

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

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО  
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА**

*Вестник МГХПА*

4/2016

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, 2016. – № 4. – 420 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, 2016

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, 2016. – № 4. – 420 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, 2016

## КАНОН В ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Определение канона трактуют из его признаков (каноничности), что определяет не характеристику категории, а правила ее методического применения. Рассматриваются различные трактовки канона.

The definition of the canon is usually interpreted from its features (canonicity) which determines not characteristics of the category but rules of its methodical application. Several examples of canon interpretation.

**Ключевые слова:** канон, религия, онтология, идея жертвы, каноничность.

**Keywords:** canon, religion, ontology, the idea of sacrifice, canonicity.

В отличие от категории стиля, не имеющей существенных различий в искусствоведении [9], канон, по сути, понятийно не определен. Это проявляется в том, что категорию объясняют с помощью каноничности (признаков канона). Но признаки не являются основанием — они следствие: нормы сопропорционирования, мерительный шест в древних системах соизмерения, пропорции в архитектуре и человека в изобразительном искусстве, — все каноничны. Канонична одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии (VIII в.). В западноевропейской музыке с XII–XIII вв. под названием «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Каноном именуют наборы норм и правил в различных видах деятельности человека: в поэзии, медицине, юриспруденции и т.д., перенося на канон идею каноничности. Толкования канона многочисленны и поисковые системы в интернете дают две сотни его определений [8]. Все перечисленное есть именно каноничность, но не сам канон. И поскольку в правилах



Рисунок 1. «Туринская плащаница». Фрагмент

семиотического управления каноничность есть свойство (денотат канона), следствие канона, функция канона, но не само Имя — КАНОН, то полнота его не может исчерпаться частными определениями. Каноничность модифицируется в истории и предстает в виде топоса в ту или иную формационную эпоху. Можно вычленить единство признаков каноничности в эпоху неолита в категориях морфа — законов изображения отдельного образа (чаще предка рода), а в эпоху металла — морфемы — схем мироздания, например в пермском или скифском зверином стиле. Канон искусства христианского Средневековья существует в двух видах: греко-византийском-русском, аскетически трактующим телесное, и католическом, с его большей свободой в правилах форм и образов. Можно говорить об особенностях каноничности в академическом искусстве Нового времени. Сложнее вопрос с каноничностью XX века, основанной на общегуманитарном генезисе культуры, но и здесь есть предмет разговора, и это отдельная тема.

Интересную трактовку канона дает И.Кант: это «комплекс априорных принципов, управляющих познанием и составляющих рамку для познания мира, в том случае, если они соотносимы с возможным опытом» [4]. Понятие априорности у Канта приняло на себя метафизику Имени. Этому отвечает условие золотого сечения (деление отрезка в крайнем и среднем отношении).

Современные трактовки канона существенно опрощены против



Рисунок 2. «Иисус — Альфа и Омега». Одно из ранних изображений Христа на сводах кубикuly катакомб Commodilla. IV в.

кантовского определения. Канон формулируют как систему «внутренних творческих правил и норм, господствующих в искусстве какого-либо исторического периода или направления и закрепляющих основные структурные закономерности конкретных видов искусства. Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству <...> В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон <...> Выработанные <...> главные композиционные схемы <...> элементы изображения тех или иных персонажей (в т.ч. их одежд, поз, жестов), деталей пейзажа или архитектуры уже с 9 в. утвердились в качестве канонически» [3, с. 208–209]. Данная формулировка справедлива как методическая установка правоприменения категории. Но само Имя не определяется методикой.

Для авраамической традиции канон слит с понятием Единосущее. В христианской традиции его основание Единый Бог — суть Троица. Историческим и физическим воплощением канона является ипостась Бог-Сын, распятый Иисус Христос. И «система внутренних творческих правил и норм» не может быть каноном, а только правилом, истекающим из канона, как ценностной матрицы христианства. Вопрос не в том, как изображать понятие Веры, для этого существуют прорисы, последовательность технологических операций, описание техник и др., а что Человек перед иконой есть ее неотъемлемая часть — физическая данность Веры, субъект высокоорганизованной материи — образ и

подобие Бога. И поскольку человек «вписан» в икону, которая сообщает ему о его природе, то канон — это вопрос воли и шага самого человека к Творцу: в Неизобразимое, частью или внутренней формой чего является человек перед изображением.

1. У А.Ф.Лосева канон отмечен как «количественно-структурная модель произведения определенного стиля, который, в свою очередь, выражает некую социально-историческую действительность» [5]. Это определение не совпадает со справочной формулировкой в Новой философской энциклопедии в части его предметного значения.

2. Уточняет определение канона Ю.М.Лотман, утверждающий, что канонический текст это структура, не уподобляющаяся естественному языку, а, напротив, «порождающая информацию» [6].

3. От. Павел (Флоренский) в работе «Иконостас» говорит, что канон дает свободу художнику, а в работе «Канонический реализм иконы» отец Павел отмечает: «В отношении к духовному миру Церкви, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было и есть и будет одно — **реализм**. Это значит: Церковь, “столп и утверждение Истины”, требует только одного — истины. В старых ли или новых формах истина, Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения, истинно ли нечто, и, если удостоверение дано, — благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано — отвергает» [10].

4. В «Очерках учения православной церкви» в разделе «О каноне» С.Булгаков излагает свои размышления о характере Священного Писания, которое «должно уразумеваться на основании Священного Предания». Так философ напоминает, что «после Своего воскресения Господь отверз Своим ученикам ум для уразумения писания (Лк. 24, 45), и он продолжает отверзаться Духом Св. в Церкви, и чрез то накапливается сокровищница церковной мудрости, которою не пользоваться было бы безумием» [2]. В этом случае канон именно, во вторую очередь, — «композиционные схемы и соответствующие элементы изображения тех или иных персонажей», в первую же — форма откровения о горнем, или то, что после Своего воскресения «*Господь отверз Своим ученикам ум для уразумения писания*».

Эти суждения трактуют канон как исходное основание искусства, и вполне очевидно, что Канон не может быть сведен к набору правил, поскольку его природа метафизически априорна.

Еще одно любопытное мнение находим у Яна Ассмана: «Связь “верности” и “воспроизведения” оказывается общим знаменателем в различных применениях этой формулы ... канон основывается на идеале нулевого отклонения в ряду повторений. Очевидна близость к тому, что мы назвали “обрядовой когерентностью” (от лат. находящийся в связи — В.К.). Канон можно определить как “продолжение обрядовой когерентности средствами письменной традиции”». И далее: «История формулы канона, однако, приводит нас не в сферу обряда, а в сферу права. Наиболее древние свидетельства ее» [1, с. 113]. Очевидно, что сфера права есть модальность из соответствия ее культовому событию, что в католичестве развернуто в римском юриспруденции, а в православии в русском праве — Стоглаве. В основе последнего лежат заповеди Библии.

Интересный материал показывает Ю.Г.Россиус. Автор говорит о методологических принципах теории интерпретации Бетти, который формулирует ее в виде «канонов». «Два из них относятся к объекту интерпретации, а два — к субъекту». Интересна трактовка третьего канона, относящаяся к субъекту: «Актуальность понимания требует от интерпретатора способности перенесения чужой мысли (в нашем случае Откровения Бога — В.К.) в актуальность собственной исторической жизни: для этого, согласно Бетти, интерпретатор должен “пройти в обратном движении путь творчества, повторно конструировать его изнутри... в собственную жизненную актуальность”» [8, с. 86–87].

Сопоставление мнений о каноне из разных источников показывает варианты толкований: а) как самого культового события — Страстного Подвига Иисуса Христа и Откровения, формирующих; б) богословские и обрядовые правила литургического действия; в) регулируемые с помощью этих факторов отношений людей внутри церкви и вне церкви, уже с самого начала имеющих две формы воплощения: художником через <чувствопостижение> и богословом — <умопостижение>; и г) только после этого канон есть





Рисунок 3. «Спас нерукотворный». Новгород. 2-я половина XII в. ГТГ

Рисунок 4. Андрей Рублев. «Троица. Бог-Сын». 1408. Фрагмент. ГТГ

Рисунок 5. Антонелло да Мессина. «Ессе Ното» («Се Человек»), оборотная сторона. Дерево, темпера. Между 1465 и 1470. Региональный музей Мария Акашина

«выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы». Таким образом, канон как общее ядро религиозных предписаний прежде — данность Откровения и Подвига. Сам канон зависит от способа утверждения смыслов учения, выработки понятий религиозного ощущения. В ветвях христианства, при сохранении основных идей учения, закрепленных в Библии, канон отличается в правилах визуальной культуры, но отвечают условию метаморфемы — доминанта Единосущего в образной системе искусства.

В христианстве, прежде чем оформилась пластическая программа художественной формы, отвечающая учению, должны были проявиться законы, которые предполагали бы особые приемы, способные донести до человека тайну Откровения, и можно отметить три проблемы, которые — христианское искусство. Первая — это то искусство античного мира, давшего ряд иконографических трактовок искусству христианскому, которое пуповиной связано с почитанием языческих богов. Готовые техники и технологии изображения, перенесенные в христианское искусство, нуждались в существенной переработке, прежде всего, в отказе от повышенной чувственности. Вторым преткновением была сама идея

«изображения неизобразимого», и при установлении богословских норм сопровождалась внутренними оппозициями монотеизма — несогласием идеологов христианства между собой, например, идолическим (языческим) пониманием изображения Тертуллианом, но также и внешними факторами, например, политическими целями. И наконец, третья преграда — вопрос создания новой фигуративности сцен Нового Завета и наполнение их ощущением особой духовной цели.

Основой христианского искусства стала символическая монументальная природа изображений, которая позволила избежать бытовых подробностей и сформировать особый строй фрескового, позднее — мозаичного искусства и иконы. Степень изобразительной свободы будет развиваться в границах иконографии, богословски осмысленной.

Нельзя не видеть в композиции «Иисус — Альфа и Омега» (рис. 2) катакомб Коммодилла монументальную подоснову образа «Туринской плащаницы» (рис. 1). Свободное от бытовых подробностей изображение практически всех программ христианского искусства восходит к нерукотворным образам, включая образ оплечного Иисуса, Пантократора, Новгородского Спаса (рис. 3), Троицы (рис. 4). Антонелло да Мессина в работе «Ессе Номо» («Се Человек»), несмотря на индивидуальное прочтение образа Иисуса (рис. 5), близкое «Троице» Рублева, возможно, в силу того, что в Сицилии, откуда он родом, долго сохранял греко-византийские традиции искусства.

Троица представляется величайшей идеей искусства, в которой претворен новый физический инструмент сознания, и с точки зрения интеллектуальной формы не является суммой трех частей, а остается целостным в понятии 1 (Единица).

То есть 1 — абсолютная целостность, которая может быть представлена тремя разными способами (ипостасями), и в этом смысле мы имеем предвечную тайну иррациональной «математики» как Воли Бога. Единица — всегда единица — Целое, не разделяющееся в самой себе ипостасями, а действующая в зависимости от назначенной цели: творение мира, творение жизни

на земле; творение истории человека. В единстве мысли, слова и духа, в единстве слова и действия проявляется личность Бога во встречной инспирации с личностью сотворенного им человека.

Таким образом, критерии феноменального и ноуменального значений канона преобразованы культовой природой жертвенного события как онтологического ядра религии, обрядовым жестом и зримым образом и выявляются канонически по мере саморазличения и самоудоверения Подвига Жертвы Церковью, Художником, Псалмопевцем, Теологом, Прихожанином. При этом ноуменальная часть как условие благочестия в сформированном богословием порядке изображения представляется контуром, внутри которого утверждены иконографические и иконологические правила изобразительной системы в монументальной правде средств изображения, образующие далее жанровые линии и стилистику иллюстраций библейского Писания и Предания.

В таком значении канон позволяет перейти к рассмотрению формы и сущности в искусстве не как структуры и поверхности художественного объекта, а как предопределенного каноном метафизической целостности художественного образа.

### **Библиография:**

1. *Ассман Ян.* Канон — к прояснению понятия / Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность / пер. с нем. М.М.Сокольской. — М., 2004.
2. *Булгаков С.* Православие. Очерки учения православной церкви. — Paris: YMKA-PRESS, 1965.
3. Канон / Новая философская энциклопедия. Т. II, Е-М. — М., 2010.
4. Канон / Философский словарь. — М., 2000.
5. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона / Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 6–15.
6. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс / Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — СПб., 2002. — С. 314–321.

7. *Россиус Ю.Г.* О теории интерпретации Э.Бетти // История философии. — 2012. — № 17. — С. 83–89.

8. Словари и энциклопедии на Академике. Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН. Т. II, Е-М. — М., 2010.

9. *Соловьев Н.К.* О видах стилистической взаимосвязи объектов предметно-пространственной среды // Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2014. — № 3. — С. 4–15.

10. *Флоренский П.*, священник. Канонический реализм иконы. Соч. в четырех томах. Т. 2. — М., 1996. — С. 454–462.

М.Т. Майстровская

## **ВСЕМИРНЫЕ ВЫСТАВКИ КАК ФЕНОМЕН ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ — III (АРХИТЕКТУРА ПАВИЛЬОНОВ — I)**

Статья посвящена обзору всемирных выставок в качестве феномена проектной культуры. Данный раздел уделяет внимание архитектуре выставочных павильонов. Проводится анализ эволюции выставочных павильонов, разнообразию их характера и стилистики, выявляющий выставочную деятельность как грандиозные социально-культурные проекты

The Article is dedicated to review of the worlds fairs as phenomenon of the design culture. The Givenned section pays attention architecture of the exhibition halls. It Is Conducted analysis to evolutions of the exhibition halls, variety of their nature and style, revealling exhibition activity as grandiose social-cultural projects

**Ключевые слова:** всемирные выставки, выставка, экспозиция, культура, культурный обмен, архитектура выставки, архитектура павильона.

**Keywords:** world fairs, an exhibition, exposure, culture, cultural exchange, architecture of the exhibition, architecture of the pavilion.

### **III**

Продолжая рассматривать всемирные выставки, в данном разделе остановимся на их архитектуре, конструкциях и формах, которые представляют особый интерес и имеют важнейшее значение для процесса развития мировой архитектуры.

Именно выставка как многозначный проектный феномен

формулирует и создает характер специальной архитектуры — выставочного павильона, формы и конструкции которого делают его самым выразительным архитектурным объектом XIX века, а затем XX и XXI веков, когда эта тенденция не только сохраняется, но и развивается, превращая его в уникальный архитектурный объект. В своем развитии они проходят различные этапы, формулируя разные концепции и стратегии построения формы и пространства этой своеобразной архитектуры, предназначенной не только для оптимального представления определенного ряда товаров, экспонатов, предметов науки и искусства, но и создания индивидуальной среды и представления в целом культуры и новаций своего времени. Изначально это временная архитектура, с очень небольшим сроком своей жизни, как правило, полгода, которая строится на время проведения выставки и затем уничтожается навсегда. Именно это ее функциональное предназначение и характер существования определили ее формы, стремление к универсальной конструкции, скорости возведения и демонтажа, максимально освещенного внутреннего пространства, художественной выразительности, пафоса и, безусловно, амбициозности в общем контексте всемирной выставки как уникального социокультурного явления на всем протяжении своих 165 лет.

Первоначально на выставке разрабатывается одна из основополагающих экспозиционных концепций — грандиозное нерасчлененное пространство павильона, которое затем разделят на зоны внутренним устройством стендов, перегородок, пандусов и т.д. Модульность и сборность конструкций также становится главным строительным принципом и берет свое начало в выставочной практике. Однако наиболее важными, на мой взгляд, для выставочной архитектуры являются острая концептуальность замысла формы и художественная выразительность, которые становятся во главу угла выставочного сооружения. Поиски оригинальности, необычности, культурной самобытности и сугубо архитектурного эксперимента проходят по всей истории развития выставочных строений.

Выставка в своем развитии рождает новую архитектурную форму, оказавшую самое активное влияние на развитие мировой архитектуры

в целом, став в определенном смысле полигоном, экспериментальной площадкой для разработки принципов и приемов, стилистики и концепций национальных и интернациональных архитектурных школ.

Многие архитектурные новации рождались именно на выставке, в форме выставочного павильона, в создании которых, можно без преувеличения сказать, принимали участие все самые выдающиеся архитекторы мира.

А многие выставочные творения так и остались хрестоматийными примерами и вехами развития современной архитектуры. Как и первое здание, специально построенное для проведения Первой Всемирной выставки 1851 года по проекту Д.Пакстона, рождало новую невиданную архитектуру из металла и стекла, основанную на новых принципах построения пространства и модульности, так и последующие постройки выставочных павильонов были всегда отражением современных идей, концепций и стилей. Они открывали новые перспективы для крупных городских культурных и торговых комплексов, пассажей, музеев, галерей да и самых различных зданий и сооружений.

Именно на выставках начинают активно применять современные материалы и конструкции. Так, стеклянная крыша Хрустального дворца Лондонской выставки 1851г. послужила прототипом европейских пассажей и всевозможных строений, ассоциирующихся с последними новинками XIX века. В огромном павильоне впервые была разработана специальная регулярная планировка и приемы архитектурно-художественной организации, ставшей прообразом для последующих построений. Он был собран всего за 6 месяцев, рекордный для того времени срок, благодаря применению унифицированных строительных элементов. Всего было использовано 3300 чугунных колон одинакового наружного и различного внутреннего диаметра, соответствующее количество однотипных металлических балок и деревянных рам и 300 тысяч листов стекла для стен и крыши площадью 81 тыс. кв. м., послуживших поводом для его названия — «Хрустальный дворец». Это здание было возведено «из единой, крупного размера прозрачной, как бы нематериальной, защитной оболочки, без сооружения замкнутых, отдельных друг от друга традиционных помещений» [1].

По своей форме павильон, выполненный из сборно-разборной

конструкции, напоминал многопролетную базилику с полуциркулярной крышей. Установленные в здании фонтаны и вентиляторы обеспечивали комфортную атмосферу. А два огромных вяза, оказавшиеся под крышей павильона, были сохранены по специальному требованию английского парламента, который бдительно следил за созданием Первой Всемирной выставки. Русский критик В.В.Стасов, восторженно писал о павильоне: «Новая архитектура Европы началась с гигантского шага, с циклопического здания, с народного всемирного дворца...» [2].

Общее пространство павильона было разделено на пять основных секций, проходы и площадки которых упорядочили строительство и создавали удобную для обозрения систему установки экспонатов, подобно галерейной. При всем новаторстве архитектурной части выставки в ее экспозиционной системе были предъявлены традиционные приемы, заимствованные из практики представления экспоната-товара.

В Лондоне в 1862 г. построили новое выставочное сооружение, напоминавшее собор с двумя огромными стеклянными куполами в компилятивном стиле эклектики. На выставках в Париже (1855, 1867, 1878, 1889 и 1900 гг.), в Вене, 1873 г., Филадельфии, 1876 г., и Чикаго, 1893 г., также строились грандиозные архитектурные комплексы. Каждая из этих выставок, помимо сугубо прагматических коммерческих интересов в представлении промышленности и товаров, была уникальным культурным событием в плане ознакомления самых широких масс с современными достижениями науки и техники, искусства и культуры. Они имели свою концептуальную программу, акценты и девизы, а их архитектура отражала все новейшие принципы и представления современников об идеальном здании и носила выраженные социальные демократические идеи, так как Всемирная выставка в контексте общеевропейской ярмарочной и праздничной традиции, берущей свое начало в глубоком средневековье, всегда была открытой и общедоступной культурой для всех.

Новое общественно-историческое явление, каким явилась Всемирная выставка, породила и новую архитектурную форму, которая в дальнейшей практике интерпретировала различные стилистические формы. Так, для второй половины XIX века они были характерны общеевропейской эклектике и затем стилистике всех направлений



модерна. Однако при этом включали элементы ультрасовременной архитектуры и инженерной мысли в виде металлических конструкций, порой скрывааемых под декором стиля, и как обязательные атрибуты павильонов — стеклянные крыши, купола, своды и вообще обилие стекла, что было функционально необходимо для оптимального восприятия представленных экспонатов выставки. В начале XX века на смену им пришли тенденции и формы неоклассицизма, а 1920–1930-е годы стали триумфом функционализма и конструктивизма. Павильоны второй половины XX века отвечали стилистике минимализма современной международной архитектуры, а конец XX и начало XXI века одарили выставки невиданным разнообразием самых острых, индивидуальных творческих высказываний в формах постмодернизма, оригинальных инженерных конструкций и концепций.

Характер архитектуры выставочных павильонов отразил все тенденции развития художественных направлений и стилей, существовавших на протяжении 165 лет развития Всемирных выставок. Как никакой другой творческий жанр, он выявил всеядность эклектической художественной формы, находящейся в конфликте с современной и прогрессивной строительной техникой и конструкцией. Сформулировал и обосновал тенденцию зарождения и развития в недрах мирового искусства индивидуальных черт национальных культур, которые затем начинают бурно развиваться в конце XIX столетия в поисках своего неповторимого своеобразия. Постепенно эта тенденция приводит к демонстрации на Всемирных выставках павильонов в национальных стилях, выражавших в своих архитектурных формах историю, традиции и уникальные черты различных мировых культур.

И если первые выставочные павильоны строились преимущественно в виде прямоугольных галерей или многонефных базилик, то парижская выставки 1867 г. и венская 1873 г. тяготели к центрическим формам. Впервые вместе с центральным павильоном на Парижской выставке 1867 г. предпринимается строительство отдельных национальных павильонов разных стран. В главном павильоне выставки 1867 г. площадью 146 тыс. кв. м, выстроенного из железа и стекла в виде грандиозного эллипса размером 490 x 360 м и высотой галерей в 26 м по проекту архитектора Фредерика Ле Пле и инженеров Ж.-Б.Кранца и

А.Г.Эйфеля, в центре располагался парк. Вокруг него концентрически разместились 7 галерей, пересекавшихся шестнадцатью радиальными аллеями. Это позволило расположить экспонаты в своеобразной рациональной системе, что давало возможность, «идя в радиальном направлении знакомиться с продукцией определенной страны, а проходя по окружности, иметь возможность изучить и сравнить экспонаты разных стран» [3]. Этот принцип затем будет повторен неоднократно. Концепция главного павильона, состояла в том, что его форма «должна была олицетворять земной шар, и, перемещаясь внутри павильона, посетители должны были последовательно попадать в атмосферу разных стран и континентов. Внутри павильона возникли древнегреческие храмы, турецкие бани, церкви романского стиля, готические здания, японский дом». В целом на этой выставке было более 200 построек и первые 24 павильона в национальном стиле.

Грандиозные сооружения выставок XIX века создавались на основе концепций и сценариев, каждый раз предъявляя новые невиданные формы и идеи. И даже названия главных павильонов соответствовали грандиозным замыслам — «Хрустальный дворец», «Дворец промышленности», «Галерея машин», «Дворец электричества», «Дворец женщин» и т.д. Невозможно не упомянуть о размерах этих зданий — ничего подобного мировая архитектура до этого не знала. Размеры Хрустального дворца составляли: длина — 564 м, ширина — 125 м, высота — 40 м и объем, в 3 раза превышающий объем кафедрального собора Лондона — собора Св. Павла.

Главный павильон Лондона 1862 г. представлял собой строение размером 351 x 211 м, и высотой 26 м, с куполом диаметром 76 м. Выставочный комплекс венской всемирной выставки 1873 г. проектировал один из лучших архитекторов Австрии Карл Хазенауэр, который впоследствии создал выдающийся музейных комплекс Вены, Музей Природы и Музей истории искусства. И размеры его: длина — 907 м, ширина — 206, площадь 70 тыс. кв. м. Возведенная над ним ротонда была крупнейшая в мире, превосходящая размеры куполов соборов Св. Петра в Риме и Св. Павла в Лондоне. Главный промышленный павильон на выставке в Филадельфии 1876 г. имел параметры своего здания: длина — 573 м, ширина — 141, высота интерьера — 40 м. Именно после

Филадельфийской выставки, на которой Соединенные штаты Америки продемонстрировали свои технические достижения, мощь и потенциал американской промышленности стали очевидны всему миру.

«Дворец Промышленности» на Экспо–1878 в Париже имел форму прямоугольника с размерами 706 x 340 м, площадью 300 тыс. кв. м. Фасад здания был украшен 22 «Статуями власти» — аллегорическими скульптурами стран, которые, по мнению устроителей, оказывали влияние на формирование обстановки в мире. Достопримечательностью этой выставки стала так называемая — «улица наций», по которой располагались входы в экспозиции стран-участниц, выполненные в виде их наиболее выдающихся строений. Так, например, фасад испанской экспозиции был выстроен в виде силуэта Альгамбры, итальянской — Дворца Дожей в Венеции, русский раздел архитектора И.П.Ропета представлял собой сложное строение из «фрагментов русской избы, губернского провинциального дома и реплик на строения московского Кремля» [4] и т.д. Прогулка по этой «улице» представляла эклектичный мир 1878 года и характер, историю и духовные особенности расположившихся на ней стран.

Шедевром инженерного искусства признавали современники гигантский зал машиностроения Парижской выставки 1889 г. со стеклянным сводчатым пролетом 115 м, длиной 450 м и высотой 45 м, перекрытый 20 стальными арками. Однако одним из самых выдающихся экспонатов выставки 1889 г. стала башня известного инженера строителя мостов, виадуков, вокзалов, каркаса статуи Свободы, впоследствии подаренной США и ставшей ее символом, Густава Эйфеля. Она создавалась как своего рода Триумфальная арка в память о 100-летию Великой французской революции и выиграла конкурс, в котором участвовало более 100 проектов. Поддержанный жюри выставки, проект Эйфеля был, тем не менее, осужден в меморандуме, подписанным ведущими писателями и художниками Франции, которые считали, что она искажает панораму Парижа. Первоначально башня была окрашена в золотой цвет и производила впечатление изящной ажурной конструкции, а не чудовищного монстра, как боялись представители творческой элиты. По окончании строительства за месяц до открытия выставки под звуки «Марсельезы» Эйфель поднял над ней французский

флаг. Башня стала олицетворением промышленной революции XIX века, символом своего времени и постоянно действующим экспонатом. Она использовалась многообразно — там были рестораны, офисы, в том числе газеты «Фигаро», обсерватория, физическая, метеорологическая и биологическая лаборатории, гигантские лифты и смотровые площадки, которые остаются самыми популярными в Париже до сих пор. Впоследствии она использовалась как радио- и телевизионная антенна французской столицы. Со строительством башни происходит замена чугунных конструкций на стальные, которые становятся основными элементами и материалами в архитектуре и строительстве нового времени.

Следует отметить, что первоначальной концепцией выставочной архитектуры было сооружение центрального универсального здания грандиозного объема и параметров, что со временем утрачивает свое значение, и начинается строительство отдельных национальных и корпоративных павильонов и сооружений. Эта тенденция проходит и по выставкам XX столетия, когда преимущественно строились отдельные павильоны, и лишь незначительное количество стран устраивала свои «сборные» павильоны, выделяя экспонентам площади для экспозиций. Как правило, именно огромное разнообразие архитектурных форм, национальных традиций и творческих экспериментов в выставочной архитектуре создали ее непреходящее значение и неиссякаемый притягательный интерес. Однако концепциям свойственно меняться, и Всемирная выставка 2017 года, подготовка к которой идет сейчас в Астане, возвращаясь к забытой стратегии, строит единый грандиозный павильон, в котором будут располагаться все экспозиции участников выставки, посвященной проблемам мировой энергетики.

В создании выставок выявились социально-экономические устремления общества, ярко прозвучали эстетические, художественные воззрения времени. В их грандиозных манифестациях конца XIX века чрезвычайно актуальным стало продемонстрировать свое национальное своеобразие, неповторимость и особенность культуры. Получает реализацию стремление к национальной индивидуальности и неповторимости, когда выставочные площадки превращаются в наглядные атласы мировой культуры, энциклопедии не только

современных достижений, но и традиций, культурной самобытности народов. Созданные в национально-романтических направлениях и традициях, они входят отдельной страницей в историю архитектуры разных стран конца XIX века.

Для России, как и для других государств, участие во всемирных выставках позволило открыть миру через архитектуру своих павильонов в «русском стиле» своеобразие своей неповторимой культуры и традиций, представить ценность и характер русского образа жизни, выразить уникальность российского прошлого и настоящего в контексте мировой культуры по широкой шкале ценностей.

Так, например, проект императорского павильона на выставке 1873 г. был выполнен в стиле боярских хором архитектором И.А.Монигетти; проект павильона на выставке 1888 г. в Вене архитектора А.Бенуа представлял собой реплику на древнерусские терема. Национальное архитектурное направление сказалось и на внешнем облике экспозиций русских разделов выставок; многие проекты были выполнены архитектором И.П.Рапетом. Выставочные объекты, павильоны и экспозиции XIX века создавались известными российскими архитекторами и художниками, такими как В.Гартман, Р.Мельцер, С.Атвуд, Н.Брюллов, Л.Гун, Ф.Шехтель, В.Щуко, А.Щусев, К.Коровин и другие [5].

Пространство выставочных комплексов XIX века украшало большое количество сооружений в виде популярных триумфальных арок, вводных порталов и фонтанов, бассейнов и оранжерей, специальных павильонов и различных киосков и т.д. Они выполнялись в самых различных исторических стилях, что соответствовало эклектическим концепциям времени, при этом пышно и обильно декорировались. Другим направлением было создание сооружений — скульптур, или инсталляций, или же откровенных экспериментов как в концептуальном, так и в формальном аспекте. Огромное значение приобретали скульптуры и рельефы, панно и произведения монументально-декоративного искусства, как правило, посвященные изображениям аллегорий — труда, открытий, путешествий, странам и народам.

Парижская выставка 1878 г. в качестве экспонатов использовала

живых людей. Там были выстроены целые поселения, с показом национального быта. «Гавайская деревня», раскинувшаяся в центре Парижа, была населена ее реальными обитателями; «Мавританские дворцы» утопали в роскоши; арабские ремесленники при свете факелов занимались своими работами на улочках-экспозициях «азиатских городов».

Чикагская выставка 1893 г. была перегружена декоративным оформлением, обилием украшений в виде «модернизированных греческих портиков» и колоннад. При этом одни из главных и сенсационных павильонов — «Дворец Электричества», освещенный по вечерам 120 000 лампочек, и «Дворец женщин» — были данью техническим и социальным нововведениям.

Наконец, выставки конца XIX века представили архитектуру нового стиля модерн, а национальные павильоны разных стран, обращаясь к своим историческим художественным формам, достигли максимальной художественной выразительности. Строительство национальных павильонов в своих традиционных материалах и технологиях было практически ведущим для всех стран.

Последняя выставка века в 1900 г. в Париже проходила под девизом «Итоги века». Однако главные акценты были сосредоточены на показе «прогресса техники и роста изобилия». Выставка поражала впечатление национальными павильонами, которые имитировали выдающиеся архитектурные сооружения своих стран. Так, Англия построила копию Кингстон-хауса, Бельгия — копию старинной готической ратуши Брюсселя; США представили купольный павильон как реплику вашингтонского Капитолия; в павильоне Германии воспроизвели отдельные интерьеры из дворца Сан-Суси и т.д.

Комплекс зданий российского раздела на выставке 1900 года представлял собой интерпретацию московского Кремля, по проекту архитектора Р.Ф.Мельцера. Однако наиболее впечатляющим строением была «русская деревня» (Берендеевка), созданная по проекту К.А.Коровина и архитектора И.Е.Бондаренко с главным кустарным павильоном в виде рубленого боярского терема, замысловатыми переходами и крылечками, которые соединяли

отельные строения. Впечатление оставлял и павильон российских окраин, экспозиция и интерьеры которого с 28 прекрасных панно на азиатские темы также были выполнены К.Коровиным, с привлечением Н.А.Клодта, Н.В.Досекина, А.Я.Головина [6].

Новый XX век демонстрировал свои концепции и принципы формообразования. Начало века ознаменовалось выставками в Глазго 1901 года, где преобладали постройки в стиле модерн, и Русские павильоны строились по проектам Ф.Шехтеля, отражая самые современные тенденции и формы в органичном сочетании неорусского стиля и модерна. Форма одного из русских павильонов в Глазго, первоначально построенного из дерева, получила дальнейшую разработку, превратившись в жемчужину отечественного модерна рубежа веков — хорошо известный всем Ярославский вокзал. А павильон России на выставке 1911 года в Турине архитектора В.А.Щуко был построен уже в стиле неоклассицизма, с ротондой и колоннадой, широкими мраморными лестницами, балюстрадами и террасами, и практически воспроизводил знаменитый Конный двор в Кузьминках архитектора Д.Жилярди, что также было данью времени и увлечением репликами классицизма.

Тенденции современной архитектуры продемонстрировали советские конструктивисты на выставках 1920-х годов. Уникальный павильон СССР на международной выставке 1925 г. в Париже (которую многие исследователи считают Всемирной) открывал новую архитектурную концепцию, логику конструктивности и выразительности. Советский павильон, одно из самых ультрасовременных строений на выставке, проектировал архитектор Константин Мельников, предварительно выиграв внутренний конкурс из 9 заявок от ведущих архитекторов страны, в число которых входили оригинальные и талантливые проекты Ивана Фомина, Ильи Голосова, Владимира Щуко и др. Было разработано несколько экспозиционных секторов. Прежде всего, это сам отдельный павильон СССР, вошедший в золотой фонд мировой архитектуры XX века, несколько киосков «бутиков» для советского Торгсектора в Гран-Пале и на Эспланаде Инвалидов.

Павильон представлял собой деревянную каркасную конструкцию

с ярко выраженной диагональной композицией. Он сам становился главным экспонатом выставки, одновременно предъявляя и остросовременную архитектуру и национальное творчество и культуру, пропагандируя новый стиль и новый строй. В нем привлекало и наружное остекление, и мощная диагональ открытой лестницы, с устремленной ввысь вышкой-мачтой, на которой крепились буквы названия страны. Контраст нерасчлененных «глухих» стен и стеклянных стен-витражей, пересеченных по диагонали наружной лестницей, придавал всей постройке дополнительную динамику и выразительность. Яркая, запоминающаяся агитационность внешнего облика и нарядное остроумное решение внутреннего пространства помогли русским архитекторам и дизайнерам в создании оригинального экспозиционного ансамбля. Художественное руководство всей выставкой осуществлял художник Д.Штеренберг. Экспозицию внутри павильона на Эспланаде Инвалидов создавал профессор театрально-декорационного факультета ВХУТЕМАСА Исаак Рабинович, который сделал ассиметричный и лаконичный зал Госиздата. А профессор факультета дерево- и металлообработки ВХУТЕМАСА Александр Родченко оформил знаменитую и хрестоматийную экспозицию «Рабочий клуб», а также экспозицию в Гран-Пале и обложку советского каталога выставки, создав уникальные по насыщенности и эмоциональности фотомонтажи. Значение и важность этой экспозиции оказались настолько емкими для отечественного искусства, что сегодня была предпринята реконструкция экспозиции «Рабочего клуба» в Государственной Третьяковской галерее, в качестве постоянной экспозиции отдела XX века.

На этой же выставке в Париже павильоны «Примавера», «Помона» и Галерея Лафайет, а также интерьеры Галереи французского посольства продемонстрировали новую стилистику — Ар Деко. Роберт Малле-Стивенс выстроил «Сад с бетонными деревьями» в остром характере кубизма, а Ле Корьбюзье в павильоне «Эспри Нуво» предъявил современное понимание жилой ячейки, оказавшей влияние на стратегию архитектуры практически на весь последующий XX век.



Павильоны русских конструктивистов на внутренних выставках и конкретно на ВСХВ 1923 года, такие как «Махорка», «Дальний восток», «Известия» и «Красная нива» и др. остались хрестоматийными примерами целого архитектурного направления, прославившего отечественное зодчество.

Уникальным примером стала архитектура павильона Германии на Всемирной выставке в Барселоне в 1928 году, когда архитектор Мис ван дер Роэ продемонстрировал новую концепцию архитектуры с перетекающим пространством и минималистической эстетикой форм, непревзойденными натуральными материалами и скульптурной пластикой в свободном пространстве, выстраивая остро современное архитектурное сооружение с четкой задачей, функцией и концепцией. А мебель, спроектированная им для встречи короля и королевы Испании в этом павильоне — кресла и банкетки (для сопровождающих их лиц) «Барселона», оказалась непревзойденным шедевром мебельного дизайна XX века и широко используются в представительских и жилых интерьерах до сих пор.

К форме и характеру павильона всегда относились в высшей степени концептуально и профессионально. За годы существования Всемирных выставок были разносторонне и тщательно разработаны формы и конструкции выставочных павильонов, принципы организации и функционирования, методы организации пространства, маршрутов обхода и осмотра, устойчивые приемы аранжировки экспонатов, экспериментальный характер и стратегии выставочного строения.

Организация павильонов на всемирных выставках, как правило, поручалась ведущим архитекторам и художникам и выполнялась на максимально высоком проектно и художественно-исполнительском уровне, так как представляла социально-экономические и технические достижения, современные строительные возможности и концепции и в целом позиционировала культуру страны. Практически все известные и плодотворные архитекторы мира принимали участие в проектировании своих национальных павильонов или же крупных универсальных выставочных объектов — центральных, национальных, отраслевых, корпоративных и павильонов известных фирм и т.д.

В целом, выставочная практика продемонстрировала связь выставки с главенствующими воззрениями и интересами эпохи и также представила собой выдающиеся проекты крупнейших мастеров архитектуры мира.

За время своего развития Всемирная выставка стала актуальным и прогрессивным механизмом, способствующим общественной консолидации профессиональных сил, выявлению талантливых и современно мыслящих создателей — архитекторов, концептологов и методистов, дизайнеров и художников и т.д. Огромное количество специалистов принимает участие в их подготовке и проведении. Выставки пользовались и пользуются неперенным вниманием со стороны правительств стран, где они проходятся и являются грандиозными государственными политическими, экономическими и культурными проектами. Иллюстрированные и текстовые каталоги и описания широко освещаются в прессе и профессиональной сфере, не говоря уже о том, какое иницирующее значение они имеют для промышленности, дизайна, архитектуры, искусства и в целом культуры этих полутора столетий.

Архитектура выставочных павильонов XX и начала XXI века представляется нам темой следующей статьи.

### **Примечания:**

1. *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — М., 1978. — С. 22.
2. *Шпаков В.Н.* История Всемирных выставок. — М., 2008. — С. 20.
3. *Шпаков В.Н.* Там же. — С. 46.
4. *Шпаков В.Н.* Россия на Всемирных выставках. — М., 2000. — С. 98.
5. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. — М., 1997. — С. 164.
6. *Шпаков В.Н.* История Всемирных выставок. — М., 2008. — С. 161.

## Библиография:

1. *Алексеев С.П. Никитин Ю.А.* Промышленные выставки в России. История и современность. — СПб., 1999.
2. *Barysbekov B.* From London to Astana History of international exhibitions. 1851–1933. Vol. 1. — Astana, 2013.
3. Выставочные ансамбли СССР. 1920–30 годы. Материалы и документы. — М., 2007.
4. *Кликс Р.Р.* Художественное проектирование экспозиций. — М., 1978.
5. *Комаров И.* Первые всемирные выставки // Декоративное искусство СССР — 1970. — № 9.
6. *Майстровская М.Т.* Всемирные выставки как феномен проектной культуры (1 и 2 части) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. — № 3. — С. 16–27; 2015. — № 4. — С. 12–25.
7. *Мезенин В.К.* Парад всемирных выставок. — М., 1990.
8. *Никитин Ю.А.* Архитектура выставочных павильонов на всемирных и международных выставках (Проблема синтеза искусства и архитектуры). — Л., 1977. Вып. 7.
8. *Овчинникова Н.П.* Советские павильоны на международных выставках. — М., 1980. Серия «Архитектура и строительство». — № 9.
9. *Шпаков В.Н.* Россия на Всемирных выставках. 1851–2000. — М., 2000.
10. *Шпаков В.Н.* История Всемирных выставок. — М., 2008.

Н.И. Аникина

**МОЗАИКИ МЕМОРИАЛА В МЫТИЩАХ.  
ТРАДИЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ В XXI ВЕКЕ**

В статье рассматривается история создания и стилистические особенности цикла мозаичных панно авторского коллектива С.В. Горяева, Е.С. Данильченко и А.В. Якименко для архитектурного ансамбля Федерального военного мемориального кладбища близ подмосковного города Мытищи в контексте развития Строгановской школы монументального искусства II половины XX века – начала XXI веков.

The paper discusses the history and the stylistic features of the mosaic pannots created by S. Goryaev, E. Danilchenko and A. Yakimenko for the Federal Military Memorial Cemetery near Mytischî, Moscow region. The mosaics are treated in the late XXth – early XXIst centuries Stroganoff murals school context.

**Ключевые слова:** Монументальное искусство, Строгановская школа, искусство мозаики, военный Мемориал в Мытищах.

**Keywords:** Monumental art, Stroganoff school, art of mosaics, Federal Military Memorial Cemetery.

Монументальная живопись Строгановской школы является одной из самых ярких страниц российского изобразительного искусства XX века, сложным сплавом открытий русского авангарда 20-х годов, блестящей школы знаменитого МИПИДИ во главе с Александром Дейнекой и достижений «нового монументализма» выдающихся мастеров «левого МОСХ'а» 1960-х – 1980-х годов. Огромные возможности

монументального искусства нового времени очень точно и поэтично определил Владимир Фаворский: «...монументальное искусство вместе с архитектурой организует пространство. И здесь это можно сравнить с музыкой. Как влияет на человека мелодия, грустная или бодрая, так и монументальное искусство заставляет нас ощущать его определенный ритм. Поэтому можно сказать, что если изобразительное искусство вообще влияет на нас, может перестраивать нас морально и эстетически, то монументальное искусство, кроме того, организует самого человека» (1). Именно Владимир Фаворский, на рубеже 20-х организовавший монументальное отделение ВХУТЕМАС'а, а затем возглавивший и весь ВХУТЕМАС, сформулировал основополагающие принципы монументальной живописи советской эпохи: ее ассоциативный язык, очень много позаимствовавший у древнерусской храмовой живописи; ее естественную устремленность к синтезу с архитектурой; ее высокую духовность; присущее ей творческое претворение пластических открытий авангарда для освоения архитектурного конструктивизма. Ученик Владимира Фаворского Александр Дейнека, классик русского монументального искусства XX века, на практике создал школу монументальной живописи, одним из высших достижений которой являлись первые мозаичные панно самого Дейнеки «Сутки Страны Советов» на станции Московского метрополитена «Маяковская» (1935г.) и их продолжение – цикл мозаичных панно, посвященных труду советского народа, на станции «Новокузнецка» (1943г.). Стилиевые особенности мозаик Александра Дейнеки: выразительность точно найденных силуэтов, знаменитые контрасты открытого цвета, гармоничность сочетания монументальных панно и пространства архитектуры, умение использовать все богатство смальты как материала, непревзойденная декоративность, - все это было творчески усвоено и переработано в произведениях учеников Дейнеки, особенно выпускников МИПИДИ и ВХПУ им. Строганова 40-х – 50-х – начала 60-х годов. Именно молодые «шестидесятники» - монументалисты, такие, как Борис Тальберг и Борис Милюков, Андрей Васнецов и Алексей Штейман, Игорь Пчельников и Ирина Лаврова, Григорий Дервиз и Борис Казаков, Дмитрий Мерперт и Юрий Королев, Евгений Казарянец и Леонид Полищук, Николай Андронов и

Георгий Опрышко, составили основу «левого МОСХ'а» 1960-х – 1980-х годов вместе со скульпторами Виктором Думаняном, Александром Бургановым, Аделаидой Пологовой, Даниэлем Митлянским и др., живописцами Дмитрием Жилинским, Павлом Никоновым, Игорем Поповым, графиками Игорем Обросовым, Илларионом Голицыным, Гурием Захаровым и многими другими.

Монументальное искусство «левого МОСХ'а», сформированное Строгановской школой, было принципиально направлено на создание облагороженной среды для жизни человека, среды, впитавшей вековую культуру и в то же время современной по форме, ритмам и визуальным сигналам. Вопросы стиля, остро поставленные сменой парадигмы в послесталинское десятилетие, необычайно последовательно решались монументалистами – «шестидесятниками». Исходя из того, что у художника и зрителя есть общая поэтика эпохи, общее чувство современности, монументалисты выработали пластический «словарь», отвечавший этой поэтике времени.

Молодые художники категорически отвергли риторику и стилизаторство «сталинского ампира». Как писал Андрей Вознесенский:

*«Прощай, архитектура!  
Пылайте широко,  
Коровники в амурах,  
Райкомы в рококо!» (2)*

Монументальная живопись 60-х – 80-х годов постепенно приобретала характер искусства сложных пластических метафор. Это искусство в лучших своих проявлениях оставляет ощущение изначальности, «непричесанности», как будто впервые ощупывает все предметы и приметы нашей Вселенной, что сближает его с искусством авангарда. Но в то же время это изысканное искусство культурной памяти, не зря в нем очень много театральности: в принципах построения плоскости как воображаемой декорации; в конструкции архитектурного обрамления, как кулис; в плановости решения пространства; в сценографии сюжетов; в большой любви к символам, например, музы, скоморохи, герои



Рисунок 1.  
«Скорбь» и  
«Прощание» на  
входных стелах  
ФВМК (авторы  
С.В. Горяев, Е.С.  
Данильченко)

античных мифов и персонажи итальянской комедии масок. Вместе с тем, в монументальную живопись вернулось то поразительное чувство материала, которое было присуще древнерусским росписи, мозаике, резьбе по дереву или керамике.

Мозаика, как древнейший и выразительнейший вид монументальной живописи, переживала во II половине XX века бурный расцвет. Мозаика из смальты, мозаика из пиленого на квадратный модуль природного камня, флорентийская мозаика, мозаика с рельефом, смешанная техника мозаики с включением гальки, кирпича, керамических плиток и т.д. Особенной красотой отличалась флорентийская мозаика из поделочных и других природных камней, лучшие образцы которой представляют произведения «строгановцев», например, панно «Культура, искусство, театр» (1980г.) в Культурном центре Олимпийской деревни Владимира Замкова или серия панно «Чеховские мотивы» (1987г.) для путевых стен станции «Чеховская» Московского метрополитена работы Петра и Людмилы Шорчевых.

К «строгановской школе» принадлежат и созданные уже в XXI веке панно в технике флорентийской мозаики для Федерального военного мемориального кладбища (ФВМК) в Мытищинском районе Московской области (2006-2012 гг.):

- «Скорбь» и «Прощание» на входных стелах ФВМК (авторы С.В. Горяев, Е.С. Данильченко)



Рисунок 2, 3. «Скорбь» и «Прощание» на входных стелах ФВМК (авторы С.В. Горяев, Е.С. Данильченко)

- «Оплакивание» на стене вестибюля Административного корпуса ФВМК (авторы Е.С. Данильченко, А.В. Якименко)

- «Кремль» на стене ритуального зала ФВМК (автор С.В. Горяев) при участии Е. Рыжкиной и А. Рыжкина

Еще на этапе выработки концепции художественного облика Мемориала в Мытищах авторский коллектив обратился к существующим государственным символам, и прежде всего к Кремлю и Красной площади (3). В пояснительной записке к проекту «Концепция художественного оформления ФВМК в Мытищинском районе Московской области» отмечено: «Раскрытие идейно-художественного содержания Федерального военного мемориального кладбища начинается прямо с входной зоны. При входе на территорию ФВМК запланированы входные стелы из черного и красного гранита тридцатиметровой высоты, которые видны со всех точек подъезда и подхода к мемориалу. Цветовое решение стел в красно-черном колорите отвечает сложившейся традиции траура, принятого в России... Для создания запоминающегося облика стел в их нижней части предусматриваются два панно в технике флорентийской мозаики из гранита, на тему «Скорбь» и «Прощание». Строгие формы «живописи в камне», как называют флорентийскую мозаику, сдержанность рисунка и колорита, традиционность изображений и атрибутов соответствует задаче отразить особый нравственный смысл создания Национального Пантеона...» (4).

Размер двух панно сравнительно небольшой: каждое по ширине





Рисунок 4. «Оплакивание» на стене вестибюля Административного корпуса ФВМК (авторы Е.С. Данильченко, А.В. Якименко)



Рисунок 5. «Кремль» на стене ритуального зала ФВМК (автор С.В. Горяев) при участии Е. Рыжкиной и А. Рыжкина

вписано в шестиметровый габарит передней плоскости стел при высоте три метра. Вся плоскость панно плотно заполнена изображением: слева это шествие женщин, оплакивающих умерших героев; справа – строй воинов со склоненными знаменами, отдающих героям последние почести. Традиционность, эмблематичность сюжетов оплакивания и воинского прощания ожидаемы и уместны на стелах-пропилеях, подготавливающих зрителя к знакомству с Мемориалом Славы. Первоначально на месте нынешних панно предполагались рельефные фигуры из литой бронзы, на расстоянии воспринимавшиеся как бахрома огромного траурного полотнища, на которое визуальны были похожи гранитные красные фасады стел. Но Сергей Горяев и Екатерина Данильченко, в окончательном варианте избавились от неприятного натурализма форэскизов. Авторы сумели сделать панно хорошо «читаемыми» со значительного расстояния обширной аванплощади, и в то же время интересными для рассматривания при близком просмотре. Избранный материал флорентийской мозаики, - красный, черный, серый, оливковый гранит множества оттенков, - взят с тех же месторождений, что и гранит облицовки стел. Композиционная и пластическая целостность ансамбля панно строится не только на точности выбора материала, но и на выверенности пропорций и отточенном ритме движения фигур. Особенно это видно в панно «Оплакивание».

Стройные, слегка вытянутые фигуры в одеждах, напоминающих греческие хитоны и одновременно одеяния жен-мироносец, выстроены в профиль по принципу «равноголовия» классических рельефов XVIII века или шествий на древнерусских фресках. Ритм заломленных рук, склоненных голов, цезура в ритме, созданная диагональю падающей в рыданиях плакальщицы, ритм многочисленных складок одежды вычленяют изображения из фона, но очень архитектурно, словно отвечая определению Владимира Фаворского: «... когда мы рисуем фигуру, то контур ее строит ее форму. Она некоторыми частями выступает из изобразительной плоскости, некоторыми тонет в ней. Но контур фигуры в то же время есть контур того пространства, которое ее окружает. У него как бы две задачи: нарисовать фигуру и нарисовать для нее удобное ложе в окружающем ее пространстве» (5).

Динамичность панно «Прощание» придают пересекающие ровный строй воинов диагонали склоненных знамен, а проникновение красного гранита стел в фон мозаик позволяет сохранить цельность архитектурных плоскостей. Все элементы мозаичных панно: идея, тема, композиционное построение, пластика и ритмика, способ освоения архитектурного пространства находятся в гармонии. Не зря один из самых известных архитекторов-«шестидесятников» Ю.П. Платонов так оценил панно: «Скорбные по сюжету и трагические по интонации композиции из флорентийской мозаики на стелах у главного входа... производят сильное впечатление. Они показали высокое владение авторов графикой и цветом флорентийских мозаик и монументальной пластикой» (6).

Панно «Оплакивание» в вестибюле Административного корпуса ФВМК Екатерины Данильченко и Алексея Якименко, выпускников МВПУХУ им. Строганова 2002 года, покрывает всю большую свободную стену и решено в принципах монументальной живописи русских храмов XVI – начала XVII веков. Флорентийская мозаика большого размера композиционно наполняет икону «Положение во гроб», что подчеркивается прямым отсылком оплакивающей матери к образу Богородицы: поза, наклон головы, вишневый хитон, нимб над головой и весь трагический настрой панно. Спеленутое тело сына – это и павший воин, и напоминание о Сыне Божьем. Крестообразная композиция;

тревожный фон, решенный мощными графическими лучами; удары светлого тона, напоминающие пробела; применение золота для создания мерцающей поверхности мозаики, - авторы последовательно использовали пластические приемы для уверенного объединения декоративных членений в единое выразительное целое, чему не мешает даже некоторая избыточность графической разделки. Палитра мраморов и гранитов, подобранная для флорентийской мозаики, состоит из двух сотен теплых и холодных оттенков, но красный, серый и черный гранит и здесь составляют цветовую основу колорита, корреспондируя с гранитной отделкой вестибюля.

Панно «Кремль» в ритуальном зале, созданное Сергеем Горяевым, при помощи Александра и Елизаветы Рыжкиных носит совершенно иной характер. Большая по размеру, почти 160-метровая флорентийская мозаика призвана играть роль фона для государственных церемоний похорон и построена по принципу театрального занавеса. Государственные символы: Московский Кремль с его соборами и Большим Кремлевским дворцом, - не просто оформляют пространство, но и подчеркивают статус ритуального зала. Живое движение в строгую, суховатую стилистику панно вносят бегущие облака – важный элемент композиции произведения. Цветовое решение мозаичного панно вновь основано на красных, серых и черных тонах, но в нем преобладают светлые оттенки.

Мозаичные панно в архитектуре Федерального военного мемориального кладбища входят в контекст русского монументального искусства, новейшего времени, основы которого заложены художниками «левого МОСХ'а» 50-х – 60-х годов, в свою очередь воспитанными в МИПИДИ и МВХПУ им. Строганова профессурой, сохранившей живые традиции ВХУТЕМАС'а. Монументальное искусство, которое лучше было бы назвать искусством в архитектуре и для архитектуры, тесно связано с владением разнообразными техниками, передающимися из поколения в поколение с опытом больших мастеров. Владимир Фаворский, Евгений Лансере, Александр Дейнека, затем Гелий Коржев, Игорь Обросов, Андрей Васнецов и многие другие передали новому поколению то понимание стиля, о котором применительно к Льву Бруни писал его ученик Александр Изаксон: «...развитие западного

монументального искусства шло по линии монументальной живописи в строгом смысле слова: по линии живописи, основанной на развитом чувстве материала и архитектурности композиции, то развитие восточного искусства шло скорее по линии декоративной живописи. Что же касается старого русского монументального искусства, то оно объединяло обе линии развития, соединяя западную монументальность с ее ярко выраженным чувством материала с восточной декоративностью. Работа Бруни в области монументального искусства шла именно по этому русскому пути» (7).

Авторы Сергей Горяев и Екатерина Данильченко в области монументального искусства были прямыми учениками Игоря Обросова, Алексей Якименко учился у Александра Бурганова. Строгановская школа монументального искусства продолжается.

### **Примечания:**

1. *Владимир Фаворский* «Мысли о монументальном искусстве». Сборник «Книга о Владимире Фаворском». Составитель Ю. Молок, М., 1967г., стр. 257

2. *Андрей Вознесенский* «Стихотворения и поэмы». М., 2001г., стр. 184

3. «Мемориал воинской славы». Интервью Сергея Горяева журналу «Академия» № 1 за 2012г., стр. 39

4. Пояснительная записка к проекту Федерального военного мемориального кладбища «Концепция художественного оформления ФВМК в Мытищинском районе Московской области», 2006 г.

