywords: design, the property of associativity, the associative value, the system.

Дизайн как целесообразная деятельность, задачей которой

является преобразование предметного мира и организация жизнеобеспечивающей деятельности человека, стремится создать оптимальные условия человеческого существования, ориентируясь одновременно на потребности индивидуума, различных социальных группы и социума в целом. Специфика дизайна как формы эмоционально-прагматического творчества состоит в том, что познание и оценка эстетической и утилитарной ценности объекта дизайна происходит в процессе одновременно практического, предметно-чувственного, наглядно-образного восприятия. В этом процессе в результате непрерывного непосредственного контакта с объектами дизайна формируются и особенности практического поведения человека, и особенности эмоционального восприятия им предметного мира. Формирование представлений, мышления, стиля общения являются непосредственным порождением процесса взаимоотношений людей с предметным окружением, и, следовательно, преобразуя предметный мир, дизайн формирует сознание и влияет на эмоции человека.

Характеристика дизайна как преобразующей действительности деятельности опирается на положения, давно и глубоко разработанные в теории и методологии дизайна. Это, во-первых, утилитарно-прагматическое понимание назначения объектов дизайна, утверждающее приоритет материальной, утилитарной сути предмета над его духовным смыслом. Во-вторых, положение о потребительской практике как условии, раскрывающем в предмете обратную связь идеального и прагматического, духовного и материального. Однако суть дизайнерской деятельности заключается не столько в познании окружающего предметного мира, сколько в проектном отношении к предметам, предполагающем всевозможные утилитарно-прагматические и образно-смысловые изменения предметного окружения. Следовательно, существеннейшей особенностью дизайнерского мышления является постоянный поиск новых средств и методов изменения характеристик, свойств и значений предметного окружения, а не одно лишь познание предметного окружения как такового. Именно поэтому дизайнерская мысль развивалась по мере того, как дизайнеры находили точки проектного воздействия и способы и методы преобразования предметного мира.

В течение всего периода развития дизайна его объекты сохраняли системный характер. Это предопределяется спецификой самого дизайна как профессии, задача которой — комплексное, системное преобразование предметной действительности. Системность объектов дизайна, обусловленная их утилитарным предназначением, проявляется как во взаимодействии отдельных свойств объектов и значений, составляющих структуру системы, так и в наличии у каждого из этих свойств и значений своей собственной специфики. Как и всякое другое явление объективной действительности, объекты дизайна обладают внутренней системной целостностью, представляющей собой органическое единство свойств и значений. Это выделяет их среди объектов других профессий, также имеющих проектно-преобразующее предназначение. Внутреннее единство свойств и значений, рассматриваемое как система, устанавливает границы, отделяющие объекты дизайна в окружающей действительности, определяет границы проектного вмешательства дизайна. Но поскольку в объектах дизайна всегда сочетаются общее и особенное, присущее лишь данному объекту, то эти границы не абсолютны и весьма условны.

Если сопоставить разные предметы между собой с намерением определить их принадлежность к числу объектов дизайна, то всегда найдутся какие-либо общие черты, подвластные дизайнерскому воздействию. При сопоставлении предметов в синхронном порядке легко обнаруживаются схожие признаки, включающие их в поле профессионального воздействия дизайна. Такой подход позволяет четко обрисовать диалектическую суть дизайнерского познания и преобразования предметного мира, где свойство и значение предмета играют важнейшую роль, причем проявляются эти свойства не в отражении объекта в сознании дизайнера, пассивно данного ему в его созерцании, а благодаря постижению и осмыслению предмета, включенного в общественную практику.

Рассматривая отдельные предметы и их комплексы, можно обнаружить различные признаки, включающие их в профессиональное поле дизайнерского воздействия; среди них особое место занимают свойство ассоциативности и ассоциативное значение. Эти признаки

предметов и вещей чрезвычайно многообразны и многогранны. Они объективны, и их нельзя рассматривать как нечто внешнее по отношению к предметам и вещам. Свойство ассоциативности и ассоциативное значение диалектически взаимосвязаны друг с другом, и поэтому невозможно изменить ассоциативное значение предмета, пренебрегая его ассоциативным свойством.

Принципиально важным с методологической точки зрения является то, что свойство ассоциативности и ассоциативное значение не существуют безотносительно к самим предметам. В реальности существуют конкретные вещи и предметы, обладающие свойством ассоциативности и имеющие разные ассоциативные значения, которые, если перефразировать известную идею К.Маркса, не возникают из взаимоотношений предметов и вещей, а лишь обнаруживаются в этих отношениях. Ассоциативное значение и свойство ассоциативности рассматриваются как соотносительные категориям вещи и предмета и обычно определяются через них. Содержание ассоциативного значения и свойства ассоциативности раскрывается как характеристика той или иной стороны объектов дизайна и выявляется во взаимодействии данного предмета с другими предметами. При этом в каждом предмете обнаруживается множество различных ассоциативных значений, совокупность которых подтверждает свойство ассоциативности. Ассоциативное значение можно охарактеризовать как определенный уровень взаимоотношения предметов, обусловленный присущим им свойством ассоциативности.

Поскольку свойство ассоциативности раскрывается, прежде всего, в восприятии всевозможных значений предметов (формальных, функциональных, композиционных) и в их ассоциативных связях с другими предметами, то его определение возможно только через ассоциативное значение этих предметов. Свойство ассоциативности, будучи соотнесенным с предметом, не влияет (в отличие от ассоциативного значения) на его утилитарные и формальные характеристики. Оно стимулирует формирование ассоциативного значения, аналогичного тому, что лежит в основе процесса формирования проектной идеи и, соответственно, самого процесса формотворчества. Свойство ассоциативности является общим для

всех элементов предметного мира, имеющих форму, конструкцию, функцию и т.д. А ассоциативное значение, генерируемое на основе свойства ассоциативности, различает предметы, придает им самобытность и неповторимость.

Важной характеристикой ассоциативного значения является внутренняя целостность, определенность относительно к предмету, тождественность с бытием предмета. При утрате или изменении ассоциативного значения в процессе функционирования предмета в среде он перестает быть тем, чем являлся, таким, каким предполагался на уровне проектной идеи. Ассоциативное значение определяется контекстами среды, поэтому, в зависимости от контекстной ситуации, оно может меняться, приобретать совершенно неожиданные и непредсказуемые образы. Свойство ассоциативности предмета остается неизменным при любых обстоятельствах, в любых средовых контекстах. Контексты среды, будучи объектами дизайнерского воздействия, также наделены свойством ассоциативности и могут иметь целый ряд ассоциативных значений.

Взаимосвязь свойства ассоциативности и ассоциативного значения можно рассматривать как иерархичную, внешне статичную, но внутренне динамичную систему. Статичность этой системе придает общее и неизменное для всех предметов свойство ассоциативности, а интенсивность внутренней динамики зависит от разнообразия восприятия потребителями ассоциативного значения, вложенного в предмет в качестве проектной идеи. Благодаря системным связям, свойство ассоциативности проявляется и поддается определению через ассоциативные значения, совокупность определенного множества и динамического единства которых подтверждает объективность свойства ассоциативности предметов.

Таким образом, объекты дизайна можно рассматривать как систему ассоциативных значений, структурные связи которых обеспечивает свойство ассоциативности предметов. Поспешным может оказаться вывод, что одни и те же предметы — это одни и те же системы ассоциативных значений, а различные предметы — это различные системы ассоциативных значений. Ассоциативное значение присваивается предмету на проектном уровне в качестве проектной

идеи, но находится в процессе постоянных изменений в зависимости от контекстов среды. Ассоциативное значение предмета контекстно обусловлено. Именно поэтому попытки определить ассоциативное значение через свойство ассоциативности не всегда приводят к желаемому результату. Ассоциативность — это объективное свойство предмета, благодаря которому становится возможным появление ассоциативного значения. Ассоциативное значение предмета субъективно, непредсказуемо, изменчиво, подвержено влиянию средовых обстоятельств, зависит от уровня профессиональной фантазии дизайнера и от особенностей потребительского восприятия.

Взаимосвязи предметов разнообразны. В разных средовых ситуациях, в одно время в одних предметно-пространственных и содержательных обстоятельствах проявляется одно ассоциативное значение предмета, в другое время и в других обстоятельствах — другое. В каждом, отдельно взятом случае, в зависимости от преобладающего назначения среды (функционального, образного, стилистического) или от преобладающего контекста, меняется содержание импульсов, исходящих от свойства ассоциативности, и согласно этим импульсам формируется соответствующее ассоциативное значение. Но наряду с ассоциативными значениями, которые проявляются в одних средовых ситуациях, в одних взаимоотношениях с другими предметами и с человеком и меняются в других, предмет обладает единственным ассоциативным значением, неизменным и общим для всех, — это его вовлеченность в общественную практику. Другими словами, если предмет не ассоциируется с человеческим бытием, если его значение не ассоциируется с удовлетворением какой-либо человеческой потребности, то он теряет всякий смысл. Это можно назвать общим для всех предметов первичным ассоциативным значением. В отличие от других ассоциативных значений, возможных лишь в определенных взаимоотношениях разных предметов и в отношениях предмета с человеком, первичное ассоциативное значение как смысл, обозначающий утилитарную целесообразность предмета, характеризует его вне зависимости от каких-либо обстоятельств. Оно неотделимо от предмета, обусловлено возникновением потребности в этом предмете и изменяется лишь в случае необходимости адаптации

различных значений предмета к потребностям человека. Свойство ассоциативности отличается тем, что не зависит от потребительской целесообразности предмета, но неразрывно связано с восприятием человеком действительности.

Свойством ассоциативности наделены все объекты природы. Ассоциативность понимается как свойство, внутренне присущее объектам природы, которые, приобретая утилитарный, потребительский смысл, вовлекаются в общественную практику и получают ассоциативное значение, демонстрирующее свойство ассоциативности. Именно в процессе присвоения такого смысла объектам природы просматривается роль дизайна, цель которого создание и введение в общественную практику как различных ранее не существовавших предметов, так и оптимизация предметов уже существующих, организующих жизнеобеспечивающую деятельность человека. Как характеристику отношения дизайна к объектам природы можно привести слова Э.Кассирера. Рассуждая о творчестве Д.Юма, он пишет: «Два содержательных элемента, достаточно часто встречающиеся в сознании совместно, срastaются в конце концов, благодаря опосредующей психологической функции “силы воображения”, из отношений простой близости, пространственного сосуществования или временной последовательности, в казуальное единство. Пространственная или временная смежность преобразуется под воздействием простого механизма “ассоциации” в причинность» [1, с. 57].

Свойство ассоциативности проявляется в соотношении с другими свойствами объектов природы — с формой, материалом, структурой (в первую очередь, с формой), причем не только как тождество характеристик того или иного отдельного свойства, но прежде всего как отражающее единство всех свойств предмета, создающее определенность восприятия, содержательную специфичность, структурно-смысловую целостность данного объекта. Ассоциативное значение обусловлено свойством ассоциативности. Это внутренняя основа, определяющая структурные взаимосвязи и целостность всех свойств предмета. Она обуславливает существование, функционирование и восприятие предмета именно как целого, т.е. отождествляет ассоциативное восприятие предмета с единством всех его свойств.

Важно отметить, что определение объекта проектного воздействия посредством указания на свойство ассоциативности или на ассоциативное значение может привести к смысловой путанице. Как отмечалось выше, свойство ассоциативности и ассоциативное значение взаимосвязаны. Взаимосвязь эта носит системный характер и может служить критерием определения объекта проектного воздействия. Свойство ассоциативности зачастую проявляется на основе случайных обстоятельств или внешнего сходства и поэтому нередко приводит к ошибкам. Ассоциативное значение всегда является необходимым и достаточным. Скала в природных условиях может ассоциироваться с понятиями «величие», «первозданная красота», «основательность», но не станет памятником, поскольку опирается на предварительное знание внутренней природы предмета, либо случайно угадывается. Памятник же, предназначение которого в передаче идеи величия, благородства и благодарности, может ассоциироваться со скалой. В первом случае проявляется свойство ассоциативности, во втором — ассоциативное значение.

Категории «ассоциативное значение» и «свойство ассоциативности» отражают диалектику приобретенного и присущего. Ассоциативного значения (приобретенное) не может быть в отрыве от свойства ассоциативности (присущее) предмета. Ассоциативное значение является проявлением свойства ассоциативности и выражается через отношение предмета к другим объектам и к человеку.

Ассоциативное значение в качестве проектной идеи основано на устойчивой системе связей различных свойств предмета. Человек воспринимает ценность проектной идеи через ассоциативное значение, если оно реально демонстрирует закономерные взаимосвязи всех свойств предмета (формы, материала, конструкции, композиционного решения). Очень важное значение имеет закономерность и логичность связей свойств предмета, поскольку проектная идея, по сути, является отражением этих связей, и адекватность восприятия ассоциативного значения, лежащего в основе проектной идеи, во многом зависит от логичности этих связей.

Напрашивается вопрос, должен ли дизайнер стремиться к однозначному ассоциативному значению разрабатываемого объекта

или допустимы несколько ассоциативных значений? Все зависит от специфики разрабатываемого объекта. Если вновь обратиться к примеру памятника, то очевидной станет важность однозначности ассоциативного значения. Памятник, предназначенный для увековечивания памяти о каком-либо великом событии, неминуемо ассоциируется с такими понятиями, как «величие» и с его производными. Очевидно, что в этом случае наличие нескольких ассоциативных значений, тем более противоречивых, недопустимо. Следовательно, проектной целью становится достижение однозначного ассоциативного значения. Однако диапазон объектов дизайнерского воздействия широк и не ограничивается единичными объектами знакового значения, как тот же памятник. Если как пример взять обычную скамью и рассмотреть ее в разных предметно-пространственных ситуациях, то можно легко убедиться, что, в зависимости от контекстов среды, она приобретает соответствующие ассоциативные значения. Даже при одинаковых формальных решениях в садово-парковой среде скамья может ассоциироваться с местом отдыха, а на детской площадке выступать уже как элемент игрового комплекса. Очевидно, что в случае памятника, где в среде превалирует содержательное, смысловое и символическое назначение, первичное ассоциативное значение (проектная идея) в восприятии человека не трансформируется и имеет понятийную структуру. Во втором случае, в предметной среде со строго выраженным функциональным назначением, где первичное (проектное) ассоциативное значение отражает объективную средовую реальность, предметы ассоциируются в большей степени по своим формальным, утилитарно-прагматическим признакам. Осознание и осмысление проектной идеи происходит посредством вычленения некоторых наиболее понятных человеку и значимых для него структурных составляющих первичного ассоциативного значения (проектной идеи) предмета, стимулирующих появление разнообразных ассоциаций, которые впоследствии, в зависимости от средовой ситуации, приобретают соответствующий статус ассоциативного значения самого предмета. При этом вычленение выступает как процесс деятельности, а осознание — через формирование ассоциативного значения — как

результат этой деятельности [2]. Именно поэтому ассоциативное значение часто воспринимается как не имеющее принципиального отношения к предмету (к форме, смыслу, функции и т.п.) явление, не влияющее на его реальное функционирование, но необходимое для осмысления и содержательного освоения предмета. И поэтому для последнего необходимо на проектном уровне предусмотреть возможные трансформации ассоциативного значения или, как вариант, придать ему несколько ассоциативных значений.

Таким образом, с точки зрения дизайна, между категориями свойства ассоциативности и ассоциативного значения существует иерархическая взаимосвязь. Свойство ассоциативности предполагает появление ассоциативного значения. Ассоциативное значение демонстрирует, делает осязаемым свойство ассоциативности.

Нетрудно заметить, что с позиции дизайна возможны различные подходы к определению этих категорий, что может привести к логическим затруднениям в установлении их роли в теории и практике дизайна. Эти затруднения возможны не только из-за того, что по-разному могут пониматься сами категории «свойство ассоциативности» и «ассоциативное значение», что может стать препятствием в теоретических исследованиях, поскольку речь идет не о терминологических различиях, а об определенном выражении теоретического понимания сущности этих категорий как специфических предметов дизайнерского познания. Разнообразие возможных точек зрения не дает достаточного представления о реальности, которую отражают эти две категории, в связи с чем их взаимоотношения просматриваются недостаточно четко. Проблема в том, что между этими категориями существует промежуточное связующее звено. Этим звеном является ассоциативный потенциал предметов, на рассмотрение, определение и осмысление которого нацелены действия дизайнера в процессе поиска проектной идеи. Ассоциативный потенциал объектов дизайна обеспечивает не только логическую взаимосвязь категорий «свойство ассоциативности» и «ассоциативное значение», не только способствует генерации проектной идеи, но и подсказывает проектную проблему, очерчивает ее границы, направляет проектные действия.

Ассоциативный потенциал — важная, требующая отдельного рассмотрения характеристика объектов дизайна. Поэтому в рамках данной статьи ограничимся лишь констатацией того, что ассоциативный потенциал объектов дизайна — это источник вдохновения, расширяющий воображение дизайнера и стимулирующий процесс формирования проектной идеи.

Библиография:

1. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. II: Мифологическое мышление / пер. с нем. С.А.Ромашко. — М.: Академический Проект, 2011. — 279 с. (Философские технологии)
2. *Мкртчян С.В.* Ассоциативное значение объектов дизайна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 4.