5. *Владимир Фаворский* «О выразительности художественной формы». Цитата по Сборнику «Книга о Владимире Фаворском». Составитель Ю. Молок, М., 1967г., стр. 251

6. Интервью Ю.П. Платонова журналу «Академия» № 1 за 2012г., стр. 42

7. *А. Изаксон* «Л.А. Бруни как монументалист». В книге «Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935-1948». М., 1978г., стр. 138

## Библиография:

1. *В.П. Толстой* «Советская монументальная живопись» М., «Искусство», 1958г.
2. Составитель Ю. Молок «Книга о Владимире Фаворском». М., «Прогресс», 1967г.
3. *Г.П. Степанов* «Взаимодействие искусств». Л., «Художник РСФСР», 1973г.
4. *В.П. Толстой* «Исторический опыт и перспективы монументального искусства СССР» в Сборнике «Советское монументальное искусство». М., «Советский художник», 1979г., стр. 6-34
5. *С.Б. Базазьянц* «Художник, пространство, время». М., «Советский художник», 1983г.
6. *М.Л. Терехович.* Альбом «Московские монументалисты». М., «Советский художник», 1985г.
7. *Н.И. Аникина* «Иллюзии и реальность. Творчество московских монументалистов 60-х – 90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя». Екатеринбург, «Екатеринбургский художник», 2005г.
8. *С.В. Горяев* «Мемориал воинской славы». Интервью журналу «Академия» №1 за 2012г., стр. 38-44.
9. *Н.И. Аникина* «Технологические и композиционные приемы мозаики 2-й половины XX – начала XXI века как стилеобразующий фактор» в Сборнике «Среда. Художник. Время. Монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века». М., «Букс Март», 2016г., стр. 14-25.

П.П. Козорезенко

## РОЛЬ НАСТАВНИКА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

*Гениальность не сводится к технике, но проявляется в ней.*

*Андре Моруа*

Статья посвящена анализу исторической и современной практики обучения изобразительному искусству, роли наставника в учебном процессе, академической традиции и «игровым» методам художественного образования.

The article is dedicated to the history and contemporary state of art-education, the role of the tutor, academic tradition and «playful» methodology in the art schools.

**Ключевые слова:** художественное образование, художественная школа, наставник, академическая традиция, «игровые» методы в художественном образовании.

**Keywords:** art-education, art-school, tutor, academic tradition, «playful» methodology of art-education.

В наши дни полной свободы творчества, когда «цветут», хотя нередко и быстро опадают, все цветы, по-новому обострился вопрос о связях традиционного академического образования и искусства, о необходимости первого для второго. С одной стороны, возродился авторитет созданной в 1757 году Российской академии художеств, чьи художественные вузы так же верны традициям воспитания новых поколений мастеров экстра-класса различных видов искусства, как и наша Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова. С другой — их наиболее талантливые

выпускники в качестве и творцов, и преподавателей оказываются в большей степени желаемыми на Западе, чем в России, где наш «дикий», хаотичный и непредсказуемый художественный рынок в них вроде бы не заинтересован.

Причина этому не столько в припоминании, воскрешении примеров из прошлого, когда люди, не прошедшие курс фундаментального классического обучения, все же входили в историю мирового искусства, а в состоянии современной постперестроечной художественной жизни. Ведь сейчас вроде бы уже почти никто не интересуется: имеет ли тот или иной автор специальную подготовку? Не интересуется ни при покупке картин, ни при приеме в творческий союз, ни при предоставлении заказа, что невольно провоцирует вопрос: нужна ли в таких условиях художественная школа, имея в виду, прежде всего, ее базовую дисциплину — академический учебный рисунок, вообще?

Если относиться к искусству как к особой и вместе с тем профессиональной области деятельности, то, безусловно, да. Ведь мы не ставим под сомнение основополагающее значение школы в других видах творчества. Таких, как музыка, театр, балет, архитектура, не говоря даже об «образных» видах спорта — художественной гимнастике и фигурном катании.

Скажу больше. Осознанный пиетет к школе, ее традициям, освоению опыта прошлых поколений сродни уважению к себе как к профессионалу, далекому от «Ивана, не помнящего родства». Причем профессионалу всесторонне образованному, способному учить и просвещать других, заботящемся о непрерывной культурной связи прошлого, настоящего и будущего, о сохранении и обогащении духовной «эстафеты» нации и всего человечества.

Нередко спрашивают: насколько обоснованы опасения противников учебного рисунка, считающих, что овладение этой «школьной» дисциплиной «унифицирует» творческую самобытность ребенка, так ярко и непосредственно проявляющуюся в детских рисунках, и даже может навсегда отбить у него желание что либо изображать, а также интерес к искусству?

Я достаточно хорошо знаком с «педагогической» практикой

этого направления и другими ей подобными «игровыми» методами, включая зарубежные. Действительно, они дают впечатляющие, точнее зрелищные эффектные результаты. С одной лишь существенной оговоркой: до определенного периода приобщения взрослеющей личности к рисованию.

Момент игры, развлечения оправдан на уровне азбуки и арифметики, на уровне детских кубиков, где нарисованный арбуз обозначает букву «А», а задачи на сложение и вычитание иллюстрируются картинками реальных предметов.

На стадии алгебры, начертательной геометрии, правил правописания и более высоких ступеней обучения завлекательные подходы к ученикам просто неуместны. В лучшем случае, они могут уступить место занимательным, как в книгах Перельмана «Занимательная физика» и т.п.

Лже-освободители по сути ограничивают развитие юного рисовальщика. Они не культивируют, а консервируют его рост как художника, как формирующейся творческой индивидуальности в состоянии незрелой спелости, детской естественности, безотчетности изобразительного «самовыражения», где обучающее и познавательное начало сводится к элементарным принципам, типа «точка, точка, два крючочка, носик, ротик, оборотик...», а дальнейшие перспективы — к превращению в наивного, самодеятельного живописца, пишущего так же легко, свободно и бездумно, как поют птицы.

Наивное, примитивное искусство обладает своим неповторимым обаянием, притягательной силой и выразительностью. Но по природе своей оно — будь то детский рисунок, лубок, жостовская, городецкая и палехская роспись — анонимно и мало способствует проявлению авторской манеры, стиля, мировоззрения, а также решению внеположенных его изначальной «поэтике» творческих замыслов.

Ссылки на работы Нико Пиросманашвили или таможенника Анри Руссо не совсем корректны, ибо имеют отношение к исключениям, а не правилам как наивного, так и большого искусства, о чем свидетельствует и многовековой опыт ведущих музеев мира,



вряд ли бы рискнувших и сумевших найти им «органичное», научно-оправданное место в экспозиции образцов основных художественных направлений конца XIX — начала XX века. Чего не скажешь, например, о «детском примитивизме» произведений Пауля Клее, использовавшим его для реализации иных, отнюдь не наивных задач.

Это справедливо и в случае с будто бы спонтанными, нарушающими и опровергающими все классические традиции, идеалы и критерии творческими поисками Сальватора Дали и Пабло Пикассо, которые были прекрасными мастерами рисунка в академическом его понимании.

Да и при оценке детского, не поддающегося вроде бы никаким традиционным системам классификации рисунка на него обычно вольно или невольно смотрят с профессиональной точки зрения: как он «закомпанован», гармонично ли распределены цветовые и свето-теневые пятна, не страдает ли он излишним примитивным схематизмом, ущербной доморощенностью или, наоборот, следами явной срисованности с какого-то другого более грамотного образца. Иными словами, последовательное прохождение курса рисунка от начального звена к высшему — необходимое условие формирования профессионального художника.

Что касается общеобразовательной школы, то, наряду с воспитанием всесторонне развитой личности, одна из его незаменимых функций состоит в подготовке новых поколений грамотных зрителей, искушенных знатоков и «потребителей» искусства, способных отличить его подлинные образцы от суррогатов, профессиональное от любительского, а по большому счету — имеющее право на вечность, на звание непреходящей ценности от мертворожденного и «скоропортящегося», не выдерживающего испытание временем.

Тревожит другое. В советских изданиях по учебному рисунку меня привлекли, в частности, два высказывания разных лет на одну тему. М.Д.Берштейн, автор книги 1940 года «Проблемы учебного рисунка», считал, что «вопросы обучения рисунку в современной методике еще мало разработаны». А в выпущенных в 1985 году «Очерках по

истории методов преподавания рисунка» П.Н.Ростовцева мы читаем: «Специальных книг, посвященных научно-обоснованной методике преподавания в высших художественных учебных заведениях, до сих пор еще нет ни в нашей, ни в зарубежной литературе».

К сожалению, с эпохи перестройки положение дел едва ли улучшилось. Признавая необходимость школы, а, следовательно, обучения рисунку для профессиональных художников, следует все же уяснить: что сейчас представляет из себя наша школа как единая, целостная научно-обоснованная система художественного образования, на что она, включая преподавателей и студентов, опирается? Каким богам поклоняется?

Школа как нечто абсолютное, монолитно-неизменное, как набор догматических приемов и схем, школа на все времена существовать не может и не должна к этому стремиться. Окружающая жизнь, представления о ней, о человеке, реальный мир и его научная картина не стоят на месте, постоянно меняются, а с ними движется и искусство. Вспомним, что «Книга о живописи» Леонардо да Винчи, составленная его учениками, наряду с правилами рисования включает сведения о строении вселенной, а Петр I вообще не мыслил раздельного существования научной мысли и творческого воображения, подписав в 1724 году Указ об образовании Академии наук и художеств.

Удивительно тесное взаимодействие науки и искусства, алгебры и геометрии в эпоху Возрождения собственно и положило начало академическим художественным школам, то есть учебному рисунку, использовавшему в качестве рациональных точек опоры линейную перспективу, пластическую анатомию и пропорциональные отношения. Эти три кита, вкупе со студиями природы и копированием признанных образцов, составляют фундамент всех академических школ рисунка: мировых, русской дореволюционной, советской и нынешней.

Можно множить и множить недостатки партийного руководства культуры. Но возрождение Постановлением ЦИК и СНК СССР 1932 года Академии художеств как высшего учебного заведения и создание в 1947 году Академии художеств СССР как главного

научно-творческого и педагогического учреждения страны восстановили классическую, проверенную и обогащенную столетиями систему учебного рисунка, и она, по сравнению, например, с преподаванием живописи, была, по природе своей, невосприимчива к идеологической, соцреалистической окраске, как бы табуирована от нее в качестве неприкосновенной «alma mater».

Рисунок, в отличие от живописи, которая уже на стадии учебного процесса была привязана к тематической картине — ведущему жанру советского изобразительного искусства, истолковывался как его базовая и в общем-то аполитичная основа, серьезно овладев и изучив элементы которой советский художник мог «поднять язык искусства до уровня идей эпохи», как было написано в редакционной статье в книге Н.Э.Радлова 1936 года «Рисование с натуры».

В бытность моего обучения в институте те же педагоги, преподававшие в нем живопись и рисунок, ни на йоту не отступали от учебных программ, разработанных Академий художеств СССР. Уверен, что они вряд ли стали профессиональными художниками, авторами ряда удачных картин, если бы сами в процессе обучения следовали не этим программам, а изобретенным и проповедуемым им собственными педагогическими методами.

Бытующее мнение о том, что обучение, включающее рисование объектов реальной действительности, плодит лишь художников реалистической направленности, далеко от истины, в чем убеждают произведения разных поколений выпускников наших «классических» вузов, чья творческая манера не сводима к общему знаменателю. Произведения, востребованные поклонниками самых различных стилевых течений, — у нас в стране и далеко за ее пределами.

Подчеркну, что любая, даже идеально составленная учебная программа, скрупулезно разработанная методика преподавания реализуется через конкретного педагога. Какова же роль личности в учебном процессе?

Незаменимая, очень важная, если не главенствующая. В противном случае было бы достаточно хорошо составленных учебных пособий.

Я это понял уже в художественном училище, где многовековые традиции и заветы высокого мастерства мы усваивали не благодаря

книжной премудрости, а через учителей, причем конкретных учителей, живых носителей и участников эстафеты творческих поколений отечественной художественной интеллигенции, привносящих в нее нечто личное и новое.

Также, уверен, было и в 1920-е годы, когда разбивались учебные слепки классических образцов искусства, сбрасывался с «парохода современности» бесценный опыт Императорской Академии художеств и «недоросли» пролетарского происхождения без вступительных экзаменов имели право выбирать себе преподавателей.

И все же, благодаря именно замечательным педагогам, обладающим дореволюционной культурой, из стен ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа вышло много прекрасных художников, составивших мировую славу нашего искусства.

История Российской академии художеств насчитывает почти 260 лет, а имена преподавателей, в ней оставшиеся, можно пересчитать по пальцам. И не потому, что они были педагогами-новаторами, экспериментаторами или «революционерами» академического курса, а благодаря каким-то особым личным качествам преподавания, которые, исходя из их личных высказываний, воспоминаний учеников и современников, трудно, а скорее невозможно, свести к отдельной, отличной от академической системы образования. Как в случае с П.П.Чистяковым, в чьей мастерской учились В.М.Васнецов и М.А.Врубель, И.Е.Репин и В.И.Суриков, В.Д.Поленов и В.А.Серов.

Замечу, что и после выхода в свет в начале XV века «Трактата о живописи» Ченнино Ченнини, систематизировавшего и сделавшего публичным достоянием личный педагогический опыт, выдающиеся художники не спешили поделиться со всеми личными секретами мастерства. Даже те из них, кто имели частные художественные школы, следовали традициям средневековых цехов, не допуская в свою творческую кухню посторонних. Мастера искусств предпочитали рассуждать об искусстве, а не рассказывать о том, как достичь высшего мастерства. Вероятно, этим объясняются, например, скромные оценки И.Е.Репина как педагога со стороны его учеников в дореволюционной Академии художеств.

Размышления о том, какими качествами преподаватель должен

обладать в первую очередь, я на собственном многолетнем опыте сделал выбор в пользу предельно серьезного и ответственного отношения к своему делу и, как следствие, повышенной требовательности к студентам, начиная с дисциплины посещения занятий для всех без исключения: и для «среднячков», и для особо одаренных.

Здесь я выступаю как прямой последователь нашего выдающегося художника Ю.И.Пименова, который, ведя во ВГИКе курс живописи, запирает дверь аудитории для всех опоздавших хотя бы на пять минут, а иногда, наоборот, устраивал им «радостную» встречу, расстилая ковровую дорожку и приглашая музыкантов, исполнявших торжественные марши. Причем дисциплина — с первого до последнего курса, с последовательным прохождением всех этапов овладения рисунком.

Для студентов-лидеров, опережающих других сокурсников в выполнении учебных заданий, я предусматриваю их усложнение, но не допускаю перескакивания со ступеньки на ступеньку, минуя промежуточную, которая уже после окончания института, скорее всего, и станет слабым звеном творчества художника. Пропущенное в школе, как в средней, так и в высшей, позднее почти невозможно, учитывая специфику художественного образования, восстановить и восполнить...

Академический рисунок столь же необходим любому дарованию, как огранка бриллианту. Причем огранка, осуществляемая по определенным, опирающимся на традиции правилам.

Допустимо ли использования личного примера в работе со студентами?

На первых порах преподавания я иногда правил рисунки студентов. Но после того как один из них, достаточно одаренный, начал «эксплуатировать» меня, получая за исправленные мной рисунки высшие баллы, а за неисправленные не выше оценки «удовлетворительно», я отказался от этой практики. В лучшем случае, я показываю ошибки и способы их исправления не на студенческих зарисовках, а на чистом листе. Мне не стыдно пригласить учеников в мою мастерскую и познакомить их с собственными рисунками,

но не в качестве абсолютного эталона, образца для подражания, а примера личного решения учебных задач, примера, уровня которого можно достичь, ни в коем случае не копируя, или превзойти.

Известный художник и педагог Д.Н.Кардовский считал, что «школа есть система, а не развитие личных качеств», что «все обучающиеся искусству обязаны подчиниться способам и приемам выражения, то есть уметь передавать форму, цвет, свет, характер, движение, пропорции, знать законы этих вещей. В школе надо овладеть этими законами художественных приемов для того, чтобы потом их можно было изменить, подчинить личным художественным требованиям. Что хорошо в школьном смысле — может быть и нехудожественным, потому что цели школы и творчества разные».

Его мнение я разделяю. Целиком, хотя и с некоторыми уточнениями. Преподаватель, исходя из популярного выражения «Врач, исцелись сам», обязан уметь рисовать, то есть реализовать учебную теорию на практике, на листе бумаги, на картоне и холсте. «Отсебятина», будь то демонстрация индивидуального стиля, произвольные эксперименты, попытки самовыражения на стадии азов, «математики» учебного рисунка, вряд ли принесут пользу.

Ученику нужно перенять от учителя знания и умения профессионального изображения видимого мира, а не следовать установке «делай, как я» несмотря на авторитет и художественные заслуги последнего, хотя и это нельзя сбрасывать со счетов.

Могут спросить: а как же истолковать восторженное высказывание Пьеро делла Франчески о «прекрасной перспективе» или мысль Гете о том, что рисование служит приобщению к прекрасному? Иными словами: исключает ли процесс обучения рисунку эстетическое к нему отношение? Имеет ли право студент изображать натуру, исходя из собственных представлений о красоте человека, заниматься в стенах института поисками личной манеры отражения видимого мира?

Здесь можно одновременно сослаться и на финальную фразу одного из диалогов Платона о том, что односложно определить такое понятие, как «красота», трудно.

Считаю, что все субъективное, спорное, касающееся толкования

вкуса, прекрасного, идеального, художественно совершенного и т.п., лежит за пределами учебного процесса. Как, впрочем, и творческие достижения самого преподавателя, которые не должны использоваться в качестве конечной цели. В противном случае мы научим студента не столько рисовать, сколько срисовывать под учителя, писать в его манере. Это нередко случалось и случается с выпускниками мастерских, руководимых художниками с самыми громкими именами.

Карл Брюллов, личность во всех отношениях артистическая и «экстравагантная», сделавший, кстати, около сорока учебных зарисовок с гипсовой копии многофигурной древнегреческой скульптуры «Лаокоон», считал, что главная цель обучения сводится к овладению учеником «механизма» рисунка, «чтобы свободно, не затрудняясь, передавать задуманное и прочувственное», что «рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником», что не следует не упускать ни одного дня, «не приучая руку к послушанию», и делать с карандашом то, «что делают настоящие артисты со смычком, с голосом».

Виртуозность — способность нарисовать статую «Лаокоона» или натурщика по памяти, начав с пальца ноги и не отрывая карандаш от бумаги, — скорее, не самоцель, а подсобная задача, решение, овладение которой позволяет при создании произведений искусства, в ходе самовыражения, воплощения индивидуальных творческих замыслов не задумываться о правилах «таблицы умножения», о технике изображения.

Широка ли пропасть, отделяющая учебный рисунок от художественного? Есть ли мостик, переход, их соединяющие?

Столь же «широка», как между знанием нотной грамоты и сочинением музыки. Мостик же у каждого свой. Мой я открыл в 1979 году во время летней студенческой практики во Львове, руководителем которой был Олег Иванович Гроссе — блистательный мастер городского пейзажа-настроения. Он преобразовал меня как художника. Причем активным началом в этом процессе в большей мере был я. Он столкнул меня с наезженного пути в бездорожье свободы выражения. У меня был рисунок классический, энгровский, а он учил мыслить

плоскостями, тональными отношениями. Учил владеть свободным, импровизационным рисунком. Точность рисунка, идущая от прямого следования натуре, сковывала до того, что терялось ощущение целого. Он меня раскрепостил. Я шел от детали к целому. Он же прежде видел целое, а деталь у него была лишь элементом целого.

Важно подчеркнуть, что особое, по сравнению с другими, внимание ко мне О.И.Гроссе было связано не просто с дружеским отношением, а с тем, что, оценив мои учебные работы, он распознал во мне человека, уже достигшего «известных высот» школьной премудрости и поэтому способного и достойного индивидуального развития вне руслу институтской программы, вернее, наряду с дальнейшим ее освоением.

Точно также три года, проведенные мной на академической даче под Вышним Волочком, вряд ли так сильно способствовали моему становлению как творческой личности, формированию самобытного мироизображения, если бы я не имел основательной первоначальной профессиональной подготовки. Уроки творческой свободы и возможности самоизъявления академички не пошли бы мне впрок.

Да и моему сыну, тоже художнику, педагогические наставления были, что называется, «не в коня корм», пока он не осознал их полезность на опыте собственных проб и ошибок.

Уверен — любому откровению предшествует напряженный целенаправленный и нередко «черновой» труд. Приснившаяся Менделееву таблица химических элементов — тоже результат упорной работы мысли, а не плод случайного озарения. Действительно, душа и ученого, и художника, и поэта «обязана трудиться и день, и ночь, и день, и ночь» (Н.Заболоцкий).

Оправданы ли в учебном рисунке исправления недостатков природы, например, анатомических дефектов обнаженной фигуры, лица, или даже приукрашивание, идеализация изображаемого?

Рисунок, конечно, — не фотография, хотя и в последней, тем паче художественной, многое зависит от ракурса, освещения, ретуши и т.д. Но это и не пластическая хирургия или косметика, не говоря уже о том, что нормы красоты, представления о ней изменчивы и не сводимы к одному единственному эталону, будь то «Вирсавия» Рубенса или «Даная» Рембрандта.



К тому же мы не выбираем натурщиц или натурщиков, а имеем дело с теми, кто соглашается на эту нелегкую и низкооплачиваемую работу. Мы решаем конкретные учебные задачи — выявление пластической выразительности модели, соотношение детализировки и обобщения, соблюдение анатомических пропорций — и оставляем в стороне до поры до времени художественные.

Популярные истории, например, об увиденной В.И.Суриковым вороне на снегу, послужившей толчком к написанию «Боярыни Морозовой», или о встреченном им же на улице учителе рисования, позировавшем для образа главного героя картины «Меньшиков в Березове», не имеют прямого отношения к учебному процессу, как, впрочем, и опыт древнегреческого живописца Зевкиса, который при создании образа Прекрасной Елены «собирал» идеал женской красоты из нескольких натурщиц.

Влияет ли специфика избранного вида искусства (графика, скульптура, живопись и др.) или учебного заведения на систему преподавания рисунка? Существуют же издания вроде «Рисунок. В помощь художнику-оформителю», «Рисование и лепка для кондитеров»...?

Влияет, но не кардинально, так как главная задача — практическое освоение учащимися основ изобразительной грамоты, законов композиции — остается неизбежной, академической даже в таком своеобразном вузе, как Государственный институт кинематографии, где я учился и преподавал, и где корректировки касались лишь отдельных постановок: костюмированный портрет, фигуративная композиция в театрализованном интерьере и т.п.

Кардинальные, принципиальные коррективы данной системы также не связаны с избранным художественным материалом, будь то, сангина или пастель, а также с объектом изображения. Напомню, что карандаш в современном виде появился лишь в 1790 году, а обнаженная женская натура в учебных классах — с конца XIX века. Главное здесь — мастерство владения линией, контрастами светлого и темного, т.е. то, что объединяет ценность и пещерных росписей, и рисунков Пикассо.

## Библиография:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев. / Пер. с ит. А. Венедиктова, А. Габричевского. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV—XV века. — СПб: Азбука-классика, 2003.
3. *Лазарев В.Н.* Пьеро делла Франческа. М., 1966.
4. *Голдовский Григорий, Петрова Евгения.* Carl Brullov / На русском и английском языках. — СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 1999.
5. *Суриков В.И.* Письма. Воспоминания о художнике. Л.: 1977
6. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Составитель *Е. Д. Кардовская.* — М., 1960

А.В. Трощинская, Т.Л. Астраханцева

## **К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И АТРИБУЦИИ РАННИХ СКУЛЬПТУР В.И. МУХИНОЙ**

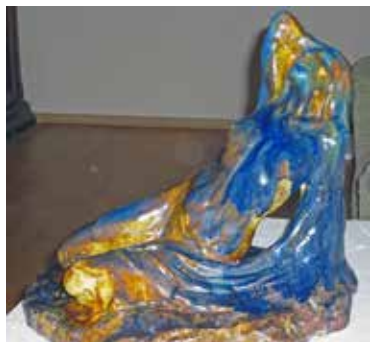
В статье рассматривается раннее творчество (до 1920-х гг.) В.И.Мухиной, так как именно в нем прослеживаются важные вехи дальнейшей судьбы мастера. Традиционно рассматриваемая как автор монументальных скульптурных композиций, как ангажированный советский скульптор-монументалист, Мухина, тем не менее, была гораздо более разносторонним художником, и, в том числе, она была мастером декоративно-прикладного искусства. В статье делается предположение об авторстве В.И.Мухиной скульптуры «Купальщица» из частного собрания.

The article discusses the early years (till 1920s) V.I.Mukhina, as it traces the milestones further fate of the wizard. Traditionally regarded as the author of the monumental sculptural compositions as well the Soviet sculptor-monumentalist, Mukhina, however, was much more versatile artist, and including she was master of decorative arts. The article suggests authorship sculpture «The Bather» from the private collection of V.I.Mukhina.

**Ключевые слова:** керамическая скульптура, В.Мухина, Абрамцево, абрамцевская керамика, начало XX века.

**Keywords:** ceramic sculpture, Vera Mukhina, Abramtsevo, early 20th century.

Раннее творчество В.И.Мухиной (до 1920-х гг.) представляет значительный интерес для исследователей, так как именно в нем прослеживаются важные вехи дальнейшей судьбы мастера. Мухина



1. Фигура «Купальщица». Керамико-художественная гончарная мастерская «Абрамцево». 1910-е гг.

была разносторонним художником (как и подобает истинному гению), и, в том числе, она была мастером декоративно-прикладного искусства. Как крупный художник, она оставила заметный след в искусстве стекла и в фарфоровой пластике. К сожалению, ее ранних скульптур сохранилось совсем не много, буквально единицы. Первый биограф Мухиной Б.Терновец отмечал, что ранняя скульптура, «как и большинство крупных работ парижского периода, не была сохранена требовательной к себе

художницей» [6, с. 16]. Ее скульптурные декорации для Московского Камерного театра в 1918 г. были разрушены при его переезде. Тем интереснее появление в поле зрения исследователей керамических произведений, которые с определенной долей уверенности можно приписать раннему периоду в творчестве В.И.Мухиной.

Не так давно в частном собрании была обнаружена керамическая скульптура «Купальщицы» (выс. — 33 см; майолика, цветные потечные глазури, восстановительный обжиг), изображающая сидящую обнаженную женщину, опирающуюся на левую руку, с запрокинутой назад правой рукой и откинутой головой с распущенными длинными волосами, как бы сливающимися с легкой драпировкой, ниспадающей сзади и переходящей волной на колени. Скульптура происходит из собрания известного московского коллекционера Татьяны Давитьянц.

Первоначально была проведена технико-технологическая экспертиза, которая выявила, что скульптура выполнена из белой керамической массы, представленной глинистыми минералами: кварцитом с примесями анатаза и кальцита (ИК, КР-спектроскопия). Синие и зеленые краски в своей основе — соединениями кремния, свинца и меди с примесями. По заключению химико-технологической экспертизы, проведенной Научно-

исследовательской лабораторией Московского музея современного искусства, материалы скульптуры соответствуют первой четверти XX в. Глина имеет близкую структуру к составу маски С.Коненкова «Свистун» из того же частного собрания Т.Давитьянц. Керамическая скульптура вылеплена, а не исполнена методом отминки в форму, что указывает на единичность и уникальность авторской модели, не предназначенной для тиражирования. Визуально, краски поливы близки цветным глазурям вазы «Летающий демон» Абрамцевской мастерской, приписываемой В.А.Серову, из собрания МГУИЭ и вазы с изображением крокодила из ГМЗ «Царское Село» — это сложный синий, переходящий в золотисто-желтые и охристые оттенки с «металлизированными» отблесками.

На основании сравнительно-стилистического анализа и технологических особенностей можно утверждать, что фигура «Купальщица» была выполнена в Керамико-художественной гончарной мастерской С.И.Мамонтова «Абрамцево» — самого крупного центра по изготовлению авторской художественной керамики в России конца XIX — начала XX в. С.И.Мамонтов основал производство художественной керамики сперва в своем имени Абрамцево, где сплотил вокруг себя выдающихся русских художников-единомышленников: М.А.Врубеля, А.Я.Головина, В.А.Серова, К.А.Коровина и др. В 1896 году он перенес свое предприятие в Москву за Бутырскую заставу (2-я улица Ямского поля), где продолжил заниматься керамикой, расширив ее производство и вовлекая в орбиту своего увлечения новые силы, молодых художников: А.Матвеева (1878–1960), П.Бромирского (1886–1920), А.Брускетти (1872–1942), И.Ефимова (1878–1959), В.Аморта (1880–?), Н.Крандиевскую (1891–1963) и др. [подробнее см.: 1].

Отсутствие подписи, даты и маркировки, а также близких аналогов, существенно усложнило проведение визуальной искусствоведческой экспертизы, т.к. предположительный круг возможных авторов скульптуры мог быть довольно широк. Действовавшие только в Москве в 1900-х гг. керамические мастерские, такие как «Абрамцево», артель художников-гончаров «Мурава» (с 1904 г.), керамическая мастерская

Строгановского училища, тесно контактировали и соперничали друг с другом, а художники-скульпторы могли работать одновременно на разных производствах (как, например, Н.А.Андреев). Между этими, во многом экспериментальными предприятиями наблюдалось, если и не тесное взаимодействие и сотрудничество, то, по меньшей мере, деятельное общение, связь через участников, сотрудников, а также учеников керамических мастерских учебных заведений (включая Петербургскую школу Общества поощрения художеств, мастерские «Гельдвейн-Ваулин», малороссийские Миргород, Каменец-Подольский и Глинское). Все они экспонировались на одних и тех же публичных выставках, ревностно следили за удачами и промахами друг друга, дискутировали на страницах художественной критики, что было обусловлено живым интересом к керамическому и шире, декоративному искусству, и находило выражение в активном творческом процессе и соперничестве [см. 7, с. 30–33].

После революции и кончины С.И.Мамонтова в 1918 г. происходит (правда, ненадолго) фактическое слияние трех московских керамических центров в один, в «Абрамцево», куда А.В.Филиппов (1882–1956) переводит формы артели «Мурава». А.В.Филиппов, закончив в 1903 г. свою учебу в Строгановском училище по классу керамики, в следующем году стал одним из главных учредителей артели художников-гончаров «Мурава» в Москве, просуществовавшей вплоть до 1917 г. Именно он, понимая безусловное значение керамики Врубеля и Абрамцевской мастерской в целом, энергично пытался в 1918 г. продлить существование предприятия в Бутырках и спасти ряд ценных произведений. Цель, которую он ставил перед собой, — «объединение на заводе всех керамистов Москвы и через них — всех мастерских» [8]. Благодаря А.В.Филиппову, в 1919 г. мастерская была принята в ведение Отдела по делам музеев Наркомпроса (снята с учета в этом ведомстве с его уходом). В 1921–1923 гг. А.В.Филиппов являлся деканом Керамического факультета ВХУТЕМАСа (своего рода наследника Строгановского училища) и пытался включить «Абрамцево» в состав художественно-технических мастерских.

Вторая половина 1910-х гг. — поздний период «догорающего «Абрамцева», как называл его А.В.Филиппов, — самый



Рисунок 2. В.И.Мухина. Наброски натурщиц.  
1916–1917 гг.



Рисунок 3. В.И.Мухина.  
Танцовщица. 1917 г. ГРМ

малоизученный в истории керамико-художественной гончарной мастерской С.И.Мамонтова, как и малоизучен круг художников, который мог иметь к нему причастность. Именно к этому, «позднему», абрамцевскому периоду, по нашему мнению, следует относить данную скульптуру.

По своим художественным и стилистическим особенностям «Купальщица» ближе всего соотносится с ранним творчеством В.И.Мухиной (1889–1953). Пластика женского тела волновала художника на протяжении всей ее жизни, однако стилистика работ Мухиной менялась со временем: от страстно-реалистического штудирования природы 1910-х гг. — к конструктивистско-кубистическим композициям 1920-х и вновь — к монументальному реализму. Фигуры Мухиной полны силы и страсти, что отличает ее рисунки и пластику от скульптур А.Т.Матвеева, в творчестве которого обнаженная модель также является магистральной темой. Однако его обнаженные максимально недословны при выверенной реалистичности — это метафора чистой гармонии, которую искали многие художники его времени.

В 1912–1913 гг. Мухина прошла профессиональную школу в Париже, где ее учителем был выдающийся скульптор Э.-А.Бурдель,

определивший серьезный интерес Мухиной к античному искусству и пластике обнаженного тела. В Париже она изучала не только искусство Бурделя, но и Майоля (женские торсы) и Деспю (портрет). Как пишет художник в своей автобиографии (1943 г.), «желание все познать, уметь “ощутить” со всех сторон заставили меня пытаться работать во многих направлениях» [5, т. 1, с. 7–9].

В те годы в Европе гремит имя Айседоры Дункан с ее новаторским античным танцем, культом нагого и «живого» тела. Потрясенный Бурдель делает великолепные рисунки и лепит танцовщицу-«босоножку». Мухина, бесспорно, находилась в струе увлечения ее хореографией и пластикой. Художник вспоминала, что, переехав на лето из Парижа в Бретань, она вместе со своей сестрой и приятельницами во время отлива «пытались на сыром песке имитировать танцы Айседоры Дункан — в те дни ими увлекался весь Париж» [3, с. 15].

В 1913 г. Айседора приезжала в Москву — это стало знаковым, заметным событием. Здесь у нее нашлось немало поклонников и последователей, основавших собственные студии свободного, или пластического, танца. Ее, нагую и «обтекаемую многочисленными шарфами пепельных тонов», изображают С.Коненков, Б.Королев и другие художники. Пробует, возможно, свои силы и Мухина, вернувшаяся в Россию незадолго до начала Первой мировой войны. В своей автобиографии художник очень скупно говорит о военном времени: «Война 1914 года прервала все возможности дальнейшего учения за границей. Я прошла курсы сестер милосердия и проработала в лазарете до середины 1918 года» [5, т. 1, с. 7–9].

Действительно, об этом периоде в жизни Мухиной известно очень немного. Несмотря на занимавшую почти все свободное время работу в лазарете, Мухина продолжала рисовать и лепить. Так, сохранились отрывочные сведения о не дошедших до нашего времени работах художника в глине — женских сидящей и стоящей фигурах натурщиц (1913–1914) [6, с. 22].

В 1916–17 гг. Мухина активно работает в графике, в рисунке, выполняет карандашом и сангиной множество набросков лежащих в разных ракурсах и стоящих обнаженных натурщиц: «Натурщица,



сидящая с поджатыми ногами», «Сидящая, поджав одну ногу», «Сидящая, заломив руки за спину», «Лежащая, опираясь на локоть» и др. В это же время (в 1916–1918 гг.), Мухина выполняет эскизы произведений декоративно-прикладного искусства: наброски обнаженных фигур к часам, вазам, к кувшинам, к чернильнице. И в дальнейшем, став известным мастером монументальной скульптуры, художник никогда не стеснялась своих работ в этой области. «Красота должна стать частью повседневной жизни, войти в быт, — говорила она. — Я утверждаю, что обед из красивой тарелки и чай из красивой чашки вкуснее и потому полезнее. Искусство, окружая повседневно человека, смягчает нравы, оно развивает вкус масс» [3, с. 87].

В 1916 г. Мухина начинает работать для Московского камерного театра, вместе с Александрой Экстер исполняет декорации, проектирует костюмы [см. 4]. Ведущей актрисой Камерного театра была Алиса Коонен, возлюбленная А. Таирова, увлеченная, как и ее подруга Мухина, новаторской хореографией знаменитой «босоножки» Айседоры Дункан. Мухина и Коонен были очень дружны. Образ, запечатленный в вышеназванной скульптуре, без сомнения, навеян пластикой обнаженной танцовщицы, а шарф-драпировка станет ключевым элементом, авторской приметой многих мухинских фигур в дальнейшем. Идея диагональной драпировки, идея «шарфа» прочно закрепится и в графике, и в театральном творчестве, и в скульптуре художника. Мотив длинных волос, переходящих в спускающийся шарф-покрывало присутствует и в работе Мухиной 1933 г. — фигуре узбечки с кувшином, выполненной для «Фонтана национальностей». Тот же развевающийся шарф мы видим в эскизах для таировских постановок «Покрывало Пьеретты» и «Наль и Дамаянити»: эскизы «Стрелок из лука» (1916), «Танцовщица» (1917).

В «Саломее» по пьесе О. Уайльда Алиса Коонен исполняла «Танец семи покрывал», который был своеобразной кульминацией пьесы и в котором актриса сбрасывала эти покрывала одно за другим. Коонен вспоминала: «Я выходила закутанная в длинное прозрачное покрывало, так что видны были только обнаженные пальцы ног. Выходила очень медленно, как бы задумываясь о своей судьбе, а может быть, предчувствуя близкую смерть. Вдруг, решительно

откинув первое покрывало, я начинала танец. Каждый покров, который снимала Саломея, нес свое эмоциональное содержание. Одно покрывало я снимала с трепетной нежностью, другое сбрасывала в порыве любви и страсти, третье бросая свою ненависть тетрарху...». Сам образ Саломеи увязывается и со стихией воды (в этой связи, неслучайным видится название скульптуры — «Купальщица»). Согласно преданию, она утонула, зажата льдом, сплывав в агонии в ледяных водах свой последний танец.

К сожалению, описи Абрамцевского завода молчат о Мухиной как о деятельном сотруднике, однако исключать ее из круга возможных «причастных» художников было бы ошибочно. Косвенным образом работу Мухиной в керамике в 1916 – 1918 гг. могут подтвердить записные книжки А.В.Филиппова, в которых он упоминает скульптора в ряду своих «товарищей и спутников» вместе с Голубкиной, Коненковым, Сапуновым, Судейкиным, Шехтелем, Гончаровой, Ларионовым и др., т.е. среди тех художников, с которыми он был знаком и контактировал в 1900–1910-х гг. Еще один значимый факт косвенного интереса скульптора к керамике заключается в том, что в 1917–1918 гг. В.И.Мухина вместе со своим мужем поселилась неподалеку от усадьбы Абрамцево в поселке творческой интеллигенции Ново-Абрамцевское, своеобразно отдавая дань Абрамцевскому художественному кружку.

Керамическая скульптура «Купальщица» дает представление о ранней Мухиной, еще не связанной «планом монументальной пропаганды» (после 1918 г. ее рисунки и скульптура обнаженных фигур становятся более массивными и геометризованными), еще наполненной «парижскими» переживаниями от великих французов Родена, Майоля, Деспю, ее учителя Бурделя. Скульптуру можно причислить к редким художественным образцам керамической пластики, дающим яркое представление о раннем творчестве В.И.Мухиной переходного периода: от Серебряного века с его любовью к театральности и пафосной чувственности к новой трактовке обнаженного тела в искусстве ар деко.

## Библиография:

1. *Арзуманова О.И.* Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии / О.И.Арзуманова, В.А.Любартович, М.В.Нашокина. — М., 2000.
2. *Астраханцева Т.Л.* О «балетных» скульптурных образах Веры Мухиной. Московский музей современного искусства. — М., 2012.
3. *Воронова О.И.* Вера Игнатьевна Мухина. — М., 1976.
4. *Коваленко Г.Ф.* Театр Веры Мухиной. — М., 2012.
5. *Мухина В.* В 3 т. — М., 1960.
6. *Терновец Б.* Творчество Веры Мухиной. — М., 1937.
7. *Трощинская А.В.* Произведения М.А.Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова. — М., 2013.
8. *Филиппов А.В.* Записные книжки. Рукопись. Частное собрание.

## **РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСКУССТВА КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЛАСТИ В ЖИВОПИСИ 1924–1930-Х ГОДОВ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕВОЛЮЦИИ**

Статья рассматривает часть живописной коллекции Государственного музея революции, сложившуюся в 1924–1930-х годах как целостное художественное явление, представляющее собой визуальный феномен реконструкции революционной эпохи. Автор анализирует произведения коллекции с позиции официальной власти, с целью увидеть утопию изнутри, глазами ее творцов, вместе с тем, не искажая объективных исторических обстоятельств. В ракурсе исследовательского внимания метод реконструкции исторической эпохи через ее художественную составляющую.

The article considers the paintings from the part of the collection of the Revolution Museum, formed in the 1924–1930's, as holistic art phenomenon, which is a visual reconstruction of revolutionary era. The author analyzes the paintings from the position of the official power, in order to see the inside of a political utopia, by the eyes of its creators, however, without distorting the objective historical circumstances. The researcher's attention focuses on the reconstruction method historical era through its art component.

**Ключевые слова:** музей, раннесоветское искусство, искусствоведение, реконструкция, интерпретация, живопись, культура, власть, история.

**Keywords:** museum, the early Soviet art, art history, reconstruction, interpretation, painting, culture, power, history.

Искусствоведческое познание, как, впрочем, и историческое,

было и остается одной из интеллектуальных форм человеческого самоосмысления. Научные исследования в области искусства, пусть и опосредованно, всегда продиктованы проблематикой современной культуры, ее трудностями и потребностями, и представляют собой своеобразный диалог между настоящим и прошлым, в котором порой обнажаются вечные и неразрешимые вопросы человеческой истории. Однако задать эти вопросы и получить на них ответы далеко не всегда возможно, поскольку интерсубъективность изучаемой эпохи может быть сокрытой, подтекстовой и даже не раскрываемой в принципе [22].

События октября 1917 года стали своего рода амбивалентной точкой отсчета в бытовании русского искусства XX столетия. Несмотря на то, что деление художественного процесса на «до» и «после» революции кажется не вполне обоснованным, а взаимосвязь истории и искусства, очевидно, не может быть прямолинейной и односторонней, идея полной асинхронности социального и художественного развития вне его связи с обществом, в полном отрыве от его исторических и политических реалий и по сей день не находит достаточного фактического подтверждения [9, 10, 12, 18].

Для современного исследователя очевидно, что понять русское искусство революционной и постреволюционной эпохи, не пытаясь осознать тех исторических обстоятельств, при которых оно создавалось, не представляется возможным. Вместе с тем, сложная и многозначная система искусства не только познаваема посредством историко-культурного контекста, но и сама открывает широчайшие возможности для исследователя, позволяя полностью переосмыслить и реконструировать эпоху.

Традиционно осознание советского прошлого предполагало полную инвариантность, то есть более или менее точное моделирование одного единственного хода развития исторических событий. В подобном случае основной задачей искусствоведческого исследования становилось объяснение исторической действительности и, как следствие, обоснование или реставрация политической актуальности тех или иных ее художественных памятников. Однако если предположить, что это историческое прошлое является совокупностью восприятий в сознании действовавших в этом прошлом людей, то объектом

познания становится именно то, в чем это сознание и порожденное им действие объективизировались, то есть — продукт культуры [13]. Меняется тогда и задача исследования: эпоха, вернуться и пережить которую по объективным причинам невозможно, становится явленной и воспринимаемой именно в процессе восприятия произведений искусства ей принадлежащих.

Метод реконструкции эпохи через ее художественную составляющую видится обоснованным еще и в силу того, что именно искусство дает возможность прикоснуться к фундаментальным проблемам человеческого существования, раскрыть бытийные секреты эпохи, исторической науке отчасти не доступные. С другой стороны, совсем не обязательно противопоставлять этот принцип исследования другим научным методам или отрывать его от них.

Тем более интересным представляется применение данного метода реконструкции на практике, в рамках исследования конкретной музейной коллекции, в частности, коллекции живописи Государственного музея революции.

Государственный музей революции, созданный по постановлению ЦИК СССР 9 мая 1924 года, являясь одним из крупнейших историко-революционных музеев страны, располагал богатой коллекцией живописи, скульптуры, графики, плаката, а также произведений прикладного искусства [5]. Структурируя этот обширный изобразительный материал, необходимо особенно выделить коллекцию живописи. Ее существенная часть, сложившаяся в 1924–1930-х годах, представляет собой уникально широкий диапазон произведений, включающий в том числе и подлинные шедевры отечественного искусства кисти И.Е.Репина, С.В.Иванова, С. А.Коровина, В.Е.Маковского, Н.А.Касаткина, Б.М.Кустодиева, К.Ф.Юона, И.Э.Грабаря, П.В.Вильямса, А.А.Дейнеки, К.С.Петрова-Водкина, М.Б.Грекова, И.И.Бродского, Б.В.Иогансона и других мастеров русской и советской живописи. Многие из этих полотен на сегодняшний день практически не экспонируются и не известны широкому зрителю.

В основном, данные полотна были призваны сопровождать и дополнять исторические экспонаты музея, подтверждая и усиливая тему «революционной борьбы» во всех ее гранях и проявлениях.

Также музей имел своей целью показать, что художники различных течений и направлений, современники и очевидцы революции, считали важным и необходимым отразить данные исторические события в своем творчестве [4]. В связи с вышеуказанными обстоятельствами, музей собирал не просто памятники живописи, рассказывающие о революции и социалистическом строительстве, а именно те произведения, которые были созданы в революционный и постреволюционный периоды. Важно отметить, что упомянутая часть коллекции была сгруппирована в экспозиции музея в соответствующей хронологической последовательности: от историко-политического состояния России накануне первой русской революции, до периода завершения социалистической реконструкции народного хозяйства и официально объявленной «победы социализма в СССР» в 1933–1937 годах [20]. Конечно, в связи с пропагандистской направленностью деятельности музея, полотна, поступавшие в художественный фонд из Государственного фонда, организованного в первые годы после революции, а также с многочисленных групповых выставок, проходили строгий качественный отбор и контроль. Однако этот контроль осуществлялся все же не с эстетических, а, скорее, с идеологических позиций. Музей был заинтересован в качестве приобретаемых полотен, однако по факту эта заинтересованность выражалась скорее в стремлении пополнить фонд работами состоявшихся, получивших признание живописцев. Музейное собирательство также соответствовало тогдашним замыслам Советской власти, пытавшейся привлечь на свою сторону художников реалистической направленности в качестве противовеса активной деятельности разнообразных форм нефигуративного авангарда. Вместе с тем, можно предположить, что коллекция живописи Государственного музея революции, а если быть точным, та ее часть, которая почти стихийно сформировалась в течение 1924–1930-х годов, несмотря на внутреннее разнообразие, представляет собой единый визуальный феномен реконструкции революционной эпохи как переломного периода новейшей русской истории и культуры.

На первый взгляд, кажется вполне разумным вычленив эту часть коллекции живописи из контекста, благо уже и не существующего, тенденциозного музея и сознательно рассматривать

в отрыве от исторических обстоятельств ее создания. Однако занявшись пристальным изучением пластических средств и языков представленного здесь искусства, исследователь рискует упустить уникальные послания и смыслы последнего.

Можно допустить, что язык искусства и есть его предмет и послание, но вряд ли это на самом деле так. Отличие смысла от произведения становится тем более очевидным, если предполагается истолкование этого смысла. И коль скоро, философия истории и политическая мысль, воплощенные в художественных произведениях, требуют специального пристального внимания искусствоведа, представляется много более продуктивным анализировать живописные произведения из коллекции Государственного музея революции именно с позиции официальной власти, увидеть революционную утопию изнутри, так сказать, глазами ее творцов, вместе с тем, не искажая объективных исторических обстоятельств.

Не секрет, что одним из главных признаков кризиса искусствознания принято считать утрату историей искусства ее культурного значения для современного художественного процесса, неспособность выявить связь сегодняшнего этапа развития искусства с предшествующими, построить единую картину истории искусства [3]. Потребность современного исследователя углублять и расширять свои представления об отечественном искусстве XX века, предполагает осознания системной целостности художественной эпохи. Последнее, очевидно, невозможно без изучения, в том числе, искусства ангажированного властью. Это тот недостающий элемент, та часть «пазла», без которой картина русского искусства новейшего времени не может сложиться полностью. Изобилие трудов, посвященных революционному и раннесоветскому искусству, может вызвать впечатление, что об этом периоде уже достаточно сказано, хотя зачастую это вовсе не рефлексия, а лишь простая манифестация художественных методов этого искусства [7]. Еще одной опасностью для исследователя является зачастую неосознанный упор на идеологическую составляющую или же, напротив, сознательный уход от любых критических оценок, происходящий из тотального неприятия советского строя и всего, что с ним связано.



Стоит предположить, что единственной возможностью избежать подобных заблуждений становится отказ от «малых субъективных истин» нравственных представлений, религиозных и политических убеждений, личностных устремлений тех или иных, «хороших» или «плохих» художников и поиск «большой истины», то есть ответа на те самые неразрешимые и подчас недоступные науке вопросы. Каковы послания и смыслы, касающиеся бытийных аспектов искусства? О чем говорит эпоха в целом, а не отдельный художник в частности? Какие акценты в этом послании расставляет власть? Тем более что именно обращение к предельным условиям человеческого бытия, к вопросу о первоначалах, всегда являлось отличительной особенностью высокого искусства.

Однако все вышесказанное вовсе не означает, что в процессе поиска у исследователя должна выстроиться целостная и всеобъемлющая система мировоззрения, которая объяснит факты истории и явления бытия, выстроит их в линейной последовательности, как некое сверхповествование эпохи, со своими «героями» и «злодеями», новаторами и реакционерами, шедеврами и провалами. Последнее было бы не вполне оправдано, поскольку сложность и противоречивость, диалектическая текучесть культурно-исторического процесса, разнообразие факторов, влиявших на причинно-следственные отношения — все это требует, может быть, более гибкого и не столь однозначного подхода. Вместо линейного здесь предпочтителен узловый метод, характеризующийся, в первую очередь, непрямой постановкой бытийных вопросов. Поскольку вопросы, действительно, не ставились напрямую самими художниками, а вытекали из соотношения различных произведений, во многом несообразного первоначальным замыслам авторов.

Так, например, возвращение в широкий искусствоведческий оборот забытых полотен из экспозиции и фондов Государственного музея революции дает уникальную возможность кардинально иного, нового прочтения широко известных живописных произведений за счет сопоставления их с ранее неизученными памятниками из коллекции музея, а также обнаружения новых взаимосвязей между ними. Последнее важно, поскольку способствует пересмотру

привычного нарратива, а также ревизии и переоценке существующих интерпретаций как широко известных, так и малоизученных произведений раннесоветского искусства.

Очевидно, что вопрос интерпретаций становится особенно актуальным в связи с невозможностью постичь смысл произведения путем проникновения в его внутреннюю автономную интенцию, традиционно сообщаемую автором. Вместе с тем, изучение контекста необходимо в ситуации, когда авторская позиция заведомо тенденциозна и потому неприемлема. И если рассматривать произведение искусства не в качестве завершенного объекта, но в процессе его восприятия и интерпретации, то есть в феноменальном модусе, то анализ произведений советских художников и особенно художников, ангажированных властью, важен с точки зрения выявления тех смыслов, которым отказано в принадлежности именно этим авторам. Отказано, в первую очередь, самой историей: ее фактической, объективной стороной. Этот парадокс вовсе не означает, что данные художники не понимали самих себя, но наводит на мысль о недостаточности трактовки произведений советского искусства через прямые высказывания художников или через буквальное понимание их образов как наглядно выраженных политических идей.

Стоит отметить, что искусство, ангажированное властью, не следует воспринимать исключительно «через власть», поскольку подобный социологизированный подход так же, как и узко искусствоведческий, лишает возможности постановки бытийных вопросов. Безусловно, и пластические средства искусства, и его социологические аспекты служат решению более фундаментальных задач творческой деятельности. Таким образом, и саму реконструкцию эпохи необходимо рассматривать исключительно в интенциональном качестве. В произведениях «официального» искусства могут быть заложены глубинные идеи и бытийные смыслы, которые, в отличие от смыслов поверхностных, фактических, не имеют авторства. Заданная тем или иным произведением истолковательная задача не кончается на замысле автора, а в созданном произведении содержится много такого, что не только сам художник и современный ему зритель, но и власть, как заказчик и мотиватор, были бессильны осознать. Интерпретация

произведения становится здесь не столько его истолкованием в пластическом, социологическом, историософском или любом ином ключе, но построением, которое предполагает, переструктурирование, собирание заново и, как следствие, освобождение от любого заданного смысла для реализации свободного понимания искусства. Последнее важно, поскольку полагаемого и принимаемого одинакового для всех и каждого смысла, очевидно, не существует [8]. Свободное понимание как некий способ познания смыслов, содержащихся в произведении искусства должно завершиться реконструированием нового объекта, основанием которого станут не только визуальные константы, но и глубинные философские основы человеческого бытия.

Новейшая историческая память — это вовсе не то, что помнят отдельные люди. Напротив, она состоит из мест памяти, тех государственных символов прошлого, на которых сфокусирована коллективная идентичность: люди и события, памятники и здания, институции и концепции, а также книги и произведения искусства, которые репрезентуют прошлое в повседневной социальной, культурной и политической жизни. В 1917 году советская власть определила характер общественной памяти прошлого и установила границы для изучения истории, как явные, так и неявные [24]. Пополняя фонды и создавая свою экспозицию, Государственный музей революции выполнял, в первую очередь, политический государственный заказ. Однако искусство, представленное в коллекции музея, может быть воссоздано интенцией исследователя в процессе конкретизации как целостное художественное явление и представлять собой, например, «культурное выражение воли к власти». Ведь если человеческое стремление ко всякого рода идеалам есть суть замаскированные виды воли к власти, то эти маски неизменно узурпируют действительность или выдают себя за таковую. Таким образом, жизнь и культура расцветают там, где «воля к власти» оказывается сильнее и управляет скрывающими ее иллюзиями [14]. Можно предположить, что в постреволюционной России, с присущим тому времени пафосом созидания новой культуры, отголоски нищезанской концепции получили свою специфическую трактовку.

Стоит заметить, что репрезентация символов власти вообще

являлась одной из сущностных черт любого музея советской эпохи. Очевидно, что для европейской системы координат музей всегда представлял одну из моделей пространства, где воплощались дисциплинарные способы репрезентации. Однако советские музеи, в отличие от традиционных способов экспонирования коллекций, где в центре оказывались исключительные произведения художественного мастерства, стремились экспонировать логические цепочки развития, становления и исчерпания тех или иных тенденций, а также утопические картины универсальной истории. Иными словами, подобные способы коллекционирования и демонстрации материала являлись эффективными инструментами организации определенного способа мышления и восприятия масс. Музей действовал как своего рода лаборатория власти, как форма политической технологии, которая, вместе с тем, была отделена от всякого ее конкретного применения [19].

Анализируя часть живописной коллекции музея, сложившуюся в 1924–1930-х годах, исследователь неизбежно сталкивается с вопросом о взаимоотношениях между жизнью и искусством, но в крайне необычной конstellляции, когда советский художественный проект стремился стать жизнью, вместо того чтобы просто воспроизводить ее. Именно поэтому идея «государства как произведения искусства», в котором ложь и правда, объективная реальность и «прекрасная кажимость» слиты неразделимо, может быть прочитана в произведениях этой тенденциозной коллекции.

Разумеется, подобный метод реконструкции исторической эпохи через ее художественную составляющую применим не только к отдельно взятой части коллекции Государственного музея революции, где репрезентация истории и искусства в первую очередь проявляет себя как репрезентация власти, но и к более широкому массиву произведений в рамках отечественного и мирового искусства XX столетия.

### **Библиография:**

1. *Березов П.И.* Музей революции. — М.: Московский рабочий, 1958. — 183 с.
2. Герменевтика и деконструкция: Сборник статей / под ред.

В.Штегмайера, Х.Франка, Б.В.Маркова. — СПб.: Б.С.К., 1999. — 256 с.

3. *Гольдман И.Л.* Проблемы междисциплинарной интеграции в европейском искусствознании: иконологический метод анализа искусства // Петербургские искусствоведческие тетради (АИС). Вып. № 20. — СПб., 2011. — С. 236–241.

4. Государственный музей революции СССР. Альбом // вст. ст. Т.Д.Столиной. — М.: Советский художник, 1988. — 132 с.

5. Государственный музей современной истории России. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. — URL: [www.sov.ru](http://www.sov.ru) (дата обращения: 25.03.2015).

6. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. — М.: Художественный журнал, 2003. — 343 с.

7. *Гройс Б.* Утопия и обмен. — М.: Знак, 1993. — С. 14.