Н.П. Гарин, С.Г. Кравчук, М.А. Гостяева

ШКОЛА АРКТИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА: ОСНОВЫ ПРОЕКТНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

*(Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда, проект
«Арктический дизайн: методы технической эстетики в освоении и
развитии территорий Российского Севера», № 17–78–20047.)*

В статье проводится краткий обзор 40-летнего опыта Школы Арктического дизайна в области проектирования для Российского Севера, рассматривается история Школы от ее зарождения в формате студенческих экспедиций и единичных проектов до автономной исследовательской и проектной лаборатории при кафедре индустриального дизайна в Уральском Государственном архитектурно-художественном университете. Выделены основные проектные и исследовательские методы, рассмотрены приоритетные пути развития данного направления в контексте изменяющегося дизайн-образования.

This article presents the overview of the 40 year-long evolution of the School of Arctic Design: from its appearance in the form of enthusiastic student projects to the today's condition of an autonomous research lab inside the Department of Industrial Design, Ural State University of Architecture and Art, Yekaterinburg. It outlines key methods of research and design, and finally discusses the perspectives of the Arctic Design domain in the changing context of design education in Russia.

Ключевые слова: арктический дизайн, научная лаборатория, исследовательские экспедиции, адресность и индивидуальность проектирования, системный подход, междисциплинарный подход, проектное прогнозирование.

Keywords: research lab, research expedition, regional approach, local-based design, systems approach, interdisciplinary approach, forecasting.

Введение

В реалиях постиндустриального общества, с его стремительным развитием коммуникационных систем, межкультурной интеграцией и всевозрастающим вниманием к миру повседневности, закономерным является рост интереса к дизайну как проекции сущего на желаемое и представляемое будущее [1]. Этим объясняется и повышенное внимание к дизайн-образованию, становление и развитие которого в России обусловлено двумя основными факторами. Первый — изменения политических и экономических приоритетов, напрямую определяющих идентичность страны, а отсюда — форм и методов формирования окружающей среды [2, 12]. Сегодня Россия как крупнейшая северная держава вступает в новую эру масштабного освоения северных территорий, бурного экономического и инфраструктурного роста и — в новые климатические условия.

Второй фактор — это стремительное приращение знаний, повлекшее существенные изменения роли вузовской науки в целом и в сфере дизайна в частности: теперь это не просто «кузница кадров» для специализированных научно-исследовательских организаций, а самостоятельная «боевая единица», ответственная за формулировку проблем, постановку задач исследований и разработку перспективных направлений. Эта стратегическая трансформация стала возможной благодаря ряду преимуществ вузовской науки перед отраслевой и академической: она дешевле, очень подвижна и может комплексно решать проблемы отрасли [3, 281], она существует в авангарде научной мысли, так как в ее основе изначально лежит задача «опережающей» подготовки будущих специалистов. При этом вузовскую науку невозможно представить без методологической деятельности. Кроме структурирования процесса исследования, методология обеспечивает и определенную степень универсальности, позволяя сочетать в работе методы и проектный опыт из различных областей знания, что особенно актуально в условиях современного междисциплинарного подхода.

Для объединения этих двух составляющих — эффективного включения дизайна в систему освоения Российского Севера и построения образовательного пространства будущего — чрезвычайно важен анализ уже существующего в этой области опыта дизайн-школы как структуры, находящейся в авангарде проектной мысли и имеющей опыт взаимодействия как с наукой, так и с производством. В рамках данной статьи предлагается рассмотреть проектно-методический опыт Школы Арктического дизайна в области проектирования для экстремальных сред Крайнего Севера. Это связано как с наличием 40-летней практики теоретических и прикладных дизайн-исследований, так и с характером самого объекта исследования: заключая в себе огромный потенциал для расширения жизнетворческого опыта человека, северные территории представляют собой целый комплекс производственных, экологических, социально-культурных проблем, требующих грамотного решения. При этом в силу экстремальности условий Север позволяет в достаточно сжатые сроки проверять результаты исследований (а следовательно, и сам метод) на жизнеспособность, ускоряя процесс актуализации знания.

Эволюция «северного направления»

Формирование «северного направления» в Свердловском архитектурном институте (ныне — Уральский архитектурно-художественный университет) происходило стихийно, «снизу» и было основано, в первую очередь, на материалах студенческих экспедиций на Средний и Северный Урал. Зародившись как часть туристского движения, студенческие походы вскоре приобрели характер пленэрных, а затем и исследовательских. Пересмотр их целей и методов произошел после знакомства участников турпоходов с культурой коренных народов Севера и их вещным миром. Гармоническая «встроенность» этой культуры в природу и в «характер» Севера спровоцировала профессиональный интерес студентов-дизайнеров: начался доскональный анализ традиционных образцов — зарисовки, замеры, испытания на прочность, разбор узлов, изучение свойств материалов и т.д. При этом исследование

вещи не состояло только лишь в разборе ее «внешних» свойств и характеристик, изучались также легенды и мифы, связанные с ней. Тем самым в процессе анализа были заложены первые предпосылки для проектирования не «извне», а «изнутри», то есть с учетом не только набора внешних «физических» факторов, но и культурного контекста «производства» и функционирования вещи. Постепенно стихийный интерес дизайнеров к Северу, выраженный в экспедициях, выставках, учебных проектах, трансформировался в устойчивое тематическое направление: работы вчерашних путешественников дали начало студии этнографического/экологического проектирования (при кафедре промышленного дизайна), переименованной затем в «студию дизайна для экстремальной среды».

Именно в формате студии «северный дизайн» обрел конкретные черты: были уточнены и сформулированы цели и задачи направления, появились оригинальные методы сбора и анализа предпроектного материала и самого процесса проектирования, в частности, метод «от культуры», который на протяжении последующих лет стал основным (1). Суть его — глубокое осмысление наследия коренного населения и интерпретация его как базовой основы проектной деятельности [4].

Натурное/очное исследование проблемы осуществлялось в формате регулярных экспедиций, в задачи которых входило: научиться видеть и правильно оценивать образ жизни таежников, рыбаков, оленеводов, нефтяников, геологов; фиксировать и осмысливать предметный мир, анализировать и систематизировать его для дальнейшего использования в проектной практике; научиться определять меру искусственного вмешательства человека в природу и культуру Севера и соизмерять ее с морально-нравственными и этическими нормами. Этот подход прошел проверку временем и стал основным в деятельности Школы, дав фактологическую базу для формулировки следующих проектных принципов.

1. Принцип «вживания» в Север, «прохождения через Север» — обязательное участие в научных экспедициях, систематическое, всестороннее, целенаправленное изучение материальной культуры коренных народов Севера как источника новых проектных решений.

2. Принцип «необходимого и достаточного» — понимание



Рисунок. 1. Трехчастная структура проектно-исследовательского процесса

проектирования не как механического действия согласно определенному ряду алгоритмов, а как живого процесса «рождения» вещи в соответствии с принципами простоты, экологичности, этичности, целостности системы «человек-вещь-среда» (оперирование понятием «вещь в культуре»).

3. Триада «Что? — Зачем? — Как?» (рис. 1). С переходом к разработке сложных систем и проектно-исследовательских программ ключевым моментом в организации процесса исследования стала его опора на триаду вопросов:

- «Что (проектировать)?» — главный вопрос триады — гармонизация определенного процесса или явления как предполагаемый результат научно-дизайнерского проекта;
- «Зачем (проектировать)?» — целеполагание, обоснование проекта, прогнозирование возможных результатов;
- «Как (проектировать)?» — обоснование выбора конкретных художественно-образных средств, призванных решить проблему.

Соотнесение проекта с заявленными вопросами (прохождение проектной концепции через треугольник «Что? — Зачем? — Как?») —

происходит на каждой стадии его развития, обеспечивая гибкость процесса проектирования — быстрое и адекватное реагирование на изменяющиеся внешние условия.

Уже на начальном этапе становления «северного дизайна» сформировалось три основных направления: транспорт, жилище и снаряжение. При разработке данных тем особое внимание уделялось экологической проблеме, актуальность которой была связана, в первую очередь, с разведкой и разработкой нефтегазового сырья. Не менее остро стояла проблема взаимоотношения людей различных культур как внутри пришлого населения, так и с туземцами. Прогнозирование искомого межкультурного компромисса стало главным в определении программной концепции дизайнерского проектирования. Эта тема оказалась настолько глубокой и многоплановой, что было принято решение вести ее дальнейшую разработку уже на уровне диссертационных исследований с последующим (очень осторожным) применением результатов в дизайн-проектировании.

Проектное прогнозирование «новой культуры Севера» стало программной целью нового структурного подразделения — первой в России магистратуры дизайна, открытой в 2005 году на базе Уральской Архитектурно-художественной академии с целью подготовки магистров в области индустриального дизайна, обладающих знаниями, умениями и навыками по решению проблем, связанных с проживанием людей в зонах Крайнего Севера. Такое прогнозирование потребовало активного использования огромного пласта теоретического материала. Результатом стал качественный поворот в сфере дизайн-образования — с уровня «проектировщиков-исполнителей» на уровень стратегов, исследователей, специалистов по разработке проектных методов, принципов, рекомендаций, подходов к решению проблем Севера средствами дизайна; от разрозненных концептов — к системному проектированию «новой культуры Севера». При этом концептуальный вектор нового подразделения остался прежним — «Дизайн для условий Крайнего Севера». Однако тематика исследований была существенно дополнена, исходя из требований, предъявляемых к новому формату магистерских диссертаций, которые, ввиду отсутствия прямых аналогов, выполнялись по структуре кандидатских. Основные

направления магистерских исследований были дифференцированы по продолжительности пребывания пришлого человека в зоне Крайнего Севера:

1. разовое посещение Севера: инфраструктурное обеспечение всех, в том числе и перспективных/прогнозируемых видов туризма («этнотуризма», «экотуризма», «экстремального туризма» и др.), на примере Урало-Сибирского региона;

2. вахтовое или кратковременное посещение Севера: обеспечение работников нефтегазового комплекса Западно-Сибирского региона комфортными условиями для работы и кратковременного проживания в полевых условиях;

3. постоянное проживание на Севере: концептуальные предложения по формированию мобильного и стационарного образа жизни на «вечномерзлых грунтах».

Начиная с 2013 года, объектом интереса Школы становится арктический оборонно-промышленный комплекс РФ, а предметом изысканий теоретического и прикладного значения — системы жизнеобеспечения для арктических войск (интеллектуальное снаряжение, мобильное укрытие, транспорт и т.д.). Оборонное направление выбрано в качестве ведущей области приложения проектного опыта не только в виду концентрации передовых технологий: задача спроектировать системы жизнеобеспечения для военных в экстремальных условиях Арктики представляет собой идеальное поле для творческих экспериментов и разработки сценариев освоения «холодных ресурсов», которые впоследствии можно будет адаптировать для гражданских нужд.

Подводя итог описанию эволюции Школы, следует подчеркнуть базовую универсальность всех выполняемых проектов и исследований, посвященных жизнедеятельности человека в экстремальной среде Крайнего Севера: возможность адаптации найденных форм, конструкций, принципов организации предметной среды к любому виду экстрима. Основой адаптивности проектных решений является метод комплексного проектирования компонентов предметно-пространственной среды (транспорт, жилье, одежда) как *единого модуля жизнеобеспечения*.

Особенности методологии Школы Арктического дизайна

Регулярные экспедиции, экспериментальные проекты и научно-исследовательские программы в сочетании с изучением российского и мирового опыта стали основой целостной методологии проектирования для экстремальной среды Крайнего Севера.

1. *Адресность и индивидуальность проектирования.* Проектирование для Севера невозможно вести в рамках традиционного инженерного подхода, ставящего во главу процесса универсальность и производственную экономичность. Схемы и методы освоения пространств, зарекомендовавшие себя на «Большой земле», не применимы в экстремальных условиях, когда при изменении одного фактора (природного, производственного или социального) общая система не просто видоизменяется, а перестраивается кардинально. Каждая северная территория и каждая сфера деятельности человека в контексте Севера требуют от проектировщика индивидуального подхода, поэтому большинство разработок школы ведется для регионов Северного и Полярного Урала, Ямала и Западной Сибири, не претендуя на универсальность «от Мурманска до Чукотки», а проекты дизайн-сценариев и снаряжения для туристической отрасли «привязаны» к конкретным маршрутам [см. 5; 6].

2. *Системность проектирования.* Потребность в адресном и индивидуальном подходе к проектируемому объекту (независимо от того, единичный это объект, комплекс объектов или дизайн-сценарий) требует системного характера процесса проектирования. Системность при этом заключается не только в учете возможных условий эксплуатации объекта (иначе это был бы традиционный факторный подход), но и в соотношении объекта со всей системой жизнедеятельности человека на Севере, в разработке связей объекта с другими структурами этой системы. При этом и сам проектируемый объект рассматривается как результат взаимодействия определенных элементов и структур. Кроме того, в рамках исследовательской деятельности Школы понятию системности в проектировании посвящены и отдельные проекты, например, магистерская диссертация М.Пановой «Системный подход в разработке принципов проектирования туристического снаряжения» [7].

3. *Ориентация на междисциплинарный диалог* и активное использование результатов исследований из смежных областей науки (экологии, антропологии, этнологии, архитектуры и т.д.), включая постоянное участие в междисциплинарных научных конференциях с публикацией результатов исследований, сотрудничество с российскими и зарубежными научными организациями и совместное ведение проектов (2), привлечение специалистов из смежных областей в качестве экспертов.

4. *Преимственность знания* — на результатах проведенных дизайн-исследований строится работа последующих. Это обеспечивает последовательность развития знания, его обязательную актуализацию и корректировку. Сегодня экспедиции выступают не только в качестве главного источника проектной информации, но и как способ апробации результатов, полученных в ходе предыдущих исследований, когда буквально в полевых условиях тестируются и совершенствуются разработанные узлы или сценарные модели.

5. Нацеленность не только на решение существующих проблем, но и на предупреждение потенциальных: *прогноз* развития проектной ситуации является органичной и обязательной частью каждого исследования.

Организационно такой подход реализуется в рамках научной лаборатории, объединяющей полевые исследования, теоретическую разработку проектных принципов, курирование инженерного и дизайн-проектирования и полевые испытания, способствующей взаимодействию исследователей, работающих над пограничными проблемами.

Выводы

За почти четыре десятилетия под руководством профессора Н.П.Гарина стихийная инициатива энтузиастов выросла в полноценное самостоятельное направление дизайн-образования, накопила обширную теоретическую базу и значительный практический опыт, нашедший свое воплощение как в учебных и реальных проектах, так и в научных публикациях и диссертациях.

Что же выделяет «Арктический дизайн» среди множества

существующих сегодня течений, концепций, программ? Прежде всего, его фундаментальная основа — приоритетность сохранения жизни и здоровья людей (пришлого населения Севера) в экстремальных климатических условиях. В то же время, с учетом современной динамики изменения климата, когда любая среда может стать экстремальной в течение ближайших 50–100 лет, Арктика трактуется вне географических рамок — это источник вдохновения и полигон для оттачивания новых моделей жизнеобеспечения, дизайн-сценирования и дизайн-прогнозирования.

В трактовке исследователей и последователей Школы Арктического дизайна, перечень ключевых особенностей сводится к следующим:

- проектирование «от человека» — представителя пришлого населения Севера; следствием данной стратегии является всесторонний учет природно-климатической специфики полярных регионов, а также психофизиологических особенностей существования человека в экстремальной среде;
- предложение «идеальной модели» — *так как должно быть* — на примере реально существующего *экологически чистого образа жизни* коренных народов Севера; сохранившаяся в первозданном виде монокультура туземного населения накопила уникальный опыт по комфортному существованию в экстремальных условиях, зафиксированный, в том числе, и в предметном мире; сегодня, в условиях активной ассимиляции, существует реальная угроза утраты этих знаний; грамотная расшифровка и адаптация к специфике пришлого населения (физиология, ментальность и пр.) — цель всех исследований Школы;
- актуализация прогностического потенциала дизайн-исследований с возможностью оперативного внедрения полученных результатов в производство; в данном контексте важен не только проектный, но и организационный потенциал системного дизайна, который ранее практически не рассматривался в контексте сотрудничества с другими сферами деятельности.

Все это не только позволяет констатировать стратегическую роль проектно-методического опыта в процессах освоения российского Севера, но и намечает дальнейшие и весьма широкие перспективы для выхода на адресное предметное проектирование и активную проверку разработанных методов и принципов, исследовательских гипотез. Комплексно все это позволит в полной степени реализовать коммуникативную и прогностическую функции высшего образования. Следующий шаг — развитие междисциплинарного международного сотрудничества, а в долговременной перспективе — позиционирование отрасли арктического дизайна как средства достижения стратегического преимущества, как инновационной трансдисциплинарной деятельности, направленной на духовно-практическое освоение арктических рубежей и сохранение культурного наследия коренного населения.

Примечания:

1. В начале 1990-х годов основополагающий метод студии — «от культуры» — был оформлен и защищен в формате кандидатской диссертации Н.П.Гарина [8]: с этого момента концепция «северного дизайна» была официально признана не только в рамках учебного проектирования, но и на уровне научных исследований.

2. Примером успешного и продуктивного сотрудничества является совместная работа с исследователями Уральского отделения Института истории и археологии РАН и НП «Этнографическое бюро» (руководитель — член-корреспондент РАН, доктор, профессор А.В.Головнёв). В рамках данной кооперации проведены исследования по сохранению, переосмыслению и презентации истории, природы и культуры Севера, результатом которого стали проекты музейных экспозиций и комплексов (например, реконструкция постоянной экспозиции «Музея Природы и Человека» (Ханты-Мансийск, 2005 г.), проект музейного комплекса «Мамонтовый ручей» (Луговское, 2007 г.) и др.), а также масштабный по своему географическому и дисциплинарному охвату исследовательский проект, поддержанный Российским научным фондом, «Мобильность в Арктике: этнические традиции и технологические инновации» (2014–2018, руководитель А.В.Головнёв, грант № 14–18–01882). Именно с

этого проекта дизайнеры Школы стали полноценными участниками исследовательской команды: тематически как специалисты по оценке инновационного потенциала локальных технологий и практик коренных северян и методически как эксперты в сфере синтеза языков науки и искусства — текста и изображения.

Библиография:

1. *Климов В.П.* Развитие идей дизайн-образования в процессе проектирования педагогических систем // Человек. Культура. Образование: материалы рос. науч. конф. — Екатеринбург: 2005.

2. *Ткаченко Е.В., Кожуховская С.М.* Концепция дизайн-образования в современных условиях // Вестник Учебно-методического объединения по профессионально-педагогическому образованию. — 2007. — Вып. 2 (41).

3. *Мурадова Н.С.* Создание условий для приобщения студентов к научно-исследовательской деятельности университета // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — № 2.

4. *Гарин Н.П.* Проблемы культуры в региональном дизайне // Техническая эстетика. — 1989. — № 3. — С. 4–8.

5. Школа Северного Дизайна. Арктика внутри: альбом-монография / Гарин Н.П., Усенюк С.Г., Куканов Д.А., Гостиева М.А., Конькова Ю.С., Рогова А.С. — Екатеринбург: УрГАХУ, 2017. — 200 с.: 80 ил.

6. *Usenyuk S., Gostyaeva M.* Arctic Tourism: The Design Approach with Reference to the Russian North // The Interconnected Arctic — UArctic Congress 2016. — Springer International Publishing, 2017. — P. 231–241.

7. *Панова М.В.* Системный подход в разработке принципов проектирования туристского снаряжения (На примере горного маршрута по Полярному Уралу) / Дис. на соискание академической степени «магистр дизайна». — Екатеринбург: 2007.

8. *Гарин Н.П.* Дизайн для условий Крайнего Севера (принцип преемствования культуры коренных жителей) [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / Гарин Николай Петрович. — М., 1991. — 174 с.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН ВОЗВЕДЕНИЯ УКРЕПЛЕННЫХ ЦЕРКВЕЙ НА СЕВЕРЕ ФРАНЦИИ В XVI-XVII ВВ.

Статья посвящена проблеме возникновения и развития укрепленных церквей региона Тьераш, расположенного на территории двух департаментов Франции: Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes).

Article is devoted to the strengthened churches of the region Tyerash located in the territory of two departments of France: Ena (Aisne) and Ardennes (Ardennes).

Ключевые слова: укрепленные церкви, Эна, Арденны, религиозные войны, фортификация, культовые сооружения.

Keywords: eglises fortifies, Aisne, Ardennes.

Укрепленные церкви «eglises fortifiees» региона Тьераш расположены на территории двух департаментов: Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes). Общее число сохранившихся до наших дней этих оригинальных религиозно-фортификационных сооружений — порядка шестидесяти церквей, сосредоточенных в различных деревушках вокруг коммуны Вервен (Vervins), которая находится в 175 километрах к северо-востоку от Парижа и в 70 километрах к западу от Шарлевиль-Мезьера. Вопреки широко распространенному мнению историков, эти укрепленные церкви датируются вовсе не эпохой Столетней войны. Большинство из этих сооружений было построено в XVI-XVII вв., когда они широко использовались в качестве убежищ, где могло укрыться местное население во время почти постоянных войн и междоусобиц. Хронологическая датировка многочисленных архитектурных памятников и текстов той бурной эпохи исчерпывающе

доказывает, что церкви-крепости Тьераша были воздвигнуты во время длительных европейских войн XVI и XVII веков, от эпохи Франциска I, построившего бастион де Ла-Шапель, до эпохи Людовика XIV, который его снес. Характерной чертой всех этих укрепленных церквей является наличие мощных неприступных стен и колокольни в виде донжона, часто окруженного несколькими угловыми башнями. Толща стен этих церквей прорезана узкими бойницами, позволяющими вести огонь из огнестрельного оружия, которые заменяют традиционные окна. Появление подобного архитектурного феномена было связано с тем, что в XVI в. пограничная область Тьераш регулярно оказывалась в центре ожесточенных военных конфликтов, которые почти непрерывно вспыхивали между Францией и Испанией. Позднее этот же регион стал ареной кровавых религиозных войн, Тридцатилетней войны и Фронды, когда с 1515 по 1715 гг. шла практически постоянная 200-летняя война на границе Пикардии и Шампани [3, 174].

Годы правления Франциска I отмечены продолжительными войнами за Италию с имперцами Карла V. В то время как англичане, союзники Карла V, жгли и грабили Пикардию, имперцы стремились в первую очередь захватить Шампань и осадили Мецьер (в октябре 1521 г.), защищаемый Байярдом. В течение лета 1536 г., пока Карл V был в Провансе, две имперские армии захватили Пикардию и Шампань, и город Гиз (Guise) был захвачен испанцами. В 1542 г. войска Карла V в очередной раз оккупировали Пикардию и Шампань, продвигаясь далее вглубь до Шато-Тьерри. Однако там имперцы были остановлены частью французских войск, отозванных из Италии и в 1543 г. Франциск I во главе сорокатысячной армии захватывает Эно и осаждают Авен [3, 175]. После смерти Франциска I 1 марта 1547 г. его сын Генрих, герцог Орлеанский, унаследовал его трон под именем Генриха II. Он возобновил политику своего отца в отношении Австрийского дома, заново начав военные действия против империи в 1552 г. Война велась с переменными успехами, и в очередной раз Тьераш был оккупирован имперцами, причем город Вервен (Vervins) полностью разрушен и сожжен войсками Марии Венгерской, сестры и союзницы Карла V. Попытка имперцев осадить Мец (Metz), укрепленную крепость, которую оборонял Франциск де Гиз, провалилась, но в отместку Карл V

разорил и полностью разрушил город Теруань (1553 г.). В 1557 г. испанская армия Филиппа II Испанского, пополненная немецким и английским контингентом, пытается врасплох занять Рокруа (Rocroi) и через брешь между Шиме (Chimay) и Трелоном (Trelon) вторгается на территорию Франции в Этрене (Etroeungt), направляясь через Ла-Шапель и Гиз на Сен-Кэнтен (Saint-Quentin), который берет в осаду [1, 13].

Приведенный выше краткий обзор небольшого временного отрезка периода франко-испанских войн демонстрирует нам картину постоянного разорения этого региона. Именно по этой причине во время военных действий 1542-1543 гг. по инициативе короля была предпринята серьезная фортификационная программа: модернизация Гиза (Guise), укрепление Шатле (La Catelet), создание гарнизона Ла-Шапель (La Capelle). На западе от этих линий в 1544 г. укреплен Рокруа (Rocroi), с тем чтобы связать Мариенбург (Marienbourg) и Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine) в единую цепь укреплений. Город-крепость Мобер-Фонтена, разрушенный в 1521 г. имперцами, был восстановлен в 1546 г. по распоряжению самого Франциска I, прибывшего для рекогносцировки на границу в 1544 г. Король обратил внимание на необходимость создания общей фортификационной линии между Мезьером (Mezieres) и Ла-Шапель (La Capelle). В качестве опорного пункта этой линии был выбран Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine), в котором проводились фортификационные работы в 1547 и 1548 гг. В 1549 г. королевский инженер Клод де Лоррен вновь принялся за строительство крепости Гиза, причем эти работы финансировались совместно королем, духовенством и городскими магистратами.

Рокруа (Rocroi), Мобер-Фонтен (Maubert-Fontaine), Ла-Шапель (La Capelle), Гиз (Guise), Ле-Шатле (La Catelet), именуемые «ключи от французского королевства», стали укрепленными городами, в которых располагались королевские войска и артиллерия. Созданные по самым современным для своей эпохи принципам фортификации, они стали стратегически важными фигурами на шахматной доске театра военных действий. Общая система обороны региона в целом объединяла в себе водные рубежи (и их броды), лесные массивы и выходы из них, «бреши», за которыми надлежало вести наблюдение и

защищать редутами и маленькими фортами. Эта своеобразная «линия Мажино» XVI-XVII вв. требовала постоянного наличия гарнизонов, расквартированных в местных городках и деревнях Тьераша, так сказать, лицом к лицу с врагом, оккупировавшим Эно (Hainaut). Сельская местность территории региона безостановочно опустошалась постоянными набегами и вылазками противоборствующих сторон. Осады и захваты городов в то время всегда сопровождались грабежом, насилием, разрушениями, при этом солдаты весьма редко щадили и само население. Деревни и сельские владения, в которых и французские и испанские солдаты могли найти продовольствие и фураж для себя и лошадей, регулярно подвергались грабежам. Так, в 1536 г., во время осады Гиза, испанцы разорили ферму Фокузи (принадлежащую аббатству Фуаньи), а в 1557 г., во время осады Сен-Кентена (Saint-Quentin), эту ферму снова захватили и частично разрушили уже королевские солдаты [2, 15].

Во второй половине XVI века (1559–1598 гг.) во Франции полыхают гражданские и религиозные войны, вызванные бурным распространением протестантизма. К социальной структуре религиозных партий (католической и гугенотской) плотно примыкает действующая военная организация в обоих лагерях, снабженная значительными финансовыми средствами, опытными руководителями, тайными осведомителями. С обеих сторон создаются настоящие вооруженные ополчения. Так, 19 июля 1576 г. в Амьене «...дворяне края (Пикардии) объединяются для содержания отряда ... набора людей и денежных средств ... без командования Короля...» Под предлогом защиты католической монархии, герцоги Гизы жаждут сами захватить власть (согласно их хитроумной генеалогии, Лотарингский дом, якобы, является законным наследником Карла Великого). В 1589 г., после смерти Генриха III, углубляется политический кризис, так как новый король Франции, Генрих IV ранее принадлежал к протестантской партии, и поэтому возобновляются военные действия против Католической Лиги. Эти непрекращающиеся боевые действия были для простого народа причиной постоянных беспорядков, как свидетельствует письмо канонников капитула Розуа-сюр-Сер их господину герцогу Неверскому от 19 марта 1593 года «...так как если

назваться Лигистами, то и поддерживаться и защищаться Лигистами, на самом деле мы к ним не питаем никоим образом расположение; но и те, которые говорят, что поддерживают сторону нашего Бога и его Церкви, нас объедают и разоряют до нитки, сжигают и рушат наши дома, и отбирают у нас все, что мы имеем в нашей бедной жизни...» [2, 25].

Укрепления церквей были многочисленными во всех регионах Франции на протяжении последней четверти XVI века. Деревни вынуждены были отгораживаться рвами, как и фермы, из церквей делали настоящие форты, в которых можно было бы укрыться. Так, в 1587 г. было дано разрешение на укрепление церкви и кладбища Марссу-Бурк; в том же году жители Райикура согласились с обязанностью платить каждый год 25 августа герцогу Ретелуа «живого петуха в перьях по причине отданного указанным жителям разрешения укрепить их церковь и кладбище оной, чтобы иметь возможность в ней укрыться с их семьями и имуществом, как в месте убежища и безопасности...» 4 мая 1595 г. коммуна Леперон решает продать часть своих земель «с целью укрепить церковь, чтобы в ней укрываться в военное время и защищаться от врагов...» [2, 26]. Эта кампания фортификации наиболее заметна в регионе Тьераш. 12 июня 1570 г. жители Эскеэри получают позволение продать 200 жалуа (старинная мера веса для зерна) для реставрации укрепленной церкви. 4 мая 1588 г. жители Безна решают, в свою очередь, продать несколько частей земли, принадлежащей церкви, выручка с которой должна была использоваться на ремонт и укрепление упомянутой церкви.

События этого бурного и беспокойного века также объясняют, почему в 1557 г. вблизи аббатства Фуаньи был построен форт Обантон-ля-Кур (Aubenton-la-Cour): чтобы «...служить убежищем крестьянам в военное время, и чтобы сохранить от разграбления доходы своих владений» [1, 16]. Строительство этого укрепленного пункта было одним из условий аренды, заявленных в договоре, представленной некоему Адриену Фламену 8 июня 1556 г. Робером де Куси, аббатом Фуаньи. Несколькоми годами ранее, в 1547 г., монастырская часовня в деревушке Ла Бутей была заменена усилиями аббата Фуаньи на укрепленное здание с несколькими башенками по бокам. Монастырь

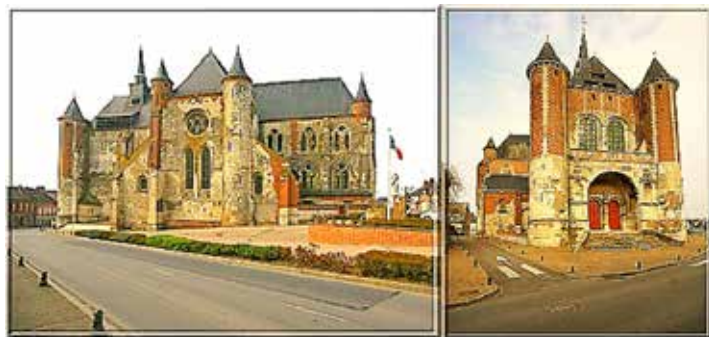


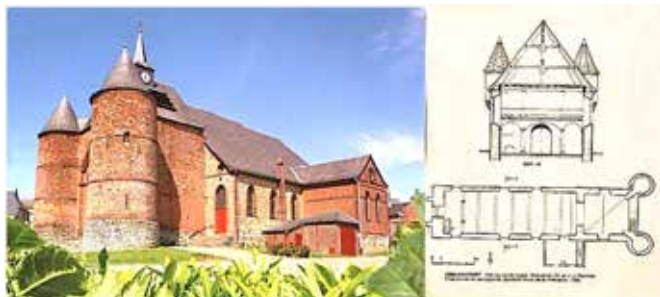
Рисунок 1.
Укрепленная
церковь в
Монкорне,
регион Тьераш
(Thiérache)

выделил необходимое количество строительного леса для сооружения кровли и обжига кирпича, а также известь. В дальнейшем эта церковь неоднократно перестраивалась и укреплялась, в частности, в начале XVII века, уже в ходе войн Фронды (1601 и 1632).

Этим же временными рамками датируется также сооружение системы укреплений на базе приходской церкви в Монкорне. Хотя возведение этого культового сооружения датируется еще XIII веком, однако сооружение фортификационных элементов, превративших эту церковь в сильный элемент обороны системы региона Тьераш (Thiérache), однозначно относится лишь к XVI столетию. На церковном портале, выполненном в эпоху Возрождения, имеется точные датировки начала и окончания периода строительства церковных укреплений, высеченные в белом камне: 1546–1547–1548 гг. Элементы фортификационного ансамбля здания включают высокую башню-донжон с толстыми стенами (способными выдержать огонь артиллерии), фланкированную двумя башенками по флангам, которые прикрывают входной проем. Эта система фортификации, характерная уже для войн нового времени, была добавлена к западной части более старой, готической церкви, построенной еще в XIII в.

Архивы Франции свидетельствуют о важной опорной роли этих многочисленных церквей-крепостей в ходе ожесточенных испано-французских кампаний того периода времени. Один хроникер, сопровождающий испанскую армию Филиппа II, которая пересекала Тьераш в 1557 г., рассказывает: «...Как только Шатле сдался, был послан эскадрон немецких всадников к укрепленной церкви,

Рисунок 2. Церковь св. Николая (eglise Saint-Nicolas) в Англанкур (Englancourt)



образующей то, что называется форт, и занятой гарнизоном, который причинял всевозможный ущерб нашим, когда они шли грабить. Был отдан приказ окружить этот форт и приказать им сдаться, в случае, если гарнизон откажется сдаваться, отправить туда несколько единиц пушек в сопровождении одной-двух рот пехотинцев. Но гарнизон не стал ждать начала атаки и как только они увидели наших, гарнизон покинул форт, в который мы тотчас вошли, чтобы его сжечь и разрушить...» [1, 15].

Начало века в Тьераше, как и в остальной части королевства, отмечено значительными усилиями по реконструкции культовых сооружений. Именно в этот период Фронды наиболее многочисленны фортификационные работы во укреплению и даже перестройке церквей региона. Достаточно редко можно встретить культовые строения этого периода, не несущие на себе следы фортификационных реконструкций (1600, Ландузи-ла-Виль; 1601, Ла-Бутей; 1606, Ориньи-ан-Тьераш). В 1606 г. Никола Десэн, архидиакон Тьераша, посещает край и отдает под контроль Вермандуа состояние церквей для их восстановления, так как он находит их «разоренными и разрушенными по вине прихожан, которые пользовались ими в качестве укрепления и укрывались в них с женами, детьми, семьями, скотиной, мебелью и монахами ... большая часть наследия упомянутых церквей была продана, чтобы их укрепить...» Вероятно, этой же эпохой датируются некоторые самые крупные донжоны Тьераша, как, например, донжоны Приса, Бюреля, Пломбаона и Ари: строительство башни-укрытия Ари датируется 1619 г., этот же год выгравирован глубоко на замковом камне арки цокольного этажа.

Другая укрепленная церковь этого региона, посвященная святителю Николаю (eglise Saint-Nicolas), расположена в местечке Англанкур (Englancourt), что в 16 километрах восточнее коммуны Гиз. Фортификационная направленность этого культового сооружения прочитывается по массивному квадратному в плане донжону с двумя круглыми угловыми башнями с бойницами, высота которых составляет 26 метров. На первом этаже донжона находится большой хор, а на втором убежище, на случай внезапного нападения, туда ведет узкая лестница, прорубленная в толще стены позади алтаря. Сооружение этого укрепления датируется 1580 г., хотя западный фасад церковного здания и относится еще к XIV столетию, но два эркера возведены уже позднее — в начале XVII века. Церковный неф сложен из местного камня-песчаника, в то время как фасад церкви выложен из красного кирпича. Внутри церкви находятся оригинальные витражи, которые датируются 1882 годом.