8. *Деррида Ж.* Ограмматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Н.Автономовой. — М.: Ad Marginem, 2000. — 520 с.

9. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. — СПб.: Аксиома, 2000. — 272 с.

10. *Каган М.С.* Искусство в системе культуры // Советское искусствознание'78. Вып. 2. — М., 1979. — С. 239–273.

11. *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. — СПб.: Петрополис, 2001. — 224 с.

12. *Каррьер М.* Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества. — М.: К.Т.Солдатенков, 1870–1875. Т. 1. — 445 с.

13. *Медушевская О.М., Румянцева М.Ф.* Методология истории. — М.: РГГУ, 1997. — С. 20.

14. *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. — М.: Культурная Революция, 2005. — 880 с.

15. Ницше: pro et contra / под ред. Ю.В.Синеокой. — СПб.: РХГИ, 2001. — 1076 с.

16. *Соколова И.Б.* Феноменологический подход к анализу произведений культуры // Культурологические исследования'06: Сборник научных трудов. — СПб.: Астерион, 2006. — С. 73–75.

17. Феноменология искусства / ред. К.М.Долгов. — М.: ИФ РАН, 1996. — 264 с.

18. *Федоров-Давыдов А.А.* Марксистская история изобразительных

искусств. Методологические и историографические очерки. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1925. — 191 с.

19. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. — М.: Ad Marginem, 1999. — С. 300.

20. Центральный музей революции СССР. Краткий путеводитель. — М.: Реклама, 1969. — 32 с.

21. Эпштейн М.Н. Ирония идеала: парадоксы русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2015. — 384 с.

22. Юрганов А.Л. Опыт исторической феноменологии // Вопросы истории. — 2001. — № 9. — С. 36.

23. Nora P. General Introduction: Between Memory and History // Realms of Memory: Rethinking the French Past, vol. 1. Conflicts and Divisions / ed. Pierre Nora and Lawrence D. Kritzman. — New York: Columbia University Press, 1996. — P. 7–8.

24. Krauss R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum // October № 54. 1990. — P. 3–17.

У.П. Доброва

## ПАПСКИЙ ПОРТРЕТ СИКСТА IV В ПРЯМОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ МЕЛОЦЦО ДА ФОРЛИ

Статья посвящена фреске Учреждения Ватиканской библиотеки, созданной Мелоццо да Форли по заказу папы римского Сикста IV. Основной проблемой исследования автор полагает жанровую идентификацию произведения, которое находится на переломе эстетической системы: отмирания средневековой и рождающейся классической системы Нового Времени.

The article is dedicated to a fresco «Foundation of the Vatican Library» that was ordered by the pope Syxtus IV and created by Melozzo da Forli. The main problem of the research is the genre identification of the masterpiece which points the tide of the esthetical system of Italian Quattrocento.

**Ключевые слова:** Возрождение, Мелоццо да Форли, папский портрет, меценатство, прямая перспектива.

**Keywords:** Renaissance, Quattrocento, papal portrait, patronage, linear perspective, Melozzo da Forli.

Фреска «Учреждение Ватиканской библиотеки» (1475–1481) стала поворотной вехой в истории развития жанра папского портрета. Портрет папы римского Сикста IV (1414–1484) является смысловым ядром развитой многофигурной композиции. Кроме папы, на фреске были изображены его племянники (непоты) и коленопреклоненный библиотекарь, гуманист Бартоломео Сакки Платина (1471–1539). Автором группового портрета был выбран Мелоццо да Форли, талантливый художник, зарекомендовавший себя как исключительный мастер перспективы.

Хранящаяся в экспозиции Ватиканской Пинакотеки фреска Мелоццо да Форли «Учреждение Ватиканской библиотеки» первоначально являлась центральным звеном программы декорации читальных залов Ватиканской Апостольской библиотеки. Украшение библиотеки было частью фундаментального политического проекта папы Сикста IV (1414–1471–1484 гг.) в рамках его понтификата [1].

Политика Сикста IV вошла в историю как политика nepотизма. Выходец из бедной семьи, Франческо да Савона прошел путь от францисканского ученого монаха-богослова, главы Францисканского Ордена и кардинала до Светского правителя папской области и одновременно правителя всего католического мира. Бездетный Сикст IV продвигал своих племянников как по светской, так и по церковной карьерной лестнице. Лица некоторых его протеже мы увидим на групповом парадном портрете «Учреждение Ватиканской библиотеки», созданном Мелоццо да Форли (слева направо): Джироламо Риарио (наместник Имолы и Форли, муж Катерины Сфорца), Джованни делла Ровере (префект Рима с 1475 года, а также наместник Сенегалии и Мондавио, муж Джованны да Монтефельтро) и Джулиано делла Ровере, Пьетро Риарио, а также коленопреклоненный библиотекарь Бартоломео Платина [2] и Сикст IV.

История Ватиканской библиотеки не замыкается на фигуре Сикста IV. Начало ее формирования было положено в эпоху авиньонского пленения, и к году смерти Евгения IV (1443) она включала уже 340 томов, только два из которых были на греческом языке. Огромный вклад в формирование коллекции папской библиотеки внес Николай V, который хотел создать библиотеку исходных, официально утвержденных текстов и переводов, исключая ошибки переписчиков и переводчиков. Замысел Николая V был осуществлен Сикстом IV, который занялся «хозяйственной» стороной вопроса, а именно: организацией убранства и оснащения библиотеки предшественника, состоящей из почти 2500 единиц. Строительство библиотеки заняло почти 10 лет, начиная с 17 декабря 1471 года [3] вплоть до 1481 г. [4].

Пространство, выделенное под библиотеку, располагалось на первом этаже дворца и выходило окнами во двор Cortile del Pappa-



gallo. Библиотека состояла из трех помещений: прихожей (camera d'ingresso) и двух зал для чтения и консультаций, одной публичной, другой — потайной (segreta). Платина после вступления в должность произвел инвентаризацию книжной коллекции, определил греческие манускрипты в camera d'ingresso, а в основном читальном зале расположил латинские тексты.

Портрет, созданный Мелоццо да Форли, располагался в Латинской библиотеке напротив главного входа из одного зала в другой. Стены были артикулированы пилястрами в классической манере, что находит свое отражение в живописной перспективе Мелоццо. Однако по сравнению с реальной архитектурой библиотеки, изображенное пространство было ее идеализированным продолжением: начиная от мраморной облицовки до хрупкой изящности колонны, слегка вычурной из-за сложного, но вполне классического рисунка капители.

В изображенной архитектуре Мелоццо чувствуется некий изъян, которого, по нашему мнению, не могло быть в реальной архитектуре. Размер столпов в два раза больше размера человеческих фигур. Ширина столпов непропорциональна ширине арок. Предполагаемый охват столпов слишком широк и избыточен для поддержания легкого резного перекрытия. Однако именно благодаря ширине пилонов и утрированному ракурсу арочных проемов создается впечатление подвижного, напряженного декоративного каскада, который вместе с вибрацией мраморных поверхностей облицовки создает эффект театрального напряжения [5]. Наконец, неф недостаточно широк для пространства с такой декорацией — в нем с трудом помещается шесть человек, в результате чего изображенное пространство превращается в своего рода театральный задник исторической мизансцены.

Взаимоотношение реального и изображенного пространства во фреске производит интересный драматический эффект даже в формате исторической реконструкции. Сценография изображенного пространства выводит на передний план главных героев «Учреждения» — римского папу, его nepотов и гуманиста-библиотекаря. Портретные фигуры присутствовали в пространстве наряду с реальными посетителями библиотеки. «Сюрреалистичным» оставался лишь задник.

Как замечает Робер Клейн, «чем более идеально одно пространство продолжается в другом, тем в большей степени перспектива становится фактором драматической иллюзии, нежели фактором формальной композиции» [6]. Линейная перспектива окончательно становится моделью пространства власти только тогда, когда эффект «участия» окончательно осваивается живописью и когда драматическая иллюзия берет верх над формальной композицией.

Когда мы говорим о стремлении художника чего бы то ни было достичь, мы заведомо опускаем проблему противопоставления ремесла и искусства, актуальную для искусства эпохи Кватроченто. Однако формулировка «стремление» или «попытка» объективно применима к «перспективе» в творчестве Мелоццо да Форли. Так, одно из наиболее часто цитируемых суждений о нем принадлежит придворному поэту герцога Урбинского Джованни Санти: «Non lassando Melozzo a me si caro, che in prospettiva ha steso tanto il passo» (И не упустим милого мне Мелоццо, который в перспективе столько достиг). Репутация перспективиста неоднократно наводила исследователей на предположение о том, что Мелоццо изначально был архитектором, хотя до сего момента у нас нет никаких документальных подтверждений этому предположению [7]. Так же, как и нет никаких документальных подтверждений тому, что Мелоццо был в Урбино, за исключением упоминаний его имени у Джованни Санти и Лука Пачоли. Что, впрочем, не помешало Августу Шмарзову, а затем и Нуди приписать не только авторство портретов в знаменитых студиоло Урбино и Губбио, но и замысел программы студиол — Мелоццо. Тем не менее, очевидная нежность урбинского поэта к художнику свидетельствует о частых посещениях двора герцога Федерико да Монтефельтро. Именно там Мелоццо мог получить важнейшие наставления маэстро Пьеро делла Франческа. Неслучайно Агостино Тайя в своем знаменитом путеводителе по Ватиканскому дворцу перепутал автора фрески из библиотеки, приписав ее Пьеро [8].

Роберто Лонги в монографии, посвященной Пьеро делла Франческа, также отмечает сходство Алтаря Монтефельтро (Пьеро делла Франческа. Святое Собеседование: Мадонна с младенцем и

Федерико да Монтефельтро. Пинакотека Брера, Милан, Италия. Ок. 1469–1474 гг.) и папского портрета Мелоццо [9]. Мы можем говорить о близости композиционных схем, внимании к архитектурной проработке и мастерстве перспективы, но все же ни в одном из своих сохранившихся произведений Мелоццо не достиг совершенства в передаче атмосферы и светотеневой моделировки, доступной лишь Пьеро делла Франческа.

Огромный жизненный опыт и мастерство Пьеро нашли свое отражение в двух основных трактатах — «О живописной перспективе» и «Книжце об изображении пяти правильных тел». Третья часть «*De prospettiva pingendi*» посвящена изображению «неправильных фигур», то есть фигур, видимых в ракурсе. Как отмечает Ольшки [10], новшество заключалось еще и в том, что «Пьеро применил к перспективе конструктивный и демонстративный метод геометрии, что для развития живописи» имело большое значение. Во многом благодаря трактату Пьеро делла Франческа итальянское искусство переосмыслило свои возможности в живописной декорации искривленной поверхности, расположенной высоко над уровнем глаз, обнаружив иллюзионистический контакт со взглядом наблюдателя. И если искусством изображения фигур в ракурсе владели редкие мастера, например, Мелоццо да Форли или Андреа Мантенья, то публикация руководства к изображению любых сложных фигур привела, по словам Лонги, к опасному квадратуризму [11]. Оптический прием Мелоццо носит название *di-sotto-in-su*, что означает «снизу-вверх», и определяет точку зрения наблюдателя. По сути, к последней четверти XV века монументальное искусство становится в полном смысле слова антропоцентричным, и Мелоццо вслед за Пьеро и Мантеньей оказывается одним из ключевых фигур в истории итальянской живописи.

В отличие от знаменитых фресок в базилике Санти Апостоли в Риме и в Сакристии, базилики Санта Каза ди Лорето, где эта техника проявляется в полной мере, фреска в Ватиканской библиотеке находилась практически на одном уровне с наблюдателями, что потребовало от художника ювелирной работы над углом сокращения фигур. Так, если архитектурный задник изображен в довольно сильном ракурсе, то

фигуры и предметы на переднем плане должны были сокращаться под гораздо меньшим углом. И мы не можем не признать, что художнику удается эта задача. Мелоццо чуть уловимо увеличивает подбородки и сокращает лбы портретируемых. Особенно монументально выглядит подбородок будущего папы Юлия. Кроме того, кресло папы Сикста IV изображено в несколько комичном ракурсе, таким образом, чтобы шишечки на подлокотниках были видны снизу, а курульные ножки, напротив, сверху, с учетом единой точки перспективного сокращения.

Какое значение эта фреска имела в истории развития портрета как жанра? Для начала нужно определить ее собственную жанровую принадлежность. Во-первых, это историческое событие — учреждение библиотеки. Во-вторых, композиция имеет непосредственное отношение к иконографии инвеституры. В-третьих, изображение не является станковым произведением — это фреска, а следовательно — архитектурная декорация, где архитектурная составляющая немаловажна. И, наконец, в-четвертых, это парадный групповой портрет правителя с его семьей. Однако есть в нем особая, почти интимная загадка, которая стала квинтэссенцией произведения Мелоццо. И она связана с историей взаимоотношений изображенных на фреске исторических персонажей.

Согласно Мюнтцу, работа создавалась в два этапа, сначала — архитектурная декорация, а затем были намечены основные фигуры. О композиции картины в промежуточный этап сохранилось свидетельство — в поэме Антонио де Томеи, который был нанят для инвентаризации библиотеки [12]. Поэт упоминает не только автора — Мелоццо, но и персонажей, изображенных на ней, в том числе не шесть фигур, а семь [13]. Поэма стала важным источником для различных спекуляций на тему идентификации персонажей. К моменту завершения сцена «Учреждения» включала только шесть портретов родственников Сикста IV. Если изображения Сикста IV, Платины и Джулиано делла Ровере [14] не подвергаются сомнению, то идентификация остальных неоднозначна [15]. Так, фигура по правую руку от Сикста была идентифицирована как апостольский протонотарий [16] Раффаэле Сансони Риарио (1460–1521) [17], получивший шапочку кардинала только в 1477 году. Рёйссхарт видит во втором кардинале — портрет Пьетро Риарио —

самого близкого неопота Сикста. Известно, что Пьетро умер в 1474 году, еще до назначения Платины. Если опираться на теорию Поупа-Хеннеси [18] о том, что для Ренессанса характерно изображение мертвых и живых в единой живописной «реальности», то это мог быть и кардинал Пьетро Риарио, изображенный на портрете по настоянию его брата Джироламо. Слева от Джулиано — Джироламо Риарио (1443–1488), наместник Имолы и Форли, муж Катерины Сфорца. Он был упомянут в тексте Де Томеи. В пользу идентификации фигуры в синем светском костюме как Джироламо говорит его поза: он повернут вполоборота от его политического соперника Джулиано делла Ровере. Крайняя фигура слева — Джованни делла Ровере [19] (1457–1501), префект Рима с 1475 года, а также наместник Сенегалии и Мондавио, муж Джованны да Монтефельтро.

В ходе последней реставрации был обнаружен седьмой персонаж, упомянутый Антонио де Томеи: он находился на втором плане за Платиной [20]. По гипотезе Рейссхарта [21], это был Антонио Бассо делла Ровере (1450–1480), одетый в красное платье. Часть фрески, откуда фигура была удалена, была записана альсекко кардинальскими одеждами Джулиано. Рейссхарт считает, что изображение уже умершего Пьетро по правую руку от Сикста и исчезновение Антонио Бассо было осуществлено по настоянию Джироламо, что было отражением неизбежной борьбы между двумя кланами неопотов — Риарио и Делла Ровере [22].

В заключение можно привести слова А.Бейера: «Изобразительная поверхность стала полем для борьбы <...> родственников Сикста, где мертвые воскресают, а живые исчезают» [23]. Таким образом, Мелоццо максимально претворил в жизнь задачу репрезентации сложной структуры власти Сикста IV, запечатлев непростую картину политических интриг и одновременно культурных достижений понтифика. Очень важно, что Мелоццо использовал для этой задачи не только текст и символические возможности иконографической схемы, но и исключительно художественные средства, такие как портретное сходство, форма, перспектива, ракурс, которые станут важны для формирования жанра папского портрета буквально спустя 30 лет, например, в портрете Юлия II кисти Рафаэля.

## Примечания:

1. Библиотекарь Папы Бартоломео Платина указывает пальцем на цоколь живописной рамы с латинским эпитафием: «TEMPLA, DOMUM EXPOSITIS // VICOS, FORA, MOENIA, PONTES // VIRGINEAM TRIVII, QUOD REPARARIS AQUAM, // PRISCA LICET NAUTIS STATUAS DARE COMMODA PORTUS // ET VATICANUM CINGERE, SIXTE, IUGUM // PLUS TAMEN URBS DEBET, NAM QUAE SQUALORE LATEBAT, // CERNITUR IN CELEBRI BIBLIOTHECA LOCO» (Храмы, дома приюта, улицы, рыночные площади, решение дать приют рыбакам, их древнюю привилегию, и стены вокруг Ватиканского холма — Сиксту этим обязан [Рим]. А также библиотека, которая была скрыта во тьме, теперь на почетном месте — *пер. с лат. наив*).

2. Бартоломео Сакки, прозванный Платина, ученик Лоренцо Валлы и соратник по Римской Академии Помпонио Лето — второй по счету «заведующий» библиотекой Ватикана. Несмотря на бурное прошлое, в том числе участие в заговоре против папы Павла II и последующее заключение (4 месяца 1464–1465 гг.), Платина получил должность «gubernator et custos» библиотеки. Эта должность подтверждается папской буллой *At decorem militantis ecclesiae* от 15 июня Юбилейного 1475 года.

3. Этой датой отмечен документ из папского архива (Archivio Segreto Vaticano, Sixti IV. Diversorum Camerae, 36, f. 5), назначающий архитекторов Джулиано Анжелини, Пауло Де Кампаньяно, Мариано Паули Пизанелли, Манфредо Ломбардо и Андреа Фичедуле начать разработку строительного камня для реконструкции Библиотеки в Ватиканском Дворце.

4. Год смерти Библиотекаря Сикста IV — Бартоломео Платины.

5. Сложно сказать, был ли прием искажения ракурса и пропорции последовательной и обдуманной находкой Мелоццо, однако мы можем предположить об интуитивном мастерстве, которое уже проявило себя в изысканных позах музицирующих ангелов фрески Вознесения в Санти Апостоли.

6. Цит. по: *Ямпольский М.* Физиология символического. Кн. 1. —

М.: НЛЮ, 2004. — С. 132.

7. *Finocchi Ghersi L.* Melozzo e l'architettura // *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del Quattrocento. Atti del Convegno Internazionale de Studi (Roma, 21–24 febbraio 1996)*, a cura di S. Rossi e S. Valeri. — Roma, 1997. — P. 65–76.

8. *Agostino Taja.* Descrizione del Palazzo Apostolica Vaticano. — 1750. — P. 411–413.

9. Лонги Р. Пьеро делла Франческа // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / пер. с итал. Г.П. Смирнова. — М.: Радуга, 1984.

10. *Ольшики Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 1. Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения. — М.; Л.: Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. Т. 1. — С. 94.

11. *Лонги Р.* Пьеро делла Франческа // Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / пер. с итал. Г.П. Смирнова. — М.: Радуга, 1984. — С. 109.

12. *Ruysschaert J.* Platina et l'aménagement des locaux de la Vaticane sous Sixte IV (1471–1475–1481) // *Bartolomeo Sacchi, il Platina: Medioevo e Umanesimo.* — Padua: Antenore, 1985. — P. 145–152.

13. К сожалению, поэма неполная из-за плохой сохранности пергамента. Де Томеи называет имена кардинала Джулиано и двух братьев Риарио, в том числе «Антонио». *Ruysschaert J.* Op. cit.

14. Будущий Юлий II, изображен в привилегированной центральной позиции и повернут в сторону дяди.

15. Подробнее эту проблема рассматривается в статьях: *Ruysschaert J.* Op. cit.; *Rohlmann M.* Il papa e il suoi. La storia di una tipologia iconografica in Melozzo da Forli e Raffaello // *La papauté à la Renaissance.* — Paris, 2007. — P. 285–304.

16. Глава Апостольской канцелярии.

17. *Schmarzow A.* Melozzo da Forli. Ein Betrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert. — Berlin-Stuttgart, 1886. — С. 42–43.

18. *Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. — New York: Bollingen Foundation, 1966.

19. Полный историографический обзор всех предположений о персонажах дает Минарди в каталоге выставки Мелоццо да Форли

2011 года: *Melozzo da Forli. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*. — Milano, 2011. — P. 218–221.

20. Там же. — С. 218.

21. *Ruysschaert J.* Op. cit.

22. *Ruysschaert J.* Op. cit.

23. *Beyer A.* Papstbildnis // *Handbuch der pollitischer Ikonographie*. I–II. — München: Verlag C.H.Beck oHG, 2011. B. I. — С. 197.

### **Библиография:**

1. *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 1. Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения. — М.; Л.: Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. Т. 1.

2. *Лонги Р.* Пьеро делла Франческа // *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди / пер. с итал. Г.П.Смирнова. — М.: Радуга, 1984.

3. *Ямпольский М.* Физиология символического. Кн. 1. — М.: НЛО, 2004.

4. *Agostino Taja.* Descrizione del Palazzo Apostolica Vaticano. — 1750.

5. *Beyer A.* Papstbildnis // *Handbuch der pollitischer Ikonographie*. I–II. — München: Verlag C.H.Beck oHG, 2011. B. I. — С. 197.

6. *Finocchi Gherzi L.* Melozzo e l'architettura // *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del Quattrocento. Atti del Convegno Internazionale de Studi (Roma, 21–24 febbraio 1996)*, a cura di S.Rossi e S.Valeri. — Roma, 1997. — P. 65–76.

7. *Frank I.J.* Melozzo da Forli and the Rome of Pope Sixtus IV (1471–1484). Ph. D. Diss. (1991). — Ann Arbor, 1993.

8. *Melozzo da Forli. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*. — Milano, 2011.

9. *Pope-Hennessy J.* The Portrait in the Renaissance. — New York: Bollingen Foundation, 1966.

10. *Rohlmann M.* Il papa e il suoi. La storia di una tipologia iconografica in Melozzo da Forli e Raffaello // *La papauté à la Renaissance*. — Paris, 2007. — P. 285–304.



11. *Ruysschaert J.* Platina et l'aménagement des locaux de la Vaticane sous Sixte IV (1471–1475–1481) // Bartolomeo Sacchi, il Platina: Medioevo e Umanesimo. — Padua: Antenore, 1985. — P. 145–152.

12. *Salvatore D.* Melozzo da Forli (1438–1494). Pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario. — Napoli: Liguore, 2011.

13. *Schmarzow A.* Melozzo da Forli. Ein Betrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV Jahrhundert. — Berlin-Stuttgart, 1886.

Н.Н. Ганцева, Г.И. Курган, Н.А. Костиков, А.И. Машакин

## **ИСКУССТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ**

В статье феномен искусства рассматривается как отражение сознания эпохи в аспекте конкретно-исторического подхода с привлечением материалов мебельного искусства Франции XVIII века.

The article considers the phenomenon of Art as a reflection of the conscience of the epoch in the aspect of the historical approach at the example of the French furniture design of the XVIII century.

**Ключевые слова:** искусство, общественное сознание, историзм, мебельное искусство Франции.

**Keywords:** art, public conscience, historicism, French furniture design.

Художественное развитие человечества представляет собой совокупность конкретно-исторических процессов, управляемых объективными закономерностями, которые являются одновременно диалектическими: внутренне противоречивыми и вместе с тем едиными и целостными. Эти процессы относительно самостоятельные, управляемые не только извне, но и изнутри, имеют внутренние стимулы и движущие силы.

Искусство в широком диапазоне своего понимания есть отражение жизни общества, но не зеркальное, а опосредованное эстетическими идеалами, нравами, политическими воззрениями, определенными экономическими устоями общества. Различные виды искусства на протяжении исторического развития общества в той или иной степени являются реминисценциями образа жизни его социальных

слов. Каждый жанр и вид искусства не существует сам по себе, он всегда исторически обусловлен и находится в диалектическом соотношении с образом жизни людей каждой данной эпохи, которую в определенной мере определяет личность.

Формирование и развитие декоративно-прикладного искусства до сих пор никогда не рассматривалось как синтез индивидуального, политического и общественного начал определенной исторической формации.

Исследование искусства, выявление сложных закономерностей его развития невозможно без конкретно-исторического подхода. Принцип историзма заключается не только в том, что искусство, его произведения имеют конкретно-историческое содержание и ценность в момент создания, но, главным образом, в том, что подлинное искусство является историей в каждый момент своего существования, так как в них (произведениях искусства) все, что было ценным, существует во вневременном контексте.

В данном аспекте научной проблематики интересным является анализ развития мебельного искусства Франции XVII–XVIII вв. во взаимосвязи индивидуума и общества в парадигме эстетического сознания конкретной общественно-исторической ситуации.

XVIII век явился для Франции расцветом мебельного искусства. После многих веков господства итальянцев Франция в XVIII веке породила новые направления в развитии этого вида искусства и обстановки, которые, как всегда, привели к поиску новых изящных форм и отвергли предыдущие. Париж, являющийся во Франции культурным и художественным центром, открыл путь всем последующим стилям с короткой и интенсивной жизнью, ставшими классическими в искусстве художественной мебели и впоследствии, вплоть до настоящего XXI века, копирующимися всей Европой.

Исключительный художественный характер мебели французского королевского двора определяется несколькими моментами: необыкновенно гармоничной по своему художественному решению форме, изобилием и драгоценностью пород отделочных материалов, исключительным качеством выполнения работ, соответствующих этим материалам. Но жизнь этим великолепным произведениям

мебельного искусства давали мастера — мебельщики королевского Двора, прежде всего, такие, как А.-Ш.Буль, Антуан Гудро, Ш.Крессан, династия Бернар Ван Ризенбургов, династия Мижо, Ж.-Ф.Эбен, Ж.-А.Ризенер и др.

Французская мебель XVIII века определила стиль и направление развития мебельного искусства всей Европы. Франция создала пять стилей мебели, соответствующих имени правителей королевской семьи или типу правительства: стиль Людовика XIV, стиль Регентства, стиль Людовика XV, стиль Людовика XVI, стиль Директории. Далее этот ряд продолжил стиль ампир.

Людовик XIV был выдающейся личностью. Он продолжил, говоря современным языком, идею Генриха IV — идею развития всех видов монументального и декоративно-прикладного искусства — ремесел XVII века. Для воплощения этой великой идеи — создания могущественного государства, олицетворявшегося в создании великолепного дворца Версаль, он сумел не только разработать, но и воплотить в жизнь идеальную (для своего времени) модель творческого союза представителей всех отраслей художественного, монументального и декоративно-прикладного искусства, которая впоследствии явилась определяющей в развитии всего искусства Европы и России не только XVII–XVIII вв., но и последующих веков.

Одним из самых замечательных мастеров мебельного искусства конца XVII — начала XVIII вв. является Андре-Шарль Буль. Его имя стало, по существу, нарицательным, дав название не только определенной технике исполнения мебельных предметов — «в технике буля», но и художественному стилю в области мебельного искусства — «стиль буль».

Следует отметить, что, являясь интернациональным инвариантом, мебельные предметы, выполненные в технике «буль» одного исторического периода, в различных странах приобретали свои национальные черты, примером чему, в частности, является творчество мастера-мебельщика баварского Двора Иогана Пухвизера.

После смерти Людовика XIV в 1715 году французский престол унаследовал его пятилетний правнук, получивший имя Людовика XV (1715– 1774). Ввиду малолетства короля при нем было установлено

Регентство. Исторически Регентство относится к восьми годам правления Филиппа Орлеанского, с 1715 по 1723 годы. Регентство герцога Орлеанского явилось своего рода противоположностью эпохе строгих ритуалов и обычаев, учрежденных ушедшим королем, и проповедовало скорее свободные нравы жизни Двора, что не могло не отразиться на обществе и на искусстве этого периода.

Декоративный стиль французского Королевского Двора первой трети XVIII века являлся наиболее разнообразным и насыщенным в истории мебельного искусства. Как и в эпоху Людовика XIV, декораторы Регентства сохраняли объем, симметрию, энергичную структуру, мощь, но не строгость великого стиля.

Продолжая следовать определенным традициям мебельного искусства в создании типологического ряда предметов мебели обстановки, мастера этого периода, тем не менее, видоизменили их конструкцию и декор, в основном, в направлении большего функционализма, а также существенно дополнили его различными предметами специального назначения для большего комфорта повседневной жизни.

Стиль Регентства представляет историческое звено, обозначающее переход от величественной и торжественной мебели стиля Людовика XIV к изысканно чувственной обстановке стиля Людовика XV.

Как в век Людовика XIV главенствующими были мужчины, так, начиная с периода Регентства, руководящая роль стала принадлежать женщинам. Они царствовали в парижских салонах, претендовали на формирование духа и философии и заботились о комфорте своих гостей. Новую моду начала диктовать женщина — женщина, личность и характер которой являлись зрелыми и сложившимися, чтобы иметь возможность господствовать на сцене будущей обстановки, придавая ей кокетливость и утонченность. Мастера эпохи Регентства, кажется, вдохновлялись при создании своих произведений линиями женского стана, не осмеливаясь еще утвердить его как единственную модель. Во всех мебельных предметах предпочтение отдавалось извилистым линиям многочисленных частей их конструкции. Комоды имеют фронтальную часть округлую, как грудь молодой девушки. Создаются кресла «бержер» (bergeres), «бризе» (brisees), кресло для бюро, для туалетного столика, стулья с округлыми спинками приобретают

изогнутые очертания, с менее жесткой и более функциональной конструкцией. В поисках комфорта сидишку делают мягкой и удобной, созданной для удовольствия, отдающей дань салонным разговорам и светским беседам, а не вызывающей усталость, как во время соблюдения продолжительных церемоний при дворе Людовика XIV.

Чувство изящества заменила роскошь. Частные комнаты и салоны наполнились многочисленными геридонами, письменными столиками, игральными, кофейными столами и всевозможными дамскими столиками, прелестными и очаровательными, иногда и бесполезными, которые дали новое направление в развитии мебельного искусства. Этот момент совершенства французского искусства пленял своим легкомыслием, духом очаровательной маленькой мебели, фантазией исполнения опереточных китайцев.

Но, прежде чем проникнуть в суть технического описания, следует остановиться на материалах и декоративных элементах, которые в эпоху Регентства использовались наиболее часто для изготовления мебельных предметов. Прежде всего, новый стиль отказался от эбенового (черного) дерева так же, как и от инкрустированной металлом мебели, которая являлась прерогативой стиля Людовика XIV. Регентство отдавало предпочтение простой отделке или геометрическим рисункам, разделенным на квадраты или ромбы, исполненным из красного дерева, фиолетового или палисандрового.

Вот на роскошные наборы времен Людовика XIV краснодеревщики эпохи Регентства предпочитали использовать одну породу дерева в виде вставок «крылья бабочки», играя на визуальном эффекте, используя естественную структуру и цвет древесины и обрамляя тонкими жилками контрастного цвета из других пород деревьев.

Золочение дерева листовым золотом, применяемое в предыдущую эпоху, потеряло свою значимость, но использовалось для декорирования консолей, торшеров, зеркал и мебели для сидения. Золочение бронзовой фурнитуры листовым золотом по-прежнему применялось для фанерованной и наборной мебели.

Наиболее красивой и основательной позолотой в это время являлось золочение в технике «огmouli», сделанное из золотого порошка, смешанного с ртутью и наложенного кисточкой на бронзовую лицевую

поверхность. Металлическая бронзовая накладка затем помещалась в обжиг для того, чтобы испарилась ртуть и осталось только золото, основательно закрепленное на бронзовых частях. Процесс был дорогостоящим, и для повседневной мебели бронзовая фурнитура просто покрывалась лаком после хорошей полировки, что не мешало ей быстро окисляться.

В королевских дворцах так же, как и в частных домах, на смену пышным салонам эпохи Людовика XIV пришли маленькие удобные комнаты. Эпоха Просвещения, которая фактически совпала со временем правления Людовика XV, наложила свой отпечаток на все сферы общественной жизни: изменилось сознание, образ жизни, этикет. Для мебельного искусства не только Франции, но и всей цивилизованной Европы эти изменения имели также эпохальное значение, прежде всего потому, что они повлекли за собой создание новых типов мебели, которые вошли в историю мебельного искусства как образцы высокохудожественных произведений декоративно-прикладного искусства.

Так, мебель для письма различных форм и конструкций имела неслыханный спрос. А именно обучение письму и чтению являлось одним из основных законов Просвещения. Письму начали обучаться не только мужчины, но и женщины, но, наряду с этим, общественные нравы диктовали довольно строгие условия общения между мужчинами и женщинами, поэтому большое развитие получил эпистолярный жанр. Следствием этого явилось создание в этих письменных столах секретных ящичков для хранения переписки и важных документов. Утонченные покупатели того времени начали разыскивать мебельные предметы, специально оборудованные хитроумными механизмами, и готовы были платить за них большую цену не только как за дорогую игрушку, но и как за предмет, хранящий тайну.

Благодаря культурной и политико-экономической политике Людовика XIV, Париж стал художественным центром, влиявшим на всю Европу. Представители высшего общества, в особенности его женская половина, всегда следовали тенденциям моды французской столицы. Все путешествующие по Франции представители знатных родов должны были обязательно «зайти в парижскую гавань», чтобы

ознакомиться с самыми модными тенденциями того времени. Те, кто не имел возможности путешествовать, пользовались агентами, осведомлявшими их о последних модных туалетах, а также о тех моделях, которые вышли из моды. По их поручению они покупали не только одежду, парфюмерию, аксессуары, но также мебель, каталоги и модные журналы.

Париж как созидательный центр не мог не привлечь лучших мастеров Европы. Таким образом, для всех краснодеревщиков Париж представлял собой место исключительной важности для воплощения мечты о хорошей карьере, и самые талантливые из них находили там приличную работу. Имеющие квалифицированную подготовку немецкие мастера получали в Париже гораздо более выгодные заказы, чем в ограниченной обстановке маленьких княжеств их родины, и возможность получить богатую клиентуру.

Таким образом, образовалась значительная колония краснодеревщиков, выходцев из Германии, Фландрии и Рейнской области. Для уроженцев Кельна, Аахена, Льежа и провинции Лимбург принадлежность к католическому вероисповеданию играла важную роль и предоставляла дополнительные привилегии, так как протестантское вероисповедание во Франции было официально запрещено. Знание ремесла и художественная подготовка этих краснодеревщиков были по достоинству оценены французскими мастерами так же, как и покупателями. Они дали новый толчок французскому краснодеревному делу: многие были превосходными маркетристами, особенно мастерами флоральных наборов, аллегорических и архитектурных сюжетов. Одним словом, они были хорошими ремесленниками, но очень редко им удавалось самостоятельно организовать успешную продажу своих изделий, в основном, по причине плохого знания французского языка. Интересно отметить тот факт, что во взятии Бастилии во время событий 1789 года, получивших название Великой французской революции, среди участников было отмечено много немецких краснодеревщиков. Они не были, конечно, более революционными, чем французы. Объяснение этого факта представляется более простым. Эта тюрьма находилась вблизи предместья Сэн-Антуан, где проживало большое количество краснодеревщиков. Взятие Бастилии являлось исключительным и



чрезвычайным событием, которое «никто не хотел пропустить». Так, в материалах национального архива Франции среди победителей Бастилии под номером 486 фигурирует Симон Эбен — брат Жана-Франсуа Эбена, краснодеревщика (см. Archives nationales, t. 514, 5).

Но в историю фамилия Эбен вошла не благодаря политическим метаморфозам. Не революция, а красота спасет мир. Заслуга принадлежала Жану-Франсуа Эбену, который являлся создателем новых форм мебели периода Людовика XV: комода с тремя дверцами, который стал очень популярным, начиная с 1765 года, бюро-цилиндра и целого предметного ряда «механической мебели», среди которого большое место занимали «дамские столики»: письменные, туалетные и другие разных форм и конструкций. Ж.-Ф.Эбен создал образцы превосходной и комфортной мебели, ставшие «классическими» на протяжении долгого периода и до сих пор являющиеся предметами изучения и копирования. Он в равной степени является создателем бюро с цилиндрической крышкой; первоначальная модель, поставленная королю Людовику XV, закрывалась шторкой из подвижных полосок (деревянные полоски крепились на тканевую поверхность), сборка которых в единый механизм предоставила много забот его помощнику Ризенеру. Эта шторка работала с естественными трудностями при открывании и закрывании, поэтому последующие модели были оборудованы жестким каркасом крышки в виде полукруга и получили название «бюро-цилиндр» ввиду своей формы и выполняемой функции закрывающейся крышки.

Большое количество известных нам мебельных предметов Жана-Франсуа Эбена позволяет проследить творческую эволюцию его стиля и понять всю фантазию и превосходность исполнения, которая всегда присутствует в создании новых моделей с превосходными механизмами и различными хитроумными техническими приспособлениями. Комоды и угловые комоды, различных вариантов занимают первое место среди мебельных предметов большого размера, созданных Ж.-Ф.Эбеном. Что касается секретеров с наклонной крышкой (a abbatant) и бюро — plat, то они демонстрируют изменение форм и конструкций мебельных предметов, созданных в мастерской Эбена с начала его творческой деятельности в Париже до создания мебели в стиле неоклассицизма.

Первые комоды представляют апогей стиля Людовика XV. Это образцы с двумя дверцами, иногда с явно выраженным поперечником; но чаще всего лишенные его, так как Эбен предпочитал большие поверхности. Фронтальная часть предмета, мощно изогнутая в центре, спускается к нижней части фасада, чтобы завершиться трехчастным фартуком. Комод в профиле образует плавно изогнутый контур, подчеркнутый S-образными ножками. Основательно посаженные на свои ноги, комоды, как правило, разделены на три равных по ширине части, с полосками филенок, украшенными маркетри, с бронзовыми рокальными накладками в виде листьев и трехчастных картушей.

В развитии мебельного искусства роль Ж.-Ф.Эбена была неоспоримой: он создал большое количество моделей, являющихся образцами мебели, наиболее востребованной широкой публикой (вплоть до сегодняшнего дня), — комод стиля Транзисьон. От стиля Людовика XV он сохранил ножки и перекладки, на которых он поместил прямоугольный корпус, возвещающий стиль Людовика XVI. Как талантливый мастер, Ж.-Ф.Эбен создал модель, которая имела очень значительный и продолжительный успех и многократно копировалась парижскими краснодеревщиками вплоть до 1775 года.

Все факты, приведенные в данном исследовании, свидетельствуют о сложном процессе формирования основных стилистических характеристик в развитии декоративно-прикладного искусства (в данном случае — мебели), характерном для Западной Европы XVIII века.

Искусство каждой исторической эпохи имеет свой собственный стиль, такой же неповторимый, как и сама формация.

Стиль является отражением эстетических принципов эпохи (как части общественного сознания, так как в этот процесс включены политические, экономические процессы, моральные нормы и эстетические принципы). Это

результат диалектического взаимодействия национального самосознания и его интернационального инварианта, сознания доминантной личности эпохи (король) и художественной деятельности личности (мастера) эпохи.

## Библиография:

1. *Ганцева Н.Н.* Организация производства мебели во Франции XVII–XVIII вв.: развитие искусства в социальной парадигме эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — 2010. — № 2.
2. *Ганцева Н.Н.* Мебельное искусство Франции XVII–XVIII вв. как отражение эстетического сознания эпохи // Искусство и зритель. Труды исторического факультета СПбГУ. Т. 16. — СПб., 2013.
3. *Ганцева Н.Н. Машакин А.И.* Стиль «Регентства» в мебельном искусстве Франции // «Дом Бурганова». Пространство культуры. — 2010. — № 3.
4. *Ганцева Н.Н.* Жан-Франсуа Эбен и его шедевр «Бюро Короля» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 1.
5. *Janneau G.* Le Meuble D'Ebenesterie. — Paris, 1993.
6. *Chatreaux A.* Le Meuble. — Paris, 1885.

## **ПЕРСПЕКТИВА В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ДВОРЦА ЭПОХИ ЦИН**

Статья «Перспектива в реалистическом изобразительном искусстве императорского дворца эпохи Цин» посвящена одному из аспектов рецепции западного метода живописи Нового времени и образования сино-европейского стиля в Китае. Рассмотрена история появления и восприятия читателями книги Нянь Сяо «Наука о перспективе» (1729; второе издание 1735). Анализируются особенности использования прямой перспективы в живописных дворцовых работах эпохи Цин.

«Perspective in the Realistic Palace Painting in Qing Epoch» deals with one of the aspects of the reception of the modern West art method and the emergence of the Sino-European style in China. The author examines the history of the book «The Study of Vision» by Nian Xiyao (1729; 2nd ed. in 1735) and the way of its readers' perception. The main features of the straight perspective use in the palace painting are also considered.

**Ключевые слова:** дворцовая живопись, эпоха Цин, Нянь Сяо, «Наука о перспективе», линейная перспектива, прямая перспектива, обратная перспектива, параллельная перспектива (аксонометрия).

**Keywords:** palace painting, Qing dynasty, Nian Xiyao, «The Study of Vision», linear perspective, straight perspective, reverse perspective, parallel perspective (axonometry).

В самом общем смысле перспективой сегодня называют искажение форм и пропорций объективно существующих тел при их визуальном восприятии. Вплоть до XX века т.н. ренессансная система перспективы (геометрический метод верной передачи естественного визуального

восприятия пространства) считалась в Европе единственно научной, имеющей строгое математическое обоснование, поскольку только она имеет такое обоснование и только она соответствует естественному зрительному восприятию. Новыяснилось, что самаренессансная система перспективы, применяемая к разным планам в одном изображении, является отклонением от визуального восприятия, а научная система перспективы многовариантна. (Со временем ренессансная перспектива стала лишь одним из видов научной перспективы.)

Что касается представлений о перспективе в Китае, то, как подчеркивает В.Г.Белозерова, долгое время, очевидно, «знания по перспективе передавались изустно, при этом самого термина “перспектива” не существовало, как и термина “пространство”. Вместо последнего использовался бином сюйши “пустое-заполненное”». Отметим специально, что искусствоведческие штудии китайских и европейских исследователей по вышеуказанной теме не совпадают терминологически, что являет собой отдельную серьезную проблему: «За отсутствием китайской терминологии западные китаисты используют общепринятые европейские термины “прямая перспектива”, “обратная перспектива”, “воздушная перспектива”, а в последние десятилетия такие самостийные термины, как “разнонаправленная перспектива”, “меняющаяся перспектива” и “фокусная перспектива”. К сожалению, западное искусствоведение не располагает терминами, способными отразить все своеобразие перспективных построений в китайском изобразительном искусстве. В итоге в китаистике сложилась ситуация, когда тему китайской перспективы в той или иной мере затрагивают все серьезные публикации по китайскому искусству, но ее специализированное исследование так и не проведено, т.к. его осуществление требует создания новых научных методов и особой терминологии» [1]. В последующем изложении это обстоятельство следует все время иметь в виду.

Содержательно начать тему целесообразно с изложения значения книги Нянь Сяю «Наука о перспективе» [2].

Сочинение Нянь Сяю, являющееся, как сообщает Н.Г.Сураева, адаптированной версией книги Андреа дель Поццо «*Perspectiva Pictorum et Architectorum*» [3], называлось «Накопленные знания науки

о перспективе», в котором подробно и с иллюстрациями разъяснялась техника перспективы западных художников. Китайский автор был математиком и гражданским чиновником в эпоху Юнчжэн. Книга Нянь Сяю вышла на 7-м году правления Юнчжэна (1729). Второе издание, уже с новым названием «Наука о перспективе», увидело свет в 1735 году. В предисловии к первому изданию было сказано, что Нянь Сяю сам очень рано стал уделять внимание «науке о перспективе», а также общался с Джузеппе Кастильоне, поэтому он, опираясь на опыт западных живописцев, надеется улучшить китайскую живопись. Западный метод перспективы Нянь Сяю назвал «нанизыванием формы из одной фиксированной точки» и считал, что с его помощью можно отобразить динамику любых тел в природе, лишь бы только существовала фиксированная точка наблюдения и никакое действие ни на секунду не было бы упущено.

В предисловии китайский автор восхищался западной наукой о перспективе и высказывал уверенность в том, что, используя этот метод, можно достигнуть эффекта большой реалистичности и что это именно наука, а не просто некая техника. Отношение китайского математика к западной «науке о перспективе» поставило его в оппозицию к основному направлению в изобразительном искусстве Китая тех лет, которое не признавало европейской школы; художники, принадлежавшие к этому направлению, говорили, что «наука о перспективе» — «ошибочная и странная» техника, не достойная никакого внимания.

Нянь Сяю сравнивал европейский метод создания перспективы с китайской методикой «запрокинув голову вверх, изображать загнутые углы крыш» и «размышлять, смотря с горы вниз на течение речного потока». Он пришел к осознанию того, что древние китайские художники, когда писали картины, не имели фиксированной точки в пространстве, откуда вели наблюдение, а значит, также не могли локализовать на холсте тот предмет, который изображали. У изображаемого предмета не было фиксированной точки в пространстве, поэтому, когда смотришь на картины китайских художников, никак не можешь ухватить сути, и, стало быть, это «не наука». Единственное выражение в китайской технике изображения перспективы того времени, напоминающее западную науку о перспективе, переводится так: «смотря вдаль, можно увидеть

штриховку, с помощью которой отображена глубина изображаемого предмета». Но все равно это не шло по уровню ни в какое сравнение с западной «научной перспективой». Ведь с ее помощью можно в общих чертах показать как огромные горы и реки, так и мелких жучков с детальной прорисовкой, — что угодно, и овладеть навыком «четко и чудесно» доносить идею художника. Иными словами, Нянь Сяю буквально боготворил западную науку о перспективе; с другой стороны, он хотел применить ее на китайской почве. Он был уверен в том, что цель реалистической живописи — живая, доходчивая визуализация идей автора, а не то, что бытовало на Западе в эпоху Ренессанса, когда сама техника, как бы мы сейчас сказали, «способность фотографировать реальность» сама по себе, ставилась во главу угла.

В предисловии к первому изданию есть такая мысль: только изучив изобразительное искусство до настоящего уровня, автор начал понимать западную живопись: это — великолепная, филигранная техника, с ее помощью можно создать гениальное произведение куда более высокого уровня, чем просто передающее внешнее сходство. Этим высказыванием Нянь Сяю дает понять, что европейская школа — вовсе не просто формула, рациональный подход ко всему; эта техника позволяет мастеру сотворить шедевр, показать все свое мастерство. На самом деле он мечтал внедрить западную технику в китайскую школу живописи, причем придать ей достаточно весомое значение в этой новой системе, чтобы она не отторгалась зрителем и чтобы две школы составили единое целое, когда «сущность китайская, а способ передачи — западный».

На протяжении шести лет после первого издания книга широко распространялась, стала популярной и вызвала большой резонанс. Нашлись поклонники идей автора и противники. Из предисловия ко второму изданию, где Нянь Сяю меняет свою позицию по некоторым вопросам, можно понять, какое отношение сложилось у современников к той книге и к «науке о перспективе». Так, тут есть оговорка: теория перспективы очень загадочна, автор не смеет утверждать, что полностью овладел тайной, там заключенной. Вероятно, за минувшие шесть лет мудрые мужи высказали сомнения как в отношении «науки о перспективе», так и касательно профессионализма самого Нянь

Сяо. В последующем автор говорил, что та техника вполне годится для того, чтобы искусно писать китайские пейзажи: и пересеченную местность, и дремучие чащобы; и если ею хорошо овладеть, то можно дать волю своему воображению, выразить себя; картина будет отличаться потаенным смыслом, который не увидит невооруженным взглядом. Если сравнивать эти строки с тем, что сказано в предисловии к «Накопленным знаниям науки о перспективе», то станет очевидно: Нянь Сяо стал куда более осторожным; он сузил применение «науки о перспективе» до отображения лишь строений и орудий труда, тем самым исключив использование данного метода, например, в самом главном жанре гохуа — пейзаже и не решившись теперь предлагать его более широкое применение.

Во втором издании Нянь Сяо признает, что его иллюстрации, отгравированные в первом издании, сделаны наспех, грешат узостью взгляда и имеют упрощенный характер. Предисловие второго издания вообще значительно отличалось от первого, избобиловавшего хвалебной тональностью в адрес западной «науки о перспективе». В первом издании было много сказано о том, что китайский традиционный стиль гохуа не идет в сравнение с реализмом и жизненностью европейских картин, там чувствовалось некоторое заискивание в отношении западных мастеров; видимо, Нянь Сяо тем самым пытался снискать себе благоволение со стороны западных живописцев, но этого эффекта не добился. Во втором издании он уже опробует другой способ привлечь внимание европейских художников: начинает утверждать, что теория нанесения изображения штриховкой базируется на выделении одной точки, от которой все исходит; но этот принцип является базовым не только в западной школе живописи, он также сообщается с принципами китайской живописи. Таким образом, Нянь Сяо связал западный метод изображения штриховкой с китайским стилем, где, как в равновесии «инь-ян», все «происходит из единицы, и все становится единицей», решив найти общее в культурах двух цивилизаций. Рассказывая о методах, он пытался держаться как можно ближе к китайской шкале ценностей, поясняя технику, мастерство, старался быть конкретным, искал аналогии в китайской речи, используя такие слова, как «инь-ян», «сущность и явление», а также прочие философские термины, чтобы



максимально «перевести» западную «науку о перспективе» на язык культуры Срединного царства, связать ее с китайской традиционной живописью.

Появление «Науки о перспективе» и начало прибытия в страну западных миссионеров в период династии Мин были связаны между собой. В тот исторический период вместе с европейскими проповедниками в Китай проникали западные идеи, диковинные вещи, информация из различных сфер знаний, поэтому и «наука о перспективе» вызвала живой интерес и споры у мастеров китайской национальной живописи, ученых и представителей различных социальных страт. Однако на практике она не представляла собой основной тенденции в мире живописи той эпохи. Когда в империи начали повсеместно и в чем только возможно копировать Запад, когда даже император Канси пропагандировал модную «прикладную науку», жизнь китайских книжников сплеталась с дворцом все плотнее. Отношение императоров Канси и Юнчжэна к иностранцам, к пришлой культуре, знаниям было весьма высокомерным, однако не лишенным любопытства. На протяжении этих двух эпох Нян Сяо занимал большой государственный пост. С помощью своей книги он намеревался изменить китайские традиционные представления о живописи, чтобы в конечном итоге художник «стремился отобразить явление или предмет как можно более реалистично и виртуозно». «Наука о перспективе», хоть и была в первую очередь образчиком того, что нравилось императору и чего он требовал от приближенных чиновников, также заключала в себе амбиции Нян Сяо; с одной стороны, это фактически было воплощением моды на «прикладную науку», с другой стороны, такая наука несла на себе отпечаток западных трактатов. Намерения и желания императора, Папы Римского, китайских ученых в Поднебесной того времени пересеклись и составили гремучую смесь, которая предопределила драматический исход в распространении западных учений в Китае в те времена. Сужение поля применения «науки о перспективе», сформулированное в предисловии ко второму изданию, также предопределило почти нулевой интерес к книге после выхода в свет. Лишь через полвека появились отдельные письменные свидетельства того, что этот труд

начали изучать, заново его открывая. Выход данного небольшого сочинения, потом дополнительный тираж, далее забвение и потеря интереса публики, которая несомненно откроет его вновь, — такова судьба работы Нянь Сяю. Также симптоматично, что сохранилось множество картин Цзяо Бинчжэня, выполненных строго согласно науке о перспективе, в сравнении с которыми произведения его ученика Лэн Му и дворцовых художников периода Цяньлуна могут считаться доказательством ослабления внимания к западной технике перспективы.

Изображение пространства в китайской традиции имеет свое концептуальное выражение и определенное основание в естественном механизме устройства зрения. Для изображений на китайских свитках характерна аксонометрия (параллельная перспектива) — точное соответствие естественному зрительному восприятию небольших объектов в ближайшем от наблюдателя пространстве и таковых же — при сильном удалении (Параллельная перспектива определяется в словаре терминов Российской Академии художеств как «вид перспективы, в котором параллельные линии изображаются именно как параллельные; точка их пересечения (центр проекции) перенесена в бесконечность. П.п. является предельным случаем центральной (линейной) перспективы, когда центр перспективы (точка схода) бесконечно удален» [4]. «Аксонометрия стала частным случаем общей научной теории перспективы, справедливым для очень близких к смотрящему областей пространства, и к ней стало возможным прилагать весь математический аппарат этой теории. Оказалось, что поскольку математические уравнения перцептивной системы перспективы для близкого пространства приобретают облик уравнений параллельной перспективы, то величина отрезка, направленного “вглубь”, может быть найдена совершенно точно без введения для этой цели каких-либо условностей. Аксонометрия стала столь же строго научной, как и ренессансная система перспективы, и даже “более научной”, поскольку в ней учтена преобразующая деятельность мозга. <...> Дав безупречное изображение небольших предметов, находящихся сравнительно близко от человека, аксонометрия перенесла неизбежные искажения на более далекие

планы, где они приняли буквально катастрофический характер. Абсолютная безупречность в передаче близкого дается не даром, она ведет к катастрофе при изображении далекого – вот истинная цена локальной безупречности!» [5].)

Уже в период династии Хань в изобразительном искусстве встречается обратная перспектива. (Исследования показали, что предметы видятся человеком в обратной перспективе на близком и не слишком протяженном плане.) Так, исследовательница пишет: «Циновки, подставки и столики изображаются, как правило, в сокращениях, соответствующих аксонометрической (или параллельной) перспективе с косоугольным проецированием. Одновременно с этим формы некоторых предметов и строений даются в обратной линейной перспективе, при которой очертания предметов расширяются от зрителя» [1]. И задолго до европейского Возрождения в Китае применяется вид перспективы, сходный с прямой линейной: «К VI в. складывается китайская иконография Ситяня “Западного рая”, в которой к комбинации аксонометрической и обратной перспектив добавились изобразительные приемы, напоминающие прямую линейную перспективу с характерными пучками расходящихся на зрителя линий. При этом эффект прямой перспективы возникает из склейки локальных аксонометрий зеркально симметричных сокращений» [1]. Меж тем долгое время параллельная и обратная перспективы считались европейцами эпохи модернити «ошибкой», приписываемой мастеру вследствие того, что он не владел «единственно правильной» системой перспективы, т.е. ренессансной, антропоцентрической, а изобретение прямой линейной перспективы считалось достижением Запада.

Китайская концепция изображения пространства основывается на следующих принципах. «Подъем и спуск по вертикали» получил название «метод высоты и дальности»; «подъем и спуск по горизонтали» именуется «методом уровня и дальности»; градация между большим и маленьким в живописи стала отображаться «методом глубины и дальности». Все три этих метода называются принципом «трех далей». Эта концепция станет понятнее, если помнить, что в китайских картинах нет ни фиксированной точки обзора, ни закрепленного в пространстве изображаемого предмета. Главным образом, речь идет о картинах-

свитках, где художник изображает предмет так, как если бы смотрел на него с разных позиций (многофокусность). Бывает, что и сам предмет движется, тогда меняется не только позиция художника относительно изображаемого предмета, но и положение предмета в пространстве (если это изображение, например, табуна лошадей, несущихся по полю). Своеобразный метод структурирования пространства представляет собой способ восприятия времени и пространства как единого целого. К примеру, в работе «Вечерний пир Хань Сицзай» художника 5-го поколения Гу Хунчжуна автор передает пространство и время посредством пяти сцен; Хань Сицзай встречает гостей в разное время и в разных местах, представленных вместе, каждая сцена искусно разделяется ширмой, при этом зритель видит общее пространство и отличающиеся друг от друга эпизоды пира. Задний план виден в бледных тонах, однако четко показана обстановка в комнате, мебель, сам персонаж. Выглядит все реалистично, но чувствуется нарушение правил изображения пространства в европейском понимании: пространство не фиксировано, благодаря чему внешняя атрибутика приобретает новый, глубинный смысл. Сцены и углы обзора меняются по мере того, как зритель смотрит на картину: на самом деле он смотрит как бы глазами персонажа, который приподнялся над собой и увидел всю сцену, как она развивалась в действительной хронологии. В этом особенность китайской живописи: имеет место, так сказать, статичная динамика, как в нарезанных кадрах киноленты. Автор демонстрирует высокую степень гибкости китайской традиционной живописи в воплощении пространства.