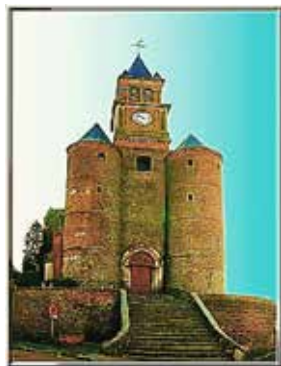


Рисунок 3. Церковь святых Кирика и Иулитты (eglise Saint-Cyr-et-Saint-Julitte) в Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thirache)

Церковь святого Илария (eglise Saint-Hilaire) в деревушке Отреп (Autreppes) находится в 19 километрах к востоку от коммуны Гиз. Здание сложено из кирпича, однако его фундамент и нижний регистр массивных несущих стен выполнен из песчаника. В плане церковь имеет традиционную форму латинского креста. Обращает на себя внимание массивная колокольня-донжон внушительных размеров, к флангам которой примыкают две угловые круглые башни. Четыре этажа этого донжона пронизаны бойницами для ведения фланкирующего огня. Витражи церкви не оригинальны и являются «новоделом», поскольку были выполнены в 1961 г.

Церковь святых Кирика и Иулитты (eglise Saint-Cyr-et-Saint-Julitte), расположенная в местечке Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thirache), находится в 32 километрах к востоку от коммуны

Рисунок 4.
Церковь святого
Мартина (eglise
Saint-Martin) в
Вими (Wimy)



Гиз. Она названа в честь христианских мучеников матери и сына, которые были казнены в начале 4 века в годы правления императора Диоклетиана. Здание церкви построено в XII столетии, массивные стены возведены на высоком фундаменте, а к центральному portalу ведет крутая и широкая лестница. От первоначальной постройки сохранился лишь центральный фасад донжона, датируемый XII–XIII веками, а также примыкающие к донжону две мощные круглые башни, возведенные как фортификационные элементы в XVI в. Неф, трансепт и хор здания, а также донжон, разрушившийся в 1918 г. во время проведения реставрационно-строительных работ, были полностью снесены. Позднее они были перестроены заново, поэтому сегодня весьма трудно судить о первоначальном их состоянии. Колокольня донжона в этот же период была украшена декоративным узором из красного кирпича, который имитирует причудливые геометрические мотивы, характерные для вьетнамской архитектуры. Этот исторический нонсенс объясняется тем, что в реконструкции донжона принимал участие епархиальный совет Сайгона в память об уроженце Ориньи монсеньоре Пиньо де Безне (1741–1799), который сыграл большую роль в истории католической церкви в деле сближении между Францией и Вьетнамом.

Подобно церкви в Ориньи-ан-Тьераш, укрепленная церковь святого Мартина (eglise Saint-Martin) в деревушке Вими (Wimy), расположенной в 34 километрах к востоку от коммуны Гиз и в 6 километрах к северу от Ориньи-ан-Тьераш, стоит на небольшом возвышении и занимает стратегически господствующую высоту. В середине XVI века знаменитый деятель Католической Лиги герцог де Гиз дает свое разрешение местным крестьянам на продажу части своих

земель в этой деревне, а на полученные средства построить укрепленную церковь. С 1570 (?) г. строительство велось быстрыми темпами, учитывая сложную обстановку того времени. К квадратному в плане массивному донжону примыкают две огромных башни, внешний диаметр которых равен 5 метрам. Фундамент выполнен из местного песчаника, а сами башни и донжон выложены из кирпича. Остальной объем стен-куртин церковного здания выложен из камня с фрагментарными вкраплениями кирпичной кладки, появившейся в ходе реставрационных работ. Интерьер церкви представляет собой трехнефное пространство, разделенное друг от друга традиционными аркадами. Аркады нефов визуальнo ведут взор к трем алтарям, а в самом центре находится главный престол из темного мрамора в виде надгробия. Справа расположен белокаменный престол в честь святого Иосифа в неоготическом стиле, слева — выполненный из того же материала и в том же стиле престол в честь Девы Марии. На втором этаже расположен просторный зал с двумя каминами. К потолку подвешено три колокола, которые были отлиты в 1821 году. Витражи, посвященные житию святого Мартина, относятся к 1873 году.



Рисунок 5. Церковь Богоматери (eglise Notre-Dame) в Вервен (Vervins)

Строительство церкви Богоматери (eglise Notre-Dame) в коммуне Обентон (Aubenton), расположенной в 19 километрах к юго-востоку от Ориньи-ан-Тьераш, было начато в середине XI века, поэтому центральный портал западного фасада выполнен в романском стиле. Массивный донжон-колокольня был возведен позднее, уже в XIV веке. В интерьере церкви особое внимание привлекает расписной деревянный свод, созданный в 1685 году, а также хорошо сохранившиеся деревянные кресла хора и резная кафедра того же XVII в. В годы Французской революции церковь была превращена в «Храм разума» и сильно перестроена, а затем в театр, где проводились постановки различных



Рисунок 6. Башни-бартизаны церкви святого Мартина (eglise Saint-Martin) в Бюрель (Burelles)

комедийных спектаклей. В XIX столетии здание церкви было отреставрировано, и сегодня мы видим лишь ее результаты.

Укрепленная церковь Богородицы (eglise Notre-Dame) в местечке Вервен (Vervins), которое расположено в 25 километрах к юго-востоку от коммуны Гиз, была возведена еще в XI столетии. Когда в 1552 году городок был полностью разграблен испанцами, они сожгли здание церкви. Вскоре оно было заново восстановлено в качестве фортификационного объекта, относящегося к типологии «eglises fortifiées». К 1566 г. завершилось строительство мощной колокольни-донжона, а в начале XVII столетия появилась новая ризница. В XVIII

в. были предприняты работы по обновлению перекрытий церковного нефа, поскольку в предшествующие бурные военные годы сводам были нанесены сильные повреждения.

Укрепленная церковь святого Мартина (eglise Saint-Martin) в коммуне Бюрель (Burelles), которая расположена в 7,5 километра к югу от Вервена, получила свой фортификационный облик в конце бурного XVI столетия. Средневековый неф был полностью снесен, а трансепт церкви был перестроен под некое подобие форта, в стенах которого, сложенных из кирпича, насчитывается более 50 бойниц. Еще один превосходный образец укрепленной церкви «eglise fortifiée» — церковь святого Николая (eglise Saint-Nicolas) в деревушке Бансиньи (Bancigny), которая расположена в 12,5 километра от Вервена. Эта укрепленная церковь имеет достаточно сложную строительную конструкцию, поскольку сложена из местного камня-известняка, и позднее ее фортификационные элементы укреплены кирпичной кладкой. Как и большинство других церквей региона Тьераш, ее центральный фасад обрамляют две мощные круглые башни, верхние части которых, к сожалению, были разрушены в начале XX века. В церкви сохранилась превосходная романская каменная купель XII столетия.

На основании изложенного в статье материала можно с большой степенью вероятности предположить следующее.

1. Вследствие исторических условий, эпохи постоянных войн с 1515 по 1715 гг., на границе Пикардии и Шампани возникла острая необходимость специально укреплять культовые христианские сооружения (хранители реликвий и ценностей), которые таким образом становились опорными фортификационными пунктами в общей системе обороны северных границ Франции [4].

2. В XVI столетии путем непрерывного усовершенствования фортификационных приемов и навыков укрепленные церкви региона Тьераш приобретают некоторые универсальные конструкционные и композиционные черты, что позволило историкам уверенно отнести их к типологии «*eglises fortifiees*».

3. В силу своей особой значимости укрепленные церкви «*eglises fortifiees*» этого региона и в XVII столетии сохраняют мощную динамику к дальнейшему совершенствованию архитектурно-композиционных схем. Причем, эта динамика сохранила устойчивые тенденции как в плане фортификационных, так и в плане композиционно-иконографических схем развития типологии «*eglises fortifiees*» региона.

Библиография:

1. *Meuret J.-P.* Guide des eglises fortifiees de la Thierache. — VERVINS, 1988.
2. *Meuret J.-P.* Les eglises fortifies de la Thierache. — VERVINS, 1976.
3. *Манфред А.З.* История Франции в 3 т. — М.: Наука, 1972.
4. *Орлов И.И.* Богословие в камне. Укрепленные церкви Окситании X-XV вв. [Монография]/И.И.Орлов. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016. — 516 с.: ил.

П.П.Козорезенко (старший), П.П.Козорезенко (младший)

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ МАЯ ДАНЦИГА. РАННИЕ ГОДЫ

В статье прослежено формирование творческой личности известного белорусского художника Мая Данцига в годы учебы в институте имени Сурикова. Приведены интересные факты его биографии, основанные на его личных воспоминаниях, собранных авторами.

The article traces the formation of the creative personality of a well-known Belorussian artist May Danzig during his studies at the Surikov institute. Interesting facts from his biography are represented. Information is based on the personal reminiscences of the artist collected by the authors.

Ключевые слова: художник Май Данциг, формирование творческой личности, живопись, художественный институт имени Сурикова.

Keywords: artist May Danzig, formation of a creative personality, painting, art-institute named after Surikov.

Для понимания процесса формирования творческой личности художника немаловажным является изучение его биографии и особенно время учебы. Май Данциг (1930-2017) окончил Суриковский институт. Среди его воспоминаний уникальные свидетельства о жизни, учебе и учителях.

Известно, что Май Данциг до начала Великой отечественной войны успел закончить три класса обыкновенной средней школы. Более того, обладая абсолютным слухом, он параллельно занимался по классу скрипки в музыкальной школе и даже выступал с концертами с аккомпаниатором. Также он с детства любил рисовать. Это увлечение,

по воспоминаниям самого художника, сложилось под влиянием его отца, который всегда рисовал, хотя никакого специального образования у него не было. Комитет по физической культуре заказывал ему грамоты и призы для спортсменов, которые он с увлечением выполнял, а маленький Май ему помогал. По воспоминаниям самого М.Данцига, когда после войны их семья вернулась в Минск и вошла в свою квартиру, то на стене они увидели старенький папин рисунок — портрет девочки, сделанный в студии художника Кругера ещё в 1912 году. Не сохранилось практически ничего, а этот портрет провисел нетронутым всю войну и дождался их. Этот рисунок всю оставшуюся жизнь находился у М.Данцига.

После войны он продолжил учёбу, одновременно посещая изостудию Дворца пионеров и школьников, где учился у замечательного педагога, прекрасно разбиравшегося в психологии детского рисунка Сергея Петровича Каткова, которому в последствии посвятил картину под названием «Солнечный континент»: учитель стоит рядом с только что пришедшей к нему в студию новенькой девочкой, которой он дал чистый лист бумаги, а вокруг — рисующие дети, причем рисунки изображены подлинные, перерисованные художников с настоящих детских рисунков.

Так как в Минске в послевоенные годы не было ни одного художественного учебного заведения, то после восьмого класса М.Данциг подал документы в строительный техникум на архитектурное отделение. И лишь в 1947 году, когда открылось Минское художественное училище, Данциг забрал документы из техникума и подал заявление. Сдав экзамены, он был принят на первый курс (более старших товарищей, ветеранов войны, — В. Громыко, М. Савицкого, И. Басова — приняли сразу на второй курс).

Преподавали в училище А.П.Мозолев, Х.М.Лившиц, Л.М.Лейтман, Данциг же попал в группу к Г.М.Изергиной. В последние годы, а тогда обучение в училище длилось пять лет, Данциг учился у В. Цвирко. После окончания Минского художественного училища, он поступает в Суриковский институт.

Как вспоминал позже художник (запись бесед находится в архиве авторов): «Мне, провинциальному пареньку из Минска, о Суриковском

можно было только мечтать. Когда я узнал, каким был конкурс – 12 человек на место, – мне стало страшно. К тому же в тот год в Москве закрыли Мухинское училище и перевели его в Ленинград, а москвичи, в нем учившиеся, начали массово переводиться в Суриковский институт. Можете себе представить, какие это были асы, уже отчасти выучившиеся по сравнению с нами.

И вот на экзамене я стою, пишу натуру, а рядом со мной стоит потом уже ставший известным Виктор Попков и тоже пишет натуру. И возле нас ходит, приглядываясь, художник П.И.Котов: ко мне подошел, расспросил, кто я и откуда, потом к Витьке, и всё записал в блокнот. Мы не знали, хорошо это или плохо. Оказалось — хорошо: он уже брал на заметку то, что ему понравилось. И когда мы с Витей Попковым прочли свои фамилии в списках сдавших специальность, это было фантастически. Спали мы в аудитории на матрасах на полу и единственной едой, которой мы питались, были молоко и булка, покупавшиеся во время перерыва. Естественно, к концу экзаменов я был тощий, как скелет, но общеобразовательные всё-таки сдал благополучно.

Экзамен по специальности включал рисование головы и обнажённой натуры. За 12 часов все надо было написать и две композиции сделать – одну свободную, а другую на заданную тему. Натюрморта не было. А набирали всего где-то человек шесть–семь. Три года учились все в одной мастерской, а потом подавали заявление и шли в персональные мастерские. Но мы все общались между собой, учились друг у друга, просили разрешения посещать чужие группы. Весть о чьей-то удачной работе распространялась мгновенно. И, кроме этого, я ещё каждый вечер, после занятий, шёл в Третьяковку, потому что Третьяковка — это тоже школа, колоссальная, самая сильная.

Материалов было более-менее достаточно, хотя я все-таки помню, как на свои деньги пытался покупать в киоске для художников, членов Союза, но нам не давали, и мы просили кого-то из художников купить нам краску, холстик, мастихин. Годы были голодные, денег катастрофически не хватало, и мы иногда заходили в городские столовые, где на столах лежал даровой хлеб, и просто ели кусок хлеба. И ещё мама, отрывая от себя, присылала каждый месяц тридцать

рублей, и вот это было спасением. Но я учился так хорошо, что на третьем курсе мне дали сталинскую стипендию, по тем временам это были огромные деньги, и я с гордостью написал маме, чтоб она больше денег не присылала, потому что я уже могу сам... Были ещё репинская и суриковская стипендии, но те значительно меньше.

Когда я поступил, меня определили в общежитие — в комнату, в которой жили 16 человек (там же, кстати, оказался столь известный впоследствии Эрнст Неизвестный). Это была знаменитая Трифоновка, где жили все студенты творческих вузов. Жизнь там была страшная — через год я сказал, что больше не могу, и начал подыскивать другое жилье. Наша институтская вахтерша предложила поселиться у нее, хотя сама жила вместе с тремя детьми и ещё одним бедным студентом в одной комнате. Я был непритязательный, главное — чтобы было, где переночевать, — и согласился. С семьей этой я так подружился, что они стали мне как родные».

Среди педагогов М.Данцига был и П.Д.Покаржевский, выпускник батального отделения Академии художеств в Санкт-Петербурге, член общества художников «Бубновый валет». Будучи баталистом, он любил лошадей и устроил для студентов поездку на практику на единственный в Советском Союзе завод лошадей арабской породы в Ставрополье. Май Данциг, вспоминая об этом времени, подчеркивал удивительную красоту точеных форм этих лошадей, которых студенты писали с постановок в конюшне.

В те годы в Суриковском институте был отдельный курс, которым руководил выдающийся педагог и известный театральный художник Михаил Иванович Курилко. Он проводил факультативно занятия по рисунку и каждый раз буквально открывал студентам неизвестные страницы из истории искусства. Будущие мастера живописи снимали кальки с портретов Рембрандта. Курилко показывал на этих рисунках приемы построения головы, носа, глаза, работу штриха. По воспоминаниям Данцига он был редкостным эрудитом: изучал в Италии подлинники рукописей Леонардо, написанные левой рукой, читая их с зеркалом, в Германии — рукописи Дюрера. Сам смастерил станок, на котором печатал офорты размером в метр. Он и как личность был исключительно колоритен: всегда с иголочки одетый, с черной

повязкой на месте одного глаза, потерянного, как поговаривали, на дуэли из-за любимой женщины. Курилко написал уникальную книгу о рисунке, которую пригласил иллюстрировать Мая Данцига и Эрика Булатова, но книгу в академии отвергли, и он её так и не издал.

«Михаил Иванович, — рассказывал Данциг, — в трех словах мог объяснить нам историю развития человеческой фигуры в изобразительном искусстве: начинал с Древнего Египта, где фигура ещё не имела своей пластики, потом переходил к гениальной догадке древних греков, оперших фигуру на одну ногу, а другую, соответственно, оставивших расслабленной и, таким образом открывших контрапост, а затем уже к Микеланджело, который повернул этот контрапост вокруг своей оси так что если смотреть сверху на человеческую фигуру, то плечи с тазом оказываются перекрещенными. Показывал нам, какие ошибки могут допускать даже известные, признанные художники. Я, слава Богу, ходил в этот кружок, за что очень благодарен судьбе!

А ещё была интересная эпопея в моём институте, когда мы стали в какой-то мере диссидентами и восстали против ректора Ф.А.Модорова. Всё началось с того, что комсомольская организация пригласила турецкого поэта Назыма Хикмета к нам в институт, точно так же, как она, между прочим, пригласила Вертинского, когда тот вернулся из заграницы, потому что дочка Вертинского какое-то время училась у нас — в театральной мастерской у Михаила Ивановича Курилко. Так вот этот самый Хикмет, разговарившись с нами на комсомольском собрании, заразил нас свободолобием. Наслушавшись, мы решили, что достойны лучшей доли, что не все преподаватели нас устраивают и что нам надо попытаться вернуть в институт И.Э.Грабаря, который одно время был у нас ректором и преподавал, но потом его заставили уйти из-за левизны, признаком которой могла восприниматься хотя бы его импрессионистическая манера письма, по тем временам этого было более чем достаточно. В результате группа студентов отправилась к нему домой приглашать преподавать. Помню, как он принял нас у себя дома, где мы совершенно остоленели перед висевшими на стенах картинами: у него даже Серов подлинный был. Мы высказали свою просьбу, на что он ответил: «Ребята, до тех пор пока ректор вашего института Фёдор Модоров, а президент Академии

художеств Александр Герасимов, моей ноги там не будет». И он так и не вернулся, да его и не пустили бы. Время было очень суровое, боролись с формализмом: ленинградскую Академию разгромили, выгнали А.А.Осмеркина, А.Т.Матвеева, в Москве вынуждены были оставить преподавание Сергей Герасимов и Грабарь...

Когда после трех общих курсов нужно было написать заявление и идти в чью-то персональную мастерскую, я подал заявление к художнику П.И.Котову, который, в свою очередь учился у Н.И.Фешина, но он вдруг умер и к нам пришёл преподавать Ф.П.Решетников. Ещё я учился и защищал диплом у прекрасного живописца В.Г.Цыплакова, до сих пор не оцененного по-настоящему. Взял тему «После школьного бала»: настолько она была созвучна моему тогдашнему состоянию. И вот я ждал этот выпускной бал, потом ходил вместе со школьниками встречать рассвет над Москвой-рекой, потом пошел с ними на Красную площадь, делал наброски, а они в какой-то момент начали играть в фанты и даже меня заставили спеть. Дипломную работу я назвал «Навстречу жизни», не сказал бы, что шедевр, конечно, но пятёрку я за неё получил. Эта работа была затем закуплена министерством культуры за тысячу рублей» [1].

За время обучения Данциг написал много тематических живописных работ. Среди них: портрет девушки-железнодорожницы, идущей по путям в серой телогрейке и желтом платке, с красными флажками в руках, композиция на историческую тему — «Кровавое воскресенье 9 января», портрет женщины с вязанием около камина. По поводу этой картины художник вспоминал: «В аудитории был сооружён камин, положены берёзовые поленца, зажгли лампу, обёрнутую в красное, зажгли фонарь в камине, и — полная иллюзия того, что камин горит; рядом сидела женщина и что-то вязала. Потом эту работу у меня какой-то итальянец выманил. Но лучше всего, пожалуй, были этюды обнаженных...» [1]

Помимо В. Попкова, на одном курсе с Данцигом учились Борис Огороков, Павел Корбаков, старший из Смолиных, Э. Булатов. На курс старше были Таир Салахов и младший Смолин – Петр.

Об одном из студентов Суриковского училища Данциг вспоминал особо. «Ещё, задолго до моего поступления, в Суриковском был

удивительный – гениальный — студент Евгений Диффинэ, из обрусевших французов, осевших в России ещё со времен войны 1812 года. С ним учился Цвирко, рассказавший мне такую историю. Во время войны Суриковский эвакуировали в Самарканд. Студенты голодали, но как-то пытались работать, хотя ни красок, ни холстов особо не было. И вот этот Диффинэ шёл по какому-то переулку в Самарканде, и ему очень понравился один мотив, а холста под рукой не было, и он написал блестящий этюд на калитке какого-то дома. Ректором института тогда был И.Э.Грабарь, ему сообщили об этом, он немедленно приехал на это место, посмотрел и сказал: «Снять калитку, отправить в фонд, а хозяину поставить новую калитку». Вот такой живописец был. Сергей Герасимов в своё время говорил, что такие живописцы рождаются раз в сто лет. Я видел его работы в фонде Суриковского института — это фантастика. Ещё одну историю о нем рассказывал мой педагог Цыплаков. Как он накануне просмотра не мог найти свою работу, а потом нашел её в одной из аудиторий по подрамнику. Перевернул — да, это его работа, —разъярился и хотел уже восстанавливать правду кулаками, но на обороте увидел прекрасный этюд, написанный Диффинэ, и... залюбовался.

Закончилось всё трагически. В том же Самарканде он заболел брюшным тифом, и ему нельзя было есть соленья, кажется, а он попросил жену тайком от врачей принести ему солёный огурец — съел и вскоре умер.

Уже под занавес моего обучения в Суриковском, когда я был на пятом курсе, мне удалось поработать в изостудии при оргкомитете VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов, который, как известно, проходил в Москве в 1957 году. В эту студию приходили позировать участники фестиваля разных национальностей, а мы их рисовали, и у меня даже сохранились многие из тех рисунков — зарисовки негров, портрет мексиканской девушки... Поскольку они приходили только на один сеанс, работать красками не было времени, и мы в основном рисовали.

С этой работой связан один интересный эпизод. В студии я держал свой рабочий халат и вот однажды пришел и никак не мог его найти. Искал-искал, а потом мне сказали: «Да твой халат надел художник из

Америки Джексон Поллок». Тот самый. Разложил огромный холст на полу, взял огромные банки красок, надел мой халат и стал поливать этот холст в своей обычной манере, пока не сделал очередную абстрактную картину. До сих пор у меня этот халат где-то валяется» [1].

Стаж Мая Данцига как педагога огромен: полувековой юбилей преподавательской деятельности в минской Академии искусств он отпраздновал ещё в 2008 г. За эти годы выпестовал больше сотни учеников. Произведения художника выставлялись в Германии, Великобритании, Венгрии, Италии, Канаде, Индии и других странах. Они хранятся в собрании Третьяковской галереи, национальных музеях России, Беларуси, Украины, Азербайджана, в частных коллекциях в Европе, Америке, Израиле. В октябре 2015 г. в Национальном художественном музее в Минске прошла его очередная персональная выставка, с соответствующей такому событию «премьерой» — картиной фирменного — данциговского — размера. Творческая биография художника соединяет нитью любви и преданности искусству поколения его учителей и учеников.

Библиография:

1. Май Данциг. К 70-летию Великой Победы. — М.: Art Russe, 2015 (автор проекта: Козорезенко П.П. мл., консультант: Козорезенко П.П. ст.).
2. *Сурский О.А.* Май Данциг. Живопись. — М., 1988.
3. История русского и советского искусства: учебное пособие для студентов вузов. М.М.Алленов [и др.]; изд 2-е, перераб. и доп. — М., 1989.
4. *Селицкая Н.Л.* Май Данциг. Мой город древний, молодой // Мастацкая адукацыя і культура: штоквартальны навукова-метадычны часопіс. — 2011. — № 3
5. *Козорезенко П.П.* (старший), *Козорезенко П.П.* (младший). Май Данциг: военный цикл // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. — М.: МГХПА, 2015. — №4. С.310-315

КОЛОРИСТИКА КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КЕРАМИКЕ

В статье рассматривается работа белорусских керамистов с колористикой как средством художественной выразительности. На примере творческих работ белорусских художников рассматриваются наиболее характерные тенденции использования тех или иных цветовых схем, а также рассматриваются факторы, оказывающие влияние на формирование цветовых предпочтений в современной белорусской художественной керамике.

The article discusses the work of the Belarusian ceramics with colour as a means of artistic expression. On the example of creative works of Belarusian artists are considered the most characteristic trends of the use of certain color schemes, and examines the factors that influence the formation of color preferences in the modern Belarusian art ceramics.

Ключевые слова: художественная керамика, современная белорусская керамика, средства художественной выразительности, колорит, цветовая гамма.

Keywords: art ceramics, modern Belarusian ceramics, means of artistic expressiveness, color, color scheme.

Работа с цветом и цветовыми сочетаниями как в художественной керамике, так и в других пространственных видах искусства является наиболее экспрессивным выразительным средством. Находясь в тесной связи с формой и другими средствами выразительности, цвет воздействует в первую очередь на эмоциональное восприятие,

в то время как форма воспринимается более сложными, интеллектуальными механизмами, по утверждению Р.Арнхейма, «форма является более эффективным средством коммуникации, чем цвет. Но экспрессивного воздействия цвета нельзя достичь с помощью формы» [1, с. 313–315].

Изучение методов работы с колористическими средствами выразительности в современной белорусской художественной керамике еще в полной мере не выполнено. В исследовательских работах В.И.Жука и О.А.Терешонок рассматриваются некоторые отдельные аспекты работы с цветом, белорусских керамистов [3; 8]. Внимание к колористическим средствам, наряду с другими средствами художественной выразительности, можно увидеть в работе В.Малолеткова, который отмечает немаловажную роль цвета в произведениях мировой художественной керамики [4]. Задачей данного исследования является выявление характерных именно для белорусских авторов методов работы с колористическими возможностями керамических материалов.

Использование в художественной керамике тех или иных средств колористической выразительности находится в тесной связи с техниками введения «цветоносных» материалов — окрашенной и расписанной глазури, цветных масс, специфических условий обжига, и именно от техники нередко зависит множество параметров выразительности цвета. Зачастую в историческом развитии именно технологическими возможностями была ограничена палитра керамистов. Введение цвета шло поступательно, от использования природноокрашенных глин и разных режимов обжига до изобретения глазурей и введения искусственных красителей как в глазури, так и в керамические массы, использования подглазурных и надглазурных красок.

Продолжительное время для белорусской керамики была характерна очень сдержанная цветовая гамма, основанная на природных оттенках глин — красновато-рыжевато- и серо-охристого при окислительном обжиге, от серого до иссиня-черного при восстановительном обжиге (дымлении). На современном этапе технические и, как следствие, колористические возможности

в керамике настолько широки, что стала возможной работа со множеством параметров цвета, его насыщенностью, чистотой, контрастными сочетаниями, наложениями, нюансными переходами и цветовыми растяжками.

Одной из самых очевидных тенденций введения цвета в современной художественной керамике, как зарубежной, так и отечественной, является совокупность техник работы с цветными глазуриями и красками. Цветные глазури появляются на территории нынешней Беларуси еще в X в., однако своего расцвета они достигают в XVI–XVII веках, когда палитра свинцовых, окрашенных оксидом железа и меди охристо-золотистых, травянисто-зеленых и коричневых глазурей обогащается заглушенными оловом глазурями чистых оттенков белого, желтого, светло-зеленого, бирюзового, голубого, синего, лилового цветов [2, с. 30–38]. В этот период керамика осмысливается как превосходный декоративный материал, способный своей полихромностью создать неповторимый облик интерьерера, благодаря печам «маляваным» и расписной посуде, или внести цветовое разнообразие во внешний облик здания фасадными майоликовыми элементами.

Работа с цветными глазурями и глазурными росписями и сейчас остается самым распространенным методом цветового решения керамических объектов. Использование глазурей дает самый широкий спектр возможностей работы с цветом. На современном этапе можно выделить несколько тенденций по работе с глазурными покрытиями и красками — сплошное нанесение, локальное нанесение для выделения определенных участков, нанесение с переходами и наложениями, детальное нанесение глазурей и красок.

К сплошному однородному покрытию прибегают в художественной керамике чаще всего, и немаловажным фактором широкого применения такого типа покрытия является его простота — как в механике нанесения покрытия, так и в его полной подчинённости форме. Нанесенное сплошное одноцветное покрытие всегда является дополнительным к форме и наиболее достоверно среди других типов покрытия выявляет объективный характер пластики объекта. Однако нередко в этом случае цвет выполняет не только экспрессивную

функцию, но и наделяется символическим значением, созвучным форме. Анализируя творческие объекты Т.Соколовой, Л.Миронова отмечает: «Даже однообразная окраска формы — это не отсутствие цвета как художественного средства; в этих случаях цвет выявляет и подчеркивает идею вещи, её содержание» [6]. Даже ахроматические — черный и белый — цвета в работах Т.Соколовой приобретают совершенно определенное, символическое звучание. Черный — цвет смерти, ужаса, отчаяния, хаоса, «Зла» в собирательном значении этого слова; белый — противостоящий ему цвет созидательности, единения и чистоты, и в большинстве работ они представлены самодостаточно. Кроме этого, есть целая серия работ, в которой отдельные, окрашенные сплошным слоем в черный и белый цвета модули собраны в общую черно-белую конструкцию. В таких работах, как «Взаимодействие» (1997), «Гексаграмма» (1997) и «Чередование» (1995), мы видим не только противопоставление этих цветов, но и их взаимообусловленное существование как намека на диалектическое развитие всего сущего.

В объекте Ж.Грака «Трансформер» (1998) использовано сплошное покрытие глазурями чистых красного и синего цветов как отдельных модулей конструктора, так и разграничение разных плоскостей отдельных модулей разными цветами глазури. В данном случае яркие спектральные цвета были использованы автором для большей вариативности сложной конструкции — при определенном расположении деталей общий объем выглядит преимущественно синим, при другом сложении элементов — преимущественно красным. Выбранные цвета оказывают влияние на психофизическое состояние зрителя совершенно различным образом — красный цвет побуждает к действию, эмоциональной и физической активности, синий, напротив, успокаивает, располагает к размышлениям и созерцанию. Подобное цветовое решение, а также выбор формы, которая способна преподнести то активную, то спокойную сторону жизни, то их взаимодействие и противоречие, призвано подчеркнуть изменчивый характер явлений окружающего мира, их подвижность и трансформируемость.

Нюансные цветовые переходы в керамике художники получают путем специальных техник нанесения глазурей и красок —

пудеризацией (аэрографией), нанесением растворов солей красящих металлов разной насыщенности, а также используя специальные составы и комбинации глазурей, дающие после обжига неравномерную окрашенность. В композиции М.Клецкова «Праздничный стол» (1975) можно видеть плавное перетекание от насыщенного железисто-рыжего цвета глазури в мягкий светло-зеленый оттенок. Мягкое выделение светлым оттенком наполненных объемов композиции выгодно подчеркивает общую форму объектов, а насыщенные акценты цвета по окружностям и венчикам, подобно обрамлению, сообщают всей форме законченность, единство. В данном случае уместное использование эффектов глазурного покрытия, его колористических и графических возможностей удачно дополняет общее пластическое решение, основанное на совмещении и плавном перетекании сосудообразных объемов.

Характерной тенденцией работы с колоритом в белорусской керамике современного этапа является совокупность техник работы с цветными керамическими массами. Цветные массы представляют собой природно окрашенные или искусственно окрашенные глинистые массы, используемые художниками в различных техниках, преимущественно способами шликерного литья, пластического формования и поверхностным покрытием цветными ангобами.

Ангобная роспись как колористическая доминанта керамики получает на территории современной Беларуси широкое распространение в XX веке и особенно — в первые послевоенные годы, когда в гончарном центре Ивенец складывается особый тип росписи полосами ангоба белого, зеленого, реже — коричневого и черного цветов с их последующим «расчесыванием» — фляндровкой, ставшей узнаваемым стилем ивенецкой керамики. Приближенной к росписи можно считать технику нанесения ангобного рисунка на гипсовую форму перед заливкой или отминкой основы изделия. При извлечении из формы рисунок, таким образом, оказывается на поверхности изделия, подобно росписи, но не имея ее выпуклого мазка, довольно ощутимого на поверхности за счет толщины слоя ангоба. В такой технике были созданы декоративные формы Т.Кириной «Стиль» (2009). Работы были выполнены в художественной лаборатории ОАО

«Керамин», где керамисты были заняты поиском новых выразительных техник в границах возможностей сантехнического фарфора — керамической массы с определенной температурой обжига и цветовой палитрой.

В лаборатории «Керамина» были выполнены и знаковые объекты А.Дятловой — скульптуры «Портрет Вацлава Нижинского в роли Фавна» и «Портрет Натальи Трухановой в роли Пери» для интерьера Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, а также парадные вазы «Театральная сюита» для интерьера Национального академического театра имени Янки Купалы. В скульптурах для оперного театра, воспроизводящих графические эскизы балетных костюмов Л.Бакста для В.Нижинского и Н.Трухановой, была использована техника локальной прокраски деталей цветными шликерами в форме с последующей частичной глазуровкой и золочением. В парадных вазах также использовалась прокраска форм слоем синего ангоба, однако поверх синего фона клеились рельефные детали, выполненные из неокрашенной белой массы, что отсылает к технике так называемых «яшмовых» цветных масс, изобретенной английским керамистом Дж.Веджвудом в XVIII веке. В обоих произведениях А.Дятловой удалось достичь сложного колорита, причем важно, что художница не только нашла соответствие историческим прототипам, которые брались за основу эскизных поисков, но и добилась колористического созвучия общему цветовому решению интерьера сооружений.

На цветовые предпочтения в искусстве оказывает влияние множество факторов, в том числе немаловажным фактором является колористика природы страны проживания художников, на что обращает внимание Л.Миронова: «Художник невольно воспроизводит в своих гаммах краски родной природы или дополняет природу теми красками, которых в ней не хватает» [6, с. 12]. Чрезвычайно разнообразна в колористическом плане техника работы с окрашенной пластичной керамической массой. Выкладывая отдельные фрагменты рисунка разноокрашенными массами, И.Родкевич создает на поверхности объектов живописно-графические композиции. Ее панно «Понеманье. Зима» (2009)

представляет собой живописный триптих, передающий тонкую гамму традиционного белорусского зимнего пейзажа. Сложная гамма оттенков коричневого, охристых и синеватых тонов с преобладанием практически ахроматической гаммы белого, серого и черного передает любование тонким колоритом цветowych и тональных соотношений обнаженной и заснеженной земли, стволов деревьев, нависшего серого неба. В другой работе И.Родкевич — «Поры года» (2012) — также раскрывается пейзажная тема через специфический, меняющийся от сезона к сезону колорит белорусской природы. Композиция представляет собой четыре вертикальных, квадратных в сечении элемента, набранных из одинаковых по форме модулей-параллелепипедов. Вся композиция выстроена в пространстве и рассчитана на круговое, объемно-пространственное восприятие, однако живописно-колористическое решение объектов настолько самодостаточно и активно, что явно доминирует над простой формой. Создается впечатление, что идущие вразрез с традиционным пониманием пейзажа формы правильных в сечении параллелепипедов — это своеобразные шурфы, вынутые из ткани сезонного пейзажа и обнажающие его внутреннюю структуру. Каждый из вертикальных элементов, таким образом, — это не изображение пейзажа, а его материализация: соотношения звонкого и влажного, пропитанного лазурной синевой майского воздуха, порывавшей осенней листвы и, конечно, многосложных оттенков земли, охристой и умбристой, с фактурными включениями разной фракции камушков и светлого песка. Через сложный колорит пейзажа и работу с фактурой мы видим буквальный срез каждого сезона, его законсервированную частичку.