В европейской традиции Нового времени пространство передается посредством формы, цвета, воздушной перспективы, освещения. В изображении пространства тут в основном применяется прямая линейная перспектива, при которой параллельные линии, уходящие вдаль, сближаются и сходятся в одной точке (точке схода), а объекты одинакового размера при удалении от зрителя представляются меньшими; это предполагает взгляд наблюдателя с фиксированной точкой зрения, находящегося по эту сторону плоскости с изображением; однако в живописи при прямой линейной перспективе точек схода может быть несколько. Метод построения прямой перспективы базируется на

физиологических законах функционирования человеческого глаза, где сетчатка подобна экрану; когда трехмерный объект проецируется на сетчатку глаза, он трансформируется в двумерное изображение. Глубина пространства создается в мозгу. На основании физиологических законов и был выведен принцип прямой перспективы: чтобы показать предмет вдалеке, надо сделать его маленьким; чтобы показать предмет вблизи, надо его относительно увеличить.

Эстетика китайской традиционной живописи в трактовке пространства тоже основывается на принципах «если предмет находится далеко, то выглядит меньшим; если предмет находится близко, он выглядит большим»; китайской особенностью является принцип «подвижности», многофокусности. Появившись в Поднебесной и получив широкое признание и распространение во дворце, западный тип перспективы вовсе не был просто заимствованием. Элементы такого типа изображения пространства всегда служили «основной идее», выявлению скрытого смысла, на котором в китайском изобразительном искусстве делался главный акцент, т.е. были дополнением к китайской манере живописи, за счет которой визуализировалось китайское жизневосприятие.

В годы завершения правления династии Мин и начала царствования династии Цин привезенные в Китай как подношение императору западные картины, в основном, были выполнены с применением прямой линейной перспективы (или, как теперь иногда говорят, — фокусной перспективы). При дворе этот метод назывался «способом строить линии из фиксированной точки», так его назвал Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне), который указывал, что он дает возможность «показать предмет в его восприятии». Метод получил широкое признание во дворце. Такие произведения живописи также назывались «видом перспективного черчения», в цинском архиве часто — «картиной сквозного пейзажа», «настенной картиной», «видом сквозного пейзажа с техникой перспективы» и «эскизом планировки парка»; все названия относились к серии подобных произведений. Однако на данном этапе, исходя из традиций собственной китайской культуры, прямая перспектива воспринималась в качестве вспомогательной формы.

Наука о перспективе — результат трудов художников эпохи

Возрождения. В узком смысле слова, говоря о перспективе, имеют в виду прямую линейную перспективу. Еще на 38-м году правления Канси (1699) итальянский художник Герардини за 4 года написал работу на потолочной плитке «северных покоев» и использовал там правила прямой перспективы. До сих пор эти работы производят на зрителей большое впечатление. Впоследствии некоторые эстеты говорили относительно стиля живописи Герардини в «северных покоях» так: «... изображаемая им прямоугольная балка, по-видимому, из одной стены была протянута до задней восточной стены, давая людям представление постепенно уменьшающихся равноудаленных колонн, что производит большой и глубокий эффект» [6, с. 321, 322]. В среде миссионеров бытовало подшучивание над восточным восприятием западной манеры письма следующего рода: «Китайские посетители начинают трогать картины руками. Они не могут поверить, что колонны не настоящие, а нарисованные». Изображения на потолочной плитке в помещении были выполнены в соответствии с правилами перспективы, и настолько правдоподобно, что рождалось чувство «параллельной реальности», так что китайские зрители «восторженно охали» [см.: 7, с. 137, 138].

Некоторые произведения представляли собой тип «настенной картины». Здесь метод фронтальной перспективы представлен особенно широко, он лучше соответствовал традиционному китайскому восприятию изображений. Среди картин западно-китайского стиля с ренессансной перспективой, хранящихся в императорском дворце, в основном наличествуют сходные работы с использованием перечисленных особенностей. Есть декорированные «настенные картины», хранящиеся в Музее спокойствия и долголетия в северном районе Запретного города. Интерес представляет и настенная роспись в зале Цзюаньцин, которая выглядит очень целостно за счет фокусной перспективы. Работа в зале Цзюаньцин выполнена на потолке и обрамлена цветками глицинии, чтобы изображение смотрелось более реалистично. Мастер хорошо потрудился над цветом, все черновые линии скрыты. Горшки для цветов поддерживают впечатление от картины; всю плоскость занимает вид пышно цветущей глицинии китайской. За цветочными горшками и ветками видно голубое небо, и это дает чувство объемности изображения. Тут использован метод

европейской потолочной живописи; когда зрители в зале смотрят на эту сцену, у них рождается ощущение динамично выстроенного ряда видов, что напоминает киноленту. С цветов глицинии в центре взгляд вслед за изображением постепенно обводит четыре стороны и рассеивается; цветы также постепенно склоняются к земле; вблизи цветы показаны большего размера, вдали они меньше. Каждый цветок воспринимается объемным, трехмерным, дающим очень сильный визуальный эффект. Даже подставка для глицинии изображена неспроста: она служит для создания ощущения объемности.

С точки зрения традиционных китайских художников, здания следует изображать точно (в параллельной перспективе), если же изображать основную линию помещения под наклоном, возникает ощущение, будто дом сейчас рухнет, что внушает человеку чувство беспокойства. Деревья и камни пишутся, как они есть, без искажений. Непривычно для традиционного глаза накренившийся пейзаж на картинах может вызывать впечатление разрушающегося мира и противоречит традициям цинской дворцовой живописи, вот почему при изображении таких объектов очень редко использовались наклонные линии. Однако под влиянием науки о перспективе дворцовые художники начали постепенно к ним прибегать, особенно при изображении важных событий. Широко применялась фронтальная (передняя) перспектива как разновидность перспективы прямой. Китайские мастера очень серьезно относились к геометрической точности, правильности изображения, линии в их работах прямые, параллельные, углы не заваливаются.

Императорские художники использовали свой метод фиксации по контуру, а также западную технику фокусной перспективы, создавая новый вид живописи, который имел свои особенности. Так, базовая линия строения на картине сливалась с уровнем в традиционном понимании; однако линии перспективы по две стороны объекта были не на одном уровне; эти две точки дальнего и ближнего планов пересекались в одном месте, поэтому получался известный, но очень общий принцип (что дальше кажется меньшим по размеру, что ближе — большим), в этом случае — принцип билатеральной перспективы. Это выглядит, возможно, немного непрофессионально. Например,

в произведении «Инспекционная поездка императора Цяньлуна на юг» можно отчетливо рассмотреть применение данного способа перспективы, особенно при сравнении с «Инспекционной поездкой императора Канси на юг».

Главная цель китайского художника — пространство, выраженное на картине, но выраженное так, чтобы общий вид работы заставил зрителя почувствовать течение времени и изменчивость пространства. Такая живопись существует в основном в длинных свитках. Зритель открывает свиток справа налево, и тогда вслед за сменой событий и времен непрерывно и последовательно, одно за другим открываются взору изображения. Люди разных эпох, разные исторические события и т.д. выстраиваются в хронологической последовательности справа налево, в итоге получается своего рода «протокол исторических событий в иллюстрациях». Развертывающиеся композиции в этих исторических картинах-свитках выглядят очень органично, следуя китайскому философскому принципу «природа и человек едины». Пространственная динамика, постепенная смена фона, воплощение «плавающей» или фиксированной точки зрения — характерные особенности таких произведений. Используется правило «ближе — больше, дальше — меньше», однако здесь представлено несколько плоскостей, поэтому предметы, находящиеся в них, показаны каждый в своей перспективе.

Характеризуя дворцовую живопись династии Мин и Цин, следует подчеркнуть: хотя в нее и были привнесены элементы западной прямой перспективы, но метод этот, тем не менее, контекстуально остался далек от научности, понимаемой на европейский лад, т.е., в частности, от следования особенностям зрения: «Китайские пространственные построения являются самыми сложными в мировой художественной практике. Китайская перспектива исходит не из законов оптики, а из принципов моделирования пространства в национальной культуре» [1]. Фактически базовая линия объекта отталкивается от уровня традиционного китайского контурного рисунка, не учитывается зависимость между соответственными линиями построенной перспективы, также не учитывается угол зрения зрителя. Однако в использовании ренессансной перспективы было новаторство и



оригинальность. Правда, эта техника так и не получила должного развития, потому что использовалась только мастерами той эпохи очень ограниченно и вскоре канула в Лету. Но современный человек в этих древних полотнах может почувствовать особый шарм, парадоксальное правдоподобие.

Говоря в общем, цинский дворцовый вид «перспективного письма» фактически является китаизированной формой прямой фронтальной (фокусной) перспективы эпохи Возрождения, но не полностью идентичен европейским методам.

Впрочем, это и закономерно. С современной точки зрения, естественные, физиологические основы, как и математическое описание, существуют и у прямой перспективы, и у обратной, и у аксонометрической. Так, Б.В.Раушенбах показал, что для изображения небольшого объекта на очень близком и не слишком протяженном плане и на очень далеком плане при том, что объект не слишком велик, оказывается верной параллельная перспектива (аксонометрия). А поскольку человек обладает бинокулярным зрением, изображение объекта на близком и не очень протяженном плане может оказаться верным при применении обратной перспективы. Иными словами, ренессансная система перспективы, будучи примененной для изображения всех планов, приводит к ошибкам, как и любая другая, поскольку представляет собой отклонение от естественного зрительного восприятия. При этом задачи художника гораздо шире, чем геометрически правильное изображение пространства, поэтому он не обязан строго следовать той или иной системе научной перспективы несмотря на всю ее научность. Академик писал: «...как показывает уже современный анализ, точное следование зрительному восприятию при изображении пространства на плоскости вообще невозможно. Это означает, что не может быть создано научной системы перспективы, передающей на плоскости картины все элементы изображения в точном соответствии со зрительным восприятием (понимаемым как деятельность совокупности глаз+мозг). Следовательно, неспособность ренессансной системы перспективы безошибочно передавать облик трехмерного пространства на плоскости картины можно рассматривать как проявление более глубокой общей закономерности невозможности

создания идеальной (передающей все элементы изображения без геометрических искажений естественного зрительного восприятия) системы научной перспективы» [8, с. 13]. Как уже отмечалось, в Древнем Китае использовалась параллельная, обратная и сходная с прямой линейной виды перспективы. Но, к примеру, параллельная перспектива является, как и ренессансная, частным случаем перцептивной перспективы, создающей образ видимого пространства в сознании человека. Правда, в средневековой китайской живописи она «завоевала» и средний план, что не соответствует законам зрительного восприятия; впрочем, в случае применения ренессансной перспективы неизбежны ошибки в изображении ближнего и дальнего планов, что и случается в истории искусства.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что перспектива, для которой в европейских языках нет названия и которая близка к прямой линейной перспективе, уже применялась в изобразительном искусстве Китая задолго до того, как туда пришли миссионеры; цинская дворцовая живопись восприняла ренессансную перспективу с некоторыми существенными поправками «на китайский лад», что стало одним из аспектов ценного опыта рецепции европейских культурных влияний в Поднебесной.

### **Библиография:**

1. *Белозерова В.Г.* Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.synologia.ru/a/> (дата обращения: 18.05.2016)

2. *Нянь Сяю.* Наука о перспективе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.yzu.edu.cn/ReadNews.asp?NewsID=236> (дата обращения: 08.10.2015). Сочинение Нянь Сяю написано в период царствования династии Цин, вышло в феврале 52-го года 60-летнего цикла Юнчжэн, ксилографическое печатное издание, Пекин. Древний текст «Науки о перспективе» был взят из базы данных эл. библиотеки Янчжоуского Университета.

3. *Сураева Н.Г.* У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне: Лан Шинин:

диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Наталья Геннадьевна Сураева. — Москва, 2011.

4. Параллельная перспектива // Словарь терминов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20032&let=%D0%9F> (дата обращения: 10.03.2016.)

5. Аксонометрия — королева перспективных систем [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gallerix.ru/read/aksonometriya-koroleva-perspektivnykh-sistem/> (дата обращения: 10.03.2016)

6. *Су Ливэнь*. Реакция китайцев эпох Мин и Цин на западное искусство // Форум по культурному обмену между Китаем и Западом. Материалы / под ред. Хуан Шицзяня. — Шанхай: Шанхай Вэньи, 1998.

7. *Чжоу Игуа*. Старый свод Сяошань // Сборник по искусству. — 1947. — № 9. — Шанхай: Шэньчжоу Гогуан, 1947 (36 год республиканской эры).

8. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. — М.: Наука, 1986.

## СТИЛЬ «ТЮДОР» В ВИКТОРИАНСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Статья посвящена одному из стилистических направлений в английской усадебной архитектуре викторианского времени — стилю Тюдор. Образы национального прошлого становятся источником вдохновения для архитекторов викторианской эпохи. Среди них первое место по популярности занимают, безусловно, памятники елизаветинского времени как эпохи, положившей начало расцвету Британской Империи.

The article is devoted to one of the stylistic tendencies in English country house architecture of Victorian time — Tudor style. The images of the national past become sources of inspiration for architects of Victorian epoch. On the first place are surely buildings of the Elisabethan time because they belong to the epoch when the British Empire began to flourish.

**Ключевые слова:** стиль Тюдор, викторианская архитектура, английская усадьба, загородный дом, стилистические тенденции.

**Keywords:** Tudor style, Victorian architecture, English estate, country house, stylistic tendencies.

Готика первая из внеклассических стилей завоевывает себе право на существование в архитектуре усадебного дома. Однако в череде «национальных стилей» не ей будет принадлежать первенствующее место. Причины этому достаточно очевидны. Если эпохой-предшественницей именно она воспринималась как выражение национального начала, которое можно противопоставить универсальному языку классики, то теперь современники открывают

для себя целый ряд явлений истории архитектуры, которые с большим правом могут претендовать на эту роль. В отличие от готики, и стиль Тюдор, и стиль королевы Анны, например, представляют собой специфически британское явление.

Справедливости ради следует отметить, что, вопреки распространенному мнению, своеобразное «открытие» тюдоровской эпохи было сделано не в годы царствования Виктории, а несколько раньше, в георгианский период. Памятники этой эпохи появляются в серии гравюр Джозефа Нэша «Постройки Англии старого времени» [1]. А в 1820-е и 1830-е гг. Т.Ф.Хант публикует ряд книг, в которых провозглашает этот стиль наиболее приемлемым для проектирования домов причта; этот автор, кстати, впервые употребляет выражение «Old English» [2], ставшее устойчивым и весьма распространенным в 1860-е гг. применительно к работам таких архитекторов, как Р.Н.Шоу и У.Э.Несфилд.

Готический стиль, не теряя своей актуальности на всем протяжении царствования Виктории, все более и более воспринимается как пригодный главным образом для церковного строительства. К середине столетия в готическом вкусе строят, как правило, либо исключительно набожные семейства, либо отпрыски старых католических родов. Обычно же лэндлорды, желающие придать своему жилищу более светский и менее мрачный характер, предпочитают обращаться к традициям елизаветинской и, шире, тюдоровской архитектуры. Эта эпоха оказывается для викторианцев особенно привлекательной еще и потому, что именно за ней прочно закрепилась слава золотого века Британии, времени, когда зарождается феномен великой Империи, а культура страны достигает, в известном роде, своего зенита. Образ архитектурного сооружения, выполненного в подобном стиле, замечательно соответствовал господствовавшим в викторианском обществе идеям национального самосознания, чрезмерно возросшего в имперскую эпоху. Его светскость оказывалась, в известной мере, благонадежнее религиозных коннотаций готического стиля, способных, благодаря писаниям О.Пьюджина, вызвать ассоциации с католичеством, всегда столь опасные в этой стране.

«Отголоски» известных елизаветинских памятников звучат во многих усадьбах высоковикторианской поры. Особенной популярностью в качестве образца для подражания пользовался Уоллотон. Образом этого дома вдохновлялся Бэрри в усадьбе Хайклер в Хемпшире (1842–1844), Пэкстон и Дж.Стоукс в усадьбе Ментмор в Бэкингемшире (1852–1854). А не менее прославленному елизаветинскому поместью Берли Хаус обязан идеей своего проекта в Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (1834–1855) Э.Сэльвин.

Однако любопытно, что и О.Пьюджином была построена одна усадьба в подобном роде: Элбери Парк в графстве Саррей. Здесь, как и в случае со Скэрисбрик Холлом, архитектор должен был перестраивать уже имевшийся в наличии дом. До Пьюджина последняя его перестройка была произведена в 1800 году Дж.Соуном. В 1819 году усадьбу приобретает мистер Драммонд, банкир, видная фигура политической и религиозной жизни своей эпохи. Драммонду принадлежала одна из ключевых ролей в секте Э.Ирвинга, так называемой «Католической Апостольской Церкви», являвшейся одним из харизматических направлений в английском протестантизме. Таким образом, поместье становится одним из центров молитвенных собраний ее адептов.

Пьюджин перестраивает дом в наиболее популярнейшем в это время тюдоровском стиле. Надо заметить, что фактически все детали фасадного декора, использованные архитектором, заимствованы им из реальных тюдоровских построек: зубцы, шипцы, каминные трубы и т.д. В целом композиция дома выглядит не совсем удачно, несколько странное впечатление производит, например, лес труб, возвышающихся над кровлей (их всего 63!) Все это заставило Р.Хилл предположить, что дом строился фактически без участия архитектора, под присмотром его многолетнего помощника Дж.Майерса [3]. Утверждение достаточно спорное: даже если дело обстояло именно таким образом, следует заметить, что Майерс к этому времени давно сработался с Пьюджином, архитектор ценил мастера за способность чрезвычайно точно проводить в жизнь его проекты. Так или иначе, эта усадьба являет собой пример далеко не самого удачного архитектурного решения.

Впрочем, в этом нет ничего удивительного, если принять во внимание, что елизаветинский стиль отнюдь не характерен для Пьюджина, в то время как можно назвать целый ряд архитекторов, для которых именно он становится своеобразным «коньком». Популярность его, помимо уже названных выше причин, объясняется, на наш взгляд, тем, что данный стиль обладал универсальным характером. Набор типичных для него элементов достаточно ограничен, однако архитектурная практика викторианского времени наглядно демонстрирует нам, что, зависящий от композиционного решения образный спектр, ими создаваемый, чрезвычайно широк. Так, в Хэрлэкстон Мэнор тесное нагромождение башен разнообразного масштаба и конфигурации вкупе с многочисленными ризалитами, завершенными типичной для национальной архитектуры островерхой кровлей, создают образ, который не только не противоречит отдельным «барочным» элементам архитектуры, но, напротив, позволяет чрезвычайно органично включить эти детали в композицию дома.

Совершенно иначе «звучат» эти же архитектурные детали в усадьбе Арли Холл в Чeshire. История строительства дома достаточно сложна: первоначальный проект принадлежит Дж.Лэтему, руководившему здесь строительными работами с 1833 по 1841 год. Однако впоследствии в облик дома внесли свой вклад Э.Сэльвин, построивший в 1843–1845 годах домашнюю капеллу, и Т.Х.Уайетт. Хозяином дома был некий Р.Э.Эгертон-Уорбертон, сельский сквайр, страстный любитель охоты, приобретший в свое время некую известность благодаря своим стихам, посвященным этому традиционному британскому хобби. Как для типичного викторианского джентльмена спортивные увлечения значили для него куда больше, нежели просвещенный досуг. Дом этот, на наш взгляд, интересен как раз тем, что не неся на себе печати яркой индивидуальности хозяина, являет собой типичнейший образец того направления, следовать которому стремился в большинстве случаев обычный состоятельный лэндлорд. Образцы, которые использует архитектор, хорошо узнаваемы: высокая башня, отмечающая собой центральный вход, завершенные причудливыми фронтонами ризалиты, широкие окна с мелкой расстекловкой, — все это типичные

признаки елизаветинской архитектуры. Не подавляя зрителя излишней масштабностью, дом внушает ему твердое представление о достатке и благонадежности его владельца, двух наиболее существенных для репутации викторианского лэндлорда вещах.

Совершенно иной пример являет собой усадьба Хайклер Каствл, перестроенная в 1840–1850 годах Ч.Берри для Генри Джорджа Герберта, 3-го графа Кэрнэрвона. Ориентация архитектора на елизаветинское время совершенно очевидна: композиция дома повторяет прославленный памятник этой эпохи, усадьбу Уоллотон Холл в Ноттингемшире. Однако воспроизводя структуру, Берри совершенно изменил пропорции дома. В результате он сохранил лишь весьма отдаленное сходство со своим прототипом. Стиль дома часто определяют как *Anglo-Italian*, англо-итальянский, что звучит, на самом деле, несколько парадоксально, поскольку, собственно, и исходный, елизаветинский, стиль еще Х.Уолполом был назван словом «mongrel» (полукровка) [4]. Употребляя его, писатель точно подмечал характерное смешение ренессансных черт с национальной традицией в подобных памятниках. Здесь же архитектор, как явствует из первоначального проекта здания, пытается совместить этот по природе своей компромиссный стиль с излюбленными им «итальянизмами».

Стиль Берри иногда определяется британскими исследователями как «palatial» [5], что на русский язык может быть лишь весьма приблизительно переведено как «дворцовый». Ведь этот термин, ведущий свое происхождение от итальянского «палаццо» подчеркивает тот факт, что в своей индивидуальной творческой манере мастер вдохновляется образцами итальянской, ренессансной архитектуры. Именно в творчестве Берри, на наш взгляд, палладианская традиция в британской архитектуре продолжает в некотором роде свое существование в эпоху, когда, казалось бы, ничто не способствует ее дальнейшей жизни. Разумеется, существует она в несколько видоизмененной по сравнению с эпохой-предшественницей формой. Работая над проектом Хайклер Каствл, архитектор колеблется в выборе стиля и, в конце концов, делает выбор не в ее пользу.

Как и в большинстве случаев, архитектору здесь не пришлось проектировать «с чистого листа», необходимо было «перелицевать»



и несколько расширить постройку георгианской эпохи. В 1838 году Ч.Берри создает проект, который несет на себе ярко выраженную печать классической традиции: высокий рустованный цоколь, второй и третий, аттиковый, этажи, объединенные пилястрами, сандрики над окнами, — подобная схема фасадного декора широко использовалась еще И.Джонсом, а за ним и палладианцами XVIII столетия. Башни, фланкирующие объем здания с четырех сторон, также нередко встречаются в усадебной архитектуре той поры.

Спустя два года, в 1840 году, началась реализация проекта, который был полностью переработан в совершенно ином стилистическом ключе. Сохраняя в целом старое объемно-пространственное решение (кубообразный объем с четырьмя башнями по углам), архитектор добавляет новый элемент, становящийся ключевым в композиции дома, — высокую четырехугольную башню. Достаточно широкая и приземистая по пропорциям, с небольшими «пинаклями»-завершениями, она расположена фактически в геометрическом центре композиции и носит несколько «церковный» характер, напоминая башню над средокрестием. Несмотря на то, что Берри теперь отказывается от таких палладианских элементов фасадной композиции как руст и пилястры, все же ему не удается до конца сгладить некое противоречия, возникающего между светским, дворцовым обликом дома в целом и подобным «готическим» элементом.

Архитектурный облик дома являет собой известный компромисс между классической и живописной традицией, поскольку сохраняя регулярный план и симметрию фасадной композиции, Берри избегает привычных для классической традиции элементов декора и, напротив, вносит в свой проект своеобразный «готический» акцент. Несмотря на это, архитектурное решение усадьбы оказывается достаточно далеким от того образа, который связывался у современников с понятием «национальный стиль», и носит достаточно «космополитический» характер.

Причину такого выбора следует искать как в индивидуальных пристрастиях архитектора, так и в личности заказчика. [Хозяин поместья, Генри Джон Джордж Херберт, III-й граф Карнарвон

был личностью неординарной. Неутомимый путешественник, он неоднократно побывал в Испании, Португалии, Греции, Северной Африке. Кроме того, он пробовал свои силы и на поприще литературы: помимо многочисленных путевых записок, его перу принадлежат поэма «Мавр» и трагедия «Дон Педро, король кастильский». Думается, что и архитектурный облик дома призван был в известной степени воплотить разнообразные впечатления милорда. Что же касается совершенно иного по характеру большого холла, выполненного в национальном вкусе, то он появляется в доме значительно позже, в 1862 году, в разгар «готической моды», при новом хозяине, IV-м графе Карнарвоне, автором проекта был малоизвестный архитектор Томас Эллом.

В целом, как и готика, елизаветинский и, шире, тюдоровский стиль предпочитали заказчики, происходившие из старых дворянских родов, принадлежавших к партии тори. Для подобных семейств такой стиль являлся своего рода квинтэссенцией традиционных национальных ценностей. Однако и разбогатевшие бизнесмены, желавшие быть принятыми в том новом социальном кругу, в который им стоило известных усилий попасть, подчас подражали им в своих стилистических предпочтениях. Пожалуй, крайним примером может служить поместье барона М.А.де Ротшильда Ментмор Тауэрс в Бэкингэмшире. В 1851–1854 гг. Дж.Пэкстон и Дж.Г.Стоукс строят здесь дом, по своим формам совершенно очевидно напоминающий прославленный памятник елизаветинской архитектуры Уоллотон. Мощные четырехугольные башни фланкируют кубообразный объем основного блока, к нему примыкает фактически равное по размерам каре служебного блока, также оформленное башнями. Внушительному масштабу фасадной композиции под стать и эффектные интерьеры, наибольшим великолепием отличается помещение холла, с идущей по периметру галерей-аркадой. Заметим, однако, что подобный пример является в известной степени исключением. Семейство Ротшильдов практически никогда не строило в национальном вкусе, предпочитая формы французского шато: по видимости, финансовое могущество этого клана было столь велико, что делало ненужными априори обреченные на неудачу попытки вписаться в чуждую социальную среду.

«Елизаветинские» усадьбы составляют, пожалуй, самую

обширную группу викторианских загородных домов. Строятся они и во второй половине столетия. Один из типичных примеров — Уэстонберт Хаус в Глочестершире, построенный Л.Валлими между 1863 и 1870 годами для миллионера Р.С.Холфорда. Дом, с одной стороны, был образцовым с точки зрения применения здесь всех технических новинок (газа, центрального отопления и т.д.), а с другой — составлял целостный ансамбль с образцовым регулярным парком. Несколько неожиданным представляется тот факт, что хозяин, любитель, знаток и страстный коллекционер итальянской ренессансной живописи, предпочитает выстроить дом в национальном стиле. По сути, здесь продолжают традиции Ч.Берри, любившего сочетать строгую симметрию центрального объема со свободной живописной планировкой ансамбля в целом. Именно благодаря такому планировочному решению тюдоровский декор главного здания звучит несколько необычно — строго и сдержанно, а террасная структура сада ставит его в несвойственный подобной архитектуре «средиземноморский» контекст.

В поздневикторианское время увлечение тюдоровской эпохой не прекращается, однако «тюдоровский стиль» встречается реже. Все чаще используется появившееся еще в первой половине столетия понятие «Old English Style». Для этого получающего сейчас широкое распространение явления будет характерно не строгое следование каким-либо образцам национальной архитектуры прошлого, а своеобразный эклектизм: соединение в одной постройке характерных черт готической, елизаветинской, анненской эпох. В поиске образа «старой доброй Англии» архитектор и заказчик все чаще обращаются не к огромным усадебным домам, а к скромному сельскому коттеджу или дому причта. Подобная смена ориентиров, не в последнюю очередь связанная с экономическими причинами, способствует изменению стилистических предпочтений на закате викторианского царствования.

### **Примечания:**

1. *Nash J.* The mansions of England in the olden time. — New York, 1912 (1st ed. 1839).

2. *Hunt T.F.* Designs for Parsonage House, Alms Houses etc. — London, 1827.

3. *Hill R.* God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain. — Harmondsworth, 2008. — P. 501.

4. *Mulvey-Roberts M.* A Handbook of the Gothic. — New York, 2009. — P. 157.

5. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. — London, 1978. — P. 34.

### **Библиография:**

1. *Aslet C., Powers A.* English House. — Harmondsworth, 1985.

2. *Dixon R., Muthesius S.* Victorian Architecture. — London, 1978.

3. *Girouard M.* Victorian Country House. — New Haven & London, 1985.

4. *Hill R.* God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain. — Harmondsworth, 2008.

5. *Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.* История английской архитектуры. — М., 2003.

## **ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА И ЧЕЛОВЕК В ЖИВОПИСИ ВРУБЕЛЯ**

Статья посвящена проблеме взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека в живописи Врубеля в контексте его формирования как мастера универсального типа, успешно работавшего в разных видах искусства.

This article features the problem of relations between personality and environment in Vrubel's artistic works with regard to his universal-type artist evolution, successfully working in diverse spheres of art.

**Ключевые слова:** Врубель, предметно-пространственная среда, интерьер, портрет, декоративные возможности, универсальные способности, символизм.

**Keywords:** Vrubel, environment, interior, portrait, decorative possibilities, universal abilities, symbolism.

Несмотря на обширную историографию, формировавшуюся на протяжении более ста лет, единственным исследованием, детально анализировавшим отдельный аспект разностороннего творчества художника оказалась работа А.А.Федорова-Давыдова «Природа и человек в творчестве Врубеля», тогда как взаимоотношения предметно-пространственной среды и человека, в силу разных обстоятельств, в отдельный предмет исследования не выделялись. Пристальное внимание, уделяемое Врубелем декоративным возможностям предметной среды с самых первых шагов в искусстве, выдавало индивидуальную специфику его дарования, верно подмеченную С.П.Яремичем: «Каждый предмет в восторженно настроенном уме

становится божественным, чистым, прекрасным. Только такого качества ум, в связи с необъятным воображением, может служить воплощению красоты и создавать совершенные образы. Такого рода редчайшей способностью ума был одарен Врубель. В этом отличительная его особенность (курсив Е.О.), его сила и значение» [1].

«Отличительная особенность» ярко проявилась в таких этапных самостоятельных работах академического периода, как «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883) и «Пирующие римляне» (1883), сразу же обнаруживших способность Врубеля к рассмотрению предметной среды в качестве «глубокой природы» [2]. В первом случае Врубель не скрывал свой восторг и упоение постановкой, которую называл «прелестно скомпонованным мотивом» [3], собранным в стиле Ренессанс из дорогой обстановки состоятельных фон Дервизов: тяжелый стул, богато украшенный резьбой в виде витых колонок, сфинксов и орнамента, массивная посуда, карнавальные маски тонкой работы, восхитительные ткани и гобелен. Обнажение природы превратилось в повод для написания роскошной обстановки, где даже сама модель разглядывала изящную статуэтку в руке, усугубляя впечатление созерцательного любования красивыми предметами. Композиция «Пирующие римляне», выполненная той же осенью, продолжала развивать обнаруженный интерес к предметной среде: взятая в сложном и нестандартном ракурсе, в общих чертах прорисованная карандашом и частично прописанная акварелью, работа осталась незавершенной, но именно незавершенность составила ее чрезвычайную ценность, поскольку позволяла вычленил элементы первоочередного интереса художника. Врубель довольно тщательно прописал головы, лица и руки, обозначив жестами и мимикой характер взаимоотношений, однако этим его интерес к личному ограничился, все дальнейшее внимание сосредоточилось на предметном. Намеченные рисунки тканей на одежде, узоры на кифаре и перстни, переплетение ремешков на сандалиях, бронзовые ножки трипода и посуда интересовали художника куда больше, а красивейшее покрывало с каймой, прикрывавшее сигму, было прописано наиболее детально с соблюдением рапорта орнамента. Он не без гордости писал сестре: «Репин видел у меня подробную акварельную обработку этого сюжета в настоящую величину, и она ему понравилась; сказал, что

стильно, что переносит в эпоху» [4]. Подробная акварельная обработка в данном случае означала не что иное, как тщательную передачу декоративно-орнаментальных подробностей предметной среды, соответствующей времени и месту действия. К этой же группе первых самостоятельных произведений относились и акварель «Старушка Кнорре за вязанием» (1883), и акварель «Гамлет и Офелия» (конец 1883 — начало 1884). Первый вариант последней работы, с тщательно прорисованной обивкой хорошо узнаваемого кресла в стиле Ренессанс, позволял оценить эволюцию замысла художника в двух последующих композициях на эту же тему, где необходимость в некоем предметном окружении постепенно отпадала и окончательно исчезала в последнем, третьем варианте, сменившись пейзажем.

К этому времени в Академии Врубеля часто сравнивали с Фортуну, П.К.Суздалев, крупнейший советский исследователь творчества художника, отмечал, что увлечение Фортуну сказалось не в живописном стиле Врубеля, а «в склонности изображать красивые, изящные, драгоценные материалы и вещи, в приверженности к аристократической изысканности антиквариата, тонкости фактуры, словом — в зрелищной изысканной красоте предметного мира» [5]. Д.В.Сарабьянов констатировал стремление художника к априорной красоте, заведомо избранной как «предмет воссоздания» [6]. Очевидно, причина влияния Фортуну крылась в том, что никогда не встречавшиеся петербургский студент и испанский художник были родственными душами: их объединял специфический художнический живописно-созерцательный вещизм, воспринимавший предметную среду в качестве перспективного живописного мотива для полноценного раскрытия своих технических возможностей. Много позже, в 1892 году в Риме, трепетное отношение к предметной среде объединило таких разных людей, как Врубель и художник А.А.Риццони, снискавший себе популярность среди коллекционеров мастерством ювелирного исполнения всех подробностей обстановки и костюмов в жанровых миниатюрах, преимущественно из жизни католического духовенства. Современники отмечали, что «Михаил Александрович высоко ценил технику тонкой работы, чья бы она ни была — Фортуньи или Риццони» [7].

Увлечение декоративными возможностями предметной среды во многом определило вектор поисков в светской живописи академического и киевского периодов, и, хотя простая реалистическая передача всех подробностей натуры не могла представлять для Врубеля долговременный интерес, именно таким был первый этап его самостоятельной деятельности, во многом повлиявший на все дальнейшее творчество. С.П.Яремич писал: «Со времени создания “Натурщицы в обстановке Ренессанса” Врубель имеет свой собственный путь, он кладет основы, из которых органически вырастет его творчество, он обособляется от окружающего искусства» [8]. Атмосфера и уклад дома Праховых, принявших Врубеля в Киеве, способствовали дальнейшему развитию этого увлечения. В особнячке на углу Владимирской и Большой Житомирской царил художественный беспорядок, Адриан Викторович Прахов, профессор искусств, историк и просто большой любитель старины, постоянно наполнял интерьер редкими вещами, приобретенными либо на киевском рынке, либо у знакомого старьевщика. Портрет Елены Адриановны Праховой, написанный В.М.Васнецовым в 1894 году, позволял составить представление об удивительной, экзотической обстановке дома; монументальный бронзовый пятисвечник храмового достоинства, насыщенный глубокими цветами гобелен, орнаментированный ковер, массивный рояль и инкрустированный перламутром столик – вещи европейского и восточного происхождения прекрасно уживались друг с другом, придавая дому Праховых неповторимое своеобразие в полном соответствии с яркой индивидуальностью его хозяев. Такие работы киевского периода, как «Э.Л.Прахова. Украинская плахта» (1884), «Старинная китайская парча» и «Деталь китайской парчи» (обе — 1886), «Старинный персидский ковер» и «Деталь персидского ковра» (обе — 1886), «Портрет мужчины в старинном костюме» (1886) инспирировались красивым текстилем, появлявшимся в доме Праховых.

Создание акварели «Восточная сказка» (1886) ознаменовало настоящий перелом в восприятии предметной среды, роскошный восточный ковер превратился в мотив для этой известной жанровой композиции. Врубель постепенно исчерпывал декоративные возможности реалистической передачи предметно-пространственной



среды, а его общепризнанная способность видеть в реальном фантастическое обеспечивала саму возможность художественно-индивидуального преобразования действительности, требовавшего совершенно иного осмысления природы вещей. Апогеем развития этой важнейшей тенденции стало создание первой значительной станковой работы в творчестве Врубеля — «Девочка на фоне персидского ковра» (1886); источником вдохновения в этом случае оказались восточный ковер и женский костюм, заложенные в ссудной кассе Дахновича в Киеве. Символизм Врубеля как врожденное свойство двойного видения и реального, и фантастического в одном и том же объекте или явлении, накладывался на полотно как многослойная проекция и порождал многослойность его авторского метода. Тенденция углубления духовного содержания реального образа четырнадцатилетней дочери ростовщика до символа проявилась при написании портрета Мани Дахнович со всей очевидностью: Врубель стирал с юного личика выражение сопричастности жизни, свойственное юности, постепенно придавая девочке совершенно нетипичное выражение индифферентности к окружающему миру. Собственно портретные характеристики растворялись, обнажая в глубине романтико-символического слоя образ поэтический и печальный, тогда как откровенный веризм и осязаемость воплощения вторичных мотивов, формировавших реальный слой и придававших полотну избыточный декоративизм, многократно усиливал антитезу материального и духовного начала, сообщая произведению невиданную глубину и лишая портрет костюмированной театральности. Декоративные возможности вторичных мотивов в качестве «камертона» реального слоя картины обеспечивали мощное звучание символистского начала и создавали ту самую необходимую реальную основу для развития многослойности. И композиция, и восточный антураж картины «Гадалка» (1895), написанной почти десять лет спустя, свидетельствовали о существовании устойчивой многослойной модели Врубеля, где женский образ являлся такой же константой, как и предметная среда в восточном стиле. В то же время, такие работы, как «Натюрморт. Гипсовая маска, рожок канделябра» (1885) или «Натюрморт. Цветы, пресс-папье и другие предметы»

(1885) подтверждали неиссякавший интерес художника к простой, реалистической передаче вещей, входивших в его повседневную обстановку.

Натурные зарисовки, созданные в разное время и при разных обстоятельствах, — «Врубель со своим университетским товарищем Валуевым» (1877), «Общий вид мастерской М.А.Врубеля в Венеции» (1885), «Семья Я.В.Тарновского за карточным столом» (1887) — фиксировали интерес художника к окружавшей людей обстановке и интерьеру в целом, являвшийся вполне логичным продолжением интереса к предметной среде. Создание иллюстраций, таких, как «Чтение сказки» (1881), «Свидание Анны Карениной с сыном» (конец 1870-начало 1880), трех композиций на сюжет «Моцарт и Сальери» (1883–1884) для туманных картин рождественского художественно-музыкального вечера в Академии художеств, демонстрировало целенаправленное стремление Врубеля буквально «обставить» интерьер вполне конкретными и хорошо узнаваемыми предметами мебели — столами, стульями, шкафами, креслами, создать предметно-пространственную среду, соответствовавшую сюжету и эпохе. Интегрирование предметных реалий в иллюстративный цикл к поэме М.Ю.Лермонтова «Демон», созданный в 1890–1891 годах, мастерски, ненавязчиво, но со всей определенностью, воссоздавало специфику национальной культуры народов Кавказа.

Очевидный интерес к предметно-пространственной среде своеобразно реализовывался в портретной живописи, Врубель крайне редко пользовался композиционным приемом изображения модели в глубине интерьера, предпочитая построение крупных планов для акцентирования главных персонажей как способа придания их образам максимальной семантической значимости. Тем больший интерес представляли немногочисленные портреты в интерьере как эпизоды выяснения отношений между человеком и предметно-пространственной средой в пространстве картины. В 1897 году Врубель написал сразу два портрета в интерьере. Реалистической в целом концепции портрета К.Д.Арцыбушева, Директора правления Общества северных железных дорог, одного из первых преданных поклонников таланта художника, соответствовала

реалистическая трактовка интерьера рабочего кабинета делового человека. Этажерка, заваленная книгами и папками, стол с ворохом бумаг, пресс-папье и конторскими счетами, наглухо закрытая дверь стали частью документального живописного повествования. Однозначность и понятность места и времени действия чрезвычайно резко контрастировала с неоднозначным и сложным выражением лица портретируемого, превращая незамысловатый интерьер в инструмент для передачи причинно-следственной связи между мучительным внутренним диалогом, поглотившим героя, и его образом жизни. Внутреннюю драму неудовлетворенности человека, который не нашел в себе сил выйти из этого заваленного кипой бумаг рабочего кабинета и освободил себя от всех обязательств самоубийством, художник предугадал безошибочно. Казалось бы, портрет С.И.Мамонтова должен был получиться позитивно-насыщенным, но Врубель решил по-другому. Окружив Мамонтова, сидящего в массивном кресле, немногими и вполне узнаваемыми простыми вещами, он превратил пространство в таинственный сумрак постепенно нарастающих объемов, увенчанных скорбной скульптурой испанца Мариано Бенлюре «Плакальщица», грозивших задавить и поглотить человека. Провидческий гений Врубеля накладывал печать неумолимого забвения на весь феномен «Саввы Великолепного», словно предвидя и оплакивая его судьбу, превращая портрет в предначертание судьбы, а человека — в его же собственный трагический символ.

И Арцыбушев, и Мамонтов находились во вполне привычной, реальной обстановке, но чтобы по-разному передать сосредоточенное размышление первого и волевое напряжение второго, Врубель обогащал простой набор предметов настолько глубоким смыслом, что предметно-пространственная среда, призванная развивать духовную и эстетическую характеристику портретируемого, буквально «рассказывала» о людях; вещи, кроме декоративного, приобретали смысловое значение. Врубеля никогда не интересовали конкретные портретные характеристики как таковые, он увлекался своим субъективно-художественным восприятием концепции личности, и реалии предметно-пространственной среды выступали

в качестве средства передачи собственного субъективизма. Портрет С.И.Мамонтова кисти А.Цорна, написанный годом ранее, в полной мере обнаруживал эту способность Врубеля превращать бездушное предметное окружение в равноправный, действенный инструмент психологического воздействия. При этом способность наделять среду силой выразительности и воспринимать каждый интересный предмет как очередную возможность живописного высказывания оставалась ключевым объединяющим началом в обоих случаях. Художник не обошел вниманием роскошный орнаментированный ковер в кабинете Арцыбушева, черно-красным контрастным меандром напоминавший греческую краснофигурную вазопись; тяжелое ренессансное кресло с высокой спинкой и цветочной обивкой привлекло внимание Врубеля настолько, что определило и формат, и концепцию портрета жены, М.И.Арцыбушевой (1897), повторив композицию первого варианта «Гамлет и Офелия» (1883). Несколько пестрых красочных пятен — парча на кресле, обивка и коврик перед ним — немного разбавили минорную в целом атмосферу портрета Мамонтова, сообщив обстановке характер художественного беспорядка в духе артистической натуры хозяина.

Пронзительным образцом взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека стал «Портрет сына художника» (1902), в этом случае необходимость композиционно-пространственных поисков для создания концепции образа оказалась предельно остро востребованной в силу трагического обстоятельства — врожденного физического дефекта лица. Врубель тщательно моделировал мнимую непосредственность жанровой сцены: придвинул к изящной плетеной коляске куст цветущей азалии, накинул на борт тонкое белое покрывало, повязал на одетого в белую рубашечку мальчика темно-синий в белую крапинку шарфик, подчеркнувший синеву громадных, выразительных глаз. Савва, его «Маленький Эйольф» [9], выступал из тесного предметно-декоративного обрамления, почти полностью заполнявшего пространство картины, и приковывал внимание к своему недетскому, пристальному взгляду, который резко контрастировал со светлой, нарядной предметной средой и заставлял сосредоточиться на

духовном содержании образа портретируемого. Это был тот единственный случай, когда предметная среда становилась средством передачи субъективного отношения Врубеля к личной трагедии.

Портретная живопись в интерьере не стала приоритетным направлением творчества, но даже немногочисленные произведения позволяли сделать вывод: художник обладал способностью моделировать взаимоотношения предметно-пространственной среды и человека в пространстве картины в соответствии с собственным видением образа. Способность проявлялась как следствие его специфического синтетического восприятия действительности, где и человек, и предметно-пространственная среда уже сосуществовали в едином пространстве, С.П.Яремич отмечал: «Врубель постоянно наблюдал жизнь отовсюду, извлекая необходимый для него материал. Придет, например, в какую-нибудь гостиную и все рассмотрит одинаково внимательно, — и дурное и хорошее, — каждый предмет; при этом всё останется у него в памяти» [10]. Крайне чувствительно относился он и к собственной обстановке и реализовывал талант декоратора, по возможности, в устройстве собственного интерьера; Екатерина Ге, сестра жены, хранила воспоминания об их чудесной артистичной квартире в доме Шахеразина на углу Пречистенки и Зубовского бульвара [11]. Высокие эстетические требования к собственной предметно-пространственной среде резко отличали Врубеля от большинства художников, в частности, от аскетичного Серова, который с раздражением писал об И.С.Остроухове, ближайшем друге, поселившемся после удачной женитьбы в собственном особняке в Трубниковском переулке Москвы: «Редко вижу с Семенным (Остроуховым), какая-то неловкость установилась между нами, хотя и принимаем друг перед другом тон непринужденности. Нет-с, обстановка и всё такое многое значат. Прежде я искал его сообщества, теперь нет. Не знаю, что будет потом. Притом его теперешняя, всегдашняя забота об устройстве дома как можно комфортабельнее и роскошнее положительно наводит на меня тоску. А дом, действительно, комфортабелен до неприятности» [12].

Врубель всегда стремился окружать себя априорно красивыми вещами, ценил тщательную сервировку стола, с готовностью

приобретал дорогостоящие вазы Эмиля Галле, не успев оплатить квартиру, но вот что интересно — его личное пространство всегда оставалось скрыто от посторонних глаз. Исключение составили только две работы 1905 года — портрет жены, Н.И.Забелы-Врубель «После концерта» и «Автопортрет с жемчужиной». Врубель словно предчувствовал расставание с прежней жизнью, и гостиная квартиры, которую пара снимала на Театральной площади Петербурга, неоднократно появлялась в работах 1904–1905 годов, каждый раз представляя в ином виде. «Автопортрет с жемчужиной» давал наиболее полное представление об интерьере; продуманная композиция портретной постановки отсутствовала, работа носила характер некоего интерьерного повествования, усугублявшийся сдержанной, почти монохромной палитрой. Верный себе, Врубель добросовестно изобразил входную дверь, прикрытую драпировкой, шкаф с вазой и фарфоровым лебедем, поднесенным Забеле после давнего бенефисного спектакля, ширму, мягкую мебель и кресло-качалку, подсвечник; скупую по выразительности обстановку оживляли едва намеченные рисунки обивок и ковра. Здесь не было места ни любованию натурой, ни проявлению эстетизма, Врубель идентифицировал себя в окружающем пространстве, отождествляя свою бытийность в мире нормальных людей с привычными для себя вещами. И автопортрет, и карандашный набросок жены «Портрет Н.И.Забелы-Врубель в кресле-качалке» (1904–1905) уже обозначили его особое внимание к камину. Способность к извлечению декоративного решения композиции из реальной формы превращала гениальное композиционное решение портрета «После концерта» в триумфальный финал многолетнего изучения декоративно-выразительных возможностей предметно-пространственной среды в контексте взаимоотношений с образом человека. Гладкий портал огромного зажженного камина, ограничивавший плоскость картины, превращался в фон для женского образа, оправдывал сложный колорит и непринужденность позы, придавал огромному холсту, 168x191 см, камерный, почти интимный характер обнажения частной жизни, создавая специфическую вечернюю сумеречную атмосферу. Одновременное полноценное использование визуально-

эстетических и функционально-бытовых возможностей элемента интерьера, превращенного в красивую метафору самой концепцией портрета, ставило Врубеля в один ряд с лучшими европейскими портретистами; в контексте установления взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека концепция портрета «После концерта» намного превосходила такие европейские аналоги, как «Симфония в белом № 2. Девушка в белом» Джеймса Уистлера или работы Феликса Валлотона. В очередной раз врожденный символизм мышления обогащал предметную среду новыми смыслами — камин превращался в прекрасный символ человеческой жизни, тлеющей, но уже не горящей.

Обе работы, портрет «После концерта» и «Автопортрет с жемчужиной», созданные в начале 1905 года, демонстрировали мастерство Врубеля как прирожденного художника-декоратора. Он обогащал одно и то же пространство совершенно разными характеристиками и моделировал восприятие предметно-пространственной среды в соответствии с собственными художественными задачами, но настоящим откровением в контексте взаимоотношений предметно-пространственной среды и человека в творчестве Врубеля стали работы последних лет, открывшие невиданную глубину возможности проникновения в природу вещей. Рисунки 1904–1906 годов, находившиеся в коллекции врачей психиатров И.Н.Введенского и Ф.А.Усольцева, настолько потрясли И.Габаря, что в 1955 году Московский союз советских художников специально организовал выставку «Пятьдесят новооткрытых рисунков М.А. Врубеля», а во вступительной статье он писал, что «...перед нами полноценные, многогранные явления трепетной жизни, наблюденные острым взглядом, изображенные верной рукой и истолкованные правдивым художником-психологом» [13]. Врубель приступал к освоению привычных мотивов со всей силой мастерства, накопленного годами. Здесь были натюрморты — «Натюрморт (подсвечник, графин, стакан)», «Стакан», «Графин»; интерьерные зарисовки — «Кресло у стола», «Интерьер». Он привычно помещал играющих в карты и шахматы, читающих и отдыхающих людей в обстановку, зарисовывая жанровые сцены в интерьере —

«Обдумывает ход (игра в шахматы)», «Молодой человек на диване». Рисунки напоминали режиссерскую раскадровку, разрозненные фрагментарные сюжеты больничных будней складывались в объемное художественное повествование о новых реалиях его жизни, окрашенное собственной иллюзией полноценности. Гибкий изгиб тонетовского стула и лакированная спинка ампириного дивана, складки скатерти и шторы с бахромой, графичный рисунок паркета и мягкое кресло — ничто в этих рисунках не говорило о страшной личной драме.

Исключение составляли листы серии «Бессонница», наполненные невыразимой болью и нескончаемой мукой, хорошо известный рисунок «Кровать» не имел себе «равных по очеловеченности вещей во всем русском искусстве» [14]. Врубель творил символизм предметности и открывал все новые углы зрения на знакомые предметы, находясь на пороге совершенно нового этапа творческой жизни. Многолетняя и последовательная, беспощадная и мастерская фиксация декораций, где разыгрывалась его собственная трагедия, обнаруживала неистощимую силу дарования Врубеля и одновременно его удивительную последовательность. Взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды оставались предметом пристального изучения при любых жизненных обстоятельствах и в разных вариантах; в этом смысле рисунки последних лет стали драматическим эпилогом, но важно другое — интерес к этим взаимоотношениям, столь ярко проявившийся в живописи и графике; осознание возможностей этих взаимоотношений оказалось ключевым фактором в процессе формирования Врубеля в качестве универсального мастера. Универсальные способности позволяли ему рассматривать предметно-пространственную среду как объект художественного осмысления в целом, от одежды до оформления предметов широкого потребления, и шагнуть за пределы живописи. Как художник, Врубель пылливо постигал природу вещей; как универсалист, он стремился овладеть таинством созидания рукотворного с единственной целью — создать свою собственную, высокохудожественную, эстетически продуманную действительность и обогатить взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды осмыслением.



## Примечания:

1. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып. 1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911. — С. 8.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева, Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976. — С. 42.
3. Там же. — С. 43.
4. Там же. — С. 43.
5. *Суздалев П.К.* Врубель. — М.: Советский художник, 1991. — С. 40.
6. *Сарабьянов Д.В.* Модерн: История стиля. — М.: Галарт, 2001. — С. 115.
7. Врубель. Указ. соч. — С. 213.
8. *Яремич С.П.* Указ. соч. — С. 29.
9. Врубель. Указ. соч. — С. 151.
10. *Яремич С.П.* Указ. соч. — С. 156.
11. Врубель. Указ. соч. — С. 274.
12. Валентин Серов в переписке, интервью и документах / сост. и комментарии И.С.Зильберштейна и В.А.Самкова. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — С. 167.
13. Выставка рисунков Михаила Александровича Врубеля: экспонируются впервые: каталог / Московский союз советских художников; [авт. вступ. ст. Игорь Грабарь]. — Москва: Советский художник, 1955. — 7, [1] с., [17] л.; ил.; 27 см. — С. 3.
14. *Суздалев П.К.* Указ. соч. — С. 118.

## Библиография:

1. Валентин Серов в переписке, интервью и документах / сост. и комментарии И.С.Зильберштейна и В.А.Самкова. — Л.: Художник РСФСР, 1985.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / авторы-составители Э.П.Гомберг-Вержбинская, Ю.Н.Подкопаева,

Ю.В.Новиков. — Л.: Искусство, 1976.

3. Выставка рисунков Михаила Александровича Врубеля: экспонируются впервые: каталог / Московский союз советских художников; [авт. вступ. ст. Игорь Грабарь]. — Москва: Советский художник, 1955.

4. *Сарабьянов Д.В.* Модерн: История стиля. — М.: Галарт, 2001.

5. *Соловьева Т.А.* Фон Дервизы и их дома. — Санкт-Петербург: ООО «Белое и черное», 1995.

6. *Суздалев П.К.* Врубель. — М.: Советский художник, 1991.

7. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. — М.: XXI век-Согласие, 2000.

8. *Яремич С.П.* Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество // Русские художники: Собрание иллюстрированных монографий. Вып.1. — М.: Издание И.Кнебель, 1911.

## **ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО Н.И. ИСАКОВОЙ**

Статья посвящена жизни и творчеству художника декоративно-прикладного искусства, скульптора, члена Союза художников России (с 1995), главного художника Первомайского фарфорового завода (1986–2002) Надежды Ивановны Исаковой (14.08.1950–05.04.2002). Рассказывается о ее работе по созданию образцов росписи и фарфоровых форм в художественной лаборатории предприятия, рассматриваются ее авторские изделия, скульптура, упоминаются выставки, на которых экспонировались произведения художника.

This article is devoted to the life and work of an artist of decorative and applied arts, a sculptor, a member of the Russian Union of Artists (from 1995), the main artist of Pervomaisky porcelain plant (1986–2002) Nadezhda Ivanovna Isakova (14.08.1950–05.04.2002). The article tells us about her work on the creation of painting patterns and porcelain forms in the enterprise art laboratory; it considers author's products, referred to the exhibitions which exhibited artist's works.

**Ключевые слова:** Исакова Н.И., художник, фарфор, скульптура, мелкая пластика, статуэтки, Первомайский фарфоровый завод, Песочное.

**Keywords:** Isakova N.I., an artist, porcelain, sculpture, small plastic, figurines, Pervomaisky porcelain plant, Pesochnoye.

Жители поселка Песочное Ярославской области и работники Первомайского фарфорового завода с благодарностью и почтением говорят о Надежде Ивановне Исаковой. Вспоминая ее, В.А. Зимнякова рассказывала: «На заседании Художественного совета принимали

новые формы и разделки, зашёл разговор по поводу одной из скульптур Н.И.Исаковой “Чайка”. Поинтересовались, почему такая необычная чайка — она повернула голову, словно оглядывается назад? Тогда еще не осознавали, сколько раз и мы сами, повернем голову назад и будем всматриваться, и вспоминать свое недавнее прошлое» [1].