Наиболее сложной с технической точки зрения является техника мозаики из цветных масс. Е.Одиноченко для своих работ в технике мозаики проводит серьезную подготовительную работу как по поиску рисунка узора, так и по подбору гармонично сочетающихся оттенков окрашенных масс. На его многочисленных эскизах раскладки рисунка можно увидеть работу с подбором оттенков охры, английского красного, умбры, оливкового, серо-зеленого, антрацитового и других сложных цветов. Эти оттенки характерны не только для

самой окружающей природы, но и для традиционных белорусских ремесел, преобразующих природные материалы, — соломоплетения, ткачества, резьбы по дереву и камню. Орнаментальный характер рисунка на поверхности его объектов отсылает к сокровищам материально-культурного наследия, преобразованной белорусской природе.

Практически не используя в работах чистых, энергично-заряженных цветов, Е.Одиноченко, тем не менее, избегает однообразия в поверхностях. Используя оптические принципы смешения цветов, их положительной и отрицательной индукции, он достигает эффекта пульсирующего цвета отдельных участков рисунка. За счет грамотного распределения отдельных окрашенных элементов мозаики достигается эффект внутренней динамики объектов при абсолютно статичной форме, как в работе «Горшок» (2009). У данного сосуда абсолютно неподвижная, даже несколько громоздкая форма, что подчеркнуто широким основанием и небольшими ручками-ушками. Колористическая гамма сосуда цельная, выдержанная в натуральных природных оттенках. Его сложный рисунок и градации смешанных разбеленных и зачерненных оттенков не сразу заметны; с далекого расстояния глаз различает лишь более темные по тону равноконечные кресты, расставленные по поверхности в сетчатом раппорте.

При более близком рассмотрении становится очевидным сложный узор на поверхности, который состоит из центральных ромбов, вписанных между внутренними углами крестов и перекрывающими их, такими же по масштабу ромбами, вписанными по центральной оси между окончаниями крестов. Оптическая иллюзия наложения выступающих плоскостей на нижележащие достигнута только при помощи рисунка, набранного из отдельных окрашенных кусочков керамической массы. Выложенные в ряд, близкие по тону и оттенку отдельные фрагменты мозаики под действием положительной индукции оптически смешиваются и воспринимаются как единый протяженный элемент, подчеркнутый светотенью, создавая эффект рельефного переплетения. При детальном изучении рисунка заметна и отрицательная индукция — отдельные отличающиеся по оттенку элементы обнаруживают друг в друге оттенки дополнительных

цветов, обогащая узор вибрацией цвета. Подобные объекты не только способны задержать на себе внимание, но и вовлечь в детальное изучение, интеллектуальную игру по расшифровке сложного визуального кода.

Характерная сдержанная гамма традиционной белорусской керамики как осмысленная наследственная черта, не могла не отразиться на творчестве современных керамистов. Естественные оттенки обожженной глины и дымлёной керамики часто используются художниками как готовая цветовая схема, например, в ряде работ М.Колтыгина: «Калebas» (2009), «Вертолётик» (2010), «Кактус» (2009), «Цветок» (2012). Композиция построена на сочетании отдельных элементов терракотового оттенка окислительного обжига и темно-серых, задымленных элементов восстановительного обжига. Используя эту традиционную гамму и дополняя ее акцентными деталями в виде точечно нанесенной белой, красной и черной глазури, М.Колтыгин создает органичные композиции, колорит которых находит отклик в ментальности отечественного зрителя. От работ, решенных в этой близкой и понятной каждому гамме, веет теплом и спокойствием, они эстетически приятны и располагают к созерцанию.

Подводя итоги, можно отметить, что в современной белорусской керамике, открывшей для себя практически все технические возможности мировой художественной керамики, наметилась тенденция к экспериментам с возможностями цвета, интерес к его экспрессивному и символическому значению в формировании цельного образа произведения. Однако наряду с новаторскими экспериментами по воздействию цвета можно увидеть и предрасположенность белорусских авторов к определенным цветовым сочетаниям. Прежде всего, на сложение цветовых предпочтений керамистов огромное влияние оказывает колорит местной природы, ее, по большей части, пасмурное состояние со множеством тончайших градаций серой и коричневой цветовой гаммы, с проблесками чистых спектральных цветов. Немаловажным фактором сложения цветовой палитры является и обращение к цветовым схемам традиционной белорусской керамики и материальной культуры в целом.

Бібліяграфія:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм; пер. с англ. В.Н.Самохина. — М.: Архитектура-С, 2007. — 391с.
2. *Ганецкая І.У.* Маёліка на Беларусі ў XI–XVIII стст. / І.У.Ганецкая. — Мінск: Навука і тэхніка, 1995. — 120 с.
3. *Жук В.И.* Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / В.И.Жук. — Минск, 2004. — 229 с.
4. *Иттен И.* Искусство цвета / И.Иттен; пер. с нем. Л.Монаховой. — М.: Д.Аронов, 2007. — 96 с.
5. *Малолетков В.А.* Современная керамика мира / В.А.Малолетков. — М.: ООО «Керамика Гжели», 2014. — 205 с.
6. *Миронова Л.Н.* Пространство, форма, цвет. Заметки о скульптуре Тамары Соколовой / Л.Н.Миронова. — URL: http://mironovacolor.org/articles/space_form_color/ (дата обращения: 13.02.2016).
7. *Миронова Л.Н.* Цветоведение: [Учеб. пособие для студентов специальностей 2229 «Интерьер и оборудование», 2230 «Пром. искусство», 2231 «Монумент.-декоратив. искусство»] / Л.Н.Миронова. — Минск: Вышэйшая школа, 1984. — 286 с.
8. *Терешонок О.А.* Тенденции и особенности развития художественной керамики Беларуси на рубеже XX–XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О.А.Терешонок; УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств». — Минск, 2011. — 199 с.

ПЕРФОРМАНС В ИСКУССТВЕ «FIBER ART». ИСТОРИЯ, ТРАДИЦИИ, СОВРЕМЕННОСТЬ

Перформанс представляет собой интересное направление современного творчества, в том числе и в области «fiber art» — искусства волокна. В данной статье предпринята попытка проанализировать историю появления и развития текстильного перформанса.

Performance is an interesting direction of modern art, including in the field of «fiber art» — contemporary textile art. This article attempts to analyze the history of the emergence and development of textile performance.

Ключевые слова: ткань, искусство текстиля, искусство волокна, перформанс, арт-объект.

Keywords: fabric, art textiles, fiber art, performance, art object.

Перформанс, один из популярных видов современного искусства, связан с действием, представлением. Искусствовед В.Г.Власов определяет перформанс или акционизм как «новейшую модификацию абстрактного экспрессионизма, ... “живописи действия”, получившую распространение в 1970-х гг.» Он отмечает, что здесь «соединились абстрактная живопись, скульптура... с демонстрациями действия самого художника, театром абсурда и уличными действиями...» [1]. Фактически, перформанс является междисциплинарной формой художественного творчества, объединяющей изобразительное искусство и театр.

Истоки идеи перформанса следует искать в творческих экспериментах конца XIX — начала XX вв. В середине XIX в. композитор Рихард Вагнер говорил о синтезе искусств и ввел в

обращение термин «гезамкунстверк» — совокупное художественное произведение, слияние искусств. Выражением этого слияния Вагнер считал драму. «Художественное произведение будущего ... может быть рождено лишь общей потребностью. Эта потребность ... практически мыслима лишь в содружествах всех художников; эти же содружества представляют собой объединение всех художников в данное время и в данном месте ради одной определенной цели. Целью этой является драма...» [2]. Идею синтеза искусств поддерживал В.Кандинский. Его постановка «Желтый звук» (1914 г.) должна была соединить цветоцветовые эффекты с музыкальным сопровождением и пантомимой [3].

Известный исследователь современного искусства текстиля В.Д.Уваров связывает развитие перформанса с творческими поисками художников-авангардистов. В статье «Текстильный перформанс — взаимодействие искусств» отмечается: «Преодоление иллюзорности картинного пространства и выход к трехмерным конструкциям — основная тенденция живописного авангарда начала XX в., спровоцировавшая появление перформанса» [4].

Многочисленные эксперименты художников начала XX в., ярко иллюстрирующие выход в пространство живописных авангардных тенденций, были реализованы в театральных постановках.

«Рождением новой театральности» называли спектакль 1916 г. «Фамира Кифаред», в оформлении которого принимала участие А.Экстер. В этой постановке впервые были использованы объемные и световые декорации, которые стали воплощением идей кубизма на театральной сцене [5].

Эскизы декораций, созданные А.Весниным, напоминали его живописные полотна. «Неоклассикой кубизма называют его оформление спектакля «Федра» (1922 г.), где «цветные полотнища... создавали абрисы парусов, канатов и носа греческого корабля» [6]. Интересно отметить также костюмы А.Веснина для спектакля «Жемчужина Адальмины» (1921 г., Московский театр для детей): «они... занимали очень много места бархат, жест, клей, парча, холст, картон, стальная проволока давали им удивительно выразительную форму» [7].

Эскизы костюмов Малевича к опере «Победа над солнцем» (1913 г.) представляют собой выход в пространство театра тенденций супрематизма.

Театральные декорации, созданные художниками конструктивистами, так называемые «установки», способствовали развитию идеи выхода спектакля из стен театрального зала на улицу.

Интересно, что в 2017 г. в рамках Международного фестиваля «Императорские сады России» в Михайловском саду г. Санкт-Петербурга был представлен перформанс на воде — постановка сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези». Перформанс представлял собой синтез звука, танца, огня и воды. Действие параллельно развивалось на двух берегах пруда, на сцене, размещенной в воде, а также на перемещающихся по водной глади плотках с героями перформанса.

В искусстве современного текстиля «fiber art» форма перформанса развивается и приобретает все большую популярность. На наш взгляд, искусство именно текстильного перформанса нельзя связывать только с художественными экспериментами конца XIX — начала XX вв. Этот вид искусства имеет более глубокие корни, и истоки текстильного перформанса можно увидеть в многочисленных ритуалах и традициях, где «действующим лицом» являлась ткань.

Одним из примеров текстильного перформанса можно считать ритуал коллективного изготовления ткани с последующим ее сожжением. «Девушки со всего села собирались в одну избу... Они пряли, сновали, ткали, сохраняя глубокое молчание... Когда холст был изготовлен, девушки несли его над головой, обойдя так все село. Выходили все жители..., разжигали костер из щепок, принесенных из каждого дома. Все проходили под холстом через огонь, перенося детей и больных, затем холст тут же сжигали». Вместе со сжигаемой материей уничтожались разнообразные невзгоды и болезни [8].

Еще одним примером действия, связанного с изготовлением ткани, является так называемый «живой стан», впервые описанный Б.Н.Гвоздевым [9]. Здесь в процессе слаженной работы группы женщин создавалась ритуальная материя; важным являлся не только результат, но и сам процесс ткачества (рис. 1).

Рисунок 1.
Н.Цветкова.
Перформанс
«Живой стан».
2009 г., г.
Петрозаводск,
Россия



На основании техники, описанной Б.Н. Гвоздевым, были созданы авторские перформансы для детей и взрослых, которые демонстрировались в рамках современных арт-проектов. В процессе перформанса участники становились как бы частями ткацкого станка. Они вставали друг напротив друга, каждому на руки надевались нити, составлявшие основу будущей ткани. По команде нужно было поднять поочередно правые или левые руки и в образовавшееся пространство между основой продеть цветные нити утка. Древняя ассоциация ткани с жизненным путем человека, его судьбой, позволяет рассматривать данный перформанс как символ творения жизни.

Коллективный текстильный перформанс, названный «Собственное время» проводился шведской художницей Керстин Линдстрём. Его суть состояла в одновременном вязании на спицах шарфов. В перформансе принимали участие 83 человека, каждый из которых работал со своим образцом. Люди стояли в круге, довольно близко друг к другу. Идея автора состояла в том, чтобы каждый участник не только работал сам, но и подстраивался под скорость своих соседей справа и слева, т.е. чтобы все действовали более-менее синхронно. Интересно, что перформанс проводился в разных странах, в



Рисунок 2.
К.Линдстрём.
Перформанс
«Собственное
время». 2016 г., г.
Оттава, Канада

каждой из которых участники вязали нитями разных цветов. Перед началом работы К.Линдстрём рассказывала идею перформанса и его «географию» по цветным полоскам (рис. 2).

В 2011 г. китайская художница Бейли Лю представила текстильный перформанс «Починка». Сидя под многочисленными свисающими с потолка ножницами, она сшивала вместе лоскуты ткани. Эти текстильные фрагменты зрители предварительно отрезали от большого полотна, расположенного у входа в зал, и приносили художнице. Ножницы, подвешенные к потолку олицетворяли разнообразные невзгоды. В соответствии с распространенным в Китае суеверием, если на человека показать остриями ножниц, его ждет несчастье. Перформанс Бейли Лю символизировал неотступное стремление к поставленной цели через преодоление всех препятствий [10].

Приведенные примеры текстильных перформансов созданы на базе различных текстильных процессов – ткачество, вязание, шитье.

Другим вариантов организации перформанса является «игра» с арт-объектами текстильного искусства. В статье «Костюм как среда.

Современные тенденции и типология» описывался так называемый «статичный перформанс» «Clothing Enigma», созданный

американской художницей Мариан Шоеттл, где человек оказывался пленником надетой на него одежды, сшитой таким образом, что юбка одного платья переходила в юбку другого.

Перформанс итальянских художников Джемиса Люциани и Софии Ванини «Устройство для пространственного форматирования тела», напротив, не сковывал человека, не ограничивал его свободу, а демонстрировал сопротивление надетому арт-объекту.

Авторский перформанс 2008 г. «Трансформер» был создан как игра с одним текстильным модулем, цельнотканой трубой-коконом, который можно было надевать по-разному в зависимости от настроения участника процесса.

Интересной формой современного перформанса в искусстве «fiber art» является проведение различных акций, главным образом, экологической направленности, основанных на использовании огня, воды, воздуха и т.д. Так, в перформансе японского художника Хидео Танака «Опаляемая Земля» ткань, разостланная по полю, поджигалась. В работе Диего Маттхаи (Мексика) «Воздушное окно» ветер, раздувавший текстильные занавески, помогал автору раскрыть тему биеннале 2011, где это произведение было представлено. Биеннале называлась «Воздух», и главной идеей выставки стало привлечение внимания к загрязнению окружающей среды.

Перформанс Бейли Лю «Ди-Да» был основан на звуке падающих капель. «Ди-да» по-китайски означает звук капания воды, а также звук тиканья часов. В процессе демонстрации перформанса соленая вода медленно стекала вниз по виниловым пластинам, как бы проходя через время, испаряясь и оставляя следы — кристаллы соли.

Авторский перформанс «Мечта о крыльях» также имел экологическую направленность и был посвящен тутовому шелкопряду, благодаря которому существуют шелковые ткани. По преданию, разводить шелколичных червей, обрабатывать шелк и ткать китайских женщин научила супруга легендарного императора Циньши Хуан Ди, царствовавшего более чем за две с половиной тысячи лет до нашей эры. Легенда гласит, что императрица пила чай, сидя под шелколичным деревом, и ей в чашку упал кокон тутового шелкопряда. В горячей воде нити кокона разделились, и императрица

увидела, какие они тонкие и нежные. Этот факт считается началом развития шелкоткачества. Процесс получения шелковой нити путем вываривания коконов тутового шелкопряда применяется до настоящего времени, в результате чего гусеница насекомого погибает, не успев стать бабочкой. В процессе проведения перформанса танцор тянулся к полупрозрачным крыльям, созданным из металлической сетки, вышитой полиэтиленовыми волокнами, но крылья слишком высоко, они не достижимы. Гусенице шелкопряда не суждено стать бабочкой, ее мечта о крыльях так и остается мечтой, ускользающим сном, разбивающимся о жестокую реальность.

Интересным видом современного текстильного перформанса можно считать фильмы, где показан процесс создания текстильного произведения. Немецкие художники Барбара Эссер и Вольфганг Хорн в 2012 г. в рамках Международной биеннале «Contextile» (Португалия) представили фильм «Иди вперед», результатом которого стало создание антропоморфного арт-объекта, в который медленно втыкались длинные красные иглы. Согласно концепции авторов, подобная акция символизирует защиту человека от негативных внешних воздействий.

Фильм «Все для любви», посвященный созданию текстильного арт-объекта из волос, был представлен на выставке «Эрос», проходившей в 2013 г. в Италии. Автором перформанса стала Фиона Керквуд — художница из Южной Африки.

Следует отметить, что текстильные перформансы, представляющие собой демонстрацию процесса создания художественного произведения, становятся настолько популярными, что в условиях участия в биеннале «fiber art» 2017, которая пройдет в октябре в г. Монтевидео, Уругвай, «video textile art» был выделен в отдельную самостоятельную конкурсную номинацию.

В заключение хотелось бы отметить, что текстильный перформанс — интересное направление «fiber art», которое требует серьезного изучения. Символическое восприятие ткани как образа жизненного пути человека позволяет художникам, работающим в области «fiber art», выражать серьезные философские проблемы, используя средства и методы современного текстильного искусства.

Примечания:

1. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Словарь, Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. — С. 44.
2. *Рихард Вагнер.* Произведение искусства будущего. 1849. — [Электронный ресурс]. — URL: http://teatr-lib.ru/Library/Wagner/Izbr/#_Тос212715558 (дата обращения: 23.07.2017).
3. Василий Кандинский — Гезамкунстверк. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/gesamtkunstwerk.php> (дата обращения: 20.05.2017).
4. *Бобровская А.А., Уваров В.Д.* Текстильный перформанс — взаимодействие искусств. Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи // Сборник материалов второй всероссийской конференции молодых исследователей. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2014. — С. 309.
5. *Хан-Магомедов С.О.* Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт. 1995. — С. 212. Цит. по: *Эфрос А.* Камерный театр и его художники. — М., 1934. — С. 22–24.
6. Там же. — С. 214. Цит. по: *Эфрос А.* Камерный театр и его художники. — М., 1934. — С. 23–24.
7. Там же. — С. 212. Цит. по: *Сац Наталия.* Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. — М., 1961. — С. 121–123.
8. *Лысенко О.В., Комарова С.В.* Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы. — СПб.: Астур, 1992. — С. 6.
9. *Лебедева Н.И.* Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 509.
10. *Susan Taber Avila.* Beili Liu Poetry in Space. Surface Design Journal. Fall 2012. — P. 38–41. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.beililiu.com/VIDEO-1> (дата обращения: 22.05.2017).

Библиография:

1. Бобровская А.А., Уваров В.Д. Текстильный перформанс — взаимодействие искусств. Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи // Сборник материалов второй всероссийской конференции молодых исследователей. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2014. — С. 308–311.
2. Лысенко О.В., Комарова С.В. Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы. — СПб.: Астур, 1992. — 48 с.
3. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт. 1995. — 424 с.
4. Цветкова Н.Н. Древние текстильные техники и дети нового века // Рынок лёгкой промышленности. — СПб., 2005. — № 46. — С. 44–45.
5. Цветкова Н.Н. Костюм как среда. Современные тенденции и типология // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2014. — № 4. — С. 307–313.
6. Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out Guimaraes, Portugal. Contemporary Textile Art Triennial 1 Sep/14 Oct. Catalog. — 147 p., англ., португал. яз.
7. Eros 2013. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. Catalog. — 144 p., англ., итал., франц. яз.
8. Schoeser Mary. International Textile Design. — London: Laurence King Publishing, 1995. — 191 p., англ. яз.

**МУСОР КАК СРЕДСТВО ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДРЮ
(В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРАКТИК АВАНГАРДА)**

Статья посвящена творчеству современного американского художника Леонардо Дрю, использующего мусор, природные материалы и их изображения в своих инсталляциях и ассамбляжах. Затрагивается история наделения нехудожественных предметов статусом произведений искусства представителями авангардистских течений прошлого.

The article is devoted to the creativity of contemporary American artist Leonardo Drew, who uses garbage, natural materials and their images in his installations and assemblies. The history of giving non-artistic objects to the status of works of art by representatives of the avant-garde trends of the past is touched upon.

Ключевые слова: Леонардо Дрю, современное искусство, инсталляция, ассамбляж, мусор, жанк-акт, реди-мейд, традиции авангарда.

Keywords: Leonardo Drew, contemporary art, installation, assembling, garbage, junk act, red-maid, avant-garde traditions.

Леонардо Дрю — современный американский художник, получивший мировое признание и успешно работающий в области нефигуративного искусства. Исследование его творчества, до настоящего времени остающегося вне поля внимания отечественной художественной критики и историографии, представляется важным

для понимания тенденций развития американского искусства конца XX — начала XXI в. как части мирового художественного процесса.

В своих ассамбляжах и инсталляциях Леонардо Дрю активно использует отбросы, реди-мейд [1] и природные материалы. В связи с этим анализ его творчества необходимо предварить краткой историей включения этих ранее нетрадиционных материалов в художественный контекст.

Феномен использования мусора в качестве художественного материала своими истоками восходит ко второму десятилетию XX века. Исследователи (В.В.Бычков, В.Д.Седельник, Х.Рихтер) связывают это явление с поисками нового визуального языка в условиях глобального кризиса европейской цивилизации представителями художественного направления дада, особенно Куртом Швиттерсом (хотя следует отметить, что еще раньше элементы мусора — куски старых газет и афиш, фрагменты этикеток от бутылок включали в свои коллажи основатели кубизма Пабло Пикассо и Жорж Брак). Обращение к такому нехудожественному, подчеркнуто низменному материалу, как мусор, — отбросам, остаткам ранее представлявшим ценность вещей, лишенным их формы и смысловой составляющей, — полностью укладывалось в контекст лозунгов дадаистов о смерти старого искусства, их отказа от буржуазных ценностей, эстетики, памяти и морали (по определению теоретика направления Тристана Тцара, «дада — антиискусство, антиобщество, антисистема») [2].

Для Швиттерса мусор — не просто доступный материал, это и метафора безвозвратного утраченного прошлого, и прием, позволяющий соединить искусство с реальностью. Для определения своих работ, постепенно выходящих из границ плоскости в пространство, Швиттерс использовал классические художественные термины, добавляя к ним приставку *merz* (возникла из обрывка листовки с рекламой «Коммерц-унд-приватбанка») — мерц-рисунок (коллаж), мерц-картина (ассамбляж). Следуя этой логике, представляется, что масштабную инсталляцию *Merzboy* допустимо соотносить с эволюционирующей архитектурной пластикой. Постоянное изменение, сам процесс, становится произведением искусства в такой же степени, как материализованный конечный результат.

Вопреки антиэстетическим идеям дадаистов, гармонизирующей основой построения мерц-объектов Швиттерса является композиция. Как отмечает В.В.Бычков, «в этом плане Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.» [3].

В дальнейшем использование мусора в качестве средства художественной выразительности получило развитие в творческих экспериментах представителей различных авангардистских течений.

В частности, один из основателей поп-арта Роберт Раушенберг, работая «прорыве между искусством и жизнью» [3], в определенной степени продолжает пространственно-образные эксперименты Швиттерса, создавая путем сочетания живописи с различными предметами комбинированные произведения. Однако мусор в его работах не ассоциирован с обломками прошлого, это привычные и узнаваемые фрагменты повседневности, реди-мейд, привнесенный в художественный контекст для его нового осмысления.

Родоначальник автодеструктивного искусства Густав Мецгер в саморазрушающихся работах воспроизводит «одержимость уничтожением, которой люди подвержены как по одиночке, так и в массе», утверждая, что «саморазрушающиеся живопись, скульптура и конструкция — это полное единство идеи, места, формы, цвета, метода, времени и процесса разложения» [5].

«Ожившие» мета-объекты [6] из деталей сломанных механизмов и металлолома художника нового реализма Жана Тэнгли — примеры самосоздающихся и самоуничтожающихся произведений, пародия на техническую цивилизацию с ее ценностями, рушащимися «сами по себе», которая со временем сменяется размышлениями о судьбах мира, стоящего на пороге ядерного коллапса. Представитель того же направления Арман создает «портреты»-ящики, наполненные принадлежавшим «моделям» мусором, а затем и аккумуляции [7] социологической реальности, полагая, что «именно разнообразный мусор может лучше всего рассказать о повседневной жизни общества».

Миммо Ротелла изобретает технику деколлажа, основывающуюся на обнажении слоев при отрывании кусков от массивов, наклеенных

на рекламные тумбы старых киноафиш, вычленяя и комбинируя фрагменты некогда единого целого; позже «афишисты» переходят к практике сохранения формы фрагмента реальности, являющегося плодом коллективного творчества и дополняющегося как обществом, так и художником.

Представитель джанк-арта [8] Ричард Станкевич обращается к эстетике ржавого металла и создает окрашенные тонким юмором абстракции, тяготеющие к фигуративности конструкции на стыке скульптуры и ассамбляжа. Джон Чемберлен исследует пластические возможности старого металла, который красит, а затем моделирует путем его сочетания новые объемы и формы.

Художники итальянского арте повера [9], пытаясь «сбросить» искусство с пьедестала, видят в мусоре не только антипод коммерчески благополучным художественным материалам, но и носитель экзистенции простого человека, и концентрируются, в отличие от представителей минимализма, на поэтике артефакта.

В творчестве представителя московского концептуализма Ильи Кабакова мусор имеет коннотации с «образом советской действительности», «архивом воспоминаний» и современной культурой, характеризующейся «недоделанностью, незавершенностью форм, непродуманностью» [10].

Британские художники Тим Ноибл и Сью Вебстер, работающие в жанре трэш-арта [11], посредством ассамбляжей-«обманок» из мусора, своеобразного иронического театра теней, исследуют оптическую природу восприятия искусства и способности человеческого глаза к самообману.

Вик Мунис, создавая из мусора реплики известных произведений, и ХА Шульт, экспонируя по миру «мусорную армию», занимаются, как и другие представители эко-арта, «художественной утилизацией» мусора, пытаясь решать экологические и гуманистические задачи.

Таким образом, мусор со временем стал для художников универсальным синтетическим материалом, готовым, в зависимости от решаемых задач, к порождению многовариативных форм и смыслов.

Одним из современных художников, активно использующих мусор



Рисунок 1. Леонардо Дрю.
«Номер 8». 1988 г.

в своих работах, является Леонардо Дрю. Причины выбора данного средства художественной выразительности, становятся понятными при обращении к его биографии.

Леонадро (Лео) Дрю (1961 г.р.) — афроамериканец, его детство прошло в жилищном проекте Бриджпорта (такие кварталы-гетто в США прочно ассоциированы с нищетой, жилищной сегрегацией, наркоторговлей, отсутствием социальных лифтов), в доме, окна которого выходили на мусорную свалку. С

раннего возраста его отличали способности к рисованию. Свои работы на местной выставке он представил в 13 лет, а через два года попал в зону интересов DC Comics и Marvel Comics. Дрю изучал дизайн в Новой Школе дизайна в Нью-Йорке (Parsons School of Design), в 1985 году получил степень бакалавра изящных искусств в колледже Купер Юнион (Cooper Union). Вскоре после этого он обращается к нефигуративному искусству (по собственному признанию художника, под влиянием творчества Джексона Поллока и Пабло Пикассо). Материал для своих работ он находит на свалке, где прошло его детство.

Первое состоявшееся и получившее признание арт-критиков произведение «Номер 8» (1988) — окрашенный в черный цвет ассамбляж из дерева, бумаги, веревок, перьев и шкур, скелетных останков животных и мертвых птиц — воплощало «циклический характер существования» (рис. 1).

Эту работу в интервью Дрю именует «Матерью», он оставляет ее в личной коллекции, а тема рождения, смерти и последующего перерождения становится основополагающей для художника.

Дрю создает сложносочиненные плоскостные и пространственные инсталляции из предметов, прошедших через процессы окисления, горения и гниения. Все это позволяет достичь видимого эффекта разложения, столь натуралистичного, что зрители начинают

принюхиваться, ожидая почувствовать запах распада. Однако специфический запах существует лишь в воображении, порожденный мастерски созданной художником атмосферой зловещего очарования смерти, одновременно притягивающей и пугающей. Вид отживших свой срок предметов и материалов, останков живых существ вызывает мысли о неизбежном конце жизни, прощании навсегда, невозвратном прошлом. Однако, как отмечает американский искусствовед Лорейн Эдвардс, у Леонардо Дрю «жизнь и смерть идут в тандеме» [12], и, следовательно, смерть является лишь стадией циклического существования, вызывающей резонанс жизни.

Примечательно, что составные части «мусорных» инсталляций после экспонирования не выбрасываются, а служат основой для новых работ. Этим Леонардо Дрю не просто подтверждает исповедуемую идею о цикличности существования, но органично встраивает в нее в качестве бесконечно эволюционирующей категории процесс ресоздания произведения искусства.

Художник не дает своим работам названия, он лишь присваивает им номера (добавление к номеру буквы указывает на место создания: L — Лондон, T — Техас, S — Сан-Франциско). Этот прием не только облегчает каталогизацию, позволяя проследить хронологический порядок создания произведений, но избавляет их от давления авторской идеи, неизбежно закладываемой в названиях, оставляя простор для свободной зрительской интерпретации, основывающейся на индивидуальном опыте.

Как отмечает Дрю, «скульптуры можно рассматривать как упражнения в формализме, с другой стороны, эти работы исследуют человеческую память, с помощью широкого спектра материалов отсылая как к общим элементам человеческого опыта, так и к разнообразной истории общества» [13].

В поисках новых средств художественной выразительности Леонардо Дрю дополняет список используемых материалов старым металлом, который собирает по улицам Нью-Йорка и химически обрабатывает в студии, часто используя полученную ржавчину как краску. Первая подобная работа — «Номер 14» (1990) — остается в его личной коллекции.

Рисунок 2.
Леонардо Дрю.
«Номер 43». 1994 г.



Поездка в Сенегал, во время которой Дрю посетил бывший рабовладельческий пост на острове Горе, послужила для художника поводом к художественному осмыслению родовой исторической травмы, характерной для афроамериканского населения США. С 1992 года он создает ряд работ, содержащих хлопок-сырец, — подвешенные к деревянной балке грязные белые мешки, напоминающие то ли саваны членов общества Ку-клукс-клана, то ли рубища рабов («Номер 29»), штабели массивов хлопка («Номер 25»), груда хлопковых ящиков («Номер 28»).

Самой впечатляющей работой становится ассамбляж «Номер 43» (1992), в котором Дрю соединяет материалы, подобные использовавшимся ранее в «Номере 8» и «Номере 14». Восемьсот коробок, плотно «утрамбованных» в ячеисто-сетчатую стену, вызывают ассоциации с переполненными клетушками, в которых рабы ожидали отправки к своим новым хозяевам, или с грязными домами-сота́ми современных негритянских гетто. Какие-то коробки закрыты ржавым железом, из других торчат веревки или тряпки, часть зияет пустотой. (рис. 2).

Использование этих материалов символично и содержит напоминание о беспощадной эксплуатации человека человеком на хлопковых плантациях американского Юга, о работорговле, борьбе за свободу и гражданские права. Также здесь явственно просматривается параллель с ситуацией в современной Америке, где значительная часть афроамериканцев по-прежнему испытывает тяготы социального и расового неравенства.



Рисунок 3. Леонардо Дрю. «Номер 80». Фрагмент. 2002 г.



Рисунок 4. Леонардо Дрю. «Номер 90». Фрагмент. 2004 г.

При беглом взгляде стена-сетка сливается в своеобразный единый узор, отдаленно напоминая тканое полотно, однако более пристальная концентрация на деталях — кусочках хлопка, веревках, ржавом металле подвигает к пониманию их образной ассоциативной связи с микрокосмами, «заключенными» в соты-ячейки. В этом прослеживаются определенные реминисценции Луиз Буржуа («Клетки») и Луизы Невельсон («Небесный собор», «Посвящение шести миллионам»). «Сетка — это моя основа здравого смысла, иначе это был бы просто шум. <...> ...Но если вы знаете, что слушать, они (детали — А.Д.) будут говорить с вами», — отмечает Дрю [14].

Прием с «клетками» и ящиками» художник применяет достаточно часто, используя ритмику модульной структуры (подобной графической сетке Пита Мондриана) в качестве организующей основы своих ассамбляжей и инсталляций. Такие конструкции, выполненные из дерева, металла, стекла или плексигласа, могут располагаться на стенах или в пространстве, наполняться самым разным предметным содержанием. Чаще всего это обломки материальной человеческой культуры, несущие личные ассоциации и отпечаток культурной памяти, выброшенные на свалку, которые Леонардо Дрю, в соответствии со своей идеей о цикличности существования, возрождает в произведениях искусства метафорически и визуально.

Минимализм в колористических решениях его работ (белый, черный, синий, «цвет ржавчины», «цвет земли», «цвет пепла») ассоциируется



Рисунок 5. Леонардо Дрю. «Номер 55Р». Фрагмент. 2014 г.



Рисунок 6. Леонардо Дрю. «Номер 186», 2012 г.

с «монохромами» Раушенберга, техникой сплошного цвета Джексона Поллока и «живописью цветового поля» Роберта Мазарвелла.

Дрю много путешествует по миру: после поездки в Бразилию в его работах появляются цветовые акценты; во время путешествия в Японию в философии дзен-буддизма он находит подтверждение своим идеям о цикличности существования; в Китае овладевает техниками обработки бумаги.

С начала 2000-х годов артефакты со свалки художник начинает заменять их образами (подобный прием с муляжами использовали, в частности, Марсель Дюшан и Клас Олденбург) из папье-маше и литой бумаги.

Первая подобная работа «Номер 80» (2002) представляет собой своеобразный мемориал из 400 призрачных образов когда-то существовавших вещей — игрушек, предметов быта, одежды (рис. 3).