Надежда родилась 14 августа 1950 года в городе Рыбинске Ярославской области. Затем вместе с семьей переехала в Узбекистан, где в 1967 году закончила школу г. Андижана. Уже с ранних лет она страстно любила рисовать и мечтала стать художником. В школе она являлась редактором-оформителем общешкольной газеты, с 1964 года посещала изокружок Андижанского Дома пионеров. После окончания школы как комсомольский наставник курировала художественную работу школьников. С 1968 года Надежда Ивановна работала в Художественном фонде Андижана, активно участвовала в жизни мастерской, выполняла оформительскую работу, занималась в изостудии. В 1969 году Н.И.Исакова поступила в Ленинградское художественное училище имени В.А.Серова. Во время учебы она не только успешно училась, но и проявляла организаторские способности, являясь комсоргом группы. В характеристике, данной по окончании училища, об Исаковой говорилось как о разносторонне развитом, способном художнике, хорошо владеющем цветом [2].

С 1973 года, после окончания скульптурного отделения (1969–1973), Н.И.Исакова начала работать в Художественной лаборатории Первомайского фарфорового завода в поселке Песочное, здесь она нашла свою любовь и судьбу, проработала на предприятии почти 30 лет, до самой смерти 5 апреля 2002 года.

Специфике росписи по фарфору Н.И.Исакова обучалась непосредственно на заводе, постигала азы технологии, работая рядом с опытными мастерами. Практически сразу она начала создавать новые эскизы и рисунки для оформления фарфоровой посуды. Первые опыты оказались очень удачными, после утверждения на Художественном совете образцы сразу взяли в производство. Этот успех очень вдохновил молодого художника, и она начала активно участвовать в выставочной деятельности с авторскими работами. В

1974 году Н.И.Исакова представила на Зональной художественной выставке «Большая Волга» (г. Горький) кофейный сервиз «Лето» и блюдо «Рыбаки».

Одной из ранних творческих выставочных работ Надежды Ивановны стал комплект «Фарфористки» (1975). Он состоял из нескольких декоративных блюд: «Волжанки», «Фарфористка», «Живописец», «В формовочном», «Сортировщица». На поверхности глазурованного фарфора отобразились обобщенные женские образы работниц Первомайского завода. Композиции, удачно вписанные в круг, были исполнены почти монохромно, в основе — черный цвет с небольшими дополнениями розового, иногда голубого. По стилистике они гармонировали с графическими сериями художников-станковистов 1970-х годов. В 1976 году на Республиканской художественной выставке «Молодость России» (Москва) эта работа была отмечена дипломом выставочного комитета. Затем последовала выставка «Моё Нечерноземье» (Тула, 1977). Здесь Н.И.Исакова представила комплекты декоративных блюд «Цирк» и «Фарфористки» и скульптуру малых форм.

В 1976 году она окончила курсы повышения квалификации работников и специалистов легкой промышленности. В период с 1979 по 1986 годы Н.И.Исакова выполняла работы в Ярославском художественном фонде, с 1995 года стала членом Союза художников. Она участница множества городских (Рыбинск), областных (Ярославль), региональных, республиканских и всесоюзных выставок. Постоянно представляла свои работы на ежегодных отраслевых художественно-промышленных экспозициях фарфора и ярмарках в Москве и за рубежом (Венгрия, Турция, Чехословакия, Польша и др.). Значительным событием в жизни художника стали выставки «Откровение хрупкого фарфора», совместные с Ю.М.Львовым [3].

Н.И.Исакова создала множество эскизов росписей фарфоровых изделий, являлась автором новых посудных форм и их разделок, скульптур, сувенирно-подарочных изделий. Рисунки, созданные ею для восточного и европейского ассортимента, постоянно находились в производстве. Художник разрабатывала различные по сложности разделки: для рабочего-исполнителя высокого разряда рисунок

составлялся из шести — семи цветов, низкого — не более трех [4]. Сама Надежда Ивановна кистью владела в совершенстве, рисунок, задуманный на бумаге, легко воспроизводила в цвете сразу на форме изделия, получая готовый образец для внедрения рисунка в живописном цехе.

Первомайский фарфоровый завод традиционно выпускал до 60% восточного ассортимента, наборы состояли из нескольких различных изделий: блюда, чайники доливной и заварочный, кисэ, пиалы. Надежда Ивановна хорошо знала вкусы населения и ближневосточные национальные предпочтения, так как с родителями некоторое время жила в Средней Азии. Разработанные ею разделки имели оригинальные восточные названия.

Яркие, сочные, удачно расположенные по форме сосудов орнаментальные мотивы различались по технике. Более трудоемкие работы составлялись в богатой живописной гамме. Многие узоры из цветов исполнялись на белом поле фарфора, лепестки и листья, положенные широкими мазками, становились элементами орнамента (роспись восточного набора «Зухра», пловница «Хлопок» и т.п.). Другой вариант оформления составлялся так, что цветочный букет или плоды винограда располагались в пространстве резерва, окруженного плотным контрастным крытьем («Восток», «Чиройлик», «Гюльчатая», «Гюльсары», «Чикмент»).

Монохромные, более графичные орнаменты выполнялись с применением трафарета и аэрографа («Олень», «Райхон», «Пахта» и др.). Здесь задача художника состояла в умелом использовании белого силуэта и вписывании его в округлую или полусферическую форму. При этом рисунок одного трафарета с резервами использовался во множестве вариаций, позволяя заводу расширять и разнообразить ассортимент продукции без особых затрат.

Часто насыщенные по цвету поверхности сосудов дополнялись Н.М.Исаковой пестрой и контрастной живописью, позволяющей расставить акценты в композиции. Наиболее популярными живописными разделками были «Виноград», «Хорезм», «Осенние листья». Сочетание традиционности восточного колорита и рукотворности кистевого мазка в цветочных букетах придавало

уникальность промышленным изделиям. Такие орнаментальные рисунки получали высокие оценки Художественного совета и выпускались заводом в большом объеме.

Сюжеты росписей создавались также и под влиянием книжной миниатюры Средней Азии. Нестандартным решением композиции отличались восточные наборы «Восток (с всадником)» (1987) и «Истамбул» (1989). На сосудах с люстровым покрытием, в медальонах с золотыми отводками, запечатлены стилизованные живописные образы охотника и восточной красавицы.

Значительную долю восточного ассортимента завода составляли «пловницы». Широкая и плоская поверхность центра блюда с маленьким скругленным бортиком давала безграничные возможности художнику воплощать свои замыслы, вписывая композиции в круг. Если пловницы входили в состав восточных наборов, их декор соответствовал общему замыслу разделки предметов комплекта.

Та же форма могла быть самостоятельным изделием или подарочной сувенирной продукцией. Надеждой Ивановной было исполнено множество композиций ко дню Победы в Великой Отечественной войне, подарочные блюда к московской Олимпиаде 1980 г. и другие. В основном художник создавала орнаменты в круге со сложными переплетениями тонких ажурных элементов, где центральная часть отводилась надписи или символу.

Формы сосудов, входивших в восточные наборы, были традиционными, мало изменявшимися на протяжении долгого времени. В 1978 году Надежда Ивановна привнесла новшество в устоявшуюся конфигурацию — на восточных изделиях появился рельеф, органично украшавший сосуды. По тулову чайника и пиалы шли по спирали рельефные выпуклые широкие полосы и желобки между ними. Это лишь часть большой работы художника по созданию новых фарфоровых изделий.

Немалое место в творчестве Н.И.Исаковой занимали разработки посудных форм и разделок изделий бытового хозяйственного фарфора. Одними из первых были сувенирные бокалы с подставками «Ярославский перезвон» (1977). Оригинальный сосуд в форме колокола венчал скульптурный держатель в виде ярославского герба,

исполнявшегося сквозным рельефом. На поверхности колокола пояс с травным орнаментом разбивали красочные геральдические вставки, изображавшие гербы городов Ярославской области: Рыбинска, Углича, Ростова, Переславля.

С 1986 года Н.И.Исакова стала главным художником Первомайского фарфорового завода, в 1987 году окончила курсы во Всесоюзном институте повышения квалификации руководящих работников и специалистов легкой промышленности в Москве. Ответственная должность, требовавшая от главного художника умения контролировать процесс оформления продукции всего предприятия, не изменила творческих планов художника. Перемены, происходившие в этот период в стране, подтолкнули Н.И.Исакову начать активную работу по формообразованию. На заводе выпускались оригинальные чайные и кофейные сервизы, ликерные наборы, чайницы и травники, вазы, салатники, селедочницы и менажницы «Белорыбица», шкатулки, сувенирные бокалы, кружки, чашки и многое другое. В каждую работу Надежда Ивановна привносила свое видение формы с мягкими, плавными очертаниями, неглубоким рельефным декором или скульптурными деталями.

Спроектированные Н.И.Исаковой чайник «Мак», чашка «Офисная», вазы «Вьюнок», «Дачная» и «Подарочная» большой серией выпускали на заводе. Они применялись для расширения комплектации чайных сервизов. Многим понравилась ваза формы «Вьюнок» (1991) с ветками цветущей космеи, оттененными красками и рельефным бликом и золотом, создававшим в середине цветка легкое мерцание. Нежное, цвета небесной лазури, крытье на горловине придавало вазе изысканность.

С 1993 года были внедрены в массовое производство разработанные Н.И.Исаковой чайно-кофейный сервиз и ликерный набор формы «Дачный» с рифлением в мелкую полоску и выпуклым цветком в верхней части. При росписи данной формы применялась тончайшая светотеневая моделировка рельефа. Для придания рельефному рисунку дополнительного объема на изделия методом напыления вручную наносился нисходящей струей тонкий слой краски. Если получились тени на деталях и цветках, их прочищали, затем наносили кистью небольшие дорисовки и отводки краской и золотом (разделка «Сельский мотив»).



В этом же году Н.И.Исакова предложила к освоению заводом чайно-кофейный сервиз и ликерный набор формы «Иней» с рельефным орнаментом из листиков на поверхности сосудов. Авторское решение оформления этого сервиза предполагало нанесение легкого напыления краски по рельефу, с прочисткой белого «морозного» рисунка на фоне красивого по тону нежно-голубого крытья. После первого обжига на изделие наносился пером узор из завитков бликом, рисунок дополнялся точечным пестрением золотом. Такая работа требовала большого мастерства в исполнении и умения варьировать наложение мазков краски.

Совершенно новыми в ассортименте продукции Первомайского завода стали травники и чайницы, разработанные Н.И.Исаковой. Емкости серии «Травы России» и «Травы Ярославии» (1994), предназначенные для хранения сушеных лекарственных трав, были простыми и удобными по форме. Сосуды венчали крышки в виде мерных скульптурных стаканчиков с символом Ярославского края — сидящим с охапкой цветов медведем. Рисунки цветущих трав дополняли надписи с названиями растений по латыни, наглядно подчеркивая назначение изделий («Подорожник», «Фиалка трехцветная», «Ромашка аптечная», «Зверобой» и др.). Данный способ декорирования сопоставим с лучшими образцами «ботанического» стиля живописи на фарфоре.

Набор чайниц «Слоники» также выпускался с мерной скульптурной крышкой. Роспись каждого сосуда соответствовала национальному колориту регионов, из которых поставлялся чай: «Цейлонский», «Китайский», «Грузинский», «Турецкий». Вариант росписи «Индийский чай» отличался изысканным сочетанием цветов, тончайшей проработкой деталей с разделкой золотом. Художник предложила для росписи образ богини в виде четырехрукой женщины, с розовой птицей на одной из рук и павлином, сидящим возле ног, с правой стороны от нее — музыкальный инструмент, ступни закрыты лепестками большого цветка лотоса.

Удачной и оригинальной авторской находкой Н.И.Исаковой стал ликерный набор «Сирин», состоявший из ликерника, маленького подноса и стопок. Скульптурный сосуд автор задумала в виде птицы с женской головой, по всей поверхности тулова — небольшой рельеф: плотно прижатые крылья, выпуклые перья; хвост загнут вверх и соединен с

ручкой — аркой. На голове девы-птицы — кокошник с фестончатым краем, пробка в виде шара. Рисунки для него «Птица-девица», «Сирин», «Сирин с пелеринкой» (1994, 1995) отличались сложной росписью, расположенной по рельефному оперению. Стилизованные цветы выполнялись в лучших традициях русского орнамента. Продолжение этой темы нашло отражение в авторских работах по росписи подарочно-сувенирной продукции. Сказочные образы, насыщенные любовью и теплом, богатством красок, вписанные в форму круга, стали основой для росписи блюда и туалетных коробочек «Сирин» и «Русалочка».

Настоящим драгоценным подарком для многих стала чашка «Золотой дракон» (1999), придуманная Н.И.Исаковой как сувенир 2000 года. Строгую ампирическую форму огненно-красного цвета украсила изящная ручка в виде золотого мифического существа. Одновременно Надеждой Ивановной были разработаны формы со скульптурными деталями для подарочного набора и сервиза одноименного названия.

Творческие искания Н.И.Исаковой шли в одном направлении с общими тенденциями в керамике, когда «в декоративно-пластических решениях это выливается в сочетание предметной формы со скульптурными элементами, переходе геометрических объемов в фигуративные» [5].

Покупателями был востребован кофейный сервиз «Грация», автором формы которого был С.А.Симонов. Н.И.Исакова предложила несколько вариантов его оформления: «Перламутр» (1988), «Зеленые кудри» (1993), «Перламутровая синь» (1994) и другие. Особенно популярен был рисунок «Переливы лета» (1989), на редкость изысканный, с золотым блеском и россыпями зеленых трав. Исполнялись на сервизе «Грация» и подарочные росписи «Ярославль», «Сувенирный», «Рыбинский мотив» по эскизам Н.И.Исаковой. На кофейнике «Рыбинск» растительный орнамент вертикальных полос полностью выполнялся вручную пером и кистью, в центре сосуда располагался золотой медальон с изображением герба города.

В последние годы Н.И.Исакова уделяла большое внимание возрождению на заводе традиционной «кузнецовской» росписи конца XIX — начала XX века. Финансовые проблемы предприятия в

1990-е годы диктовали необходимость рационального использования получаемой деколи, и главный художник при поддержке начальника отдела новых технологий и ассортимента Г.А.Виноградовой планомерно вводили в производство старый «кузнецовский» способ декорирования деколью с нисходящим крытьем и доработкой живописью, бликом и золотом. Это было не слепое копирование старого, а развитие с опорой на возобновление забытых техник и традиций. На отраслевом Художественно-техническом совете в 1993 году такая разработка Н.И.Исаковой, исполненная живописцем Л.Д.Корневой [6], была отмечена как «лучшая работа завода».

Особое место в жизни Н.И.Исаковой занимали изделия мелкой пластики. Начало творческой биографии и приход Надежды Ивановны на Первомайский завод по времени совпал с новым этапом развития российской скульптуры малых форм, который нашел отражение в произведениях, экспонировавшихся на республиканских выставках. В 1976 году Надежда Ивановна окончила курсы повышения квалификации специалистов легкой промышленности и на Ретроспективной выставке работ студентов показала женский скульптурный портрет, выполненный из шамота (Ленинград). На Республиканской выставке «Скульптура малых форм» (Москва, 1977) Исакова представила скульптуры: «Банька» и «Семья» (фарфор), «Фарфористка» (терракота).

О миниатюрах скульпторов этого времени, в том числе и о работах Н.И.Исаковой, писали как о продолжении традиционной линии мелкой пластики в фарфоре [7]. Этот материал, его свойства и возможности приобретали большое значение для создания художественных образов нового времени. В поиске идей для скульптуры современные художники не забывали опыт, накопленный мастерами русских фарфоровых предприятий.

Небольшие статуэтки на жанровые темы передавали не только мир, окружающий художника, ее работу и близких людей, но и дух времени. Трепетная и милая серия фигурок «Банька», «Семья», «Купание», «Буду капитаном», «Маленький капитан», «На Волге», «Сказочка» затрагивала вечные темы любви и материнства. Только художник высоких эстетических идеалов, каким была Н.И.Исакова,

мог сотворить таких «Венер с волжских берегов». Художественный вкус и чувство прекрасного слились с пластичной формой мягких очертаний в работах «Утро», «Минутка отдыха», «Вечер».

В жанре портрета Н.И.Исакова выполнила скульптуры «Маленький портрет», «В мастерской. Ю.Львов», автопортрет — «За работой». Выразительным и одухотворенным получился образ Анны Ахматовой. Пластику фигуры гармонично дополнила тонкая по исполнению и по цветовым нюансированным оттенкам роспись, придавшая портретам легкую грусть, наполненную нежностью.

Немаловажное значение для творчества имели взаимопонимание и любовь в семье. Судьба связала Надежду с коллегой по работе — скульптором Юрием Михайловичем Львовым. Профессиональные и житейские проблемы решались вместе, все разногласия всегда сглаживались теплом, заботой и спокойствием жены, воплощавшей свои личные чувства в творчестве. В 1999 году многих ценителей фарфоровой пластики покорила выставка «Откровения хрупкого фарфора» (Ярославль — Москва), где было широко представлено творчество супругов Н.И.Исаковой и Ю.М.Львова.

Традиционной темой фарфоровой малой пластики являлось иллюстрирование литературных произведений. В своем творчестве Н.И.Исакова обратилась к сложному для воплощения в фарфоре классическому произведению А.С.Пушкина. Тематическая серия многофигурных композиций на тему романа «Пиковая дама» — «Герман и графиня», «Игроки», «Разговор», «Разбитые мечты» — была создана к 200-летию со дня рождения Пушкина (1998–1999). Продуманная цельность объемно-пространственного построения скульптуры тесно сплетена с мелкими рельефными деталями. Для придания звучности белому фарфору активно использованы небольшие локальные цветовые акценты.

Художник запечатлела пластические образы героев волшебной повести Антония Погорельского (А.А.Перовского) «Черная курица». В 2001 году Надежда Ивановна создала работу по мотивам русской сказки «Шиш и трактирщица». В цикле сказок про Шиша собраны поучительные сюжеты из русского быта, чаще всего озорные, веселые, остроумные. Художник сопоставила два противоположных образа:

находчивого, смекалистого, остроумного мужичка Шиша и жадной, расчетливой, высокомерной, но глупой женщины-трактирщицы. Разнохарактерность героев подчеркивала компоновка фигур, словно развернутых центробежной силой.

Немалое место в творчестве мастеров Первомайского фарфорового завода занимала разработка и исполнение сувенирной продукции. Н.И.Исакова выполнила множество таких изделий: блюдо «200 лет Рыбинску», «Ключ города», плакетки с гербами, бокалы «Ярославский перезвон», упомянутые выше, и другое. Любовь к малой родине нашла отражение не только в этих работах, но и в статуэтках на темы прошлого Рыбинска: «Поехали (русские сани)», «Рыбинские купцы», «Купчиха с кошкой». Автор сумела передать выразительные, живые и естественные образы, воплотившие идеал простоты и радушия русского купечества. Она принимала участие и в монументально-декоративном оформлении родного города, совместно со скульптором Ю.М.Львовым и архитектором В.В.Богородицким работала над скульптурным ансамблем Комсомольской площади г. Рыбинска — стела в честь 60-летия ВЛКСМ (1978).

Анималистические образы поражали оригинальностью, от милых добродушных зверей исходило тепло, уют, радостное ощущение. «Пудель», «Бычок-солонка», «Копилочка-Поросюша» — эти работы строились на принципах подлинной декоративности формы и росписи. Многие из фигурок выполнялись как забавные сувениры года (символы восточного календаря): «Дракон-модник», «Крыся», «Тигрёнок» (1994–1998).

Возрождение христианской культуры нашло воплощение в разработке Н.И.Исаковой форм пасхальных блюд и яиц в традициях лучших русских мастеров. Обычай обмена освященными яйцами на Пасху сложился давно, появление фарфора способствовало развитию искусства их изготовления из этого материала, в оформлении использовались религиозные пасхальные сюжеты, христианская символика, орнаменты, передававшие радость величайшего праздника. Тончайшая лепка рельефного узора и изысканная роспись ручной работы отобразили трепетное отношение автора к этой теме.

Многогранность творчества Н.И.Исаковой всегда опиралась на

эмоционально-образную основу. В ее изделиях яркие впечатления от национального колорита Востока переплетались с лирическими личностными настроениями и тенденциям развития авторской керамики последней трети XX века. О творчестве художника и ее личных качествах неоднократно писали искусствоведы, любители фарфора и журналисты [8]. До последних дней Надежда Ивановна жила жизнью родного завода, ее уход совпал с завершением целой эпохи «первомайского фарфора» и процедурой банкротства на предприятии.

### Примечания:

1. При написании данной работы использованы материалы, подготовленные Верой Александровной Зимняковой — краеведом поселка Песочное, главным технологом Первомайского фарфорового завода, заместителем, затем и директором ПФЗ (1996).

2. Сведения из характеристик с места учебы и работы, архив семьи.

3. Выставка «Откровения хрупкого фарфора»: Ярославль — Выставочный зал, 1999; Москва — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 1999.

4. *Павлов Павел*. Фарфоровый мир бесконечных фантазий: Надежда Исакова // Анфас профиль. — 2006. — 2 ноября. — С. 6–7: ил.

5. *Крамаренко Людмила*. О самоценности современной керамики // Крамаренко / Пути и перепутья. Исследования и материалы по отечественному искусству XX века / ред.-сост. А.В.Дехтерева, Н.С.Степанян. — М.: Индрик, 2006. — С. 170.

6. *Зимнякова В.А., Коновалова Н.Е.* Корнева Людмила Дмитриевна (20.12.1934–08.10.2009) — живописец Первомайского фарфорового завода. Материалы к биографии // Зимнякова, Коновалова / XVI Золотарёвские чтения: Материалы научной конференции. — Рыбинск, 2016. — С. 303, 307.

7. *Шмигельская Е.* Скульптура малых форм в Российской Федерации. — Л., 1982. — С. 83.

8. *Кравец Т.* Плачущая точка // Курьер новостей. — 2000. — № 6. Первомайский фарфоровый завод: Каталог / Министерство легкой промышленности РСФСР, РОСПРОМФАРФОР; фото Н.Поклада,

Б.Ручкина, художник В.Белкин. — М., 1980. — 72 с.: ил. *Татаринов Н.* Фарфор — искусство частное: [О выставке в городском выставочном зале фарфора мастеров Первомайского фарфорового завода] // Городские новости. — 1999. — № 28 (14–20 июля). — С. 6.: ил.

### **Библиография:**

1. *Зимнякова В.А., Коновалова Н.Е.* Корнева Людмила Дмитриевна (20.12.1934–08.10.2009) — живописец Первомайского фарфорового завода. Материалы к биографии // Зимнякова, Коновалова / XVI Золотарёвские чтения: Материалы научной конференции. — Рыбинск, 2016. — С. 301–307.

2. *Кравец Т.* Плачущая точка // Курьер новостей. — 2000. — № 6.

3. *Крамаренко Людмила.* О самоценности современной керамики // Крамаренко / Пути и перепутья. Исследования и материалы по отечественному искусству XX века / ред.-сост. А.В.Дехтерева, Н.С.Степанян. — М.: Индрик, 2006. — С. 162–177.

4. *Павлов Павел.* Фарфоровый мир бесконечных фантазий: Надежда Исакова // Анфас профиль. — 2006. — 2 ноября. — С. 6–7: ил.

5. *Татаринов Н.* Фарфор — искусство частное: [О выставке в городском выставочном зале фарфора мастеров Первомайского фарфорового завода] // Городские новости. 1999. — № 28 (14–20 июля). — С. 6.: ил.

6. *Шмигельская Е.* Скульптура малых форм в Российской Федерации. — Л., 1982. — 182 с.: ил.

## **ЧЕРКЕССКАЯ (АДЫГСКАЯ) МОДА КАК ФЕНОМЕН В МАТЕРИАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДРУГИХ НАРОДОВ**

В данной статье рассматривается, какое влияние оказала черкесская (адыгская) мода на материальную и художественную культуру других народов. Статья написана на основе высказываний авторитетных сторонних авторов.

This article discuss what influenced cherkess (circassian) fashion on the material and artistic culture of the other narodov. Statya written based on authoritative statements by the author.

**Ключевые слова:** этикет, мода, культура, костюм, гравюра.

**Keywords:** estiguer, mode, culture, costume, juwelier, gravure.

Мода — это совокупность привычек и вкусов, господствующих в определенной общественной среде в определенное время. По отношению к черкесам, мода — это общественно-нравственная культура, где в основе лежит целая система морально-этических ценностей, выработанных тысячелетиями.

Действительно, черкесский (адыгский) обычай — адыгэ хабзэ (адыгский этикет), появившийся в процессе существования высших и низших сословий, не мог не наложить отпечаток на формирование народной моды, на эстетический вкус. Мода и вкус проявляются во всех видах деятельности черкеса (адыга) в повседневном поведении, почтительности к людям, чести и совести, человечности, в отношении к окружающей среде, вооружении и одежде и т.д.

Неизменным оставался адыгский этикет, который человек соблюдал



с момента рождения до ухода в иной мир. Изменением подвергались одежда (адыгэ фащэ, вооружение и прочие). Общеизвестно, что адыгская одежда (адыгэ фащэ), а также вооружение (шашка, сабля, кольчуга, кинжал, конская сбруя и др.) переняты всеми народами Кавказа и казаками. Мечтой было приобретение лошади кабардинской породы. Специфичность требований черкесов к форме черкески и оружия и его декору была столь четко выраженной, что местные традиции обязательно учитывались и перенимались соседними народами.

Адыгское ювелирное искусство оказало определенное влияние на другие народы, даже на казахов. Известный историк декоративного искусства М.Бабаджанов отмечал, что серебряные черненые изделия у казахов появились под непосредственным влиянием пятигорских черкесов.

Дагестанские мастера, работавшие у черкесов (адыгов), приспособившись к художественной моде и вкусу местных народов. В частности, орнамента и техника исполнения «Черкеснакъыш» означает черкесский узор.

Основные закономерности художественного конструирования черкески, вооружения формировались на фоне всего черкесского (адыгского) этикета: чувство меры, простота и лаконичность формообразования, отсутствие пестроты декора, в некоторых случаях — простая орнаментация. Мораль и идеология эпохи воплотились в монументальные образы черкеса-воина.

Сравнивая черкесский костюм (мужской и женский), а также атрибутику костюма в работах северокавказских мастеров, можно прийти к выводу, что черкесы не любили сложных и громоздких изделий. Среди женских костюмов отсутствуют тяжелые мониста, массивные пряжки, крупные кулоны и височные украшения. Черкесские женщины и мужчины предпочитали в украшениях сдержанность и изящество, что формировало набор и стилистическую направленность работ местных мастеров.

Вытянутость форм и строгость силуэта их можно проследить в покрое женской и мужской одежды; эти качества получили в дальнейшем эстетическое осмысление, обрели характер образного решения.

Что касается черкесской (адыгской) вышивки костюма и аксессуаров к ней, то, как пишет Е.Шиллинг, «...на Северном Кавказе, включая и Дагестан, мы не находим золотошвейных работ, стоящих по качеству выше адыгейских (и в частности кабардинских)». Отмечая высокие художественные достоинства адыгского золотного шитья, Е.Шиллинг пишет, «что оно оказало благотворное влияние на золотошвейное искусство центральных районов России». «С усилением в XVI в. сношений Московского государства с Кавказом, и в частности с Кабардой (Иван Грозный, как известно, был женат на кабардинской княжне), занесённая к нам традиция кабардинской золотошвейной техники послужила известным толчком для усвоения приемов и дальнейшего роста такого же мастерства у русских, правда, и до того бытовавшего тут, но не в такой степени», — заключает Е.Шиллинг. [19, с.5]

Начиная с периода средневековья и, особенно, с XVII в., на западе стала распространяться «черкесская мода», благодаря зарубежным путешественникам, посетившим в разные периоды черкесские земли. Описывая жизненный уклад черкесов (природу, нравы и обычаи, материальную культуру, свободолюбие, борьбу за независимость), они также большое внимание уделяли и описанию черкесского костюма. Художники иллюстрировали литературные произведения, создавали живописные и графические картины, скульпторы обращались к различным типажам черкесского облика.

Красота черкешенок удостоена кисти великих мастеров живописи, таких как Ван Дейк, Рафаэль Санти, М.Врубель, Ф.Рубо. Дюрер создал картину воинского снаряжения. Скульптура «Черкес» хранится в национальном музее Франции и т.д.

Ассортимент составлялся художниками с учетом прочитанной литературы. На почтовых, поздравительных открытках, коробках сигарет, различных упаковках отражались типаж черкесов, вооружения, всадников, миниатюрные сцены из жизни народа. В выборе рисунков видны черты традиционных направлений в развитии жизненного уклада адыгов, связанного с исторически сложившимся бытом черкесов.

Мечтой и модой было среди правителей Кавказа и Ближнего

Востока приобретение черкесского костюма, вооружения, черкесской лошади и, конечно, — иметь жену черкешенку. Модным было ношение черкески и вооружения последними русскими императорами и их сыновьями.

В России прогрессивные художники создали множество картин, а также иллюстрировали художественные произведения русских поэтов и писателей. В связи с развитием фотографической техники черкесские типажи стали объектом особого внимания.

Для подтверждения сказанного выше хочется привести высказывания исторических личностей, исследователей, хроникеров, посетивших Кавказ, хорошо знакомых с бытом, декоративным искусством и оружием адыгов. Эти свидетельства характеризуют масштаб и формы влияния черкесской моды на сопредельные территории.

**Жан-Шарль де Бесс. Путешествие в Крым, на Кавказ, в Грузию, Армению, Малую Азию и в Константинополь в 1829 и 1830 гг. АБКИЕА. Нальчик, 1974.**

«Одежда черкесов, перенятая в настоящее время всеми жителями Кавказа, элегантная и наилучшим образом приспособлена для езды верхом и военных походов. У сюртука на груди с обеих сторон имеется по восемь нашитых карманчиков, или, вернее, по одному кармашку с восемью отдельными для патронов».

**Б.Е.Фролов, военный историк. Адыгское влияние на оружие черноморских казаков.**

«Факт заимствования кавказскими казаками, да и отчасти русской регулярной армией, адыгского боевого комплекса является настолько общепризнанным и широко известным, что не может служить предметом научной дискуссии».

**Е.Н.Студенецкая. Быт и культура кабардинского народа (XVIII–XIX в.в.) // Сборник статей по истории Кабарды. Вып. 3. Нальчик, 1954.**

«Удобный и изящный костюм, приспособленный к образу жизни адыгов, широко распространен за пределами Черкесии».

**Ксаверио Главани. Описание Черкесии. 1729. Тифлис, 1883.**

«Черкессы так... искусны, что могут сделать любую вещь, не видев никогда способа её приготовления».

**А.Л.Зиссерман. Двадцать пять лет на Кавказе. СПб., 1879.**

«Кабарда считалась на Северном Кавказе образцом, достойным подражания. Кабардинцы были в некотором роде кавказскими французами, как за Кавказом персияне: оттуда распространялась мода на платье, на вооружение, на седловку, на манеру джигитовки».

**Е.Н.Студенецкая. Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. М., 1989.**

«Все горцы Северного Кавказа, а за ними казаки (Кубанские и Терские) заимствовали из Кабарды форму одежды, вооружение, посадку на коне и т.д. и внимательно следили за всеми изменениями капризной кабардинской моды. Черкесский костюм получил широкое распространение не только на Северном Кавказе, но и в Закавказье. Примечательно, что у ближайших соседей кабардинцев (абазин, карачаево-балкарцев, осетин ингушей) даже в элементах женской одежды наблюдается большое сходство (вплоть до полного тождества) с последним. И это притом, что в традиционном кавказском обществе женская мода, в отличие от мужской, всегда была наиболее консервативна».

**Э.Аствацатурян. Оружие народов Кавказа. М., Нальчик, 1995.**

«Однако адыгские шашки, почти полностью вытеснившие к концу XVIII в. на всем Северном Кавказе остальные виды длинно-клинкового холодного оружия, в других кавказских регионах не получили столь широкого распространения. Так, дагестанские шашки появились под влиянием черкесских, но в Дагестане они не вытеснили сабли, а бытовали наряду с ними. Они вышли в употребление гораздо позднее, чем черкесские (не ранее начала XX в.)».

**П.С.Потемкин, кавказский генерал-губернатор (1782–1787).**

«Нахожу достойным описать кабардинцев, яко главнейших между всеми народами, занимающими все пространство земли, лежащей у подошвы Кавказских гор, между Каспийским и Черным морем... Кабардинцы между всеми горскими народами, кроме дагестанцев, имеют преимущество, все прочие роды, как то: кумыки, чеченцы, карабулаки, аксайцы, андийцы, асетины, абазынцы, бесланейцы, кигушевцы и прочие... подражают им... не только во нравах, но в образе жизни и в образе одежды».

***М.Ковалевский. Закон и обычай на Кавказе.***

«Культурное воздействие адыгов на горцев Кавказа является настолько мощным и всеохватывающим, что едва ли может быть преувеличенным».

***М.Рехвиашвили, грузинский историк, философ.***

«Разработанный адыгскими племенами этикет был принят почти всеми кавказцами».

***Б.Барановский, польский историк.***

«Сильно было также в XVII веке влияние кавказской моды на польскую; это бросалось в глаза иностранцам. Западноевропейские путешественники, которые в XVII веке, а особенно во второй его половине, бывали в Стамбуле, отмечали в своих описаниях, что одежда польских послов почти ничем не отличалась от грузинской и черкесской. Польский король Ян Собесский одевался обычно в кавказскую одежду. О том, какой была мода в краю черкесов или Грузии, он узнавал от специальных посланцев. Седла и конная упряжь тоже изготовлялись по черкесской или грузинской моде».

***Жан-Шарль де Бесс. Путешествие в Крым, на Кавказ, в Грузию, Армению, Малую Азию и Константинополь в 1829–1830 гг. АБКИЕА. Нальчик, 1974.***

«Карачаевцы во главе со своим «вали» (Vali) Ислам-Керим-Шовхали также сопровождали экспедицию. Все эти люди были чисто одеты на черкесский манер, в костюмы, которые были переняты не только всеми жителями Кавказа, но также и казачьими офицерами на Линии».

***Дж.Интерьяно. Быт и страна зихов, именуемых черкесами. АБКИЕА. Нальчик, 1974.***

«Черкесы высоко ценят щедрость и охотно отдают все, чем обладают, исключая, впрочем, коней и оружие».

***И.Попко. Терские казаки ...СПб., 1880. С. 104–105.***

«Рыцарская Кабарда была законодательницей мод и вкуса для всех воинственных адыгских обществ от Сунжи до Черного моря».

***Е.Н.Студенецкая. [16]***

«Они были не только наиболее высоким по стадии общественного развития народом... но и образцом в области бытового уклада,

обычаев, поведения, одежды. Отсюда ясно, почему кабардинский тип костюма получил столь широкое распространение не только на Северном Кавказе, но и в Закавказье. В более сильной степени это относится к мужскому костюму, но имело место и для женской одежды».

***Е.Н.Студенецкая. Украшение одежды у кабардинцев (XIX–XX вв.). М., 1968.***

«Кабардинцы обладали строгим вкусом в одежде... Эпитет “пестрый” по отношению к одежде был почти синонимом безвкусицы».

**ЦГВИА. Ф. 414. Д. 301. Ч. 1.**

«Вкус кабардинцев почитается образцом для других народов. Покрой платья мужчин, формы вооружения и действия оружием при перемене в Кабарде переменяются и у других народов племени адыхе при первом появлении кабардинского всадника в кругу их обществ».

***Е.Н.Студенецкая. К вопросу о национальной кабардинской одежде. М., 1948. Т. IV.***

«Изучение кабардинского национального костюма весьма интересно и потому, что большинство авторов считает именно Кабарду очагом распространения горского костюма по всему Кавказу».

***Е.Н.Студенецкая. Быт и культура кабардинского народа (XVIII–XIX вв.). Нальчик, 1954.***

«Существенно не упустить и то, что кабардинская культура и бытовой уклад оказали сильное влияние на ближайших русских и украинских соседей — казаков — в одежде, оружии, снаряжении коня, многих обычаях, музыке и танцах, устном народном творчестве и др.».

**Семен Броневский. Новейшие географические и исторические известия о Кавказе. М., 1923. Ч. 1–2.**

«Кабардинцы отличаются особенным возвышением духа и модностью в обращении между всеми горцами; к тому же опрятность их одежды и чистота домов довольно доказывают, что они выше своих соседей подступили к гражданскому образованию».

**Утверждение русского владычества на Кавказе. Тифлис, 1904.  
Т. 3. 4.2.**

«Влияние кабардинцев было значительно и выразилось в подражании им окружавших их народов в одежде, вооружении, нравах и обычаях. Искусство кабардинцев сидеть на коне, носить оружие, умение держаться, их манеры были так своеобразны и поразительны, что ингуши, осетины и чеченцы отправили в Кабарду своих детей учиться всему этому. Слова «он одет и ездит, как кабардинец» звучали наивысшей похвалой для них. Военные качества кабардинцев также были общепризнанными».

**Обзор иррегулярных войск в Российской империи // Военный сборник, 1861. № 12.**

«Первыми подверглись кабардинскому воздействию терские казаки, жившие рядом с Кабардой и имевшие оттуда много выходов в своей среде».

**А.П.Беляев. Воспоминания о пережитом, перечувствованном. Русская старина. 1881. Т. 32.**

«Лошади, которых имели кавказские казаки, были, как правило, кабардинской породы, считавшейся лучшей на Кавказе. Посадка всадника была совершенно горской, и поэтому было очень трудно отличить Терского или Кубанского казака от кабардинца».

**В.Потто. История 44-го драгунского нижегородского полка. СПб., 1894. Т. 2**

«Нижегородцы давно отрешились от своих тяжелых кавалерийских сабель и заменяли их в домашнем быту легкими черкесскими шашками, многие носили кинжалы, а пистолет за поясом и ружье за спиной имелись почти у каждого».

**Есаул. Черноморские пластуны в Севастополе // Военный сборник. 1874. № 6.**

«Тактика пластунов, заимствованная у горцев, была полностью оценена военными авторитетами только после Восточной войны, когда в боях за Севастополь, в 1854–1855 гг. отличались 2-й и 8-й батальоны черноморских казаков».

**В.Вилинбахов. [5, с. 247].**

«Русские кавалеристы часто использовали прием, заимствованный

ими у кабардинских всадников... У кабардинцев была также заимствована и тактика внезапных набегов, применявшихся многими русскими военачальниками... Влияние военных обычаев Кабарды и горцев вообще сказывалось, следовательно, на самых различных сторонах жизни и боевой деятельности войск, действовавших на Кавказе, создавало своеобразный тип Кавказского солдата...».

**Есаул. Пешие казаки // Военный сборник. 1860. № 1.**

«Казаки заимствовали у своих соседей и всю конную сбрую».

**С.С.Анисимов. Кабардино-Балкария. М., 1937. С. 85.**

«Одежда балкарцев усвоена от кабардинцев. Только женский костюм имеет небольшое отличие в головном уборе, и распространены тяжелые кованые серебряные пояса и такие же нагрудники».

**В.Вилинбахов. [5]**

«Наибольшее влияние со стороны горцев, в частности кабардинцев, на обмундирование регулярных частей Кавказского корпуса испытал Нижегородский драгунский полк. 20 июля 1834 года ему за боевые заслуги была присвоена специальная форма одежды, резко отличавшаяся от принятой в других частях русской армии. Это был красивый и оригинальный костюм кавказского типа... Для всех кавказских полков окончательно такая форма была утверждена 9 июля 1848 г.».

**И.Попко. Терские казаки... Т. 1. СПб., 1880.**

«От горцев же заимствовали казаки умение «читать» следы, действовать мелкими партиями и вести так скрытно, как не умели делать никакие солдаты регулярной армии».

**С.С.Анисимов. Указ. соч.**

«Костюм кабардинца всегда выделял его среди народов Кавказа. Издавна кабардинцы и черкесы считались законодателями мод среди горцев. Черкесская мужская одежда действительно исключительно красива и в горных условиях чрезвычайно удобна. Её переняли все народы Кавказа».

**Л.И.Лавров. Историко-этнографические очерки Кавказа. Л., 1978.**

«После колонизации украинцами Прикубанья они испытали



на себе значительное новое влияние кавказских аборигенов, особенно адыгов... Попко отмечал, что среди черноморских казаков “черкесская одежда и сбруя, черкесское оружие, черкесский конь составляют предмет военного щегольства для урядника и офицера. Вообще все черкесское пользуется уважением и предпочтением между казаками”».

«Непосредственное соседство с адыгейцами и контакты с другими народами Кавказа очень скоро после образования Черномории привели к массовому проникновению в быт кавказского влияния. Оно захватило преимущественно военный быт казачества и те стороны его культуры, которые так или иначе оказывались связанными с военным бытом». (Там же. С. 89.)

**Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Энциклопедический словарь. Т. XIII. А.С. Петербург, 1894.**

«Кабарда была и поныне еще остаётся для горцев школою хорошего тона и манер. Все горцы Северного Кавказа, а за ними и казаки, заимствовали у Кабарды форум одежды, вооружение, посадку на коне и т.п.».

**Умар Алиев. «Кара-Халк». Карахалк — черный народ. Ростов-на-Дону. 1927.**

«К тому же наиболее воинственное и могучее племя не могло не сделаться предметом подражания для соседних племен. Все туземцы Северного Кавказа в одежде, оружии, домашней утвари, в постройке жилищ, в манере держать себя в обществе — словом, во всех проявлениях, обыденной жизни рабски подражали кабардинцам. “Адыге-Хабзе” (кабардинские обычаи) служили законом для них. Эта подражательность искусственно сказалась, до некоторой степени, и в их сословной организации».

**Умар Алиев. Указ. соч.**

«”Адыге-Хабзе” — кабардинские адаты считались как бы “последним Парижским модусом”, к нему нужно было приноравливаться, ему слепо подражали другие горцы.

При таких условиях, конечно, постановка вопроса о том, что все горские народы на один образец и все кабардинские порядки есть как бы универсальные для всех горских народов Кавказа — никак

невозможно. По своему историческому развитию и по размерам землевладения среди горских народностей на высшем уровне феодального строя стояли кабардинцы черкесы».

Таким образом, мы видим, что красота черкесского облика воспета великими русскими просветителями и писателями. Близость художественных вкусов разных народов — не столь редкий пример взаимодействия культур русского и народов Северного Кавказа. Он свидетельствует о сходстве основных эстетических принципов, о старинных дружеских связях, сближавших народы.

### **Библиография:**

1. *Анисимов С.С.* Кабардино-Балкария. — М., 1937.
2. *Аствацатурян Э.* Оружие народов Кавказа. — Нальчик, 1995.
3. *Беляев А.П.* Воспоминания о пережитом, перечувствованном. — Русская старина. 1881. Т. 32.
4. *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. Т. XIII. А.С. — Петербург, 1894.
5. *Вилинбахов В.* Из истории русско-кабардинского боевого содружества. — Нальчик, 1982.
6. Есаул. Черноморские пластуны в Севастополе // Военный сборник. — 1874. — № 6.
7. Есаул. Пешие казаки // Военный сборник. — 1860. — № 1.
8. *Де Бесс Ж.-Ш.* Путешествие в Крым, на Кавказ, в Грузию, Армению, Малую Азию и в Константинополь в 1829 и 1830 гг. АБКИЕА. — Нальчик, 1974.
9. *Зиссерман А.Л.* Двадцать пять лет на Кавказе. — СПб., 1879. — 4.2.
10. *Интериано Дж.* Быт и страна зихов, именуемые черкесами. Достопримечательное повествование. — Нальчик, 1974.
11. *Главани К.* Описание Черкессии. — Тифлис, 1883.
12. *Лавров Л.И.* Историко-этнографические очерки Кавказа. — Л., 1978.
13. Обзор иррегулярных войск в Российской империи // Военный сборник. — 1861. — № 12.

14. *Потто В.А.* История 44-го драгунского полка. Т. VIII. СПб., 1894.
15. *Потемкин П.С.* Краткое историко-этнографическое описание кабардинского народа... Т. 2.
16. *Студенецкая Е.Н.* Одежда народов Кавказа XVIII–XX вв. — М., 1989.
17. Утверждение русского владычества на Кавказе. — Тифлис, 1904.
18. ЦГВИА. Ф. 414. Д. 301.4.1.
19. Шиллинг Е. Адыгейский узор // Искусство. — 1940. — №3

## **ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В ЖИВОПИСИ Х. КУРБАНОВА 1960–2000-Х ГГ.**

Статья посвящена исследованию пейзажного жанра Дагестанского художника Х.М.Курбанова. Пейзажные работы художника, которые остались до сих пор не изученными, отражают процессы эволюции его творческого почерка на протяжении 1960-х по 2000-е гг. Художественно-эстетические поиски в границах этого времени обнаруживают движение от прозаического восприятия быта к поэтизации и возвеличиванию образов природы своего края.

The article is devoted to the study of landscape genre in painting Dagestani artist Kh.M.Kurbanova. Landscape works of the artist which remained not studied reflect evolution of development of his art handwriting in the 1960–2000 years. Artistic and aesthetic quest, shows the movement from prose perception of life to poetizatsii and glorification of images of nature in their region.

**Ключевые слова:** Х.М.Курбанов, архитектурный пейзаж, пространство, колорит, величавый, самобытный.

**Keywords:** Kh.M.Kurbanov, architectural landscape, space, coloring, majestic, original.

Пейзаж как отдельный жанр изобразительного искусства остался неизученным в живописи известного дагестанского художника Х.М. Курбанова (1936 г.р.). Причиной этому, видимо, послужил тот факт, что пейзажные работы, созданные им в небольшом количестве в 1960–70-е гг., не привлекли особого внимания исследователей по сравнению с социально значимыми произведениями тематической картины. Большой



Рисунок 1.  
Х.М.Курбанов. Вечер в  
ауле. 1966. Холст, масло.  
ДМИИ

перерыв обозначился в период с середины 1970-х по 1980-е гг. В этот отрезок времени не было им создано ни одной значимой работы исследуемого жанра. С другой стороны, созданные с большим размахом пейзажные работы в постсоветский период еще не нашли своего исследователя. Данная статья является первой попыткой систематизации и обобщения всего творческого опыта в пейзажной живописи Х.М.Курбанова.

Как часть целого, произведения пейзажного жанра отражают общие эволюционные процессы в стилистическом и идейно-художественном аспектах в живописи художника. Эстетическая концепция большинства его работ, двигаясь от бытовизма к образам «сурового стиля», пришла на рубеже веков к национально-романтическим формам проявления. Последнее не является чем-то определяющим или господствующим «измом» в плюрализме течений современного искусства Дагестана, но является характерной чертой для многих представителей классической школы реализма. Современные художники абстракционисты также активно обращаются к элементам архаики и традиционализма в поисках нового языка в искусстве.

Как и все творчество, пейзажные работы Х.Курбанова отражают меняющиеся настроения времени, переживаемые и осмысливаемые им в

соответствии с собственным видением. Прерывчатый характер развития затрудняет поэтапно-хронологическое изучение пейзажных композиций автора, особенно когда это касается вопросов эволюции формы, содержания, манеры исполнения. Однако сравнение тех не многих ранних работ с произведениями позднего времени позволяет выявить (за исключением 1980-х гг.) общие тенденции развития пейзажного жанра в живописи художника.

Пейзажный жанр в искусстве Дагестана имеет глубокие корни. В XIX веке российские художники воссоздавали в своих полотнах романтически окрашенные образы Кавказа. Наиболее яркие имена среди них: И.Ф.Александровский, И.Н.Занковский, И.К.Айвазовский и др. С возникновением профессионального изобразительного искусства в молодом Советском Дагестане чутко воспевалась природа гор в произведениях Е.Е.Лансере, М.А.Джемала, Ю.А.Моллаева, Н.А.Лакова и др. В этом смысле курбановские пейзажи в историко-художественном отношении вбирают в себе сложившиеся традиции, например, широту панорамного обхвата, присущую картинам И.Ф.Александровского, И.Н.Занковского и др., а также непосредственность восприятия природы, восходящую к произведениям Е.Е.Лансере.

В своей характерной манере Курбанов свободно решает сложные пространственные задачи живописи. В его пейзажах чувствуется легкая, непринужденная игра светотеневой моделировки. Переход горных массив от темных переднего плана к дальним, более освещенным, осуществляется не столько усердным выявлением тончайших градаций в пределах тонального растяжения, сколько контрастно читаемыми пространственными планами. Курбановские пейзажи узнаваемы в сравнении с эстетскими пейзажами его современников А.Кардашова, скрупулезно реалистичными Э.Акуваева, утонченно изысканными, несколько суховатыми работами Ш.Шахмарданова последних лет. Названия работ в исполнении Курбанова предельно лаконичны: аул, горы, осень и т.п., но главное — они впечатляют зрителя мастерством исполнения.

Примечательным примером, дающим некоторое представление о характере развития пейзажного жанра в контексте всей живописи Х.Курбанова, послужит сравнение некоторых его композиции раннего времени: «Вечер в ауле» (1966), «Долина Ахты» (1977), «Ста-



Рисунок 2. Х.М.Курбанов. Облака. 2008. Холст, масло. Частное собр.

рый Куруш» (1972) с произведениями позднего периода: «Горы» (2001), «Аул» (2006), «Облака» (2008), «Дорога к Шалбуздагу» (2007) и др. Если ранние композиции отличаются простотой композиционно-пространственного решения, то характерной особенностью многих произведений позднего времени становятся величие и масштабность объектов изображения. Лаконично выполнена картина «Вечер в ауле» — две одинокие сакли симметрично возвышаются над пологим рельефом на фоне закатного неба. На сельской дорожке изображена горянка с кувшином воды [6, с. 6]. Строгая компоновка форм и лаконичный язык живописи сообщают этой картине простоту и ясность восприятия. В другом произведении «Долина Ахты», несмотря на глубину пространства, преобладает уравновешенность композиции вертикальными и горизонтальными членениями. В живописной работе «Старый Куруш» представлено изображение села, выхватченного небольшим кусочком архитектурного пейзажа. На переднем плане изображены сельчане, мирно отправляющиеся ранним утром на полевые работы, на скамейке беседуют аксакалы, поодаль женщины возвращаются с родника. Сюжет картины отображает прозаическое настроение будничной жизни села. Художник использует высокую точку зрения, и тем самым хорошо читаемыми становятся



Рисунок 3.  
Х.М.Курбанов.  
Старый Куруш. 1972.  
Холст, масло. Частное собр.

массивы горного рельефа. Старая архитектура с монолитными строениями домов создает впечатление тяжеловесности при восприятии картины. Живописный стиль этой работы соответствует суровому стилю семидесятых годов. Живой и динамичный мазок цельно выявляет формы, широко обозначает светотеневые плоскости, придающие монументальный вид всему изображению.

Из сказанного становится ясным, что образ человека и природы в пейзажах Х.Курбанова 1960–70-х гг. тесно сопрягается с общими художественно-эстетическими тенденциями эпохи, отражает уклад жизни и духовные устремления советской общественности. В целом произведения автора этого времени выдают строгость, простоту и ясность образного выражения. Бытовизм и радостное мироощущение повседневной жизни села определяют главный эмоционально-психологический лейтмотив данных работ.

Несколько другой эстетический отклик вызывают произведения 1990–2000-х гг. Даже такой, вполне типичный мотив, какоторый представлен в картине «Аул» (2003), выглядит несколько импозантным, в отличие от полотен раннего времени. В данной работе показан традиционный сюжет громоздящихся друг на друга стройных рядов зданий на фоне горного пейзажа. Фигуры людей на переднем



плане изображаются свободным, непринужденным строем, что резко отличается от строгого упорядоченного ритма в образах рабочих в описанной выше картине «Старый Куруш». Изящно выстраивается ритм объемов, линий, плоскостей и освещения. Исконная для дагестанской архитектуре простота и строгость форм наполняется богатством объемно-пространственных чередований. Передние планы выдержаны теплым охристым колоритом в сочетании с холодными голубоватыми оттенками в изображении гор дальнего плана. Плотные ряды саклей, уютящиеся на склоне холма, сохраняет возвышенное представление о старом дагестанском доме.

В другой композиции обнаруживается несколько иной фокус художественного выражения. Здесь автор, в противоположность отображению красоты повседневного и изменчивого, переходит к воплощению идей вечного и непреходящего. Наглядным тому примером служит произведение с аналогичным вышнее описанному произведению названием «Аул» (2006), воспринимающееся как символический, обобщенный образ дагестанского села. Одиночные фигурки людей на плоских крышах домов своими крохотными размерами лишь оттеняют могучий и таинственный образ природы, усиливают силу ее эмоционального звучания. Художник фокусирует внимание на масштабности изображаемой местности, охватывает в поле зрения глубокие, теряющиеся в перспективе дальние планы. Величавости сюжета способствует и сумеречное освещение, оставляющее мягкие просветы на поверхности гор, в противоположность контрастной игре на зданиях домов переднего плана. Подобно прожекторному свету заполняется плоскость картины красновато-оранжевым цветом.

Мысль о единстве человека и природы как нерасторжимой связи духовного и материального воссоздается в живописном полотне под условным названием «Всадник» (1995). На переднем плане изображен созерцательный образ горца верхом на лошади. Пред ним простирается бескрайний ландшафт родного края, где тихая гладь прозрачного озера отражает природные узоры; чередуясь, уходят вглубь горные хребты со снежными вершинами. В этой композиции Курбанов отходит от суетности, бытовизма, отдавая предпочтение вечной,

незыблемой красоте изображаемого. Природа получает и даже усиливает силу своего поэтического звучания путем контраста — одинокой фигуры человека на фоне бескрайних просторах родины.

Образное решение композиции «Всадник» обнаруживает сходство с некоторыми произведениями Ф.А.Рубо, посвященными кавказской тематике. Такая аналогия возникает при виде его замечательных этюдов с изображениями кавказских всадников (например «Кабардинец», «Горец» (нач. XX в.)) на фоне горных пейзажей. Определенное сопряжение с живописью Е.Е.Лансере можно усматривать в отношении смелого наложения мазка, ясной проработки планов и контрастным выделением светотеневых решений. Эти особенности заметны при сравнении композиций «Горный пейзаж», «Аул» (2003) Х.Курбанова с такими произведениями Е.Лансере, как «Гочоб...» (1925), «Гуниб. Дорога на Чох», «Хотода» (1925) и др.

Наблюдается и другая особенность в пейзажах Х.Курбанова, в которых объекты изображений воссоздаются с некоторой долей отрешенности от их непосредственного натурального воспроизведения. Решенный в такой манере «Пейзаж с видом аула Гимры?», открывающий широкую панораму конкретной местности, приобретает дух эпического величия, что сближает его с романтическими пейзажами русских художников XIX века по дагестанской тематике, например, с полотнами И.Ф.Александровского. Однако и в более привязанных к натуре композициях, как например, «Снежные вершины» (2000), «Горы» (2001), «Скалы» (2005), «Дорога к Шалбуздагу» (2007), «Тёплая долина» (2007), «Облака» (2008) и др., прослеживается тяга к грандиозному и величавому. В пользу сказанного послужит сравнение отмеченных выше работ Х.М.Курбанова с одним из характерных произведений его современника Э.Акуваева «Горная долина» (1987). Исполненная на основе непосредственного восприятия природы, указанная композиция сильно отличается от курбановских, в которых преобладают формы лаконичные и цельные. В противоположность дотошному выявлению подробностей природы, он стремится передать самое главное, избавленное от второстепенного. Однако эта цельность видения не приводит к застывшим, безжизненным формам, напротив, наполняет произведение жизнеутверждающей силой, глубоким визуальным правдоподобием.



Рисунок 4. Х.М.  
Курбанов. Аул. 2006.  
Холст, масло. Частное  
собр.