В «Номере 92» (стеклянный куб, в прозрачные пронумерованные ячейки которого помещены бумажные оттиски вентилях кранов, инструментов и выполненных в форме автомобилей флаконов для одеколона, 2003), «Номере 14F» и «Номере 15F» (3d-образы искореженных детских игрушек из литой бумаги в плексигласовых ящиках, 2015), «Номере 90» (2004) прослеживаются параллели с «портретами»-объектами и аккумуляциями Армана и «Витриной Референций» Кристиана Болтански» (рис. 4).



Рисунок 7. Леонардо Дрю. «Номер 161». Фрагмент. 2012 г.



Рисунок 8. Леонардо Дрю. «Номер 77», 2000 г.

Эксперименты со скульптурными формами из модифицированной бумаги Леонардо Дрю продолжает печатными рельефными картинами-коллажами (рис. 5), созданными в сотрудничестве со студией Расе Prints. Применяя техники глубокой печати, а также прибегая к тиснению пигментированной бумажной массы, он получает текстурные пласты, которые соединяет между собой и закрепляет на пространстве стены.

Части коллажа с бумажными рельефами и контррельефами могут соседствовать с закрепленными на пластах сплетениями настоящих корней и кусками древесины («Номер 186», 2016) (рис. 6).

Подвергшиеся повторному уничтожению, лишенные физического естества, но получившие прежнюю форму в ином материале, деревянный мусор и найденные природные объекты обретают новую эстетику, визуально подчеркнутую ценностью (триптих «Номер 26Р», 2014).

Имитируя результаты процессов разрушения и коррозии, которым время подвергает материалы, Дрю проявляет их скрытые слои («Номер 3Р», 2012; «Номер 32Р», 2014; «Номер 48Р», 2014). Это делает его сборные объекты визуально похожими на работы афишистов.

Большинство работ Леонардо Дрю связаны с пространством стены. Масштабные пространственные инсталляции, такие как «Номер 161» (2012), побуждающий зрителя идти мимо нагромождения фанерных обрезков и сухих веток — образов опустошенных трущоб или сгоревших лесов, пробираться под почерневшими от огня балками,



Рисунок 9. Леонардо Дрю. «Номер 185», 2016 г.



Рисунок 10. Леонардо Дрю. «Номер 159», 2012 г.

в промежутках между которыми пробивается свет, и уже упомянутые ранее «Номер 28» и «Номер 80», не получили значительного распространения в его творчестве (рис. 7).

Возможно, причина кроется в прошлом Дрю как традиционного графика и живописца. Однако такой способ пространственной организации работ является оправданным для решения многих задач художника. Монументальные ассамбляжи и «печатные» сборки могут закрывать огромные площади стен (так, например, размеры «Номера 129» (2009) составляют 457.2 x 1747.5 x 160 см, «Номера 77» (2000) — 426.7 x 1,706.9 x 147.3 см) (рис. 8).

Во многих работах тысячи подобных друг другу составных элементов напоминают очертания перемещенной на вертикальную плоскость плотной городской застройки. Драматическую динамику композиции придают диагонали — ошестинившиеся сплетения корней («Номер 134D», 2009) или куски дерева, вырывающиеся из «равнинного рельефа» картины в пространство («Номер 185 2016») (рис. 9). Соединяя искусственные и естественные материалы и формы, художник исследует взаимодействие природной сущности и индустриального мира, внутренние конфликты, неизбежно порождаемые их симбиозом. Гипертрофированное выражение этот прием получает, когда Дрю добавляет в работы фигурные объемы из скрепленных болтами алюминиевых листов (рис. 10).



Рисунок 11.
Леонардо Дрю.
«Номер 190». 2016 г.

«Номер 35S», «Номер 37S» (оба 2014) и «Номер 158» (2012), собранные из множества обработанных вручную и идеально подогнанных друг к другу брусков древесины, продолжают тему своеобразных архитектурных метафор, порою представляя собой узнаваемые фрагменты капителей и пилястров, символизирующие с помощью своей волнообразной формы периоды расцвета и заката цивилизаций.

Еще одним интересным приемом, используемым Леонардо Дрю, является «деконструкция» работ. Извлекая элементы ассамбляжа из сетчатого каркаса («Номер 62», 2012; «Номер 123», 2009), он размещает их на стенах галереи. Однако, разрушив формальную структуру, ранее являвшуюся средством организации привнесенных в произведение найденных материальных объектов, художник создает из фрагментов хаоса со свалки безупречно ритмически выверенную композицию, одновременно добиваясь концентрации зрительского внимания на деталях. В эпическом ассамбляже «Номер 190» (2016) он в определенной степени продолжает эту практику, создавая своеобразный каталог, который содержит части всех работ, созданных Леонардо Дрю за его карьеру (рис. 11).

Развивая традиции авангарда, творчески переосмысливая приемы, введенные в художественную практику представителями нефигуративного искусства прошлого, обращаясь к реди-мейду,

мусору и природным материалам как к универсальным средствам художественной выразительности, Леонардо Дрю последовательно вырабатывает свой узнаваемый образно-пластический язык. В своих работах, объединенных идеей цикличности существования, он исследует вопросы культурной памяти и самоидентификации человека и общества. Его ассамбляжи и инсталляции, которые отличаются мощная эмоциональная выразительность и глубина художественного высказывания, занимают важное место в современном американском искусстве, формируя один из векторов его развития.

Примечания:

1. Термин «реди-мейд» ввел художник Марсель Дюшан для обозначения предмета утилитарного обихода, изъятого из среды обычного функционирования и выставленного в качестве произведений искусства. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 379.

2. Цит. по: *Галеева А.А., Хан-Магомедова В.Д.* Культура в современном мире. — 2010. — № 5–6 [Электронный ресурс]. — URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/alhome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s5.pdf (дата обращения: 10.05.2017).

3. *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. — М.: Кнорус, 2012. — С. 367.

4. Там же. — С. 390.

5. Цит. по: *Wilson A.* Gustav Metzger's Auto-Destructive / Auto-Creative Art an Art of Manifesto, 1959–1969. An Art of Manifesto, 1959–1969 // Third Text. — 2008. — Vol. 22. — № 2. — P. 184.

6. Приставку мета- по отношению к объектам Тэнгли ввел шведский историк культуры Понтус Хультен см.: *Херрманн Х-К.* Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли // Логос. — 2010. — № 1 (74). — С. 133–134.

7. Аккумуляция — ассамбляж из однотипных предметов, помещенный в закрытые ящики из прозрачного оргстекла. См.: Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. — С. 29.

8. В 1950-х годах критик Лоренс Эллоуэй впервые употребил термин «джанк-арт» (от англ. junk — «мусор, отбросы, отходы»). См.: *Peter Selz* // *Architectural Design* (London). — 1961. — Vol. 31. — № 3 (March 1961). — P.122.

9. Термин «арте повера» (с итал. arte povera — «бедное искусство») ввел в 1967 году критик Джермано Челант. См.: *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М.: АдМаргинем Пресс, 2015. — С. 553.

10. *Кабаков И. Гройс Б.* Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010. — С. 73.

11. Трэш — «мусор» интеллектуального производства» (от англ. trash — «мусор»). См.: *Фуртай Ф.В., Кребель И.А.* Мусор истории и мусор масс: аксиологические перспективы современной культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. — 2009. — № 3. — С. 298.

12. *Edwards L.* Navigating a Sea of Chaos // *Sculpture Magazine*. Washington DC. — 1997. — Vol. 16. — № 2. — P. 20.

13. Цит. по: Официальный сайт Леонардо Дрю [Электронный ресурс]. — URL: <http://leonardodrew.com/> (дата обращения: 04.05.2017).

14. *O'Sullivan M.* A Trash Course in Sculpture: Leonardo Drew Elevates the Value of Junk // *Washington Post*. Washington D.C. — 2000. — March, 26. — P. G01.

Библиография:

1. *Андреева Е.Ю.* Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — СПб., 2011.

2. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб., 2007.

3. *Бычков В.В.* Эстетика. — М.: Кронус, 2012.

4. *Гончаренко. Н.* Мусор и его изображение в творчестве художников поп-арта и «нового реализма» // Искусство и образование. — 2015. — № 5. — С. 7–17.

5. *Кабаков И. Гройс Б.* Диалоги. — Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2010.

6. *Краусс. Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003.
7. *Седельник. В. Д.* Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.
8. *Рихтер Х.* Дада. Искусство и антиискусство. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т.Набатниковой. — М.: Гилея, 2014.
9. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д.* Искусство с 1900 года: Модернизм, антимодернизм, постмодернизм / пер. с англ. Абдушелишвили Г., Бобрикова А., Гавриковой О., Ермаковой П., Курова Е., Охница В., Рябухина О., Фоменко А., Шестакова А. — М.: АдМаргинем Пресс, 2015.
10. *Ceyan T.* Leonardo Drew in Conversation with Tasha Ceyan // NYAQ. — 2016/17. — № 6. — P. 4–9.
11. *Dobrzynski J.H.* Extracting Metaphors from «Life's Detritus»: A Sculptor Entwines Found Objects with His Experiences and Human History // New York Times. — 2000. — February, 2. — P. E8.
12. *Proenza M.* Leonardo Drew review // Art in America Magazine. — 18 Jan. 2013 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/leonardo-drew-1/> (дата обращения: 04.05.2017).
13. *Schmuckli C., Weiss. A.S.* Existed: Leonardo Drew. — Houston: D.Giles Ltd., 2009.
14. *Weiss H.* Leonardo Drew and The Mother [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.interviewmagazine.com/art/leonardo-drew#> (дата обращения: 04.05.2017).
15. *Whiteley G.* *Junk: Art and the Politics of Trash.* — New York: I.B. Tauris, 2011.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Е.В. Жердев	Глаз как явление и сущность в визуальном искусстве	4
2. Э.М. Андросова	Геометрия неопластицизма как творческий источник трансформации пластического видения реальности в дизайне костюма XX века	23
3. О.М. Санду	Вариации образа мира «чаша» в традиционном искусстве народов средиземноморья	33
4. О.М. Санду	Палеолитические образы «Самовоспроизводящей вселенной»	46
5. Ю.В. Хабарова	Греческая акротериальная скульптура вотивного значения в архаический и классический периоды	53
6. И.В. Глазов	Интерпретация античности в контексте эволюции отечественной живописи XX века: проблемы наследия и новаторства	65

7. А.В. Мельченко	Основные мотивы и технические особенности украшений Гилана XII–VIII вв. до н.э.	72
8. О.В. Орловская	Развитие пейзажной живописи эпохи Раннего Чосон 1392–1550 гг. на примере живописи Ан Гёна	88
9. И.А. Абрамкин	Проблема художественного идеала в творчестве В.Л. Боровиковского	95
10 В.И. Королева	Профильная портретная миниатюра и античный вкус в России второй половины XVIII — начала XIX века	113
11. М.В. Соколова	У истоков новых планировочных решений: асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре	129
12. М.В. Соколова	Английский загородный дом эпохи Королевы Виктории. Архитектор и заказчик. Новый характер взаимоотношений	137
13. Д.Г. Черных	Особенности художественно- промышленного образования в Российской империи в XIX начале XX века	144

14. А.В. Харитонов	Павильон Русских Окраин на Парижской выставке 1900 года. К проблематике функции русских выставочных павильонов на всемирных смотре	164
15. Е.М. Цыкунова	Художественные особенности и символика изображения подсолнухов в росписи плафона дома-музея К.С. Станиславского в Москве	174
16. А.В. Кортович	Шрифтовое оформление композиционного пространства вышитых рушников XIX–XX веков	181
17. Т.Б. Калистратова	Русско-немецкие художественные выставки 20-х годов	192
18. О.Н. Аверьянова	Фотография как материал искусства. Способы манипуляции с фотографической реальностью у Ман Рэя: комбинирование практик	204
19. Т.С. Гамидов	Художественно-стилистические особенности в живописи Г.В. Пшеницыной	223
20. Г.А. Тавакалова	Примитивизм в творчестве Тимофея Караффа-Корбута	232

21. С.Д. Петренко	Принципы организации синтеза монументальных искусств в архитектуре СССР (1920–80-е гг.)	240
22. В.Е. Рябина-Задерновская	Историческая роль носителей графической информации в процессе формирования экологии визуально- коммуникативной среды города	252
23. А.В. Сазиков	Московские торжества 1987 года — маркеры новой эпохи в праздничном оформлении города	262
24. П.Е. Родькин	Проблема смыслового и визуально-графического воспроизводства геральдики в современной территориальной бренд-идентификации	270
25. С.В. Мкртчян	Взаимосвязь свойства ассоциативности и ассоциативного значения объектов дизайна	289
26. Н.П. Гарин С.Г. Кравчук М.А. Гостяева	Школа Арктического дизайна: основы проектно- исследовательской методологии	300

27. И.И. Орлов	Исторический фон возведения укрепленных церквей на севере Франции в XVI-XVII вв.	312
28. П.П. Козорезенко (старший) П.П. Козорезенко (младший)	Формирование творческой личности Мая Данцига. Ранние годы	324
29. А.Е. Медведева	Колористика как средство художественной выразительности в современной белорусской керамике	332
30. Н.Н. Цветкова	Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность	342
31. А.А. Дудина	Мусор как средство образно-пластической выразительности в творчестве Леонардо Дрю (в контексте развития художественных практик авангарда)	351

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

Жердев Е.В.

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

Андросова Э.М.

Кандидат культурологи, доцент, руководи-
тель департамента художественных
и авторских проектов, куратор всероси-
сийской выставки «Московский стиль»,
Центр поддержки и развития индустрии
моды
e-mail: avtor-moda@yandex.ru

Санду О.М.

Кандидат технических наук, зав. кафе-
дрой ТПиХОМ факультета «Реклама и
дизайн» ИжГТУ им. М.Т. Калашникова
e-mail: sanduolgamil@gmail.com

Хабарова Ю.В.

Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: julia_gru@mail.ru

Глазов И.В.

Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: glazzov@gmail.com

Мельченко А.В	Российский государственный гуманитарный университет, старший научный сотрудник в Государственной галерее на Солянке e-mail: am.studiomir@gmail.com
Орловская О.В.	Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: 281091_2010@mail.ru
Абрамкин И.А.	Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова e-mail: ivan_terracot@mail.ru
Королева В.И.	Соискатель МГУ им. М.В. Ломоносова e-mail: v.i.koroleva@inbox.ru
Соколова М.В.	Кандидат искусствоведения, МГУ им. М.В.Ломоносова e-mail: mar641079992007@yandex.ru
Черных Д.Г.	Доцент кафедры «Дизайн и изобразительные искусства» Южно-Уральского государственного университета, Челябинск, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна e-mail: koreytcenin@rambler.ru
Харитонов А.В.	Аспирант МГУ им. М.В. Ломоносова e-mail: artur.haritonov.1991@mail.ru
Цыкунова Е.М.	Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова e-mail: litzy@mail.ru

Кортвич А.В.

Аспирант Московского государственного института культуры, старший преподаватель кафедры «Иллюстрация и эстамп» Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета
e-mail: kortovich@inbox.ru

Калистратова Т.Б.

МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: tk12@mail.ru

Аверьянова О.Н.

Кандидат искусствоведения, зав. Отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

Гамидов Т.С.

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра Российской академии наук
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

Тавакалова Г.А.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gaiane2512@gmail.com

Петренко С.Д.

Преподаватель Новосибирского государственного художественного училища, аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств
e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

- Рябинина-Задерновская В.Е.** Преподаватель СПГХПА
им. А.Л. Штиглица
e-mail: zadernovskaya@gmail.com
- Сазиков А.В.** Кандидат искусствоведения, ведущий
специалист научно-методического отде-
ла МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru
- Родькин П.Е.** Кандидат искусствоведения, доцент
Департамента интегрированных ком-
муникаций Национального исследова-
тельского университета «Высшая школа
экономики»
e-mail: prdesign@yandex.ru
- Мкртчян С.В.** Кандидат искусствоведения, доцент
кафедры «Реклама, связи с обществен-
ностью и дизайн» Российского Эконо-
мического Университета
им. Г.В. Плеханова
e-mail: 7655682@rambler.ru
- Гарин Н.П.** Кандидат искусствоведения, профессор
кафедры «Индустриальный дизайн»
Уральского государственного архитек-
турно-художественного университета,
г. Екатеринбург
e-mail: nikolai.garin@inbox.ru

Кравчук С.Г.

Кандидат искусствоведения, зав.
инновационно-творческой лабораторией
Уральского государственного архитек-
турно-художественного университета, г.
Екатеринбург
e-mail: svetlana.usenyuk@mail.ru

Гостяева М.А.

Аспирант кафедры «Индустриальный
дизайн» Уральского государственного
архитектурно-художественного универ-
ситета, г. Екатеринбург
e-mail: maria_gostyaeva@mail.ru

Орлов И.И.

Доктор искусствоведения, профес-
сор ЛГТУ, член-корреспондент РАЕ,
«Doctor of Science, Honoris Causa»
IANH (United Kingdom — London),
заслуженный деятель науки и техники,
член творческого Союза дизайнеров
России
e-mail: igorlov64@mail.ru

Козорезенко П.П. (старший)

Доктор искусствоведения, профессор
МГХПА им. С.Г. Строганова,
член-корреспондент РАХ
e-mail: pochta@evart.ru

Козорезенко П.П. (младший)

Доктор искусствоведения, профессор,
почетный член РАХ
e-mail: pochta@evart.ru

Медведева А.Е.

Аспирант Белорусской государственной академии искусств, преподаватель кафедры «ДПИ» Белорусской государственной академии искусств
e-mail: medwed.ania@gmail.com

Цветкова Н.Н.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественный текстиль» СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

Дудина А.А.

Магистрант 1-го года обучения кафедры «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

3/2017

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати
Свободная цена

Подписано в печать 27.09.2017
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 23,62.
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.
Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2017