Из всего сказанного необходимо привести следующие выводы: в отличие от прозаического в ранних пейзажах Х.Курбанова, в позднем периоде его работ преобладает чувство возвышенного, автор стремится донести до зрителя сокровенное, вечное и таинственное в образах родной природы. Усиливающаяся тенденция к поэтизации образов природы языком изобразительного искусства приобретает национально-романтическую окраску многих полотен поздних лет. Манера письма в поздний период творчества Хайруллаха Курбанова несколько меняется, становясь более свободной и глубокой в умении выявлять тонкости тональных переходов. Колорит делается богаче, тоньше обозначаются светотеневые градации. Изображение человека в пейзаже не играет особой роли, а там, где оно дано, не претендует на создание важных сюжетных ситуаций, оно, скорее, дополняет и усиливает эмоциональное звучание образов природы.

Насыщенный язык живописи Курбанова зиждется на традициях отечественного искусства, которое переосмысливается и дополняется в соответствии собственным видением прекрасного. В эмоционально-психологическом аспекте его работы выглядят уравновешенными, спокойными, без внешней патетики и драматизма, что, впрочем, соответствует темпераменту самого художника.

## Библиография:

1. *Гейбатова-Шолохова З.А.* Становление и развитие дагестанского изобразительного искусства 1917–1985. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. — Л., 1987. — Т. 1. — 210 с. Т. 2. — 89 с.
2. Искусство Дагестана. Альбом / декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика. — М.: Советский художник, 1981. — 187 с.
3. Искусство Дагестана в контексте современной художественной культуры: Сб. ст. / Сост. М.И.Магомедова-Чалабова. Отв. ред. Д.М.Магомедов. — Махачкала, 1988. — 165 с.
4. Искусство Дагестана в XX столетии. — Махачкала, 2012. — 505 с.
5. *Курбанов Х.* Живопись. — Махачкала, 2010. — 20 с.
6. *Курбанов Х.* Живопись, графика: Каталог. — Махачкала, 2011. — 92 с.: ил.

## **ТРАВМА 1990-х В РОССИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ**

В статье говорится о молодых российских художниках, воспитанных в академических живописных традициях. Упомянутые авторы пережили распад страны в 1990-е. Период перестройки стал для них своего рода травмой, которая оказалась творческим стимулом.

The article tells about young Russian artists brought up in the academic traditions of painting. The mentioned authors have endured disintegration of the country in the 1990th. The period of reorganization became some kind of trauma for them, which appeared to be creative juices.

**Ключевые слова:** молодой российский художник, травма, современное искусство.

**Keywords:** young Russian artist, trauma, modern art.

Молодой российский художник сегодня находится в абсурдной ситуации. Его учат академическим навыкам и наказывают рисовать, как Рембрандт или А.Иванов, но забывают рассказать, как выживать в мире современного искусства. 90% высших художественных учебных заведений используют академические методы образования, при этом около 80% выставок с участием молодых художников посвящены современному искусству. Актуальный художественный процесс диктует нам новые жанры и стили в искусстве, такие как инсталляция, видео-арт, фотография, перформанс и др. Большинство выставочных площадок проводит выставки современных жанров и не поддерживает традиционные направления. Место фигуративной живописи в новом пространстве, заменяется все больше интерактивным искусством.



Рисунок 1. Егор Кошелев. «Окно 93». Окно, акрил, 116x114 (центральная часть), 116x57 (правая часть), 116x57 (левая часть). 2010

Что же произошло в профессии художника? Что заставляет молодых художников работать в рамках фигуративной живописи?

Советское поколение взрастило молодых, современно мыслящих художников с острой реакцией на происходящее. Наиболее ярко себя проявляют художники-живописцы, выражаясь языком фигуративной живописи, понятным всем поколениям. В то же время молодые художники являются носителями так называемой «постсоветской травмы». Период перестройки стал серьезным психологическим испытанием их художественного мышления и шокирующим испугом. «...Представьте себе, в один день смотришь в окно, а на улицах Москвы ездят танки, идет перестрелка, асфальт покрыт кровью, я, будучи ребенком, был шокирован происходящим, еще вчера ты жил привычной жизнью...» рассказывает художник Егор Кошелев (рис. 1). Его коллеги Павел Отдельнов, Таисия Короткова, Кирилл Котешов, Денис Ичитовкин, Мария Сафронова, Павел Полянский и многие другие пережили схожие чувства. Все они представляют новое молодое поколение художников, исследующих живопись как одну из форм современного искусства. На сегодняшний день их творчество является неотъемлемой частью современного культурного процесса.

Сохранение живописных традиций является господствующей

стратегией развития в наших академиях искусства, таких как Строгановская академия, Суриковский, Репинский институты, еще с 40-х годов прошлого века. Актуальные молодые художники XXI в., работающие в рамках современного искусства, — ученики академий, воспитывавшиеся у крупных мастеров старшего поколения, выходцев СССР, представителей различных реалистически ориентированных направлений живописи СССР, выросли на традициях академической школы. В стенах этих учебных заведений преподавали выдающиеся мастера А.А.Дейнека, К.А.Коровин, Г.М.Коржев, О.П.Филатчев, П.П.Кончаловский, А.М.Герасимов, Ю.И.Пименов, Ф.Н.Никонов, Д.Д.Жилинский, Т.Т.Салахов.

Сохранение принципов старой школы, как можно предполагать, исходя из нынешней ситуации, будет еще в течение долгого времени определять принципы деятельности в стенах высших художественных учебных заведений. Система преподавательской деятельности на практике в значительной мере устарела на сегодняшний день и тяжело принимает изменения, что создает одну из главных проблем современным выпускникам, начинающим художникам. Открыв глаза на происходящее в искусстве, выпускник вуза чувствует растерянность, неуверенность, дезориентацию.

Все же ряду востребованных молодых художников удастся объединить традиции и новации в живописи. На фоне новейших видов искусства — инсталляция, видео-арт, перформанс — ученики великих русских мастеров, яркие представители Московской школы Иван Плющ, Павел Гришин, Иван Коршунов, Анастасия Кузнецова-Руф, Егор Кошелев, и Санкт-Петербургской — Ирина Дрозд, Александр Дашевский, Денис Ичитовкин, Алексей Чижов, Илья Гапонов, Андрей Рудьев — отстаивают свое место в культурной жизни и не допускают исчезновения традиций живописи.

Нулевые стали еще одним этапом перелома. Это новый этап в развитии государства. Демократизация, внешняя политическая активность, изменения в общественных процессах — все это улавливают современные художники. Сегодня время взросления, становление личностей нового поколения. Но все же в России изобразительное искусство эволюционирует в медленном



Рисунок 2. Денис Ичитовкин. «Еще одно утро». Из проекта «Ленина 3.15». Холст, масло, 80x77. 2006

темпе. В современном искусстве сегодня, существование таких художников-реалистов-традиционалистов — удивительное явление, в этом находят их уникальность как на актуальных площадках современного искусства, так и рядом с академическими мастерами. Художники размышляют на темы ушедшего Союза, вспоминая его быт в коммунальных квартирах; изображая образы простых людей из деревень как редкое явление; перенимают динамику военных композиций в духе Александра Дейнеки.

Живописец Денис Ичитовкин в проекте «Ленина 3.15» (рис. 2), созерцает бытовую картину в обычной сталинской квартире. Гиппер-реалистическое изображение, мягкость, спокойствие композиционного пространства вызывает ностальгию, схожую с той, которую чувствует старшее поколение. Художник пишет то, что его окружает: интерьеры коммунальной квартиры, в которой он живет, портрет мамы или бабушки на кухне. Казалось бы, будни простого человека... Жизнь автора будто остановилась еще в 60-е года XX в.

Серия работ «Живые-мертвые» (рис. 3) Ивана Коршунова





Рисунок 3. Илья Гапонов и Кирилл Котешов. Из серии «Прощание». Холст, Кузбасс лак, 200х600. 2007

посвящена жителям деревни «Ольшанка». Художник изображает образы людей с удивительной точностью характера деревенского человека. Для жителя мегаполиса это отдельный вымирающий вид человека. И. Коршунов выражает равнодушие к простому «деревенскому человеку». Деревенскому типу поселений в современном мире технического прогресса трудно сохраниться, поскольку текущие социальные и экономические процессы способствуют дальнейшему исчезновению сельского образа жизни. Историю, рассказанную автором, можно сравнить с литературным произведением «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса и прочесть строки писателя в портретах художника.

Авторы картины «Прощание» (рис. 3) Илья Гапонов и Кирилл Котешов изображают шахтеров, измученных, забытых, которые изо дня в день находятся под землей. Художники передают в изображении: «... драму забытых героев “подземного фронта”» [1]. Использование кузбасс лака — необычный технический прием, который наилучшим образом отсылает зрителя к эпохе соцреализма. Подход авторов к построению идеологической основы своих произведений коррелирует с амбициозными программами крупных обобщающих выставок последних лет, посвященных советским художникам XX в., под названием: «Романтический реализм» в Манеже, «Всегда современное. Искусство XX–XXI веков» на ВДНХ, и др.

Таисия Короткова размышляет на темы научного прогресса, предлагая увидеть то, что порой мы не хотим замечать. В



Рисунок 4. Таисия Короткова. Из серии «Воспроизводство». Картон, левкас, темпера, 90x180. 2009

цикле произведений «Воспроизводство» (рис. 4) художник рассказывает об искусственном оплодотворении. Медицина в эпоху высокотехнологичного прогресса стала для многих людей шансом продолжения своего рода. Но не всегда технология планирования используется из лучших побуждений. Заказ на качество, пол, время появления или не появления ребенка намекает уже на божественное величие.

Вопреки нынешнему всеобщему мнению о живописном кризисе, выраженному с предельной жесткостью коллекционером А.Ерофеевым: «...Искусство впало в кому, либо это исследование названное концептуализмом...» [2] и др. (С.Файсбович: «...Живопись стали хоронить раньше всех и сейчас продолжают хоронить...» [3]; В.Дубосарский: «...Живопись умерла! ...Изобразительные функции у неё отняли фотография, видео...» [4]), искусство молодых авторов показывает, что живописные стратегии могут принимать различные формы выражения, существуя бок о бок с наиболее радикальными тенденциями современного искусства.

Историческая травма находит выражение в произведениях художников XXI в. А.Чижова, Е.Кошелева, И.Ичитовкина, А.Дашевского, М.Сафроновой, Д.Мачулиной и др. Авторы обладают

тонкой интуицией о тенденциях времени, совмещая с опытом перенятых традиции. Привнося энергию нового времени, художники создали эксклюзивность авторской живописи, которая интересна и так необходима сегодня.

### **Примечания:**

1. *Пилики Д.* Илья Гапонов и Кирилл Котешов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kandinsky-prize.ru/il-yagaronov-i-kirill-koteshov/> (дата обращения: 11.11.2011)

2. *Потапов В.* Не возьмись [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/andrey-erofee> (дата обращения: 15.03.2011).

3. *Потапов В.* Не возьмись [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/semen-fajbisovich> (дата обращения: 15.03.2013).

4. *Потапов В.* Не возьмись [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/vladimir-dubosarsky> (дата обращения 14.08. 2012).

### **Библиография:**

1. *Пилики В.* Илья Гапонов и Кирилл Котешов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kandinsky-prize.ru/il-yagaronov-i-kirill-koteshov/> (дата обращения: 14.07.2007).

2. *Эрарта.* Наши Художники о времени и о себе, Илья Гапонов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/b7d5911a-e2cf-11e1-adbc-9f211ddc3410/> (дата обращения: 18.09.2009).

3. *Эрарта.* Наши Художники о времени и о себе, Александр Дашевский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/9d0e9368-45ed-11e2-a218-8920284aa333/> (дата обращения: 18.09.2009), Санкт-Петербург.

4. *Потапов В.* «Не возьмись», Егор Кошелев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/egor-koshelev>

(дата обращения: 15.03.2011).

5. *Потапов В.* «Не возмись», Андрей Ерофеев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/andrey-erofeev> (дата обращения: 12.12.2015).

6. *Гуськов С.* Егор Кошелев: «Хорошее время, чтобы что-то сделать» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cargocollective.com/aroundart/EGOR-KOSELEV-KOROSSEE-VREMY-DLY-TOGOSTOVY-STO-TO-SDELAT> (дата обращения: 22.03.2016).

7. *Потапов В.* «Не возмись», Владимир Дубосарский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/vladimir-dubosarsky> (дата обращения: 12.02.2016).

8. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. — М., 2013.

9. *Потапов В.* «Не возмись», Семен Файсбович [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/semenfajbisovich> (дата обращения: 12.02.2016).

10. *Потапов В.* «Не возмись», Анатолий Осмоловский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/anatolii-osmolovskii> (дата обращения: 04.11.2014).

11. Кураторская мастерская «Треугольник». Цикл Бесед с художниками о традиционных жанрах в современном искусстве. Художники Павел Отдельнов, Владимир Потапов, Егор Кошелев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=EPLXR9-t4rQ> (дата обращения: 09.07.2015).

12. *Потапов В.* «Не возмись», Екатерина Деготь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/katyadegot> (дата обращения: 07.02.2016).

13. *Потапов В.* «Не возмись», Эрик Булатов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.potapovvv.com/erikbulatov> (дата обращения: 07.02.2016).

14. *Жуляев А.* Егор Кошелев: «Товарищи, настало время решительно поднять ДУХ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/art/10321> (дата обращения: 09.02.2016).

15. *Кошелев Е.* О творческой этике и художественном производстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/koshelev/>. Художественный журнал/Moscow Art

Magazine, выпуск 78/79 (дата обращения: 12.02.2016).

16. *Жиляев А.* Фобии современного искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/77-78/fobia/>. Художественный журнал/Moscow Art Magazine, выпуск 77/78 (дата обращения: 10.02.2016).

17. *Шурина С.* Новая концептуальная волна, или о природе идей в молодом искусстве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/shuripa/>. Художественный журнал/Moscow Art Magazine, выпуск 73/74 (дата обращения: 12.02.2016).

18. *Бакштейн И.* Воспоминания о современной живописи [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/43-44/memories-about-mp/>. Художественный журнал, выпуск 43/42 (дата обращения: 16.03.2016).

А.Ю. Агафонова

**ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ЗВЕНИГОРЬЕ»  
(ИДЕИ, ИСТОРИЯ, СОБЫТИЯ, СЮЖЕТЫ)**

Автор описывает характер и историю возникновения выставочного проекта Звенигорье, историю и поэтическое восприятие края.

The author describes the the character and history of the exhibition project Zvenigorie, the history and poetic perception of the region.

Ключевые слова: выставочный проект, Звенигород, образы природы Подмосковья.

Keywords: exhibition progect, Zvenigorod, images of the nature of the Moscow region.

*Шуршащий август вышел на дорогу,  
Пусты просторные поля,  
И шепчут, как молитву Богу,  
Под сизым сводом тополя.*

*Лес полон звуков шелестящих,  
Сад вторит трепетом ветвей,  
И ветер, сорванец пропащий,  
Качает лампы фонарей.*

*И по ночам уж плохо спится:  
Дорога скатертью, печаль.  
И сердце улететь, как птица,  
Готово в ветреную даль.*

*Туда, где, прорывая полог,  
В тумане катится река.  
Туда, где древний город Волок  
Хранит крутые берега.*

А.Агафонова

Одной из первоочередных практических задач выставочного проекта «Звенигорье», возглавляемого академиком РАХ Николаем Вдовкиным и созданным содружеством единомышленников — художниками Иваном Бондаренко, Галиной Вдовкиной, Евгением Матько, Александром Рубцом, Светланой Степановой и Анастасией Агафоновой, представляются поиски тем и сюжетов для творческого вдохновения в местах наиболее высокой концентрации духовной силы, обозначенной богатой историей подмосковных городов Звенигорода и Волоколамска и прилегающих окрестностей. Множество подмосковных городов достойно стать образной, а значит и духовной платформой для вдохновения и реализации творческих идей. Но именно эти города и их окрестности имеют наиболее яркие и значимые родственные истории, как в географическо- стратегическом, так и в культурно-духовном аспекте. Чем же интересны для современных художников Волоколамск и Звенигород и их окрестности?

Во-первых, оба города очень древние. Считается, что Волоколамск возник на 200–275 лет раньше, чем Звенигород. Официальная дата основания города Волоколамск 1135 год, к этому времени относится первое упоминание о нем в Суздальской летописи. Согласно другим данным, основателем Волоколамска является Ярослав Мудрый, а дата основания — 1054 год.

Первое упоминание о Звенигороде встречается в духовной грамоте Ивана Калиты (1339 г.) [1], завещавшего Звенигород и прилегающие земли своему сыну Ивану, а также подарившего половину города Волоколамска боярину Родиону Нестеровичу за свое спасение под Переславлем [2].

Во-вторых, оба города — Волоколамск с Иосифо-Волоколамским монастырем и Звенигород с Саввино-Сторожевским монастырем —

являлись частью «засечной черты», обороняющей северо-западные подступы к Москве. Здесь проходили ожесточенные бои с неприятелем в самые трагические, лихие времена. Жители этих городов всегда давали неприятелю отпор: или побеждали или погибали, защищая себя и Москву; разоренные города всегда возрождались, обретая уважение и славу.

Так было во времена татаро-монгольских, литовских, польских, французских нашествий. Так, Волоколамск в 1238 году был разорен ханом Батыем, в 1293 году — Деденем. В 1370 году в ходе трехдневной безуспешной осады литовскими войсками Волоколамск был подожжен. Спустя одиннадцать лет, при вторжении хана Тохтамыша, Волоколамск стал опорным пунктом князя Василия при обороне Москвы от нашествий крымского хана Магмет-Гирея. В годы Смуты, в начале XVII века, Волоколамск ненадолго принимает сторону Лжедмитрия II, «тушинского вора». Но в 1610 году монастырь был занят отрядом полковника Рожинского, сподвижника Лжедмитрия II. В марте 1610 года в монастыре случилась стычка поляков и служителей монастыря. В результате этого у полковника Рожинского открылась рана и через несколько дней неудачливый авантюрист скончался. Его отряд выбили из монастыря русско-шведские войска во главе с воеводой Валуевым и генералом Горном. В память об этом событии монастырю были оставлены пушки, отбитые у поляков, из которых в праздничные дни производился салют [3].

В 1612 году город оказал ожесточенное сопротивление польскому королю Сигизмунду III. В районе Волоколамска развернулась партизанская война, сыгравшая значительную роль в разгроме интервентов под Москвой. Один из крестьян села Вышенек повторил подвиг Ивана Сусанина, погубив в непроходимом глухом месте отряд поляков ценой собственной жизни. Последняя попытка овладеть Волоколамском была предпринята поляками в конце 1612 года (войска Сигизмунда III пытались с ходу взять город), но успеха она не имела — три приступа врагов были отбиты городским гарнизоном под руководством воевод Ивана Карамышева и Степана Чемесова.

События войн и смутного времени не обошли Звенигород и Саввино-Сторожевский монастырь. В 1368 г. литовские войска князя



Ольгердта в своем походе на Москву получили первый отпор в пределах звенигородских земель. В 1380 г. звенигородцы участвуют в знаменитой Куликовской битве. В 1382 г. Звенигород разоряется войсками Тохтамыша, а в 1408 г. — отрядами Едигея. В 1608 г. в город заходили отряды Лжедмитрия II «тушинского вора». В 1618 году Звенигород захватили войска польского королевича Владислава [4].

В XIX веке по звенигородским землям прокатились события войны 1812 года. Именно по старой Смоленской дороге подходили к Москве наполеоновские армии. Звенигород и Саввино-Сторожевский монастырь были заняты отрядом вице-короля Италии Евгения Богарне. Многие жители Звенигорода начали партизанскую войну. Разоряя святую землю Звенигорода, завоеватели столкнулись с божественным проведением. Однажды пришло сообщение о появлении русских войск близ Звенигорода. Французы провели около города разведку и никого не обнаружили. Они решили переночевать в монастыре. В сновидении к Богарне явился старец с бородой. «Не позволяй твоим солдатам грабить и расхищать этот монастырь, — сказал он, — и в особенности не позволяй им завладеть ни одной вещью, находящейся в церкви. Если ты исполнишь мою просьбу, возвратишься невредимым и здоровым на твою родину» [5]. Так и случилось.

В-третьих, особенно важно в канун 75-летия разгрома фашистских войск под Москвой вспомнить героическую историю обороны Волоколамска и Звенигорода.

Эти события особенно интересны, поскольку позволяют не только гордиться ратным подвигом наших предков, но и подсказывают новые творческие идеи. В период битвы за Москву Волоколамское направление было одним из важнейших. В начале наступления на Волоколамском направлении 16 октября 1941 года командование вермахта обещало своим солдатам быструю победу: «...завтракать в Волоколамске, а ужинать в Москве». Сюда было направлено 13 дивизий, из них семь танковых. Линия обороны Волоколамска протянулась более чем на 100 км по фронту. Всего перед началом боев на Волоколамск в распоряжении К.К.Рокоссовского было: 21 пехотный батальон, 6 кавалерийских полков, 73 противотанковых орудия (ПТО) и 125 орудий полевой артиллерии. Это было ничтожно

мало для 100-километровой полосы обороны. В среднем на 1 км фронта приходилось 2 орудия на каждый стрелковый батальон, и на кавалерийский полк приходилось 5–6 км линии обороны. Советские войска оказали отчаянное сопротивление. Одним из самых прославленных боев того периода стало сражение в семи километрах от Волоколамска у разъезда Дубосеково, где держали оборону бойцы 4-й роты 2-го батальона 1075-го стрелкового полка. Наибольшую известность среди них получили 28 человек из личного состава, в последствии названные героями-панфиловцами. Воины совершили подвиг, в ходе 4-часового боя уничтожив 18 вражеских танков, и все погибли в сражении. Волоколамск был оккупирован фашистами 27 октября 1941 года. Но, как и в древние времена, в окрестностях города жители не сдавались, здесь действовали партизанские отряды, которые за два с лишним месяца нанесли огромный урон врагу.

Драматические события разворачивались и при обороне Звенигорода, которая началась в конце октября. Немецким войскам удалось прорвать Можайскую укрепленную линию. 25 октября враг захватил Рузу и рвался к Москве. На звенигородском направлении 78-я немецкая дивизия испытала первые сомнения в своей непобедимости. На фашистские войска, готовившиеся к наступлению на Звенигород, обрушился шквал огня гвардейских минометчиков и артиллерии, а сам Звенигород с 20 октября находился на осадном положении. Все взрослое население прифронтового города вышло на строительство укреплений. Вместе с бойцами Красной Армии звенигородцы рыли окопы, подготавливали огневые точки, сооружали противопехотные и противотанковые заграждения, крупные общественные здания, электростанция были подготовлены к взрыву.

С 15 ноября немецкие войска несколько раз возобновляли наступление на ряде участков Звенигородского фронта, но стойкость защитников Звенигорода и вовремя подоспевшие подкрепления вынудили противника приостановить наступление. С 26 по 29 ноября на всей линии обороны города наступило относительное затишье. Фашисты дважды сообщали о взятии ими Звенигорода. Но германская пропаганда поторопилась. С утра 6 декабря войска правого крыла Западного фронта Красной Армии перешли в контр наступление.

К 20 декабря почти одновременно с Волоколамском весь Звенигородский район был освобожден от захватчиков.

В-четвертых, когда обращаешься к материалам об этих героических событиях, понимаешь, что у феномена подвига много составляющих. Одна из них имеет, несомненно, иррациональную, духовную природу, незримо присутствующую в той атеистической эпохе. А именно, Святые заступники земли русской: преподобный Савва Звенигородский, чудотворец Николай Угодник и Силы небесные незримо вставали на защиту этих земель. Есть знаки, указывающие на это. Например, считается, что поворот в событиях битвы под Москвой произошел у церкви Михаила Архангела в селе Белый Раст. Характерно, что в советское время храм был действующий. С этого места 64-я морская бригада первая погнала немцев. Именно под селом Спас вблизи храма Преображения Господня в Волоколамском районе впервые в битве за Москву были применены установки «Катюша» [6]. И было много, много других событий-знамений, описанных также протоиреем Василием Щвецом и другими авторитетными духовными лицами, связанных с заступничеством Богородицы и Святых Угодников [7] в дни Священной войны [8].

В-пятых, красота и поэтичность этих мест, простор, одухотворенность всегда привлекали многих русских писателей и художников: А.С.Пушкина, Н.М.Карамзина, А.И.Герцена, А.П.Чехова. Антон Павлович Чехов работал врачом в больнице Звенигорода. И.И.Левитан под впечатлением от красоты окрестностей Звенигорода написал картины «Саввинская слобода», «Мостик» и др. Здесь работали и художники А.К.Саврасов, А.Е.Архипов, И.Е.Репин и братья Коровины. В 3 км от Звенигорода жил композитор С.И.Танеев. Пригород Звенигорода посещали М.Горький, В.В.Вересаев, А.С.Новиков-Прибой, А.Н.Толстой, И.Э.Бабель, А.И.Куприн, А.П.Гайдар и многие другие известные писатели. Здесь же прошли последние годы М.М.Пришвина [9].

Особенным кажется и необыкновенное благодушие и доброжелательность местных жителей, не оставляющие равнодушными ни одного творческого человека. Любовь, знание своей истории и красота Волоколамска и Звенигорода отражены соотечественниками в их поэзии:

Со временем меняются места,  
И в города перерастают села;  
Но также дорога мне местность та,  
Чье имя — словно перезвон веселый!  
Звенигород! Я помню времена,  
Когда ребенком по тебе бродил я.  
То детства моего была весна;  
Но только это время не ценил я.  
Седую старину твоих церквей  
И роц тенистых зелень и прохладу  
Стремился поменять я поскорей  
На двор родной Москвы. Однако надо  
Признаться, что всегда я дорожил  
Твоими переулками простыми,  
И старым домом, где все лето жил  
Я с дедушкой и бабушкой своими.  
Вот Саввы Сторожевского обитель,  
Что и друзей встречала, и врагов.  
О, Савва Сторожевский! Ты — хранитель  
Земли славянской испокон веков!  
Тебя здесь как родного привечают;  
Да ты и есть для каждого родной;  
И купола обители венчают  
Святую землю шапкой золотой.  
Обитель и горела — не сдавалась:  
Исконный русский дух нельзя сломить!  
Могучими врагами осаждалась,  
Но все ж жива! И — продолжает жить!  
Я помню площадь, что посвящена  
Бойцам, что с фронта в дом не возвратились;  
Их жизни унесла с собой война,  
А имена на плитах сохранились.  
Но память вновь назад меня влечет;  
Здесь раньше был мемориал не хуже:  
Стоял здесь реактивный миномет

С названьем мирным, ласковым — «Катюша».  
И пацаны со всех окрестных мест  
Играть в войну к «Катюше» прибежали,  
В кабину каждый норовил залезть,  
Руль покрутить, понажимать педали,  
Войны героем на мгновенье стать,  
Какими были прадеды и деды,  
Короткую команду «Залп!» отдать  
И в сторону врага пустить ракеты!  
...Исчез огромный молокозавод,  
Теперь на этом месте лишь руины;  
И парк, что по соседству, уж не тот.  
А хлебзавод работает поныне!  
Я помню хлеб, что там я покупал:  
Он был горячим, мягким, ароматным!  
Я всякий раз по два батона брал —  
Один съедался на пути обратном!  
Расскажешь ли о всем? Не хватит тома,  
Чтоб описать, что было — и ушло.  
Нет многих старых мест. И нет уж дома,  
Где детство мое нежное цвело.  
Одно — преобразилось, поменялось,  
Другое — не вернется никогда.  
Но все ж душа у города осталась  
Все так же самобытна и чиста.  
Осталось что-то все же неизменным,  
Что сохранилось с тех далеких лет  
Нетронутым, как будто бы нетленным,  
На душу проливая дивный свет.  
К той старине хочу я обратиться:  
Не уходи, останься навсегда!  
Все можно поменять; но вернуть все  
Уж невозможно будет никогда...  
Да, каждый год несет свой смысл и след,  
И время переставило все вехи,

*Но твой непреходящий, чистый свет  
В моей душе останется навеки!  
Со временем меняются места,  
И в города перерастают села;  
Но также дорога мне местность та,  
Чье имя — словно перезвон веселый!*

Владимир Забелин [10]

И еще одно прекрасное стихотворение:

*Волоколамск! Я признаюсь тебе  
В своей любви... Своею красотою  
Ты прикоснулся к сердцу и к судьбе,  
Околдовав славянской простотою.*

*Мне пела Лама тихо и светло  
Речную песнь, струясь неторопливо.  
Стихи мои здесь встали на крыло,  
Резвясь под сенью величавой ивы.*

*Мне дорог край седых твоих холмов,  
И темнота лесов твоих еловых.  
Ты дал мне здесь когда-то хлеб и кров,  
И драгоценный кладезь знаний новых.*

*Волоколамск... Пронзая глубь времён,  
Твой русский дух по-богатырски волен.  
И твоё имя — будто перезвон  
Твоих церковных строгих колоколен...*

*Я кланяюсь тебе, Волоколамск.*

Ольга Шмакова [11]

Итак, древняя история, героизм, духовность и красота — вот те творческие основы, которые позволяют наполнять идеями новые художественные проекты, продолжая поддерживать постоянный интерес к прославленным волоколамским и звенигородским землям. Конечно, это первая выставка «Звенигорье», и проект будет развиваться и дальше, затрагивая и интерпретируя эти темы, пополняя художественный мир новыми произведениями.

### **Библиография:**

1. *Бояр О.* Звенигород. Историко-культурные памятники Звенигородского края / О.Бояр, Н.Краснов, Ю.Краснов. — М.: Советская Россия, 1974.
2. URL: [tutnedaleko.ru>town/gorod\\_volokolamsk](http://tutnedaleko.ru>town/gorod_volokolamsk) (дата обращения: 03.08.2015).
3. URL: [tutnedaleko.ru>target/iosifo-volockii\\_monastyr](http://tutnedaleko.ru>target/iosifo-volockii_monastyr) (дата обращения: 04.08.2015).
4. URL: [hram-troicy.prihod.ru](http://hram-troicy.prihod.ru) (дата обращения: 10.08.2015).
5. URL: [hram-troicy.prihod.ru](http://hram-troicy.prihod.ru) (дата обращения: 13.08.2015).
6. URL: <http://ipolk.ru/> (дата обращения: 10.07.2016).
7. URL: <http://www.lazarev.ru/> (дата обращения: 03.07.2016).
8. Великую Отечественную войну часто называют Священной войной (прим. автора).
9. URL: [bolshoyvopros.ru>...1045379-kto...izvestnyh...rodilsja](http://bolshoyvopros.ru>...1045379-kto...izvestnyh...rodilsja) (дата обращения: 03.07.2016).
10. URL: <http://ljubimaja-rodina.ru/stikhi/513-stikhi-pro-gorod-zvenigorod.html> (дата обращения: 01.08.2016).
11. URL: <http://ljubimaja-rodina.ru/stikhi/502-stikhi-pro-gorod-volokolamsk.html> (дата обращения: 15.08.2016).

## **ПЬЕР ГОЛЛЬ КАК ОДИН ИЗ РОДОНАЧАЛЬНИКОВ СТИЛЯ МАРКЕТРИ ВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА**

Статья посвящена анализу творчества одного из самых известных мастеров мебельщиков Франции XVII века Пьеру Голлю, смене стилевых направлений и художественных тенденций в искусстве мебели того времени.

This article is dedicated to exploration of Pierre Golle's art the one of the most famous furniture maker of France XVII century, changing of stylistic directions and art trends in furniture art of this period.

**Ключевые слова:** мебельное искусство Франции, Пьер Голль, маркетри.

**Keywords:** French Furniture Design, Pierre Golle, marquetry.

В первой половине XVII века во Франции было множество мастерских, изготавливавших мебели высокого класса. В основном, это были семейные мастерские, в работе которых были заняты все члены семьи. В то время множество мастеров со всей Европы приезжали в Париж в поисках работы или просто в поисках более выгодного места для открытия своего дела. Одним из таких мастеров был Пьер Голль.

Пьер Голль родился в городе Берген к северу от Амстердама. Точная дата его рождения не известна, предположительно это 1620 год. Имя Пьер Голль изменено на французский лад от голландского Питер. Он и его братья решаются переехать за границу в поисках лучшей жизни. Старейшина городка Берген дал ему рекомендацию «о его хорошем поведении», которая находится в архивах города Харлема. В письме Пьер Голль описывался как молодой джентльмен, спокойный, скромный



и грамотный, авторитетный, трезво мыслящий и вежливый. Документ этот не датирован, но предположительной датой написания письма можно считать 1640 год [3].

В Париже Пьер Голль нашел работу в мастерской Адриана Гарбранта. Мари Льенаре была женой главы мастерской и, вероятно, как и сам Адриан Гарбрант, родом из Амстердама. На знаке, закрепленном на их доме, был изображен Амстердам, что косвенно подтверждает это предположение. Во время приезда Пьера Голля в Париж Адриан Гарбрант был сильно болен, и в мастерскую требовался умелый помощник. Пьер Голль знал это еще в Бергене от друзей или родственников, и это послужило главным стимулом его переезда в Париж. Вся семья Гарбранта была зависима от дохода, который приносила работа столярной мастерской. Можно предположить, что у Пьера Голля уже было начальное столярное образование, но на новом месте он изучает много новых технологий и материалов. Благодаря своему таланту, уже через несколько лет он создает свои первые шкафы из черного дерева. Известно, что в это же время начинают изготавливать предметы с применением панциря черепахи. В январе 1645 года Пьер Голль женился на Анне Гарбрант. Брачный договор, составленный нотариусом Пьером Риниером, где упоминается имя Пьера Голля, сохранился до наших дней. Этот договор хранится в Национальном Архиве Парижа. В документе записаны имена всех родственников и знакомых, присутствовавших на свадьбе. По брачному договору Голль поучал большую долю в мастерской Адриана Гарбранта, но вместе с этим на него ложилась огромная ответственность за содержание всей семьи Гарбран и всего их хозяйства вместе с мастерской. Тем самым доходы мастерской стали зависеть уже почти только от него. В последние годы, в связи с болезнью Адриана Гарбранта, доходы мастерской сильно снизились, а расходы семьи оставались неизменными. Для Гарбранта не осталось другого выхода, как брать деньги в долг у родственников. Единственным способом решить финансовую проблему было увеличение производства и повышение ее качества изготавливаемой мебели, что в дальнейшем и удалось сделать Пьеру Голлю. Вскоре после свадьбы он получает большие заказы на мебель из черного дерева с множеством резьбы. Также в 1645 году он нанял новых учеников [3].



Рисунок 1. Пьер  
Голль. Кабинет  
черного дерева

С учениками заключались договора, в которых были указаны правила обучения в мастерской Пьера Голля. Так, например, отец ученика должен заботиться об одежде и других личных расходах ученика. В свою очередь, ученик обязан был запоминать все, чему его учат, чтобы в дальнейшем он мог выполнять данные работы самостоятельно по указанию мастера. Ученик должен был всеми возможными способами способствовать развитию популярности мастерской своего мастера и избегать причинения ущерба. На время обучения запрещалось работать в других мастерских, а если такое произойдет, то отец обязан был вернуть ученика для завершения обучения. Ученикам предоставлялось жилье и питание, таким образом они становились почти членами семьи.

В 1646 году был найден документ, в котором описан кабинет из черного дерева, изготовленный для казначея Мейса II Бертрана де ла Базиньера (рис. 1). Идентичный кабинет Голль изготовил для Сьера Россигнола. Отличались они только ножками, на котрые был установлен кабинет. Кабинет для Мейса II Бертрана де ла Базиньера закреплен на витых колоннах, украшенных рельефом и виноградной лозой. Такой стиль украшения похож на стиль, который использовал Бернини для украшения алтаря из церкви Святого Петра в Риме. В дальнейшем Пьер Голль еще несколько раз будет создавать основания для своих кабинетов, разработанные в похожем стиле.



Рисунок 2. Пьер Голль. Кабинет черного дерева



Рисунок 3. Пьер Голль. Стол

26 сентября 1651 года Пьер Голль получил от короля статус простого плотника, работающего с черным деревом. В это время Голль стал поставщиком мебели для ключевых членов парижского высшего общества, среди которых стоит упомянуть кардинала Мазарини. Примерно с 1655 году использование техники маркетри при изготовлении предметов мебели становилось все более популярным. Таким образом, можно рассматривать Пьера Голля как одного из главных мастеров развивающейся и еще только зарождающейся тогда во Франции техники маркетри. Прекрасным примером может послужить кабинет из шато Серрант (рис. 2). Снаружи он украшен неглубокими рельефами, вырезанными из черного дерева. Рельефы наружной облицовки кабинета образуют мифологические сцены из библии. Рисунки для рельефов Пьер Голль вероятней всего взял с гравюр Мишеля Дорини (Dorigny), выполненных в 1638–1639 годах (хранятся в Национальной библиотеке Франции) [5]. Можно отметить хорошую компоновку гравюр в общей композиции шкафа. Внутренние дверцы и множественные отделения и ящики облицованы наборами маркетри из кедра и черного дерева. По рисункам данных наборов видно, что это является только пробой новой для того времени техники. В 1660 году он сделал для Людовика XIV сундук, который

был украшен набором из кедра и черного дерева (хранится в коллекции музея Лувр в Париже). Кабинет из шато Серрант примечателен еще и своим внутренним оформлением центральной части. При открытии основных дверей зритель видит самую настоящую пещеру, сделанную из различных минеральных камней. Этот элемент является символическим переносом природы в домашний очаг хозяина дворца. Похожий кабинет имеется в коллекции Лувра (облицованный черным деревом, изготовленный Пьером Голлем). Верхняя часть кабинета установлена на десяти ионических колоннах. Рельефы на двух дверках вырезаны по гравюрам Хендрика Холциуса на мифологические темы.

Среди первых клиентов Голля были и члены королевской семьи. Анна Австрийская заказала для молодого Людовика XIV кабинет. Предмет отличается большим количеством крупной резьбы и рельефов. Верхняя часть кабинета установлена на ионических витых колоннах, обвитых виноградной лозой, а между ними стоят атланты, как бы поддерживающие кабинет. По заказу Анны Австрийской был сделан еще один кабинет, который находится в замке Виндзор. Верхняя часть кабинета закреплена на двенадцати витых колоннах, оплетенных лозами винограда. Вся наружная поверхность кабинета украшена неглубоким рельефом на мифологические темы.

На внутренних сторонах дверей расположены сцены с младенцем Людовиком XIV. На левой показано рождение юного короля Франции. На правой — преподношение ребенка отцу, королю Людовику XIII.

Другой кабинет из черного дерева — с множеством сюжетных рельефов, находящийся в Англии в музее Виктории и Альберта. Он украшен рельефами с гравюр к роману Эндимион Жана Ожье де Гомбо. Известно, что в мастерской Пьер Голль собрал скромную библиотеку, насчитывающую около 120 книг. Среди них было небольшое количество романов и множество альбомов с гравюрами. Тем самым заказчик мог выбрать понравившийся ему рисунок и заказать предмет с аналогичным изображением. Такая связь между литературой и декоративным искусством соответствует Франции в первой половине XVII века.

В 1650-х годах ни у одного парижанина не было такой большой коллекции мебели, как у кардинала Мазарини. Анри Савал, автор

трехтомной истории Парижа, лично посещал коллекцию кардинала. Впоследствии он писал, что с большим трудом можно описать всю красоту коллекции мебели, которой владел Мазарини.

Перед смертью кардинала Пьер Голль получил от него еще один заказ на два кабинета, но выполнены они были только в 1663 году [3]. Описание одного из этих кабинетов дошло до наших дней. Это был высокий кабинет, центральная часть которого была установлена на массивных резных фигурах. Кабинет разделен коринфскими колоннами на пять. В центральной установлена фигура кардинала Мазарини, а по сторонам — две фигуры покровителей различных искусств и наук. Резные фигуры в основании кабинета сильно напоминают скульптуры из зала дворца Во-ле-Виконт, оформлением которого занимался Шарль Лебрен. Этот факт указывает на тесное сотрудничество двух мастеров. После смерти кардинала Мазарини Кольбер был назначен ответственным за составление списков инвентаризации всего его имущества. Для оценки предметов мебели был приглашен известный поставщик произведений искусства Франсуа Леско. Также был привлечен торговец Доменико Кюсси, который в дальнейшем сам начал изготавливать мебель по заказу короля. В списках инвентаризации указано большое количество предметов мебели, в том числе изготовленной Пьером Голлем.

Стол, созданный в 1660 году, обильно украшен черепаховым панцирем и слоновой костью. На столешнице по центру расположен букет цветов, ограниченный прямоугольной рамкой из кости шириной примерно в 2 см. Стол поддерживается четырьмя ногами в форме колон, на две трети зафанерованных панцирем черепахи и на одну треть набором с растительной композицией. Сейчас этот стол хранится в Метрополитен музее в Нью-Йорке (рис. 3). В списках также описан стол, украшенный похожими по композиции мотивами из растений. Еще один стол оформлен с большим количеством панциря черепахи. В центре на столешнице этого стола изображен Нептун, а по углам — четыре мифологические фигуры. Другой стол по конструкции не отличается от образца из Метрополитен музея, но имеет отличия в оформлении столешницы. Центральная композиция с изображением тюльпанов и анемонов полностью совпадает. По периметру с внешней стороны от прямоугольной

рамки по четырем сторонам столешницы закомпонованы крупные овалы из черепахового панциря, а в углах панцирь черепахи вписан в форме сердца. Все предметы из коллекции Мазарини, которые были изготовлены в мастерской Пьера Голля, можно описать как обильно украшенные различными наборами маркетри растительного характера с использованием всех возможных экзотических материалов того времени. Также в композициях с маркетри из дерева можно заметить следы затемнения песком для придания большей объемности рисунку. Повышенный интерес к растительному орнаменту был обусловлен большим количеством исследований и открытий в этой области. Множество новых растений было открыто. Ученые делали их описания с приложением высушенных образцов. Издавались сборники гравюр с новыми видами цветов. Все это сильно повлияло на моду того времени. Коллекция кардинала Мазарини была идеальным примером всех новых модных течений первой половины XVII века.

Вскоре были основаны мастерские Гобеленов, где, как можно предположить, одними из первых начали изготавливать мебель Пьер Голль и Доменико Кюсси. Уже в 1662 году Пьер Голль поставил мебели для Королевского двора на общую стоимость 6000 ливров. После смерти в 1660 году дяди Людовика XIV по наследству королю перешел сборник рисунков на пергаменте, составленный Николя Робертом. Он включал множество изображений птиц и растений и стал ценным материалом для изучения. Людовик XIV унаследовал большую коллекцию медалей. Среди предметов, изготовленных Пьером Голлем в это время, имеется небольшой шкаф-медалье, украшенный маркетри из кедра и черного дерева. Возможно, этот предмет был сделан для хранения унаследованной коллекции медалей.

Для брата Короля герцога Орлеанского Пьер Голль сделал небольшой кабинет высотой около 1,26 м. Основной цвет этого кабинета — белый, это обусловлено большим объемом использованной в наборе кости. Украшают кабинет различные растительные композиции. Верхнюю часть кабинета с множеством ящиков поддерживают шесть ножек в форме ограненных колон, украшенные костью и набором маркетри. Похожий кабинет находится в Государственном



Рисунок 4. Пьер Голль.  
Кабинет

музее (Рейксмузеум) в Амстердаме (рис. 4). Отличие заключается в выборе основного цвета. В этом предмете Пьер Голль использует панцирь черепахи как фоновый цвет для всего предмета. Интересно заметить разделение между ящиками, выполненное из набора панциря черепахи и кости. Известен еще один кабинет, датирующийся 1665 годом, выполненный Пьером Голлем. Он напоминает кабинет с фоном из кости, сделанный для герцога Орлеанского. Отличия заключаются в размере и в небольших изменениях в конструкции.

Центральная часть кабинета изготовлена с отголоском на архитектурный способ построения здания. Материал фона маркетри этого кабинета — тоже кость, но тонированная в черный цвет. Это придает необычный новый вид изделию. Все эти кабинеты были поставлены в Версальский дворец. Между 1665–1670 годами датируют несколько очень похожих кабинетов. Все они установлены на ножках в форме колонн. По центру кабинета находится отделение с миниатюрным храмом, закрывается это отделение дверкой. Справа и слева от центральной части расположено множество ящичков. Общий вид декора этих кабинетов очень схож. Все они обильно украшены наборами маркетри из различных экзотических материалов. Доминирующим цветом фона является красный цвет панциря черепахи. В этот период Пьер Голль получил в общей сложности от королевского двора 25800 ливров. Во Франции на тот момент единственным мастером, получавшим сравнимые денежные вознаграждения, был Доменико Кюсси.

В библиотеке Берлина сохранилась гравюра с изображением кабинета, сделанного Пьером Голлем. На гравюре также есть подпись Корнелиуса Голля, сына Пьера Голля. Надпись подтверждает, что сын мастера работал вместе с ним, но больше всего эта гравюра дает информацию об изображенном на ней предмете. Высокий кабинет

установлен на множество резных фигур, образующих между собой ниши с арками. По центру кабинета установлен бюст невесты Людовика XIV Марии-Терезы. С обеих сторон от бюста, на рельефах, изображена встреча королей Франции и Испании, а также брак Людовика XIV и Марии-Терезы. Колонны, разделяющие ниши кабинета, скорее всего, были облицованы лазуритом. Большой объем разнообразных техник и материалов, примененных в этом кабинете, показывает не только хорошее знание и умение мастеров, работавших над ним, но и талант Пьера Голля как организатора всего производства. К большому сожалению, данный кабинет не сохранился до наших дней.

С 1650 года Пьер Голль прославился своими большими шкафами из черного дерева, украшенными символическими барельефами. После 1650-х годов он стал часто использовать в наборах цветы и различные растения. Интерпретируя на свой вкус технику итальянских мастеров пьетра дура, Пьер Голль первым стал использовать сочетания слоновой кости панциря черепахи и перламутра в одном наборе, а также стал часто использовать фон полностью из слоновой кости, на котором сильно контрастировали различные цветы и птицы. Пьер Голль стал экспертом в области имитации восточных лаков. Его мебель украсила Версаль, Фонтенбло, Сен-Жермен-ан-Лэ, Шато-де-Венсен. Работы этого мастера XVII века заложили мощный фундамент в мебельном искусстве (а также в искусстве маркетри), который безусловно помог мастерам, работавшим после него, достичь еще больших высот мастерства в своих работах.

### **Библиография:**

1. *Meyer Daniel, Arizzoli-Clementel Pierre. Le Mobilier De Versailles. — Faton, 2002.*
2. *Wilson Gillian. French Furniture and Gilt Bronzes. — J. Paul Getty Museum 2008.*
3. *Scheurleer Lunsigh. Pierre Gole: Ébéniste De Louis XIV. — Faton, 2005.*
4. *Ramond Pierre. Masterpieces of Marquetry volume I, J. — Paul Getty Museum 2003.*
5. *Kjellberg Pierre. Mobilier français du XVIIIe siècle. — Paris, 2002.*



## **ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАНОНЫ МЕБЕЛИ АРАБСКОГО СТИЛЯ В ИНТЕРЬЕРАХ ИОРДАНИИ**

В статье рассматривается иорданская мебель арабского стиля, описаны особенности и орнаментальная символика ее декора. Отмечено, что следование национальным традициям художественного оформления интерьера в немалой степени способствует развитию местного декоративно-прикладного искусства и связанных с ним кустарных ремесел и фабричных производств.

Following national traditions of interior design largely contributes to the development of the local decorative and applied arts and related crafts and factory industries. In the article special attention is paid to furniture Arab styles, describes the features and the ornamental symbolism of the reliefs.

**Ключевые слова:** арабский стиль, мебель, интерьер зданий Иордании, орнаменты Иордании, предметы декоративного искусства.

**Keywords:** Arabic style, furniture, the finishing of the interior of Jordan, Jordan ornaments, trunks and chests, decorative arts, Islamic architecture.

Арабское искусство достигло своего расцвета уже в эпоху Аббасидов (750–1258). Эстетические каноны, сложившиеся в VIII–IX веках, сделали его эталоном, которому следовали все последующие поколения исламских художников на Ближнем Востоке. Фактором, обеспечившим долговременное действие художественных норм искусства Аббасидов, стала особая эстетическая программа,



Рисунок 1. Декор иорданской мебели арабского стиля

получившая название «искусство красивой жизни». Новая эстетика оказала влияние практически на все сферы культуры и, прежде всего, на художественное творчество [2, с. 56].

Несмотря на то, что, в сравнении, например, с европейскими странами, в интерьере культовых зданий предметов мебели присутствует значительно меньше, тем не менее они составляют важную часть внутреннего убранства и во многом способствуют приданию ему национальной узнаваемости.

Для мебели арабского стиля, имеющей художественную ценность, характерным является использование традиционных орнаментов, которые вырезают на деревянных поверхностях, вышивают цветными нитями на обивочных тканях, передают с помощью использования техники инкрустаций с применением дорогих материалов.

Распространение получили мягкие и полумягкие диваны. Первые имеют низкий деревянный каркас и высокую спинку из мягких подушек, вторые — жесткую спинку и боковые деревянные

подлокотники. В отделке их деревянных поверхностей широко использовалась резьба, подушки покрывались бархатными чехлами или шелковыми накидками с вышитым цветными нитками орнаментом.

Кресла изготавливались полумягкими, квадратными в плане с высокой плоской спинкой арочной конфигурации, прямыми подлокотниками. Стулья — подобной конструкции и формы, но без подлокотников. Сиденья кресел и стульев обтягивались узорным шелком. Табуреты имели прямоугольную, многоугольную и бочкообразную конфигурацию. Для их отделки и облегчения широко использовался прорезной орнамент.

Тумбы изготавливались четырех- и восьмиугольными в плане, различными по высоте. Низкие использовали в качестве подставок для цветочных ваз. Кубообразные и восьмиугольные закрытые тумбы применяли как низкие чайные столики и подставки для посуды во время еды. Высокие тумбы служили подставками для декоративных украшений, светильников и располагались в углах помещения. Все виды тумб богато орнаментировались. Исключительно важное место в исламском искусстве занимает геометрический орнамент (*handasiya*) [3, с. 16]. Его отличительная особенность — «открытость» формы: меньшая часть является частью большей, что выражает фундаментальные онтологические закономерности. С точки зрения техники резьбы принцип «открытости» воплощается в «перекрещивании» многоугольников, в «разноразмерности радиусов дуг». Узловым элементом геометрического орнамента, как правило, является круг, из упорядоченного деления которого складывается система взаимосвязанных фигур [7, с. 35]. Распространенным был и растительный орнамент (*shadjariya, nabatiya*), и орнамент, «уподобляющийся мозаике».

Сундуки и лари имели прямоугольную форму. Решались они в виде целого объема или составлялись из нескольких блоков с выдвигаемыми ящиками. Декор ларей, входящих в комплект, подбирался идентичным, что позволяло при расстановке создавать целостную по визуальному восприятию структуру.

Резьба по дереву в исполнении арабских мастеров отличается

большой пластичностью и округлостью, частым использованием косо́го рельефа, способствующего выявлению фактуры и текстуры материала. Излюбленным колористическим решением является черный цвет с блестящей поверхностью. Декор в виде плоскостного и округлого рельефа комбинируется с декоративными прорезями и решетками, накладными деталями из металла. Плоская поверхность иногда инкрустируется кусочками перламутра, серебра, слоновой кости. Использование хрупких материалов для инкрустации исключало получение сложных криволинейных форм. Инкрустационные вставки, контрастируя с темной поверхностью дерева, визуальнó облегчают форму изделия. Этому же способствует подкрашивание и золочение деревянного рельефа [1, с. 13].

Цвет и узоры обивочной ткани диванов и кресел в небольших комнатах старались подбирать так, чтобы они как бы сливались с уже имеющейся большой цветовой поверхностью напольного ковра. Это делалось для того, чтобы массивные предметы мебельного гарнитура не сильно выделялись своими размерами. В больших по размеру комнатах наоборот, для низкой и тяжелой мебели ткани подбирались более темными, чем пол, что способствовало созданию более сильного контраста и делало более выразительным силуэт мебели [5, с. 42]. В легкой мебели использовались более светлые расцветки и более интенсивные цвета тканей с мелкими по масштабу геометрическими и растительными узорами.

В мягкой арабской мебели в качестве обивочных применяются фактурные и гладкие ткани, а также типа букле из пряжи фасонной крутки. В последнее время помимо них используются и более прочные ткани из искусственного волокна, лавсана и др.

Цвет и фактура обивочной ткани согласовываются с цветом и фактурой древесины. Весьма выигрышным выглядит сочетание различных фактур дерева и ткани, например, фактурные ткани букле при зеркальной полировке деревянных частей и, наоборот, гладкая блестящая ткань при матовой обработке древесины, при выраженной текстуре дерева — ткани глубоких мягких нейтральных цветов, а при однотонной незаметной текстуре дерева — ткани узорчатые [8, с. 154].

Мебель арабского стиля отличается яркими особенностями ее

декорирования. Как уже отмечалось, помимо различных видов резьбы ее деревянные поверхности украшаются инкрустациями с использованием дорогих материалов, рисунок которых представляет собой традиционные геометрические и растительные орнаменты. Для обивки используются дорогие ткани с вышитыми узорами. Все это делает ее весьма дорогостоящей, а значит и недоступной для широкого круга потребителей. Свое применение она находит лишь в домах весьма состоятельных людей [6, с. 93]. Тем не менее, именно при ее производстве для отечественных мастеров предоставляется благоприятная возможность для реального воплощения арабского художественного наследия [9, с. 90]. Более же распространенная в жилых домах мало- и среднеобеспеченных семей мебель имеет много разных форм. Мягкие диваны и кресла выполняются с высокими спинками и боковыми панелями. Полумягкие стулья — в основном каркасной конструкции, их эстетическая выразительность достигается с помощью облеженных декоративных деталей и решетчатых структур из конструктивных и функциональных элементов. Основной вид декоративной отделки мебели — каймовый орнамент, который подчеркивает форму и конфигурацию изделий [4, с. 439]. Декор в отделке деревянных поверхностей и обивочных тканей используется в сравнении со старинными изделиями весьма умеренно.

Можно выделить два основных вида современной мебели:

- в первом сочетаются разные детали стильной мебели и традиционного декора с современными их элементами, прогрессивными техническими решениями и новыми материалами;
- во втором отсутствуют какие-либо характерные стилевые элементы, мебель является наиболее простой по форме, конструкции, применению материалов и не отличается от аналогичных изделий, используемых в других странах.

Можно отметить, что меблировка современного здания отражает развитие более прогрессивных способов производства мебели, восприятие местными мастерами художественных и технологических идей европейских производителей, изменения в общественном укладе на протяжении нескольких последних десятилетий.

## Библиография:

1. *Абу Рас Р.А.* Исламские орнаменты как источник дизайна и современных мебельных элементов / Р.А.Абу Рас: Маг-Дис., король Сауд университет. — Саудовская Аравия, 2008. — С. 109.
2. *Бретаницкий Л.С.* Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма: Избранные труды. — М.: Советский художник, 1987. — 255 с.
3. *Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры: в 2 т. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003 [1937]. Т. 1. — 398 с.
4. *Кирилко В.П.* Археологическое исследование мусульманских мавзолеев-дюрбе Бахчисарая // *Stratum plus*. № 6. — Кишинев-Санкт-Петербург, 2005–2009. — С. 439–466.
5. *Ремпель Л.И.* Искусство среднеазиатского Междуречья XI — начала XIII века // Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды. — М.: Советский художник, 1978. — С. 42–111.
6. *Ремпель Л.М.* Искусство Среднего Востока. — М., 1978. — С. 93–94.
7. *Робинсон М., Ормистон Р.* Ар деко. Лучшие произведения / пер. Е.К.Матвеевой. — М.: Арт-родник, 2010. — 51 с.
8. *Роузентал Ф.* // Арабская средневековая культура и литература. — М., 1978. — С. 154.
9. *Фильштинский И.М.* История арабов и халифата (750–1517). — М., 2001. — С. 90.

## **ФЛОРАЛЬНО-ФИГУРАТИВНЫЕ МОТИВЫ В ЮВЕЛИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНРИ ВЕВЕ**

В статье рассматривается творчество одного из выдающихся французских ювелиров Франции периода Ар Нуво Анри Веве. Коллекционер, меценат и историк ювелирного искусства, он создавал драгоценности, в которых отразились в полной мере лучшие стороны Ар Нуво и те своеобразные черты, которые определяют неповторимую авторскую манеру.

The article deals with the work of one of the greatest of French Art Nouveau jewelers Henri Vever. Collector, philanthropist and historian of jewelry, he created jewelry that reflected fully the best aspects of Art Nouveau and those distinctive features that define the unique style of the author.

**Ключевые слова:** ювелирное искусство, Ар Нуво, Франция, Веве.

**Keywords:** jewelry, Art Nouveau, France, Vever.

Одной из ключевых фигур в истории ювелирного искусства Франции и в производстве драгоценностей в конце XIX — начале XX века является Анри Веве. Он стал признанным мастером стиля Ар Нуво, природные формы которого были излюбленным мотивом новых украшений.

Ювелирный дом Веве «Maison Vever» был основан в Меце в 1821 году Пьером Веве (1795–1853). Старший сын Пьера Веве, Эрнст (1823–1884) начал работать с отцом с 1848 года, постепенно расширив производство и разнообразив ассортимент ювелирных изделий. Эрнст Веве стал очень успешным и уважаемым предпринимателем, «фигурой высокого положения», и репутация, теперь уже Ювелирного дома

Ве́ве, продолжала расти. Он руководил собственной фирмой до 1881 г. В этот год его ювелирный дом окончательно перешел к его двум сыновьям — Полю (1851–1915) и Анри (1854–1942), которые работали с отцом с 1874 года, и стал называться «Maison Vever Freres». Оба были хорошо знакомы с производством ювелирных украшений. Вместе эти два брата достигли международного признания, благодаря выставкам в конце 1880-х — 1890-х годах.

Анри Ве́ве был широко известен еще и как критик и историк ювелирного искусства. Он написал трехтомник «La Bijouterie française au XIX siècle» (1906–1908). Масштабный труд французского ювелира и историка посвящен ювелирному искусству Франции, начиная с 1800 года и заканчивая 1900-ми годами. В первый том вошли описания ювелирных украшений времен Консульства, Империи, Реставрации и правления Луи Филиппа. Второй том охватывает период Второй Империи до 1870-х годов. Третья книга Ве́ве «Французские ювелирные украшения XIX века» посвящена драгоценностям, созданным в период Третьей Республики и в конце XIX — начале XX века.

Ве́ве описывает события и обстоятельства, при которых создавались французские ювелирные дома, мастерские, творческий подход отдельных мастеров к созданию украшений и применение ими определенных техник; выставки, салоны, на которых новые украшения демонстрировались. Важнейшее значение имеет тот факт, что Анри Ве́ве пишет о ювелирном искусстве Франции периода Ар Нуво не только как современник и участник многих показов, выставок, но и как специалист. Будучи ювелиром, он понимал специфику своего дела и мог с профессиональной точки зрения донести информацию, обозначить приоритеты, расставить акценты на особенно значимые произведения других мастеров.

Многие из известных французских ювелирных фирм в конце XIX столетия в своих художественных поисках перешли к стилистике Ар Нуво в дизайнерских разработках ювелирных украшений. Не остались в стороне и братья Ве́ве. Впрочем, по мнению Тчуди Мэдсена, фирма Ве́ве «сначала приняла только некоторые принципы Ар Нуво, осторожно, как задний план в изделиях присутствовали



элементы нео-рококо, постепенно, к 1900 году, становясь более «цветочными» украшениями, позволившими стилю сосредоточить всю меру свободы действий» [1].

Большинство украшений, вышедших под клеймом Дома Веве имели некоторые особенности, например, своеобразная скульптурность во флорально-фигуративных мотивах, то есть в изображении женских фигур и головок, с растительными элементами в орнаменте. «Братья объединили прекрасную технику, хорошую форму, полудрагоценные и драгоценные камни, превращая ювелирные украшения в миниатюрные скульптуры» [2].

Веве, в отличие от Рене Лалика, предпочитал использовать в своих работах резной камень вместо формованного стекла. Но в применении слоновой кости для создания женских обнаженных фигур Веве следовал за своим конкурентом Лаликом, часто включая ее в ювелирные украшения. Как пример можно привести золотую подвеску 1900 года, в которой изображена обнаженная женская фигура, вырезанная из слоновой кости (рис. 1. Музей декоративных искусств, Париж). Сочетание теплых оттенков кости и покрытых зеленой эмалью длинных стеблей создает спокойный, нежный колорит в украшении. Девушка запрокинула руки над головой, погружаясь в стебли травы, которые плавными линиями обволакивают ее, как кокон, образуя форму стилизованного гриба. Небольшие грозди бриллиантовых искр мастер располагает в двух местах на зеленых стеблях. Завершает композицию барочная жемчужина, подвешенная к нижней части украшения. На стержне, вмонтированном в жемчужину, находится золотая глухая оправа, в которую вставлен небольшой бриллиант.

Среди многочисленных тем в ювелирных украшениях Веве, чаще других появлялись женские образы: томные и бледные женские лица, девы с длинными волнистыми волосами, с запрокинутыми руками и струящимися складками одежд. Но наиболее интересна в работах этого мастера тема обнаженной женской фигуры. Иногда невозможно сказать, где заканчивается скульптурная форма и начинается декор. Например, большая подвеска 1900 года «Юность» (рис. 2. Schmuckmuseum, Пфорцхайм). Главный мотив украшения — обнаженная женская фигура, выполненная из золота. Статуарность позы девушки



Рисунок 1. А. Веве. Подвеска. 1900 г. Музей декоративных искусств, Париж  
Рисунок 2. А. Веве. Подвеска «Юность». 1900 г. Schmuckmuseum, Пфорцхайм  
Рисунок 3. Венера Таврическая. Римская копия по оригиналу III в. до н. э.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
Рисунок 4. А. Веве. Подвеска «Бретонка». 1899-1900 гг. Частная коллекция

напоминает произведения античного искусства, например, статую Венеры Таврической, созданной римским скульптором по образцу прославленной работы Праксителя — Афродиты Книдской (рис. 3. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В образе, созданном Веве, сохранена та же изысканность удлинённых пропорций и плавность очертаний стройной фигуры, некоторая манерность трактовки позы и холодность правильных черт лица. Длинные чёрные волосы девушки проработаны в технике выемчатой эмали. Обрамляет фигуру орнамент Ар Нуво, состоящий из веток, цветов, листьев и плавных золотых линий, обозначающих корневую систему растения. В центре каждой пары золотых цветов, покрытых белой выемчатой эмалью, вставлены огранённые рубины и хризолиты. Длинные резные листья выполнены в технике эмали «*plique-à-jour*» зеленоватого оттенка, дающие перспективу и ощущение глубины. На золотой завиток у ног девушки подвешена белая барочная жемчужина.

Веве, как и другие ведущие французские ювелиры — Рене Ралик и Жорж Фуке, неоднократно обращался к теме Ренессанса. Ажурная золотая подвеска 1899-1900 годов, посвященная этой теме, называется «*Бретонка*» (рис. 4. Частная коллекция). На ней изображен бюст девочки

в бретонском костюме. Голова повернута в профиль. Лицо, шея и волосы, которые лежат ровными прядями, покрыты матовой opakовой эмалью желтых оттенков. На голове девочки — убор в виде ленты, состоящей из пластинок опала, контур которых обозначен бриллиантовыми полосками. Криволинейные очертания подвески образует лента ее головного убора из тех же материалов, которые переплетаются с веткой цветущего растения, листья которого покрыты зеленой эмалью, а мелкие цветочки — желтой. Этот орнамент является обрамлением бюста. На плечах девочки находится «S»-образный воротник, выложенный поперечными бриллиантовыми полосками. Левый рукав костюма выполнен из резного аметиста. Верхняя петля декорирована бриллиантами, к нижней, также украшенной мелкими бриллиантами, подвешен каплевидный аметист, который поддерживается золотыми остроконечными листочками.

Бретонская женщина была любимой темой для писателей и художников во второй половине XIX века. Этот народ обессмертили в своих произведениях поэты, такие как Ренан, Бризо и Херedia и художники Понт-Авенской школы. Бретонский воскресный костюм и характерные белые головные уборы использовались и в ювелирных украшениях, посвященных этой теме, мастеров Ар Нуво. И Веve посвятил бретонкам не одно украшение, с многочисленными деталями, богато украшенными эмалью.

Минимум материалов в некоторых произведениях Веve также приветствовал. Например, брошь 1900 года, с изображением романтической женской головки (рис. 5. Музей декоративных искусств, Париж), выполнена из цветного золота и дополнена одним топазом, одной жемчужиной, тремя маленькими алмазами и несколькими мазками эмали. Одним из основных мотивов стиля Ар Нуво в декоративном искусстве был длинный, гибкий, извивающийся растительный стебель. Композиционно центральное изображение женского профиля вписано в раму из стеблей ириса. Бутоны цветов, покрытые золотисто-оранжевой эмалью, деликатно накрывают голову девушки. Высоко забранные ее волосы, перетянуты алмазной лентой. Два тонких стебля симметрично подняты над ее головой. В их кончиках закреплен золотистый топаз огранки «маркиз» (довольно редкой огранки для украшений Ар Нуво). К нижней части броши подвешена белая каплевидная жемчужина.



Рисунок 5. А. Веве. Брошь. 1900 г. Музей декоративных искусств, Париж  
Рисунок 6. А. Веве. Брошь «Видение» (по эскизу Э. Грассе). 1900 г. Музей декоративных искусств, Париж

Для ювелирного дома Веве свои дизайнерские разработки ювелирных украшений выполнял Эжен Самуэль Грассе (1841–1917), швейцарский живописец, архитектор и иллюстратор — «лучший из иллюстраторов Символизма. Он находился под сильным влиянием этого эстетического движения» [3]. Известный искусствовед, специалист по стилю Ар Нуво Джудит Миллер так писала о Грассе: «Если Муха был “лицом” движения, его “разумом” являлся Эжен Грассе, работы которого впитали в себя чувствительность прерафаэлитов, идеи Уильяма Морриса и Движения искусств и ремесел» [4]. Эжен Грассе работал практически во всех сферах прикладного искусства. И в истории ювелирного искусства Франции он оставил заметный след. Некоторые его работы, созданные совместно с Веве, экспонировались на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, где ювелирный дом Веве завоевал Гран При.

Украшение, выполненное Веве в 1900 году по эскизу Эжена Грассе, называется «Видение» (рис. 6. Музей декоративных искусств, Париж). Эта маленькая брошь очень часто репродуцируется. Она интересна своей композицией. Лаконичный рисунок украшения, минимум деталей создают маленький рассказ о двух влюбленных. Грассе изобразил воду, поверхность которой бликует золотистыми топазовыми шариками-

кабошонами разных размеров. Спиралевидные водовороты покрыты темно-зеленой эмалью. Движение золотой воде придает чередование желтых и зеленых эмалевых волн, причем, желтые волны изображены в немного углубленном рельефе, и показаны как нижний слой воды. В центре водной поверхности находятся головы плывущих юноши и девушки. Расположенная на переднем плане голова девушки выполнена из двух материалов: лицо с полукрытым ртом и закрытыми глазами вырезано из слоновой кости, прямые волосы из золота покрыты желтой эмалью. Одна прядь волос пересекает по диагонали ее лицо. Своей головой она наполовину прикрывает лицо юноши. Он изображен с волнистыми волосами, покрытыми черной эмалью. Один глаз его широко открыт. Пронзительность взгляда достигается при помощи черной и белой эмали. Критик и искусствовед Мод Эрнстил охарактеризовала эту вещь как «мимика роковой маски» [5]. Действительно, выражение изображенных лиц очень напоминает древнегреческие трагические маски. К этому произведению ювелирного искусства можно отнести и слова искусствоведа Вивьен Беккер — «ритмичная энергия и динамические силы природы, сконцентрированные в декоративном дизайне, сделали драгоценности Ар Нуво очень эмоционально наполненными произведениями искусства» [6]. А современник Ве́ве, художественный критик Роже Маркс, увидев это произведение в 1900 году, не замедлил высказать свое восхищение в журнале «Gazette des beaux-arts»: «Пряжки и броши, созданные совместно Грассе и Ве́ве, встречаются публикой более благосклонно... они обладают непередаваемым нео-византийским очарованием, с их кабошонами из топаза, сердолика, аметиста, усыпанные эмалированной зернью. Эти свободные фантазии принадлежат к числу новых творений, которые лишней раз доказывают вкус Ве́ве, достижения его труда, его тонкое понимание правил своего искусства... Он создает баланс между линией и массой... интенсивностью цвета... он хочет упростить украшение, с помощью последовательных исключений...» [7].

Кроме того, высокий эмоциональный фон этого произведения Грассе-Ве́ве, объясняется цветовой стилизацией, частью которой является портрет. Внутренние переживания героев, изображение «спящего» рассудка человека — это абсолютные проявления искусства

символизма. Два портрета освобождены от мотивов и действий. Они существуют сами по себе. Разум одного из них «спит», а вокруг него происходят «водовороты» видений. Авторы украшения оставили среду, в которой находятся эти два лица, преднамеренно загадочной. Зрителю остается только самому пережить мистическую глубину этого произведения.

О своих произведениях, представленных на Всемирной выставке 1900 года, Веве писал: «В конце концов, на грандиозном событии — индустриальной Выставке 1900 года главной заботой Дома Веве было не представлять обычное производство, а показать предметы, представляющие особый, новый характер, не нарушающий соответствия с законом равновесия и гармонии, необходимых для каждой хорошей композиции» [8].

Некоторые знатоки и исследователи ювелирного искусства периода Ар Нуво, например Вивьен Беккер, говорят о творчестве Веве, как о более сдержанном и не таком фантастическом, как у Рене Лалика. «Работы Веве были не такие невероятные и свободные, какими были украшения Лалика, хотя темы их схожи. У Веве драгоценности более управляемые или геометрически уравновешенные, они находятся между вялой формальностью Фуке и безудержным воображением Лалика. Это марка — “Веве. Париж”» [9]. Известный антиквар Эрик Новлес так говорит о произведениях братьев Веве: «В их работах преобладала скульптурность, которой не было до сих пор; их часто сравнивают с Рене Лаликом, однако Лалик был более изобретательным» [10]. А искусствовед Шарлотт Гере в защиту Веве определяет первостепенную важность в создании украшений их функциональность. Она говорит о том, что Лалик, создавая украшения с витражной эмалью, не задумывался о том, что цвет эмали хорошо виден только на просвет и теряется, когда изделие носят. А Веве понимал эту особенность витражной эмали и придумывал более практичные украшения — «даже успешные ювелирные фирмы, такие как Бушерон или Веве, зачастую преданные пышности, создавали изделия, являвшиеся одними из наиболее практичных в этом стиле» [11].

Сам мастер о творчестве ювелира говорил, явно скромничая: «Любой человек со вкусом и навыками композиции может создать

рисунок ювелирного украшения; правила такие же, как для любого декоративного объекта. В его создании, художник может дать свободный курс своей фантазии и использовать все элементы, которые ему угодны, ресурсы выполнения практически безграничны. Металл поддается любым прихотям; в погоне за высоким уровнем, позволяется все: эмаль, патины и даже драгоценные камни дополняют друг друга и все вместе делают украшение богатым, более образным и более гармоничным» [12].

Блестяще продуманные дизайнерские проекты драгоценностей ювелирного дома Веве и лично Анри Веве имели характер новизны и свободы в выборе тем, согласно стилю эпохи. Образ женщины, созданный им в украшениях, навеян романтическими литературными произведениями. В его изделиях чувствуется строгое соответствие орнаментике стиля. Анри Веве признается исследователями французского ювелирного искусства одним из талантливейших французских мастеров.

### **Примечания:**

1. *Madsen S.T.* Sources of Art Nouveau. — New York, 1975. — P. 364.
2. *Knowles E.* Art Nouveau. — London, 2000. — P. 136.
3. *Jullian Ph.* Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900. — London, 1974. — P. 114.
4. Миллер Дж. Модерн. Путеводитель коллекционера. — М., 2005. — С. 208–209.
5. Цит. по: The Belle Epoque of French Jewellery 1850–1910. — London, 1990. — P. 202.
6. *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. — London, 1985. — P. 11.
7. *Marx R.* La décoration et les Industries d'art. Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. Quatrième et dernier article. T. 25. — Paris, 1901. — № 523–528. — P. 80.
8. *Veve H.* La bijouterie française ou XIX-e siècle (1800–1900). — Paris, 1908. Vol. 3. — P. 682.
9. *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. — London, 1997. — P. 202.

10. *Knowles E.* Op. cit. — P. 136.
11. *Tait H, Gere Ch.* The jeweler's art. — London, 1978. — P. 18–19.
12. *Vever H.* Dessins de joaillerie // Art et Décoration. Paris. — Juil.-Dec. VI/1899. — P. 84–85.

### **Библиография:**

1. *Миллер Дж.* Модерн. Путеводитель коллекционера. — М., 2005.
2. *Becker V.* Art Nouveau Jewelry. — London, 1985.
3. *Becker V.* Antique and Twentieth Century Jewellery. — London, 1997.
4. *Jullian Ph.* Triumph of Art Nouveau. Paris Exhibition 1900. — London, 1974.
5. *Knowles E.* Art Nouveau. — London, 2000.
6. *Madsen S.T.* Sources of Art Nouveau. — New York, 1975.
7. *Marx R.* La décoration et les Industries d'art. Les arts a l'exposition universelle de 1900 // Gazette de Beaux-Arts. Quatrième et dernier article. Vol. 25. — Paris, 1901. — № 523–528.
8. *Tait H., Gere Ch.* The jeweler's art. — London, 1978.
9. The Belle Epoque of French Jewellery 1850–1910. — London, 1990.
10. *Vever H.* Dessins de joaillerie // Art et Décoration. Paris. — Juil.-Dec. VI/1899. — P. 84–85.
11. *Vever H.* La bijouterie française ou XIX-e siècle (1800–1900). Vol. 3. — Paris, 1908.



## ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ «ГОЛЬБЕЙНОВСКОГО» СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

В статье впервые в отечественном искусствознании на материале английских ювелирных украшений, экспонировавшихся на выставках 50–70 годов XIX века, рассматриваются характерные признаки «гольбейновского» стилевого направления — одного из важнейших в английском ювелирном искусстве историзма, а также конструктивные принципы, главные орнаментальные мотивы, колористические предпочтения, технико-технические особенности, выделившие «гольбейновский стиль» в самостоятельное художественное направление.

This article, for the first time in Russian history of art, explains the typical features including the principles of construction, the main decorative motifs and the colour preferences, of the «*Holbeinesque*» style — one of the important styles in English jewellery art of the Historism period. The above analysis is based on the English jewellery exhibited by English makers at the International Exhibitions held in the years 1850–1870.

**Ключевые слова:** гольбейновский стиль, английское ювелирное искусство, всемирная выставка, английские ювелиры.

**Keywords:** holbeinesque style, English jewellery art, International Exhibition, English jewelers.

«Гольбейновское» стилевое направление, которое иногда называют «стилем Тюдоровского возрождения» [1], является исключительно британским стилем, относящимся к английскому ювелирному

искусству второй половины XIX века. Рождение данного «стиля» в период историзма было стимулировано потребностью английских ювелиров в национальном стиле, который бы подобно популярному в те годы «стилю Челлини» отличал английское ювелирное искусство.

В силу отсутствия исторических моделей (в Англии в середине XIX века не было ни королевской казны с драгоценностями, ни музейных коллекций английских ювелирных украшений предыдущих лет), которые бы вдохновили английских мастеров на создание национального стиля, художники обращаются к искусству времен Тюдоров, в том числе к творчеству Ганса Гольбейна-младшего (портреты его работы были широко представлены в экспозиции британских музеев начиная с 1857 года).

Интерес к искусству династии Тюдоров не случаен, ведь в период правления королевы Виктории Англия обрела экономическую стабильность и обладала промышленным, экономическим и территориальным превосходством над другими мировыми державами. Благодаря этим достижениям, королева Виктория у многих англичан ассоциировалась с Елизаветой I, которая в период своего правления также способствовала экономическому подъему Англии и поощряла развитие культуры и искусства.

Украшения в «гольбейновском» стиле создавались ведущими Лондонскими ювелирами и компаниями и были желанным свадебным подарком среди членов королевской семьи. Это поддерживало интерес к подобным украшениям, которые оставались популярными в течение трех десятилетий.

Термин «гольбейновский стиль» едва известен отечественным исследователям. Среди российских специалистов только Г.Н.Габриэль в своей статье «Историзм в ювелирном искусстве», не определяя сущности и стилевых особенностей данного направления, только ограничивается констатацией его существования: «Карло Джулиано, начинавший в мастерской Кастеллани, переехав в Лондон, создает эффектные вещи в стиле “гольбенеск”, обращаясь к орнаментальному декору украшений великого художника Ренессанса Гольбейна, работавшего при дворе английского короля Генриха VIII» [2].



Рисунок 1. Браслет. Роландс и Сан (Messrs. C. Rowlands & Son, London). Золото, рубины. 1851 г. Ил. со с. 127. Иллюстрированный каталог к журналу Арт-Джорнал 1851 г. (The Art-Journal Illustrated Catalogue of the Great exhibition 1851 // Bradbury & Evans. — London, 1851)

Анализ работ английских историков викторианского ювелирного искусства показывает, что данный термин им, безусловно, знаком. Однако у них нет единого мнения о содержании понятия «гольбейновский стиль» и «гольбейновские ювелирные украшения», а также об исторических прототипах подобных изделий.

Так, Ширли Бери полагает, что «гольбейновский стиль — термин, который использовали для обозначения ювелирных изделий, созданных под впечатлением от украшенных драгоценными камнями и эмалью оправ XVI века» [3]. По мнению Ненси Армстронг, «гольбейновский стиль являлся адаптацией тех ювелирных изделий, которые были выполнены по дизайну Ганса Гольбейна для яркого короля Генриха VIII в течение XVI века» [4].

При этом указанные авторы так же, как и российские исследователи, не выделяют стилистические признаки ювелирных изделий «гольбейновского» стиливого направления.

В монографических работах, посвященных ювелирным украшениям периода правления королевы Виктории (1837–1901), только два современных английских историка ювелирного искусства называют некоторые черты изделий данного «стиля». Диана Скарризбрик характеризует «гольбейновские подвески» следующим образом: «Центр подвесок обычно украшают карбункулы насыщенного красного цвета, а их рамы-обрамления имеют дизайн, схожий с тем, что был использован Ч.Ф.Ханкоком в его «Девонширской парюре» [5]. Джуди Рудо резюмирует обзор ювелирных изделий в «гольбейновском стиле», представленных на выставке 1862 года так: «Таким образом, Девонширские оправы



Рисунок 2, 3. Фрагменты портрета Джоанны Болонье, графини Берри (Jeanne de Boulogne, Herzogin von Berry). Г.Гольбейн Младший (Hans Holbein the Younger). 1523–1524 гг. Кунцмузей. Базель. Музейный номер: 1662.126

Рисунок 4. Девонширская парюра. Ханкок (Mr. Hancock of Bruton street, London). Золото, бриллианты, камеи, инталии, эмаль. 1862 г. Ил. 300 со с. 346. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010

стали стандартным элементом родового типа «гольбейновских» украшений — вертикальной овальной формы с кабшоном или орнаментом из драгоценных камней вместо камей» [6].

Впервые понятие «гольбейновский стиль» было упомянуто в «Иллюстрированном каталоге Арт-Джорнала» (The Art-Journal Illustrated catalogue), посвященном Всемирной выставке 1851 года. На его страницах была представлена иллюстрация браслета в «гольбейновском» стиле из экспозиции компании Роландс и Сан (Messrs. C. Rowlands & Son, London), который являлся единственным образцом в новом «стиле». Браслет в форме решетки (рис. 1) был украшен бриллиантами, а вертикально расположенные звенья — рубинами ромбовидной формы, размещенными в изделии в шахматном порядке.

Современный исследователь викторианских украшений Джуди Рудо отмечает, что «связь браслета компании Роланд и Сан с Гольбейном не совсем понятна» [7]. Несмотря на то, что стилистика браслета не имеет ничего общего с изделиями в «гольбейновском стиле», получившими свое распространение в 60-е годы XIX века, мы можем высказать предположение, что идею использования решетчатого орнамента в «гольбейновском браслете» дизайнеру компании подсказал портрет графини Берри работы Г.Гольбейна-младшего, хранящийся в Кунцмузее Базеля (Kunstmuseum Basel). На портрете графиня изображена в массивном золотом ожерелье

в форме решетки, украшенном красными камнями (рис. 2). Подобный узор также имеется на манжете графини (может быть браслетом или орнаментом на манжете платья) (рис. 3). Следует отметить, что подобные решетчатые конструкции были характерны для ювелирных украшений поздней готики. В тюдоровское время этот прием был наследием Средневековья, но эксперты в XIX веке восприняли его как ренессансный, основываясь на портретах XVI века.

Как известно из литературы по истории викторианских ювелирных украшений, рождение «гольбейновского стиля» в английском ювелирном искусстве связано с именем Чарльза Фредерика Ханкока (Charles Frederic Hancock). Мистер Ханкок сам выделил его стилеобразующие признаки, описывая рамы-обрамления (ставшие визитной карточкой стиля), которые были использованы мастером в знаменитой «Девонширской парюре», представленной на выставке 1857 года в Манхэттене. Именно этот комплект ювелирных украшений, по нашему мнению, явился прототипом для большинства украшений в новом стиле, который стал национальным, демонстрируемых на последующих выставках 60–70-х годов.

Учитывая значимость данного комплекта украшений для английского ювелирного искусства, его историческую важность в свете событий, для которых он предназначался, а также его влияние на формирование «гольбейновского стиля» в английских ювелирных украшениях, хотелось бы подробнее остановиться на обстоятельствах его создания.

«Девонширская парюра» (рис. 4), состоявшая из семи предметов: короны, диадемы, обруча для волос, гребеня, ожерелья, корсажной броши и браслета, была создана компанией «Ханкок» в 1856 году по заказу 6-го герцога Девонширского. Комплект предназначался для Марии Гранвиль — жены племянника герцога Девонширского Георга Леверсона Говера Гранвиля (George Leverson Gower Granville), сопровождавшей мужа на коронации императора Александра II, проходившей 26 августа 1856 года в Москве. На данном мероприятии Георг Л.Г.Гранвиль выступал в качестве чрезвычайного

посла королевы Виктории. Осознавая важность и почетность данной миссии (герцог сам выступал в роли посла английского двора на коронации Николая I в 1825 году) и желая, чтобы супруга племянника по красоте украшений не уступала представительницам российской знати с их великолепными драгоценностями, герцог задумал создать оригинальный комплект украшений, отличающихся национальным характером, на основе редких резных камней из семейной коллекции.

Для решения указанной задачи Ч.Ф.Ханкок — главный ювелир и владелец компании «Ханкок» — отобрал из коллекции герцога Девонширского «88 камней и инталий» [8]. Среди них были пять, которые изображали английских монархов династии Тюдоров и Стюартов.

Например, на портрете-камее из сардоникса был изображен Эдуард VI в детском возрасте в анфас, как на картине Гольбейна, датируемой 1539–40 гг. (камень установлена в ожерелье). Еще на одной камее из сардоникса был вырезан групповой портрет Генриха VIII в окружении своих детей: Марии Тюдор, Эдуарда VI и Елизаветы I (камень установлена в диадеме). На портрете Генрих VIII был изображен в анфас, как на портретах Гольбейна, а его дети — в профиль. Также имелось две камни с профильным портретом Елизаветы I. Одна была вырезана из сардоникса и помещена в ожерелье, другая — из розово-белого оникса — украшала диадему. Камень из оникса являлась частью медальона, внутри которого имелось «два выцветших портрета работы Хилларда, традиционно определяемых как королева Елизавета I и Лорд Лестер» [9]. Корреспондент журнала «Иллюстрейтид Лондон Ньюс» высказал мнение, что камеею на ониксе с Елизаветой I «без сомнения вырезал Валерио Вичинтини, более известный под именем Валерио Билли» [10]. Последним в серии камней с представителями британских королевских особ являлся портрет-камень Чарльза I на сардониксе, установленный в гребне.

Вероятно, по мнению Ханкока, включение портретов в композицию изделий комплекта могло придать им национальный характер, отвечающий условиям заказа.



Рисунок 5. Медальон с камеей из оникса, изображающей Елизавету I. Золото, бриллианты, оникс, эмаль. XVI век. Англия. Ил. 57 из приложения LXXXIX. *Scarisbrick D.* «The Devonshire Parure» in *Archaeologia*. Vol. 108 // The Society of Antiquaries of London. — London, 1986

Рисунок 6. Подвеска. Лондон и Райдер (Messrs. London and Ryder of New Bond street, London). Золото, бриллианты, жемчуг, эмаль. 1862 г. Ил. со с. 92. *The Art Journal Illustrated catalogue of the International exhibition of 1862* // James S. Virtue. — London, 1862.

Рисунок 7. Брошь-подвеска. Ховел и Джеймс (Messrs. Howell and James, London) Золото, бриллианты, карбункулы, эмаль. 1862 г. Ил. со с. 230. *Cassell P.* *The International Exhibition of 1862* // *Cassell's illustrated Exhibitor*. — London, 1862

Некоторые из полученных Ханкоком камней являлись частью ювелирных украшений (колец, брошей, либо подвесок), которые пришлось разобрать ради создания произведения в едином стиле. Однако две камее были оставлены в своих оригинальных оправе: камее с Авророй с оправе XV века и камее с Елизаветой I на ониксе в оправе с эмалью XVI века.

Украшенная эмалью оправа медальона-камее с Елизаветой I (рис. 5) оказала существенное влияние на дизайн всего комплекта «Девонширских украшений» и его колористическое решение: узор с четырехлепестковой розеткой, выполненный в виде плетенки, декорированный полихромной полупрозрачной эмалью синего и зеленого цветов (на лепестках) и красного (в центре) на черном фоне, чередующийся с квадратным кастом с бриллиантом, был использован Ханкоком для украшения всех оправ крупных камеей в парюре, а также

в обрамлении корсажной броши и в основании ожерелья и диадемы. Интересно, что Ханкок в своих оправках повторил этот узор в своей интерпретации, расставив новые акценты: два треугольных листа, по обе стороны от четырёхлепестковой розетки, которые имеются на оригинальной оправе, Ханкок в своих стилизациях заменил на завитки, сделав их еле заметными. Кроме того, в декоре рам-обрамлений крупных камней мастер соединил центр розеток-плетенок между собой, выделив своеобразный «веночек» белой эмалью.

В своей сувенирной брошюре, выпущенной для презентации «Девонширской парюры» на выставке в Манхэттене в 1857 году, стиль оправ для камней и инталий сам Ханкок описал так: «Оправа очень оригинальна, выполнена в гольбейновском стиле и состоит из красивой решетки (решетчатого орнамента), декорированной разноцветной эмалью и украшенной по всей поверхности бриллиантами отличного качества, производящими очень освежающий эффект» [11].

На основании указанного описания можно выделить следующие признаки «гольбейновского стиля».

1) Первым из них является *использование «решетчатого узора»*, как его назвал Ханкок, являвшегося своеобразной интерпретацией плетеного орнамента, исторически связанного с национальной британской традицией, уходящей корнями в кельтское искусство. Данный элемент встречается в ирландских образцах 8–9 в.в. н.э. и используется ирландскими ювелирными компаниями по сей день.

2) Вторым признаком является *применение полихромных эмалей*, в частности, черной для фона; красной, зеленой и синей — для декорирования плетеной розетки, белой — для обводки ключевых элементов.

3) Третьим признаком рассматриваемого стилизованного направления является *использование в оправе бриллиантов или других камней в квадратном (ромбовидном) касте*.

В этой связи еще раз отметим, что ни один из указанных признаков не проявился в браслете, изображенном на рисунке 1, который в каталоге к выставке 1851 года именовался «гольбейновским».

Почему стиль оправы Ханкок назвал «гольбейновским», он не пояснил. Однако можно предположить, что портрет-камея Елизаветы



I в раме с эмалью XVI века подсказал Ханкоку идею обратиться к творчеству известного художника Ганса Гольбейна-младшего, которое традиционно ассоциируется с ренессансным искусством Англии и династией Тюдоров (1485–1603 г.г.).

Мы полагаем, что Ханкок не мог ограничиться поверхностными ассоциациями с творчеством Гольбейна, а в эпоху позитивизма, когда преобладал научный исторический подход к исследованиям, наверняка ознакомился с эскизами ювелирных украшений Ганса Гольбейна-младшего, хранящихся в Британском музее с 1753 года.

Основываясь на анализе эскизов подвесок Г.Гольбейна-мл. (именно этот тип украшений являлся самым популярным в эпоху Ренессанса, поэтому он наиболее часто встречается в проектах Г.Гольбейна-мл.), позволил выделить следующие *композиционные приемы и главные орнаментальные мотивы мастера*, которые, на наш взгляд, оказали влияние на дизайн «Девонширской парюры»

1) В композициях изделий Г.Гольбейна использовалась симметричная круглая или ромбовидная форма, вытянутая по вертикали с композиционным центром, масштабно выделенным камнем прямоугольной или овальной формы, который мог являться частью креста, либо четырехлепестковой розетки. Поверхность изделий была разработана мельчайшим орнаментом, структура которого часто напоминает древние плетеные орнаменты кельтов.

2) В некоторых изделиях узлы-плетенки являлись главным композиционным элементом декора, но очень часто этот узор был обогащен традиционным для периода ренессанса арабесковым орнаментом с характерной для Г.Гольбейна стилизацией растительных мотивов.

3) Нижняя часть многих подвесок мастера была дополнена жемчужиной грушевидной либо овальной формы, что являлось практически обязательным элементом ренессансных подвесок.

4) В декоре изделий были использованы камни прямоугольной и квадратной форм, а также круглый жемчуг. Фон изделий был исполнен черным цветом, возможно, имитирующим технику черни. В проектах Гольбейна достаточно много изделий, декорированных чернью или эмалью темного цвета.



Рисунок 8. Браслет Ханкок (Mr. Hancock of Bruton street, London). Золото, бриллианты, изумруд, жемчуг, эмаль. 1862 г. Ил. со с. 3. *The Art Journal Illustrated catalogue of the International exhibition of 1862 // James S. Virtue. — London, 1862*  
 Рисунок 9. Браслет Ховел и Джеймс (Messrs. Howell and James, London). Золото, бриллианты, карбункулы, изумруды, эмаль. 1862 г. Ил. со с. 231. *Cassell P. The International Exhibition of 1862 // Cassell's illustrated Exhibitor. — London, 1862*

Вероятно, мотив плетенки, который отметил Ханкок при исследовании декора эскизов ювелирных украшений Г. Гольбейна-младшего, мог привести его к идее определения стиля узора на оправе медальона XVI века с портретом-камеей Елизаветы I как «гольбейновского». Влияние Г. Гольбейна также заметно и в форме медальонов и подвесов к ним, использованных Ханкоком в парюре. Можно предположить, что идею сочетания в одном изделии орнамента плетенки с характерным для эпохи ренессанса арабесковым орнаментом и спиралевидными завитками (хорошо просматривается в корсажной броши парюры), Ханкок также мог заимствовать у Г. Гольбейна-младшего. Похожей представляется и манера декорирования изделия цветными камнями квадратной формы и круглым жемчугом, а фона изделия — черной эмалью.

Несмотря на некоторую стилистическую схожесть отдельных элементов «Девонширского комплекта» с образцами Г. Гольбейна-младшего, нельзя не отметить, что дизайн парюры уникален. Перед мастером стояла невероятно сложная задача: создать оригинальное изделие с 88 камнями и инталиями разных цветов, обладающее национальным характером, отличающееся высоким художественным вкусом, мастерством исполнения, которое при этом не должно



Рисунок 10. Брошь. Ховел и Джеймс (Messrs. Howell and James, London). Золото, бриллианты, карбункулы, изумруды, эмаль. 1862 г. Ил. со с. 231. *Cassell P. The International Exhibition of 1862 // Cassell's illustrated Exhibitor. — London, 1862.*

Рисунок 11. Эскиз цепи. Г.Гольбейн-младший (Hans Holbein the Younger). Британский музей. Музейный номер: SL,5308.179.

было выглядеть архаичным и тяжеловесным. Можно отметить, что Ханкок с этой задачей успешно справился. В формообразовании изделий комплекта мастером был использован координационный метод композиционного построения — принцип, характерный для большинства изделий периода историзма, когда отдельные самодостаточные элементы со своим масштабом, формой, декором изолированы друг от друга орнаментальной рамкой. Они составляли единое целое за счет скоординированности пропорциональных соотношений, масштаба, ритма, цветовых пятен.

В отличие от «гольбейновского» браслета, представленного на выставке 1851 года, который не обладал выделенными нами стилеобразующими признаками, а являлся скорее реминисценцией стиля готики, образцы «гольбейновского» стилового направления, представленные на выставке 1862 года, им полностью соответствовали. Источником вдохновения для большинства подобных изделий явилась «Девонширская парюра», которая также была представлена на выставке. Ее влияние угадывается в формах, декоре «гольбейновских украшений», а также их отдельных композиционных элементах. Так, характерный для оправ камей в «Девонширском комплекте» узор и приемы декорирования наблюдаются в подвеске компании Лондон и Райдер (Messrs. London and Ryder) (рис. 6) и броши-подвеске с карбункулами, изумрудами и эмалью (рис. 7) компании Ховел и Джеймс (Messrs. Howell and James). Узор из овалов и ромбов, подобный тому, что

имелся в верхней части корсажной броши «Девонширской парюрь», использован компанией Ханкок в браслете с изумрудами, жемчугом, бриллиантами и эмалью компании Ханкок (рис. 8).

В некоторых изделиях данного стилевого направления заметно обращение к творчеству Г.Гольбейна-младшего. Например, в комплекте с карбункулами, изумрудами, бриллиантами и эмалью, состоящем из браслета (рис. 9), подвески, броши (рис. 10) и серег компании Ховел и Джеймс, мотив плетеной розетки, являющийся одним из признаков «стиля», исполнен в манере Г.Гольбейна-младшего. Джуди Рудо называет орнамент из ромбов с завитками, использованный в комплекте, «мавританским» [12]. Однако мы полагаем, что данный узор больше напоминает плетеный элемент на эскизе цепи Г.Гольбейна-младшего (рис. 11), который могли заимствовать художники компании для своей стилизации.

Во второй половине 60-х годов XIX века интерес к «гольбейновскому стилю» заметно ослабевает. На выставке 1867 года было представлено лишь два изделия в этом «стиле»: подвеска овальной формы компании Филлипс Бразерс (Messrs. Phillips Brothers) (рис. 12) и подвеска оригинальной формы «квадрифолия» компании Вотерстон и Сан (Messrs. Watherston & Son) (рис. 13). Подобная форма встречается в эскизах ювелирных изделий Ганса Гольбейна-младшего (рис. 14). Вероятно, художники компании для «чистоты стиля», помимо характерных стилеобразующих признаков, сочли необходимым использовать в своей стилизации узнаваемые формы произведений Г.Гольбейна-младшего.

Любопытно, что последняя подвеска дошла до наших дней (рис. 15) и выставлялась 5 октября 1994 года на торгах аукционного дома Кристис в Лондоне (лот 81). В своих комментариях специалисты аукционного дома отмечали, что «подвеска похожа на образцы, которые были представлены компаниями Лондон и Райдер и Ханкок на выставке 1862 года» [13], и датировали ее 1860-ми годами. Однако теперь мы можем точно ее атрибутировать 1867 годом и заявить о том, что она полностью идентична подвеске, которая экспонировалась компанией Вотерстон и Сан на выставке 1867 года.

На выставке 1871 года было представлено только одно изделие в этом «стиле» — подвеска овальной формы, которую экспонировала на своем



Рисунок 12. Подвеска. Филлипс Браверс (Messrs Phillips Brothers, London). Золото, карбункул, эмаль. 1867 г. Ил. со с. 44. The Art Journal Illustrated Catalogue to the Paris International Exhibition of 1867 // James S.Virtue. — London, 1867.

Рисунок 13. Подвеска. Вотерстон и Сан (Messrs. Watherston & Son, London). Золото, изумруды, жемчуг, эмаль. 1867 г. Ил. со с. 72. The Art Journal Illustrated Catalogue to the Paris International Exhibition of 1867 // James S.Virtue. — London, 1867.

Рисунок 14. Эскиз подвески. Г.Гольбейн-младший (Hans Holbein the Younger). Золото, сапфиры, жемчуг. 1532–1543. Британский музей. Музейный номер: SL,5308.91.

Рисунок 15. Подвеска. Золото, изумруды, жемчуг, эмаль. 1867 г. Каталог Аукционного дома Кристис (Christie's, London) от 5 октября 1994 года. Лот 81.

Рисунок 16. Подвеска. Хант и Роскель (Messrs. Hunt & Roskell, London). Золото, рубины, жемчуг, эмаль. 1871 г. Ил. со с. 5. The Queen, the lady's newspaper... — London, 01.07.1871

стенде компания Хант и Роскель (Messrs. Hunt & Roskell) (рис. 16). Центр подвески, в отличие от образцов предыдущих лет, был выделен не крупным камнем, а розеткой, лепестки которой выполнены жемчугом. В декоре оправы изделия проявилась характерная для изделий 70-х годов XIX века тенденция заострения форм: розетки на раме изделия чередуются остроконечными элементами, напоминающими лучи, расходящиеся от центра к краю данного изделия; ромбовидный подвес в изделии дополнен остроконечным элементом.

Резюмируя сказанное о сущности «гольбейновского» стилевого направления, его стилеобразующих признаках и о том, как они проявились в ювелирных изделиях, представленных английскими мастерами на выставках 50–70-х годов XIX века, можно сделать следующие выводы.

1) Понятие «гольбейновский стиль» было впервые упомянуто в «Иллюстрированном каталоге Арт-Джорнала», описывающем

ювелирные изделия, представленные на выставке 1851 года. Единственным изделием этого стиля на выставке являлся браслет решетчатой конструкции компании Рональд и Сан. Данное изделие не имело стилистических признаков, характеризующих украшения «гольбейновского стиля» 60–70-х годов XIX века и, скорее, являлось реминисценцией стиля готики.

2) Признаки «гольбейновского стиля» впервые были описаны Чарльзом Фредериком Ханкоком в сувенирной брошюре, выпущенной для презентации «Девонширской парюры» на выставке в Манхеттене в 1857 году. К ним относятся использование в декоре оправы изделия решетчатого узора, полихромных эмалей и бриллиантов в квадратном касте.

3) Анализ изделий этого стиля, представленных на выставках 60–70-х годов XIX века, показывает, что все изделия обладали выявленными признаками, характеризующими «гольбейновский стиль». Дизайн большинства таких украшений был выполнен под влиянием комплекта ювелирных украшений, называемых «Девонширская парюра», созданных Ч.Ф.Ханкоком в 1857 году. В некоторых образцах заметно обращение к творчеству Г.Гольбейна-младшего.

4) Основным типом изделий в «гольбейновском стиле» являлись подвески (реже встречаются броши, серьги, браслеты), к главным стилеобразующим признакам которых относятся использование в декоре рамы-обрамления «решетчатого узора» в форме плетеной четырехлепестковой розетки, подобно той, что была использована в оправках элементов «Девонширской парюры»; *применение полихромных эмалей* (часто черной для фона; красной, зеленой и синей — для декорирования плетеной розетки, белой — для обводки ключевых элементов); использование бриллиантов или других драгоценных камней в квадратном (ромбовидном) касте для оформления рамы-обрамления. К дополнительным, но не обязательным признакам украшений данного стилевого направления можно отнести овальную форму, вытянутую по вертикали, выделение центра изделия крупным камнем типа карбункула либо узором из драгоценных камней, дополнение нижней части изделия ромбовидным подвесом либо жемчужиной овальной или грушевидной формы.

5) Несмотря на то, что украшения в «гольбейновском стиле», начиная со второй половины 60-х годов XIX века, широко не экспонировались на международных выставках, они продолжали создаваться ведущими английскими ювелирами по заказам членов королевской семьи и английской аристократии, поскольку ассоциировались с национальными традициями и культовой династией Тюдоров.

Выводы автора важны для историков ювелирного искусства, преподавателей истории художественного металла и истории искусства, реставраторов, музейных работников, а также ювелирных дилеров, которые в своей работе обращаются к британскому ювелирному искусству XIX века.

### **Примечания:**

1. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — С. 337.

2. Габриэль Г.Н. Историзм в ювелирном искусстве. Взгляд из эпохи постмодернизма // Сборник статей третьей научно-практической конференции «Цитата, реплика, заимствование». — СПб., 2009. — Вып. 3 (Т. 186). — С. 76.

3. Bury S. Jewellery. The International Era 1862–1910. Vol. II // Antique Collectors Club Ltd. — Suffolk, 1991. — С. 461–462.

4. Armstrong N. Victorian Jewellery // Macmillan Publishing Co. — New-York, 1976. — С. 71.

5. Scarisbrick D. Ancestral Jewels // Andre Deutsch Ltd. — London, 1989. — С. 111.

6. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — С. 347.

7. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — С. 344.

8. Scarisbrick D. «The Devonshire Parure» in Archaeologia // The Society of Antiquaries of London. — 1986. — Vol. 108. — С. 242.

9. The Illustrated London News. — London, 1857. — 9 May. — С. 442.

10. The Illustrated London News. — London, 1857. — 9 May. — С. 442.

11. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British

Museum Press. — London, 2010. — С. 346.

12. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010. — С. 347.

13. Jewellery Catalogue // Christies auction house. — London, 1994. — 5 October. — С. 30.

### **Библиография:**

1. Габриэль Г.Н. Историзм в ювелирном искусстве. Взгляд из эпохи постмодернизма // Сборник статей третьей научно-практической конференции «Цитата, реплика, заимствование». — СПб., 2009. — Вып. 3 (Т. 186). — С. 72–76.

2. Armstrong N. Victorian Jewellery // Macmillan Publishing Co. — New-York, 1976.

3. Bury S. Jewellery. The International Era 1862–1910. Vol. II // Antique Collectors Club Ltd. — Suffolk, 1991.

4. Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria // British Museum Press. — London, 2010.

5. Scarisbrick D. Ancestral Jewels // Andre Deutsch Ltd. — London, 1989.

6. Scarisbrick D. «The Devonshire Parure» in Archaeologia // The Society of Antiquaries of London. — 1986. — Vol. 108. — P. 239–254.

7. Snowman A. K. The Master Jewelers // Thames & Hudson Ltd. — London, 2002.

8. The Illustrated London News. — (Jan to june, july to sept.) 1851, 1855, 1862, 1867, 1871, 1872, 1876.

9. The Art-Journal Illustrated Catalogue of the Great exhibition 1851 // Bradbury & Evant. — London, 1851.

10. The Art Journal Illustrated catalogue of the International exhibition of 1862 // James S.Virtue. — London, 1862.

11. The Art Journal Illustrated Catalogue to the Paris International Exhibition of 1867 // James S.Virtue. — London, 1867.

12. The Art Journal Illustrated Catalogue to the International Exhibition of 1871 // James S.Virtue. — London, 1871.



Л.А. Будрина, С.Е. Винокуров

## **ПОДРАЖАЯ КАМНЮ: К ВОПРОСУ ОБ ИМИТАЦИИ НЕФРИТА И МАЛАХИТА В ФАРФОРЕ**

В статье рассматривается один из малоизученных аспектов влияния китайской традиции на европейскую — имитация цветного камня в произведениях фарфора. На конкретных примерах прослеживается специфика этого направления творчества китайских фарфористов, ставится вопрос о проникновении этого художественного приема на европейскую почву и раскрывается характер его проявления в произведениях крупнейших европейских фарфоровых заводов.

The article is devoted to one episodes of the influence of Chinese tradition on the European decorative art — the imitation of a color stones in the porcelain and majolica works. On concrete examples are traced the specifics of this direction of the creativity of Chinese artists. The attention is brought to the penetration of this artistic reception on the European area and reveals the nature of his manifestation in some works of the largest European porcelain manufactories.

**Ключевые слова:** фарфор, селадон, нефрит, малахит, камнерезное искусство, Севрская фарфоровая мануфактура, берлинская Королевская фарфоровая мануфактура, Императорский фарфоровый завод, фабрика Минтона.

**Keywords:** porcelain, celadon, nephrite, malachite, stone-cutting art, Manufacture nationale de Sèvres, Royal Porcelain Factory in Berlin, Imperial Porcelain Factory, Minton & Co.

История рождения и развития европейского фарфора тесно связана с более древней китайской традицией. Первые произведения мастеров-фарфористов Европы создавались на волне популярности и

под влиянием «хрупкого золота» Поднебесной. Одной из интересных страниц влияния китайской традиции на развитие европейского фарфора является подражание цветному камню в фарфоре. Из Китая приходит имитация нефрита и жадеита в селадоновых вазах, европейские мастера имитируют яшмы, лазурит и приобретающий все большую популярность в XIX веке русский малахит.

Камнерезное искусство, а в особенности, художественная обработка нефрита, является одним из самых важных видов декоративно-прикладного искусства Китая. В культуре Поднебесной нефрит изначально был наделен особыми свойствами и символическими значениями. Он находился в тесной связи с институтом власти: именно из нефрита делали царские, а затем и императорские регалии, знаки отличия для высших чиновников и духовенства. Нефрит считался также священным камнем, способным даровать бессмертие. Такое его понимание проявлено в даосской терминологии, передающей верования, теории и практики, связанные с идеей обретения бессмертия. Мягкий блеск камня, его внутреннее тепло соотносились с гуманностью; полупрозрачность, являющая цвет и природную структуру, — с внутренней чистотой человека и верностью; мелодичный звук, издаваемый при ударе, — с мудростью; твердость — с верностью и мужеством.

Неудивительно, что именно изделия из нефрита становятся основным предметом подражания китайских фарфористов. Особенно высоко ценимые в Китае произведения из белого нефрита (цвета животного жира) очень скоро начинают воспроизводиться в фарфоре. Так, исследователи полагают, что основным мотивом, побудившим мастеров к разработке технологии глазури «селадон», послужил поиск материала, способного подражать внешнему виду нефрита [12]. Китайские селадоны, берущие свое начало в IV веке и ставшие особенно популярными в периоды Тан и Сун, отличаются те же полупрозрачность, сложность белых или зеленовато-серых оттенков, зеркально-гладкая поверхность готового изделия.

В собраниях музеев мира сегодня хранится значительное число памятников, иллюстрирующих обращение китайских фарфористов к произведениям камнерезного искусства.

Так, две вазы из музея Метрополитен представляют имитацию древних нефритовых ваз геометрической стилистики. Основным украшением этих предметов являются сложной формы ручки, которые могут быть в виде водных драконов (инв. № 50.145.301, Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк), а также тонкое сочетание рельефного растительный и геометрического орнамента (инв. № 79.2.529, Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк). Глазурь «селадон» нежного светло-серого оттенка, которыми покрыта поверхность ваз, также представляет один из многочисленных оттенков отполированного до блеска нефрита.

Еще одна селадоновая ваза из этого собрания (инв. № 2007.193, Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк) напрямую копирует форму и геометрический орнамент распространенных в период культуры Лянчжу (3400–2250 до н. э.) ритуальных нефритовых объектов — конгов. «Конги», внешне напоминающие квадратную в плане вазу, не имели дна. Мастера-керамиста в данном случае интересует уже не столько ритуальное значение «конга», сколько удивительная простота его формы и одновременно изящность регулярного геометрического орнамента, позволяющего создать новый тип вазы. Пластические свойства глазури, а именно возможность создания матовой как будто шероховатой поверхности, также воспроизводят архаичность источника вдохновения мастера.

В целом ряде фарфоровых флаконов для табака (например, инв. № 21.175.347a, b, № 21.175.355a, b. Metropolitan Museum of Art; инв. № 702–1883 The Victoria and Albert Museum, Лондон) также продемонстрированы черты, характерные для подобных изделий из нефрита. Матовая или сверкающая как после полировки белоснежная глазурь, четкость и лаконичность рельефных изображений имитируют основные приемы обработки священного камня.

Создавая достаточно простые по форме и декоративному оформлению предметы (инв. № FE.302:1, 2–2005 The Victoria and Albert Museum, Лондон), подражающие дорогостоящим произведениям из резного камня, художники часто создают к ним специальные подставки из особой породы так называемого «железного дерева». Подобные подставки контрастного по отношению к предмету оттенка приобрели популярность в XVIII–XIX веках как необходимое дополнение к нефритовым вазам и чашам.

Еще одним ярким примером имитации нефритового изделия в китайском фарфоре могут служить предметы, входящие в традиционный набор кабинета китайского ученого или писателя — тушечницы, сосуды для кистей, печати. Так, фарфоровый сосуд для кистей (инв. № 262–1905, The Victoria and Albert Museum, Лондон) воспроизводит традиционную для каменных предметов данного типа цилиндрическую форму. Тулово фарфорового произведения практически сплошь покрыто тонким дробным рельефом, изображающим типичный многоплановый китайский пейзаж в жанре «горы-воды». Общий художественный образ произведения, подражающего нефритовым сосудам (например, инв. № 02.18.685а, 02.18.683а Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк), дополняет покрытие его глазурью желтоватого оттенка, напоминающего цвет наиболее ценимого в Китае сорта нефрита.

Эти несколько примеров, выбранных в качестве иллюстрации многообразия имитируемых форм, позволяют оценить широту обращения к нефритовым произведениям и основным художественным качествам священного в Китае камня.

Произведения восточных керамистов не только служили источником вдохновения для их европейских последователей. В XVIII веке коллекционирование китайского фарфора приобрело в европейских странах широкий размах. Ценители создавали особые интерьеры — «китайские комнаты» во дворцах и замках. Зачастую вазы традиционной для Поднебесной формы часто заключались в бронзовые оправы, с одной стороны обретая более близкий европейскому взгляду облик, с другой стороны сохраняя столь желанный для заказчиков диковинный характер (например, Vase with mounts, инв. № RCIN 39205, Royal Collection).

Среди коллекционеров XVIII века, питавших любовь к восточной экзотике, мы встречаем Герцога д'Амона (1709–1782), в собрании которого наравне присутствовали вазы из мрамора и порфира, а также китайские фарфоровые и каменные сосуды. Практически все предметы коллекции герцога, включая восточный фарфор и европейский камень, были обрамлены элегантными бронзовыми позолоченными оправками. Исследователи считают, что принцип совмещенного экспонирования европейских и китайских предметов, является типичной картиной для «собраний редкостей» XVIII века [11].

Таким образом, не только технология фарфора, но и один из принципов его декора (подражание камню) оказались в центре внимания европейских любителей изящного. Закономерным следствием этого интереса представляется расцветающее с начала XIX столетия подражание рисунку модных разновидностей камня в работах европейских фарфористов.

Появление малахита на европейской сцене на фоне наполеоновских войн и первый успех, обусловленный интеграцией предметов с малахитом в стилистику интерьеров эпохи ампира, можно с уверенностью датировать второй половиной 1800-х годов. Признание пришло к необычному для европейцев материалу на выставке французской промышленности 1806 года, где созданные по заказу Н.Н.Демидова в ателье бронзовщика П.-Ф.Томира и в мастерской ювелира А.Огюста произведения были отмечены высшими наградами жюри. Вскоре после этого, летом 1808 года в Париже были вручены императору Наполеону I малахитовые дары русского царя Александра I, призванные отметить подписание Тильзитского мира [2].

Экзотический ярко-зеленый цвет малахита и переливчатый узор его плотных сортов, оттененные золоченой бронзой, произвели впечатление не только на широкую публику, но и на мастеров крупнейшего керамического производства Франции — Севрской фарфоровой мануфактуры.

На этом предприятии около 1816 года был исполнен сервиз для завтрака (*déjeuner*) на четыре персоны с кофейником, молочником, сахарницей и подносом. Декор предметов сочетал в себе живописные воспроизведения агатовых камей из королевской библиотеки, золоченый бордюр и фон, роспись которого имитировала малахит. Расписанный художником Беранже сервиз стал подарком Людовика XVIII супруге его племянника, герцога Беррийского [9] (частная коллекция).

Любопытно, что этот сервиз — не единственное обращение Севра времен Реставрации к сочетанию столь популярных в искусстве ампира античных резных гемм и узорчатого рисунка малахита. В архиве Музея керамики в Севре хранится эскиз с элементами декора

чашки и блюдца (инв. № 2011.3.935, Cité de la céramique, Севр) [10], подписанный Франсуа Жераром — одним из крупнейших французских академистов первой половины XIX века.

Интерес к рисунку уральского камня распространялся вместе с дарами русского двора. Так, в 1803 году пара столов с малахитовыми столешницами была отправлена из Петербурга в подарок прусской королеве Луизе, а с момента бракосочетания великого князя Николая Павловича и принцессы Шарлотты (в православии — Александра Федоровна) поток малахитовых произведений — от пресс-папье до каминов, посылаемых к каждому празднику из русской столицы в Берлин только нарастал [3].

Не удивительно, что, готовя в ознаменование этого союза две роскошные чаши с портретами правителей двух династий — Гогенцоллернов и Романовых, — мастера берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры так же обратились к малахитовому фону. Парные чаши были созданы в период 1817–1823 годов. Роспись, покрывающая низ и ножку чаши, украшенной портретами русских монархов, имитирует рисунок уральского камня (инв. № ЗФ-19182, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) [4].

Время правления императора Николая I отмечено созданием наиболее крупных малахитовых ансамблей России — это и целый ряд интерьеров с архитектурными деталями из малахита (достаточно вспомнить Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге или Екатерининский зал Большого Кремлевского дворца в Москве), и отдельные произведения (чаши, столешницы, вазы разной формы). В этот период мастерами императорских гранильных фабрик в Петергофе и Екатеринбурге были исполнены десятки ваз «медичи», поверхность которых покрывала «русская мозаика» — набор из небольших плиточек малахита.

Петербургский императорский фарфоровый завод оказался в авангарде этого увлечения. На рубеже 1820–30-х годов художники этого производства создают целый цикл фарфоровых ваз формы «медичи», в оформлении которых богатое золочение и тщательно выписанный малахитовый фон обрамляют медальоны с изображениями военных в интерьерах Зимнего дворца [5; 6] (Музей-

усадьба XVIII века и керамики Кусково; Государственный Эрмитаж — Музей императорского фарфорового завода, Музей Фаберже, Санкт-Петербург).

Успех экспонирования произведений из русского малахита на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году [1] не мог не привлечь внимание керамистов этой страны. Среди них — предприятие Минтона, прославившееся своими майоликовыми изделиями. Стремясь удивить избалованную публику второй половины XIX столетия, художественный директор фабрики француз Леон Арну экспериментирует с цветом и формой изделий. Примером этому может служить подписная и датированная (1862) декоративная ваза (частная коллекция). Композиция предмета навеяна ренессансными кубками из раковин-наутилусов, однако окраска емкости воспроизводит не розоватые переливы стенок жилища моллюска, а рисунок и цвет малахита [7].

Этим образцом обращение мастеров Минтона к теме малахита не было исчерпано. Около 1867 года из ателье выходят жардиньерки (частная коллекция), украшенные накладным рельефом, золочеными львиными мордами и ножками в виде львиных лап. Белый фон накладок и насыщенный розовый цвет рельефов контрастируют с насыщенным зеленым «малахитовым» фоном изделий [8].

Рассмотренные нами примеры воспроизведения характерного рисунка малахита лишь одно из наиболее характерных проявлений практики имитации камня в фарфоре и керамике. Данный источник рисунка был выбран в связи с его характерной и узнаваемой «внешностью», но отнюдь не в силу уникальности такого обращения. Лазурит, яшмы и даже цветные мраморы широко имитировались фарфористами на протяжении всего XIX столетия.

Закрепление практики имитации рисунка и цвета поделочного камня в произведениях европейских фарфористов и майолистов свидетельствует о том, что, сложившаяся в китайском прикладном искусстве традиция имитации драгоценного материала в более доступных керамических изделиях, нашла свое продолжение на европейском континенте.

## Примечания:

1. Будрина Л.А. Малахитовая фабрика Демидовых: по следам экспонатов первой Всемирной выставки (Лондон, 1851) // Демидовы в России и Италии. Опыт взаимного влияния российской и европейской культур в XVIII–XX вв. на примере нескольких поколений семьи Демидовых. — М.: Издательский центр «Концепт-Медиа», 2013. — С. 259–293: цв. вкл.

2. Будрина Л.А. Малахитовые залы Петербурга, России, Европы... // Блистательный Петербург. Роль архитекторов XIX века в создании неповторимого облика города. Материалы научно-практической конференции. Кафедра. Сб. науч. ст. — СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2011. — С. 23–49.

3. Будрина Л.А. Русский малахит в Европе: утраты военных лет // Музей и война: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал. 4–6 апреля 2016. — Екатеринбург, 2016. — С. 31–33.

4. Дары Востока и Запада Императорскому дому за 300 лет: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — С. 206–207. — С. 206–207.

5. «Под царским вензелем». Произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки в Государственном комплексе музеев Московского Кремля. 17 октября 2007 — 13 января 2008. — СПб.: издательство «Пропилеи», 2007. — С. 76.

6. Русский фарфор. 250 лет истории. Каталог. Сост. Л.Андреева. — М.: Авангард, 1995. — С. 95.

7. A Minton majolica nautilus shell centerpiece. Lot 62 // 19th Century Furniture, Sculpture, Ceramics, Silver and Works of Art. — New York: Sotheby's, 2008. — URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/19th-century-furniture-sculpture-ceramics-silver-and-works-of-art-n08427/lot.62.html> (дата обращения: 15.10.2016).

8. A pair of Minton majolica 'malachite ground' jardinières. Lot 219 //



Interior Decorator. — London: Sotheby's, 2003. — URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/interior-decorator-w03858/lot.219.html> (дата обращения: 15.10.2016).

9. A Sevres Dejeuner. Lot 191 // Centuries of Style: Silver, European Ceramics, Portrait Miniatures and Gold Boxes. Sale 7850/ 10 June 2012. — London: Christie's, 2010. — URL: <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-sevres-dejeuner-circa-1816-printed-blue-5322328-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5322328&sid=7af-bce27-cc80-41b5-9343-fd86a40488a3> (дата обращения: 15.10.2016).

10. Éléments décoratifs tasse et soucoupe. — URL: <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0R4T4T4> (дата обращения: 15.10.2016).

11. *Smentek K.* China and Greco-Roman Antiquity: Overture to a Study of the Vase in Eighteenth-Century France // Journal18, no. 1 (2016). — URL: <https://architecture.mit.edu/publication/china-and-greco-roman-antiquity-overture-study-vase-eighteenth-century-france> (дата обращения: 15.10.2016).

12. *Vandiver P., Kingery W.* The technology of celadon glazes // Ceramics Monthly. — 1987. — Vol. 35. — № 7. — P. 55–56.

### **Библиография:**

1. *Будрина Л.А.* Малахитовая фабрика Демидовых: по следам экспонатов первой Всемирной выставки (Лондон, 1851) // Демидовы в России и Италии. Опыт взаимного влияния российской и европейской культур в XVIII–XX вв. на примере нескольких поколений семьи Демидовых. — М.: Издательский центр «Концепт-Медиа», 2013. — С. 259–293: цв. вкл.

2. *Будрина Л.А.* Малахитовые залы Петербурга, России, Европы... // Блистательный Петербург. Роль архитекторов XIX века в создании неповторимого облика города. Материалы научно-практической конференции. Кафедра. Сб. науч. ст. — СПб.: Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2011. — С. 23–49.

3. *Будрина Л.А.* Русский малахит в Европе: утраты военных лет // Музей и война: судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов

Всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал. 4–6 апреля 2016. — Екатеринбург, 2016. — С. 31–33.

4. *Виноградова Н.А.* Искусство стран Дальнего Востока. — М.: Искусство, 1979.

5. Дары Востока и Запада Императорскому дому за 300 лет: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. — С. 206–207.

6. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. — СПб.: Изд-во «Лань», 1999.

7. *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII–XVIII веков. — М.: Государственный музей Востока, 2009.

8. «Под царским вензелем». Произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки в Государственном комплексе музеев Московского Кремля. 17 октября 2007 — 13 января 2008. — СПб.: издательство «Пропилеи», 2007.

9. Русский фарфор. 250 лет истории. Каталог. Сост. Л.Андреева. — М.: Авангард, 1995.

10. *Smentek K.* China and Greco-Roman Antiquity: Overture to a Study of the Vase in Eighteenth-Century France // *Journal18*, no. 1 (2016). — URL: <https://architecture.mit.edu/publication/china-and-greco-roman-antiquity-overture-study-vase-eighteenth-century-france> (дата обращения: 15.10.2016).

11. *Vandiver P., Kingery W.* The technology of celadon glazes // *Ceramics Monthly*. — 1987. — Vol. 35. — № 7.

Н.Е. Плаксина

## **СТАРООБРЯДЧЕСКИЙ РИСОВАННЫЙ ЛУБОК НА НИЖНЕЙ ПЕЧОРЕ: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И БЫТОВАНИИ**

*Работа выполнена в рамках научного проекта № 15-14-11002, поддержанного РГНФ и Правительством Республики Коми.*

Статья посвящена вопросам происхождения и бытования старообрядческого рисованного лубка на Нижней Печоре. Впервые публикуются сведения о четырех настенных листах различного содержания из собрания научной библиотеки Российского Этнографического музея, переданные в дар Этнографическому отделу Русского музея крестьянином из Усть-Цильмы И.А.Булыгиным.

The Article is devoted to the questions of origin and existence of the Old Believers wall drawings on the Lower Pechora. The article first published information about four wall drawings of different topics from the collection of the Research Library of Russian Ethnographic Museum, that were presented by Ivan Bulygin from Ust-Tsilma in the ethnographic department of the Russian Museum.

**Ключевые слова:** старообрядчество, рисованные настенные листы (лубок), бытование, происхождение, Выг, Нижняя Печора, Усть-Цильма, Великопоженский скит.

**Keywords:** The Old Believers, wall drawings (lubok), existence, the origin, Vyg, Lower Pechora, Ust-Tsilma, Velikopozhensky monastery.

Такое яркое явление старообрядческой художественной культуры как искусство изготовления настенных рисованных листов (лубков) религиозно-нравственного содержания, до сих пор мало изучено.

Зародившись в Выго-Лексинском общежительстве, искусство рисованного лубка получило распространение во многих духовных центрах старообрядчества, прежде всего, северных. Одним из самых авторитетных на европейском северо-востоке был старообрядческий скит на Великих Лугах по р. Пижме. Основанный в начале XVIII в. и организационно оформившийся при непосредственном участии выговцев, Великопоженский скит стал проводником и продолжателем духовных традиций Выговской кинонии на Нижней Печоре. Деятельность скита на протяжении более чем 150 лет сопровождалась формированием традиционного для старообрядцев поморского согласия комплекса памятников духовной культуры, включающего в себя живописные и резные (т.н. «Голгофы») иконы, медное художественное литье, рукописную книжность, а также настенные листы духовно-нравственного содержания.

О популярности и репертуаре настенных листов на Нижней Печоре можно судить по крайне немногочисленным упоминаниям исследователей Печорского края. Так, например, коллектор Этнографического отдела Русского музея Е.А.Ляцкий во время Печорской экспедиции 1904 г., будучи в с. Нерица, отмечал как «давно знакомую» и повсеместно распространенную картину «засиженные мухами лубочные портреты по стенам» домов [1]. Вероятно, он имел в виду портреты выговских наставников. Два таких портрета «большаков Выгорецкого Данилова монастыря Симеона Дионисьевича и Петра Прокопьевича» видел в д. Скитской Н.Е. Ончуков, посетивший Печорский край немногим ранее Е.А.Ляцкого. Некий начетчик из выселка Монастырь (так назывался бывший Великопоженский скит возле д. Скитской), потомок и наследник наставников Великопоженского скита, вынес ему из чулана «ящик из под гвоздей, наполненный в буквальном смысле слова какой-то мешаниной, кашей из всевозможных рукописей и даже печатных книг, иногда совсем новых». Среди прочих бумаг в этом ящике Н.Е.Ончуков обнаружил два портрета, совсем не похожие «по форме и исполнению на обычно встречающиеся: на зеленой бумаге, в рамках из красной и зеленой полос, оба портрета боками соединяются вместе» [2]. Кроме того, у некоего наставника



Рисунок 1. Великопоженская пустынь. Конец XIX в. (?). ГЛМ. КП 48007

Рисунок 2. Инок Корнилий. Середина XIX в. ИРЛИ. Р IV 23 46/5

в с. Усть-Цильма Н.Е.Ончуков видел «хороший экземпляр картины акварелью «Птица Сирий», которая позднее, как он сообщает, была пожертвована владельцем музеею Александра III [3].

В историографии духовной культуры старообрядчества Нижней Печоры сформировалось представление о том, что Великопоженский скит был одним из центров изготовления рисованного лубка [4]. Впервые такое предположение высказал В.И.Малышев, опубликовавший в качестве образца художественного творчества пижемских писиц лист с изображением Великопоженского скита и его наставников из собрания Государственного Литературного музея (ГЛМ, КП 48007) [5] (рис. 1). Основываясь на стилистическом анализе этого листа, ведущий исследователь старообрядческого лубка Е.И.Иткина присовокупила к нему еще 18 произведений из собраний Государственного Литературного музея, Государственного Исторического музея, Государственного музея истории религии и Пушкинского дома, составивших круг памятников печорской школы лубка. Это 15 листов с изображениями выговских киновиархов, учителей и наставников поморского согласия («Поморские старцы и создатели Выговской пустыни») (ИРЛИ, Р IV 23 46/1-11; ГМИР, Б-4591-IV, Б-9518-IV; ГИМ, 35264 (ИЗО) и II 1895, 1896) (рис. 2), а также три

листа разнообразной тематики, в том числе «Изображение пустыни на реке Юле» (ГЛМ, КП 48004), «Протопоп Аввакум в земляной тюрьме» (ГЛМ, КП 47670) и «Сказание о лестовке» (ИРЛИ, УЦ н 21) [6].

Обращение к истории листов печорской школы показывает, что только один из них «Сказание о лестовке» происходит из Усть-Цилемского района Республики Коми: он был приобретен у Екатерины Ивановны Тороповой. Происхождение остальных листов не известно. Портреты выговских наставников из Государственного Исторического музея были приобретены музеем «на торгу» в 1898 г. [7]. Одиннадцать портретов выговских наставников и киноархивов из коллекции Древлехранилища Пушкинского дома поступили в 1941 г. от искусствоведа и коллекционера Ф.М.Морозова. Более ранняя история их бытования не известна. Аналогичные портреты из собрания Государственного музея истории религии также не имеют провенанса. Сложна и запутанна история лубков из коллекции Государственного литературного музея, в том числе и ключевого для атрибуции печорской школы изображения «Великопоженского скита». Этот лист, впервые показанный в 1958 г. на выставке «Русский народный лубок XVII–XVIII вв.» в выставочном зале Союза художников СССР в Москве, был опубликован в каталоге выставки [8] и на страницах журнала «Художник» [9]. Пытаясь узнать его происхождение, В.И.Малышев в 1959 г. написал письмо автору публикаций Сократу Александровичу Клепикову, бывшему хранителю и собирателю коллекции лубка Государственного Литературного музея. Однако С.А.Клепиков не смог «сообщить ничего о происхождении этого листа, так как никаких сведений не сохранилось». Он предположил, что лист мог прибыть с архивом Троице-Сергиевой лавры [10]. Согласно документам Государственного Литературного музея, лист поступил в музей в 1940 г. от Бориса Викторовича Шергина в составе коллекции из 26 лубков, под № 7 как «Изображение пустыни Великопоженской иже на Пижме реце» (без даты, размер 35,1x47,9) [11]. Из этой же коллекции происходят два других листа, отнесенных Е.И.Иткиной к печорской школе лубка, — «Пустыня на Юле реце» (с сопроводительной

надписью «поморский аноним, художник середины XIX в.», размер 20,5x30,2) и «Священнопреподобный Аввакум Петрович пребысть в заточении на море акиани наг сидя» (с информацией «Копия 1907 г. Поморский аноним», размер 55,7x39,9) [12]. Е.И.Иткина установила, что они являются копиями самого Б.В.Шергина с оригиналов конца XIX — начала XX в. На листе с изображением протопопа Аввакума имелась сопроводительная надпись: «Сей лист принадлежит к моленной деревни Гачи Архангельского уезда и Губернии года 7415го [1907] подарение Заостровской волости» [13]. О нем рассказывал в одном из своих писем В.И.Малышеву сам Б.В.Шергин, вспоминая виденные им на Севере изображения протопопа Аввакума. В этом же письме он рассказал и о своей работе над картоном, изображающим казнь протопопа Аввакума, для выставки 1917 г. в Архангельске. Впоследствии этот картон был у него куплен и увезен на Печору [14]. Этот интересный факт не только характеризует живой интерес печорских крестьян к образу протопопа Аввакума, но и дополняет сведения об источниках поступления рисованных лубков (а скорее всего, именно в этом контексте была воспринята работа Б.Шергина) на Печору.

В отличие от других листов списка, содержащих датировку и пометку о предполагаемом авторстве («Художник середины XIX в.», «поморский аноним»), запись о листе «Великопоженский скит» в протоколе инвентарной описи ГЛМ не содержит никаких дополнительных сведений. В вышеупомянутом каталоге выставки лубка он датирован началом XIX в., а в публикации в журнале «Художник» первой половиной XIX в. Вероятно, датировка принадлежит С.А.Клепикову. Е.И.Иткина датирует его концом XIX в. Некоторые детали, как например, особенности палеографии надписи (в частности, не «юс малый», а буква «я» в слове «Великопоженския», ударение в слове «Пижма»), сильно стилизованный шрифт, просвечивающий карандашный рисунок архитектуры, демонстрирующий изменение авторского замысла, заставляют предполагать, что лист был создан не ранее начала XX в. Возможно, его автором был сам Б.В.Шергин. Как известно, Б.В.Шергин получил художественное образование в Строгановском художественно-промышленном училище, был



Рисунок 3. Откровение св. Иоанна Богослова. Миниатюра из Лицевого Апокалипсиса. Конец XIX в. Рис. И.Ф.Вокуев (?). ИРЛИ. УЦ н 356



Рисунок 4. Царь Давид. Миниатюра из Псалтири с последованиями. XVIII–XIX вв. Рис. И.С.Мядин (?). ИРЛИ. УЦ н 374

прекрасным художником, профессиональным живописцем и графиком, книжным иллюстратором. Старообрядческая тема его очень занимала — не только как писателя и исследователя, но и как художника. На выставке «Русский Север», открытой в 1917 г. в г. Архангельске, он показал несколько рисунков, посвященных старообрядчеству, и в том числе «композиции в лубочном стиле» [15]. Художественное наследие Б.Шергина практически не изучено. Нельзя исключать, что создание листов в лубочном стиле на тему северных старообрядческих скитов было одним из его творческих замыслов. Даже если этот лист, как в случае с изображением протоппа Аввакума в темнице, был копией с виденного Б.В.Шергиным старого лубка, в нем присутствует ярко выраженная авторская интерпретация. В пользу версии об авторстве Б.Шергина говорят сохранившиеся среди его набросков рисунки стилизованного шрифта поморской вязи, очень близкие к шрифту лубка «Великопоженский скит» [16].



Отличительными чертами печорской школы рисованного лубка Е.И.Иткина назвала подчеркнутую скупость, почти монохромность цветового строя, активную роль контурной силуэтной линии, на которую ложится основная выразительная нагрузка, аскетизм, отсутствие орнаментальной насыщенности, свойственной выговской традиции [17]. Они заметно отличаются от настенных листов, созданных на Выгу и, в отличие от икон т.н. «поморской школы», обнаруживающих определенное стилистическое сходство с иконами Выга, знаменуют некий разрыв с выговской иконописной традицией. Это можно объяснить тем, что все листы печорской школы датируются серединой — концом XIX в. В 1854 г. Великопоженский скит официально был закрыт. В нем оставались проживать 22 человека: 7 мужчин и 15 женщин. Последние представители поколения монашествующих скитников, поддерживавших тесные связи с Выгом, ушли из жизни в 1830-е гг. По наблюдениям епископа Архангелогородского, в 1857 г. жители скита еще продолжали заниматься «писанием икон, ловлею рыбы, женщины — приготовлением разных вещей из льна, шерсти и шолка», которые «под видом торговли» развозились с письмами к благотворителям в Москву, Санкт-Петербург и другие города, и таким образом собирались «значительные суммы» [18]. По сохранившимся письмам известно, что еще в 1869 г. местные крестьяне заказывали скитской братии переписывание канонных [19]. Однако к концу XIX в. д. Скитская превратилась в поселение, своим жизненным укладом мало отличающееся от обычных деревень. Некогда процветавшая здесь рукописно-книжная традиция была продолжена переписчиками книг, проживавшими в различных деревнях Усть-Цилемской волости. Некоторые из переписчиков иллюстрировали свои рукописи. В.И.Малышев называл имена крестьян, занимавшихся не только перепиской книг, но и рисованием миниатюр и настенных листов: Федора Ивановича Вокуева из д. Рощинский Ручей и Кирилла Кириковича Чуркина из с. Замежная [20]. В Дрвелехранилище ИРЛИ сохранились образцы художественного творчества Ф.И.Вокуева: иллюстрации Лицевого толкового апокалипсиса конца XIX в. [21] (рис. 3), а

также изображение трубящего ангела в Сборнике выписок об антихристе, покаянии и пр. начала XX в. [22]. Это довольно примитивные, но при этом весьма темпераментные рисунки пером с раскраской акварелью. Образцом изобразительного творчества другого знаменитого печорского переписчика книг И.С.Мяндина является миниатюра «Царь Давид» в Псалтири с последованиями и дополнениями [23] (рис. 4) — также достаточно примитивный, хотя и не лишенный орнаментальной художественности в подражание гравюре перовой рисунок с небрежной раскраской в три цвета (красный, желтый, зеленый). Творчество еще одного пижемского рисовальщика миниатюр и настенных листов Кирилла Кириковича Чуркина не представлено в хранилищах рукописно-книжного наследия Усть-Цильмы. По сохранившимся произведениям местных рисовальщиков сложно проследить их связь с традициями печорского центра старообрядческого лубка.

В связи с этим, актуальной задачей продолжения исследований печорского центра рисованного лубка является поиск памятников, достоверно связанных в своем бытовании с Нижней Печорой. Одним из таковых был переданный в Русский музей Александра III лубок с изображением Птицы Сириин, о котором сообщал Н.Е.Ончуков. Поиски этого листа в фондах Русского музея привели к интересной находке — выявлению четырех настенных листов, связанных с именем одного из Усть-Цилемских старообрядческих наставников И.А.Булыгина [24]. В настоящее время все они хранятся в Научной библиотеке Российского Этнографического музея. Сведения об этих листах впервые ввела в научный оборот Ю.М.Ходько, изучавшая историю формирования коллекции лубка Этнографического отдела Русского музея. Четыре «прекрасных поморских рисованных лубка» поступили в Этнографический отдел Русского музея в 1904 г. от И.А.Булыгина, по предположению Ю.М.Ходько, старообрядца, завербованного хранителем отдела Е.А.Ляцким во время экспедиции в Архангельскую губернию в 1904 г. [25]. Лубочные картины входили в перечень предметов, рекомендованных к экспедиционному сбору в соответствии с разработанной Этнографическим отделом «Программой для собирания этнографических предметов»

[26]. Одну лубочную картину в числе прочих этнографических предметов Е.А.Ляцкий приобрел за 40 копеек у жительницы с. Усть-Цильма Авдотьи Дуркиной [27]. Вероятно, тогда же состоялось его знакомство с Иваном Антоновичем Булыгиным, старообрядческим наставником, владельцем одного из наиболее крупных в Усть-Цильме книжных собраний, насчитывающего несколько десятков книг и рукописей [28]. С этим собранием несколько ранее Е.А.Ляцкого имел возможность познакомиться Н.К.Ончуков, не назвавший имени владельца. Он особо выделил «Апокалипсис в лист, письма начала XIX века с 70-ю рисунками красками и золотом (нимбы) во всю величину листа: на последней странице дата и фамилия писавшего — “Менщиковъ”». У него же он видел «до десяти мелких тетрадок, выписок из книг, духовных стихов и пр.», а также вышеназванный «хороший экземпляр картины акварелью “Птица Сири́н”» [29]. Вероятно, Е.А.Ляцкому удалось убедить И.А.Булыгина передать «Птицу Сири́н», как и еще четыре лубка, в дар Русскому музею. В знак признательности за этот дар Е.А.Ляцкий по итогам отчета о поездках в Архангельскую губернию предложил совету Этнографического отдела наградить Ивана Булыгина бронзовой медалью за его пожертвование пяти ценных лубочных картин. Совет поддержал это предложение и принял решение присудить И.А.Булыгину бронзовую медаль Русского музея императора Александра III [30].

Из пяти подаренных И.А.Булыгиным листов до наших дней сохранились четыре. Это «Райская птица Сири́н» [31], «Притча о мытаре и фарисее» [32], «Райская птица Алконост» [33] и «Вопросы и ответы» [34]. Два листа — «Райская птица Сири́н» и «Притча о мытаре и фарисее» — представляют собой прекрасные образцы поморской школы старообрядческого лубка конца XVIII — начала XIX в. Оба листа сдублированы на ткань. Лист «Райская птица Сири́н» большого формата, заключен в простую деревянную раму, выкрашенную охрой и декорированную простейшим узором в виде косых штрихов. На обороте листа подклеены два документа — фрагмент текста и копия указа старобрядцам Змееногорского рудника. Любимая старообрядцами иконография



Рисунок 5. Райская птица Сирин. Конец XVIII — начало XIX в. РГБ. 87532-О (воспр. по: *Овсянников Ю.* Русские народные картинки XVII–XVIII вв. М., 1968. № 81–82)



Рисунок 6. Райская птица Алконост. Конец XIX в. РЭМ. IF 13 3132

листа представляет развернутый вариант сюжета. Художественный строй лубка отличается от аналогичных листов лексинских писиц своеобразной, живописной трактовкой пейзажа с прозрачными голубыми облачками, извивающейся между изрезанными берегами рекой, с условными горками, обозначенными дробными уголками-галочками. Аналогичный лист меньшего размера хранится в собрании РГБ [35] (рис. 5), источник его поступления не известен. «Вопросы и ответы» представляет собой довольно ветхий лист с текстом поморским полууставом с киноварными буквицами. На обороте подклеен многочисленными документами, среди которых: лист типографской печати о недоимках, расходные записи, документ от 27 декабря 1866 г. в Усть-Цилемское волостное правление за подписью мирового посредника И.Малышева. В правом нижнем углу оборотной стороны имеется подпись чернилами: «Дарь И.А.Булыгина (Усть-Цильма)». Лист «Райская птица Алконост»

(рис. 6) отличается от остальных цветом бумаги (белая), наклеенной на картон. Изображение выполнено пером с плотной кроющей расцветкой красками желтого, красного и зеленого цветов. Иконография восходит к гравированным и литографированным лубкам, широко распространенным в начале XX в. Аналогичные литографированные лубки датируются специалистами периодом после 1905 г., когда был снят запрет на работы старообрядческих литографий [36]. Возможно, лист из Усть-Цильмы был выполнен кем-то из печорских крестьян — современников И.А.Булыгина.

Дар усть-цилемского крестьянина И.А.Булыгина Русскому музею свидетельствует о высокой культуре и просвещенности печорских крестьян, понимавших важность своих реликвий для сохранения и изучения наследия прошлого. Лубки из собрания И.А.Булыгина имеют большое значение для исследования духовной культуры нижнепечорского старообрядческого центра. В рамках данной статьи предпринят лишь первичный обзор этого маленького собрания. Дальнейшее его изучение и описание, поиск аналогов, сопоставление с сохранившимися памятниками рукописной книжности Нижней Печоры позволит точнее атрибутировать листы и определить их ценность в контексте истории художественной культуры северного старообрядчества.

### **Примечания:**

1. РО ИРЛИ РАН. Ф. 163. Оп. 1. Д. 23. Л. 48.
2. *Ончуков Н.Е.* Печорская старина (Рукописи и церковные архивы на низовой Печоре) // Известия отделения русского языка и словесности. — Т. X. Кн. 3. — СПб., 1905. — С. 228.
3. Там же. — С. 222.
4. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Москва. — М., 1992. — С. 7.
5. *Малышев В.И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. — Сыктывкар, 1960. — С. 10.
6. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала

XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1985. — Т. 2. Приложение. Каталог. — С. 347–353. Выражаю благодарность ведущему научному сотруднику отдела ИЗО, хранителю фонда графики Государственного исторического музея Елене Игоревне Иткиной за консультацию и возможность познакомиться с материалом диссертации.

7. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Москва. — М., 1992. — С. 196–197.

8. Русский народный лубок XVII–XIX вв. Каталог выставки. — М., 1958. — С. 18.

9. *Клепиков С.* Русская народная картинка // Художник. — 1959. — № 2. — С. 45.

10. РО ИРЛИ. Ф. 494. Оп. 2. Д. 595. Л. 1–2.

11. ГЛИ. Инвентарная опись № 11781. Протокол 699/36 от 12. XI. 1940.

12. Там же.

13. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1985. — Т. 2. Приложение. Каталог. — С. 353.

14. РО ИРЛИ РАН. Ф. 494. Оп. 2. Д. 1354. Л. 1. (Письмо Б.В.Шергина В.И.Малышеву от 20 сентября 1951 г.)

15. Борис Викторович Шергин: библиографический указатель / Арханг. обл. науч. б-ка им. Н.А.Добролюбова; сост.: В.С.Смирнова, Л.Е.Каршина; науч. ред. Е.Ш.Галимова. — Архангельск, 2006. — С. 61.

16. Выражаю благодарность художнику-графику, знатоку художественного творчества Б.В.Шергина Максиму Алексеичу Тычкову за бесценные консультации и предоставленные авторские копии шрифтов В.Б.Шергина.

17. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок... — С. 28–29.

18. *Плаксина Н.Е.* Великопоженский скит в период правления Николая I // Известия Коми научного центра Уральского отделения Российской Академии наук. — Сыктывкар, 2016. — С. 81.

19. *Мальшев В.И.* Переписка и деловые бумаги усть-цилемских крестьян XVIII–XIX вв. // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. Я.С.Лурье. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. — Т. 18. — С. 452.

20. *Мальшев В.И.* Усть-Цилемские рукописные сборники. — С. 16.

21. Древлехранилище ИРЛИ. УЦ н 356. Л. 3, 13 об., 31 об.

22. Древлехранилище ИРЛИ. УЦ н 227. Л. 1.

23. Древлехранилище ИРЛИ. УЦ н 374. Л. 67 об.

24. Выражаю благодарность старшему научному сотруднику Госу-дарственного Русского музея (Санкт-Петербург) Юлии Михайловне Ходько за информацию об этих листах в собрании Научной библиотеки Российского этнографического музея.

25. *Ходько Ю.М.* Собрание лубка Этнографического отдела Русского музея императора Александра III // Страницы истории отечественного искусства. XVI–XX века. Выпуск XIV. — СПб., 2007. — С. 222.

26. Там же. — С. 218.

27. Там же. — С. 220.

28. Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 384. Л. 108.

29. *Мальшев В.И.* Усть-Цилемские рукописные сборники... — С. 24.

30. Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Д. 26. Л. 30 об. — 31.

31. Райская птица Сириин. Поморье. Конец XVIII — начало XIX в. Бумага, сдублированная на ткань, темпера, золото. Рама — дерево, столярная обработка, краска. 61x40,5 (в свету); 67,8x47,3 (в раме). Научная библиотека РЭМ. IF 13. 3015.

32. Притча о мытаре и фарисее. Поморье. Первая треть XIX в. Бумага, сдублированная на ткань, темпера. 44,2x37,5. Научная библиотека РЭМ. IF 13. 3133.

33. Райская птица Алконост. Конец XIX в. (?). Бумага, наклеенная на картон, чернила, темпера. 47x38. Научная библиотека РЭМ. IF 13. 3132.

34. Вопросы и ответы. Первая половина XIX в. Бумага, чернила,

киноварь. Научная библиотека РЭМ. IF 13. 3014.

35. Птица Сирий святого и блаженного Рая. Бумага, темпера, чернила. 38 x 26,4 (разм. изобр.), 44,3 x 32,2 (разм. л.). РГБ. 87532-О. Опубликовано: *Овсянников Ю.* Русские народные картинки XVII–XVIII вв. — М., 1968. — № 81–82.

36. *Соколов Б.М.* Объединение «Синий всадник» и народная картинка // Мир народной картинки. — М., 1999. — С. 348.

### **Библиография:**

1. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного исторического музея. Москва. — М., 1992.

2. *Малышев В.И.* Усть-Цилемские рукописные сборники XVI–XX вв. — Сыктывкар, 1960.

3. *Малышев В.И.* Переписка и деловые бумаги усть-цилемских крестьян XVIII–XIX вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 18. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. — С. 442–457.

4. *Овсянников Ю.* Русские народные картинки XVII–XVIII вв. — М., 1968.

5. *Ончуков Н.Е.* Печорская старина (Рукописи и церковные архивы на низовой Печоре) // Известия отделения русского языка и словесности. Т. X. Кн. 3. — СПб., 1905. — С. 210–228.

6. *Плаксина Н.Е.* Великопоженский скит в период правления Николая I // Известия Коми научного центра Уральского отделения Российской Академии наук. — Сыктывкар, 2016. — С. 75–85.

7. *Соколов Б.М.* Объединение «Синий всадник» и народная картинка // Мир народной картинки. — М., 1999. — С. 345–363.

8. *Ходько Ю.М.* Собрание лубка Этнографического отдела Русского музея императора Александра III // Страницы истории отечественного искусства. XVI–XX века. Выпуск XIV. — СПб., 2007. — С. 218–226.



## КОНЦЕПТ «АРХЕТИП» КАК ИНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена реинтерпретации концепта «архетип» в контексте различных культурологических парадигм, что открывает пути экспликации единичного и особенного, что привносит каждый подход в трактовку этого концепта. Этот опыт способствует, с одной стороны, его спецификации и того всеобщего, что объединяет разные подходы в понимании этого концепта. С другой стороны, превращения концепта «архетип» в культурологическую универсалию, прокладывающую своего рода концептуальный мост от одной парадигмы к другой.

This paper deals with re-interpretation of the concept «archetype» in the context of various cultural paradigms, which opens the ways for explication of the individual and special, and brings every approach to the interpretation of this concept. This experience contributes, on the one hand, to its specification and to the specification of the universal that brings together different approaches to the understanding of this concept, and, on the other hand, to the conversion of the 'archetype' concept into a cultural universal, building a kind of conceptual bridge from one paradigm to another.

**Ключевые слова:** архетип, культурный архетип, культурологический анализ, первосмысл, архетипический образ, архетипический мотив, архетипический метод, архетип глобальности, архетипология, социальный архетип, коммуникативный архетип, «архетип идентификации», «архетип дифференциации», «архетип подчинения».

**Keywords:** archetype, cultural archetype, cultorological analysis, basic

meaning, archetypical image, archetypical motive, archetypical method, global archetype, archetypology, social archetype, communicative archetype, identity archetype, differentiation archetype, subordinate archetype.

Современная отечественная наука о культуре являет собой знание не просто теоретически и методологически гетерогенное, но, без преувеличения, ризоматически эклектичное. Разные исследовательские направления по-разному трактуют культуру, фокусируя внимание на различных ее аспектах. В результате складывается множество несоизмеримых друг с другом теорий культуры, множество «говорящих на разных языках» культурологических традиций, множество автономных культурологических дискурсивных практик. Возможно поэтому, построение эпистемологии культуры как истории и теории наук о культуре — задача чрезвычайно сложная [1, с. 91–99].

Сегодня все более очевидным становится то обстоятельство, что специфической особенностью культурологического знания является его полипарадигмальность — теоретико-методологический плюрализм [2]. Разумеется, такого рода плюрализм несет в себе массу положительных моментов: он противодействует авторитаризму в научных суждениях, раздвигает рамки исследовательских интересов, отражает реальную полифонию культурного бытия.

Вместе с тем, теоретико-методологический плюрализм не лишен односторонности — «возвышая» идею многообразия мира культуры, он «снижает» идею его единства. Ставка на радикальный мультикультурализм, как показывает практика, оборачивается рядом негативных последствий — локализацией мира культуры, разрывом межкультурных взаимодействий, ростом межэтнической, межкультурной напряженности. Существуют ли пути преодоления этого дисбаланса? Очевидно, существуют.

Например, в качестве эксперимента можно было принять в качестве базовой ту или иную теоретико-методологическую традицию изучения культуры. Однако этот путь ведет к нивелированию реальной сложности мира культуры, скатыванию научной мысли к малопродуктивному теоретико-методологическому монизму. Замечу, что негативный опыт такого рода монопарадигмальности в

отечественной науке имеется, речь идет о господстве в отечественной науке о культуре на протяжении почти семи десятиков лет марксистско-ленинской парадигмы, что едва ли способствовало росту научного знания в этой области.

Возможна и иная стратегия — отказ от всех уже существующих теоретико-методологических традиций с целью создания некоторой принципиально новой всеобъемлющей супер-парадигмы. Однако такое смелое решение едва ли окажется достижимым в силу того непреложного обстоятельства, что новое не возникает «на пустом месте», оно — всегда продукт синтеза, «снятия» альтернативных подходов.

По нашему твердому убеждению, чтобы избежать крайностей как теоретико-методологического монизма, так и теоретико-методологического плюрализма, необходимо соотнести различные теории, понятия, концепты, которыми оперируют сторонники различных культурологических направлений. Дело в том, что при всем разнообразии представлений сложившиеся о культуре, они содержат нечто общее, позволяющее наметить пути формирования синтезированного представления об этом феномене. Одним из условий этого синтеза является, как представляется, выявление базовых концептов, которые выполняли бы роль некоего связующего начала, основания кросспарадигмального диалога. Выявление этих базовых концептов, в свою очередь, способствовало бы формированию некоторой синтетической теории и методологии культуры.

В качестве одного из таких кросспарадигмальных концептов мог бы фигурировать концепт «архетип» [3].

В современном гуманитарном и не только гуманитарном знании концепт «архетип» давно уже завоевал звание междисциплинарного понятия, он широко применяется в конкретных науках — лингвистике, социальной и культурной антропологии, этнографии, истории.

Систематическое изучение концепта «архетип» впервые было предпринято в работах К.Г.Юнга, который интерпретировал его как «первичный образ», «повторяющуюся модель опыта», сохраняющуюся в коллективном бессознательном человечества и обретающую выражение в мифах, религии, снах, фантазиях, а также литературных произведениях [4].

В постюнгианский период осуществляется диффузия понятия «архетип» в различные сферы знания, в процессе которой оно насыщается новыми смысловыми нюансами. Литературоведение, этнография, социология, лингвистика наполняют понятие архетип этнографическим, социологическим, лингвистическим и т.д. содержанием. В конечном счете, понятие «архетип», с одной стороны, универсализируется, обретая более широкий, нежели аналитико-психологический смысл, с другой стороны, оно специализируется, наполняясь и более узкой семантикой, ограниченной рамками той конкретной дисциплины.

Таким образом, миграция понятия «архетип» в различные области научного знания сопровождается его модификацией. Однако этот процесс носит спонтанный, неотрефлектированный должным образом характер. Содержание концепта «архетип» до конца не выявлено, что создает препятствие на пути определения его нового статуса. Об этом пишут А.А.Пелипенко, И.Г.Яковенко, утверждающие, что психологические корреляции, мешают онтологизации категории «архетип» [5].

Вместе с тем, сегодня имеются все основания квалифицировать концепт «архетип» как культурологическую универсалию, не только обобщающую знания о культуре, полученные в русле различных культурологических парадигм, но и прокладывающую своего рода концептуальный мост от одной парадигмы к другой, выступающую в роли, условно говоря, одной из единиц культурологического «эсперанто». Реинтерпретация концепта «архетип» в контексте различных культурологических парадигм открывает пути экспликации того единичного, особенного, что привносит каждый подход в трактовку этого концепта, способствуя его спецификации; и того всеобщего, что объединяет разные подходы в понимании этого концепта, способствуя его, в той или иной мере, универсализации.

### **Немного истории**

Концепт «архетип» отнюдь не является изобретением XX века, он имеет давнюю историю, в процессе которой его содержание

переосмысливалось достаточно основательно. Можно выделить несколько этапов развития концепта «архетип», которые являются собой одновременно исторические контексты, в русле которых оно интерпретировалось.

Космоцентрический этап — этап смыслогенеза концепта «архетип», оно осуществляется в философии античности, в рамках которой концепт «архетип» используется, по преимуществу, для обозначения некоего заданного космическим порядком образца. Р.Тарнас в работе «История западного мышления» утверждает, что специфической особенностью мировоззрения древних греков было их стремление осмыслять мир при помощи архетипических принципов: математических построений, космических противоположностей, прообразов человека, идей добра, прекрасного, справедливого [6]. Например, в античной герменевтике, обращенной, по преимуществу, к интерпретации «Иллиады» и «Одиссеи» архетипом именовался исходный первотекст, к которому следовало обращаться как исходному оригиналу [7, с. 47].

Теоцентрический этап дает новое прочтение концепта «архетип». В греческой и латинской патристике архетипы понимаются как ноумены, изначально существующие в уме Бога, как придающие сущность вещам, божественные идеи [8, с. 15], [9, с. 358].

В схоластике концепт «архетип» используется как одно из стержневых понятий в споре о природе универсалий. Так Аквинат, будучи сторонником умеренного реализма, полагал, что «архетип» есть первопонятие, познаваемое активным интеллектом посредством образов, абстрагированных от чувственного [10, с. 215].

Эпоха Просвещения несет новое — рационалистическое — толкование концепта «архетип». Особенно интересна в этом плане концепция И.Канта, который вводит понятие «*intellectusarchetypus*». «*intellectusarchetypus*», по Канту, интеллект-прообраз — интуитивный божественный рассудок, порождающий предметы, интеллект-слепок, человеческий дискурсивный рассудок, создающий абстрактные понятия [11, с. 148]. «*Intellectus archetypes*» можно рассматривать как прообразы кантианских априорных трансцендентальных форм познания [11].

Удивительным образом критика идеалов Просвещения в эпоху Романтизма не приводит к изгнанию концепта «архетип» из философского дискурса. Например, один из лидеров иррационализма А.Шопенгауэр использует его для обоснования различия рационалистической западной и иррациональной восточной философских традиций [12, с. 125].

Создание развернутой теории архетипа принадлежит Юнгу. Концепция архетипической психологии К.Г.Юнга изначально имела к культурологии весьма опосредованное отношение. Теория «коллективного бессознательного» создавалась в процессе врачебной практики и призвана была исцелять душевнобольных. Однако уже к 1917 году Юнг приходит к важнейшему выводу, согласно которому коллективное бессознательное проявляется в форме доминант, особых узловых точек, вокруг которых концентрируются образы, выступающие в качестве проформ человеческого поведения и мышления. В 1919 году Юнг ввел термин «архетип». Вот как ученый объясняет обращение к этому термину: «...это наименование является верным и полезным для наших целей, поскольку оно значит, что, говоря о содержании коллективного бессознательного, мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, то есть испокон веку наличными всеобщими образами» [13, с. 92]. Таким образом, в исторически сложившемся значении концепта «архетип» Юнга привлекала идея его универсальности и всеобщности. Архетип рассматривается Юнгом как чисто формальное понятие, скелет, который затем облекается в плоть с помощью образной системы идей, сюжетных мотивов. Философ был убежден, что архетипическая форма наследуется, но содержание изменчиво, подвержено влияниям окружающей среды и историческим переменам» [14, с. 99]. Архетипические темы, в видении Юнга, можно выявить во всем культурном наследии. Сказки, мифы, искусство, политика — все пронизано архетипическими образами. «В мифологии и фольклоре различных народов некоторые мотивы повторяются чуть ли не в идентичной форме. ...Я назвал эти мотивы архетипами, под которыми я понимаю формы и образы, коллективные по своей природе, встречающиеся практически по всей земле как составные элементы мифов и являющиеся в то же самое время автохтонными,

индивидуальными продуктами бессознательного происхождения. Архетипические мотивы берут свое начало от архетипических образов (или образцов, своего рода “матриц”) в человеческом уме, которые передаются не только посредством традиции или миграции, но также с помощью наследственности», — писал Юнг [15, с. 165].

Таким образом, Юнг, по сути, создает оригинальную теорию культуры, в которой единичное–особенное — всеобщее находится в вечной диалектической связи. Анализируя бессознательное, Юнг выделяет в его пространстве несколько слоев, соответствующих опыту жизни различных человеческих общностей: личное; групповое; семейное; национальное; расовое; общечеловеческое.

Коллективное — общечеловеческое — бессознательное хранит в себе в спрессованном виде следы древних мыслей и впечатлений. Но еще глубже лежат слои, которые уже давно не являются продуктами какого бы то ни было отражения, а выступают как фундаментальные структуры мира. В бессознательном, утверждает Юнг, сложились обобщенные образы-схемы, которые служат основой категоризации всех видимых и мыслимых явлений. Только благодаря архетипическим схемам возможна человеческая логика. «Бессознательное выступает не как антагонист культуры, а как ее общая основа, источник творческого воображения, хранитель информации и принципов логики», — приходит к выводу Юнг [16, с. 259]. Жизненная и культурная задача, по Юнгу, состоит в том, чтобы достичь их всестороннего и живого единства.

Таким образом, согласно теории Юнга, структурным элементом коллективного бессознательного являются архетипы — общечеловеческие первообразы, накопившиеся в коллективном бессознательном в течение многих тысяч лет и передающиеся по наследству. Архетипы могут быть осознаны и появиться в сознании человека только косвенно — в виде обобщенных образов, понятий или ситуаций. Они проявляются в общечеловеческой символике в виде мифов, сновидений, верований, произведений искусства. «Следует отказаться от мысли, — писал ученый, — что архетип можно объяснить... Всякая попытка объяснить окажется не чем иным, как более или менее удачным переводом на другой язык» [17, с. 165].

Нельзя не отметить, что на разных этапах творчества К.Г.Юнг

трактовал архетипы по-разному: то в рамках представлений оккультизма, гностицизма и сочинений «отцов церкви»; то в качестве некоего коррелята инстинктов; то как «результат спонтанного порождения образов инвариантными для всех времен и народов нейродинамическими структурами мозга»; то в русле гипотезы о роли рецессивных генов и так далее [18, с. 11]. По всей видимости, это и позволило впоследствии обратиться к этому концепту представителям различных культурологических парадигм.

### **Парадигмальные интерпретации концепта «архетип»**

В современной науке о культуре концепт «архетип» используется в рамках различных культурологических исследовательских традиций — парадигм. В результате — возникают самые разнообразные его трактовки. Каждая культурологическая парадигма дает свою интерпретацию этого концепта. Обозначим основные.

*В герменевтической исследовательской традиции* концепт «архетип» позиционируется как первосмысл, исходное значение текста, а идея понимания трактуется как возвращение к этому первосмыслу, первотексту. Например, Е.М.Мелетинский предлагает концептом «архетип» обозначать «постоянные сюжетные элементы», которые складываются в архаических нарративах и позднее сохраняются в литературе в качестве «единиц некоего сюжетного языка» [19, с. 5]. С.Ю.Королева вводит понятие «литературный архетип», позиционируемое как прообраз, сюжетная или жанровая проформа произведения, которая может восходить как к предшествующей литературной традиции, так и к устному народному творчеству. Исследователь утверждает, что под концептом «архетип» могут подразумеваться художественные макро — и микрообразы, в основе которых лежат «универсалии» человеческого и природного бытия (дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство, старость, любовь, болезнь, смерть) [20].

*В позитивистской исследовательской традиции* концепт «архетип» обретает принципиально новое звучание, с одной стороны, он используется для обозначения типов научного мышления, научного



дискурса, с другой стороны, с его помощью, фиксируются некоторые специфические особенности научной культуры. Этот концепт использовал один из классиков третьего (логического) позитивизма Курт Гедель, «архетипом неполноты» он обозначал феномен недостижимости полноты знания [21]. В постпозитивизме концептом «архетип» обозначается эпистемологическая структура тип научного мышления. В.В.Налимов использует понятия «архетип целостности» и «архетип неполноты» как символы позиционирующие водораздел времен в процессе переход к новому канону, или идеалу познания. [22, с. 15]. В постпозитивистской парадигме, утверждающей идею социокультурной обусловленности науки, научными архетипами именуется модели научного познания. К такому пониманию архетипа близка концепция Д.В.Анкина, выделяющего архетипы философствования, философского дискурса, среди которых — философский анализ; философская критика; метафизика; аксиология [23, с. 22–33].

**В феноменологической исследовательской традиции** концепт «архетип» сопрягается с понятием «интенция». Один из видных представителей феноменологии М.Элиаде представляет архетипы не столько как составные части коллективного бессознательного, сколько как модели поведения, образцы для подражания, «парадигмы всех видов человеческой деятельности» [24]. Другой не менее известный сторонник феноменологического движения М.Шелер обозначает термином «архетип» тип мышления человека [25, с. 88]. По его мнению, вся история философско-антропологической мысли представлена пятью типами антропологических учений, которым соответствуют пять образов человека, пять архетипов: антично-греческий (Homosapiens) — человек разумный; иудео-христианский (Homoreligiozus) — человек религиозный; натуралистический (Homonaturalis) — человек натуралистический; декадентский (Homodegeneratus) — человек деградирующий, дегенеративный; и, наконец, человек ницшеанский (Homosummus) — сверхчеловек [25].

**В прагматистской исследовательской традиции** концепт «архетип» интерпретируется как стереотип успешной деятельности, универсальный алгоритм решения возникающих проблем. Понятием «архетип» в прагматизме обозначается иррациональный, эволюционно

отложенный в бессознательном древний комплекс, оказывающий существенное структурообразующее влияние на рационально выстраиваемую деятельность человека и на всю человеческую практику. Например, в менеджменте, чья этика является воплощением прагматизма, вводится понятие «системный архетип». С.С.Бачурина, В.И.Максимова, Е.Г.Мамышева, А.Н.Райкова пишут: «...системно мыслящие менеджеры выявили около полутора десятков системных архетипов, которыми они пользуются для повышения качества управления организациями. Архетипы в менеджменте и управлении — грань, которая отделяет порядок от хаоса. Построение архетипа — предвестник успеха любого дела» [26, с. 28]. В.Шишкин рассматривает архетип как ментальный образ, апелляция к которому гарантирует успех. Автор утверждает, что архетипический элемент в товарном знаке — это некий базовый графический образ, определяющий природу данного знака и нашедший свое отражение в этом знаке, прежде всего, с целью указания на характер деятельности фирмы [27]. Интересно в этой связи, что понятие «архетип» находит применение в работах, посвященных анализу популярности некоторых современных компьютерных игр. Л.Иванова именуется архетипом инстинктивный вектор действий, направленный тренд, мотив деятельности, заставляющий человека быть «втянутым» в процесс компьютерной игры. Исследователь пишет: «Мы видим, что, в сущности, современная компьютерная игра является не чем иным, как волшебной сказкой, в которой персонажи — архетипические образы мифов и сказочных сюжетов» [28, с. 111–125].

*В аксиологической исследовательской традиции* концепт «архетип» означает некую базовую ценность, идеал. Например, Л.Гриннель артикулирует концепт «моральный архетип». Ученый предполагает, что в структуре психики есть такой архетип, нейтральный сам по себе, как все архетипы, способный лежать в основе хорошей или плохой совести. Функция «морального архетипа» — это выделение морального фактора из в целом аморальных архетипов» [29, с. 175]. А.И.Субето пишет о «ценностном архетипе», который есть ничто иное, как базовая ценность. Базовые ценности, по мнению исследователя, олицетворяют собой ценностные инварианты культуры, несущие на себе наиболее длинный цикл своего бытия, причем

ценности образуют собой определенную «пирамиду ценностей». У каждого народа, как считает А.И.Субето, у каждой цивилизации, культуры имеются свои «пирамиды ценностей». Этот ценностный архетип менталитета есть своеобразная «ценностная память», это тот инвариант ценностного освоения мира, который характерен для всех племен и народов, то, что характеризует человечество как единый ценностный субъект в его отношениях к Природе, к Космосу, к самому себе, к процессам воспроизводства, это система базовых ценностей, общественный идеал, национальная идея, все то, что обеспечивает культуре иммунитет против «культурно-ценностных агрессий» в период «духовно-информационных войн» [30, с. 24]. А.М.Руткевич полагает, что архетипы являются, в первую очередь, системой ценностей, ориентиров, помогающих индивиду определить свое место в окружающей действительности. Оставаясь неизменными, проявляются в самых разнообразных формах: в мифологических образах и сюжетных элементах, в религиозных учениях и ритуалах, в национальных идеалах, в химерах массовых психозов [30, с. 35]. И.Л.Бусева-Давыдова архетипами именуется некоторые ценностные доминанты, определившие направления, стили в ту или иную эпоху, той или иной культуры, обеспечивающие преемственность, единство и многообразие культурного развития [31, с. 22].

По-видимому, именно в рамках аксиологической парадигмы формируется понятие «культурный архетип», призванное подчеркнуть специфические особенности ценностно-смыслового содержания той или иной культуры. Например, Драч использует понятие «русский культурный архетип», служащее для экспликации особенностей российской ментальности [32] (В.М.Розин характеризует первооснову культуры, определяющую ее преемственность. А.А.Веремьев понятие «архетип» сравнивает с понятием «менталитет» и делает вывод, что, несмотря на соответствующее между менталитетом и архетипом различия, их содержание в значительной степени совпадают. М.К.Мамардашвили считает, что архетипы могут быть также отнесены к роду особых «понимательных вещей» (*cosamentale*), орудий ума, которые, обладая всего лишь квазисуществованием, открывают человеку новые возможности духовно-практической деятельности.

В науках о культуре сложились несколько вариантов употребления понятия «архетип»: «архетип» (К.Г.Юнг и школа юнгианства), «культурный архетип» (С.А.Аверинцев, П.С.Гуревич, Г.В.Драч) «архетип глобальности» (М.А.Чешков).

**В структурном функционализме** концепт «архетип» применяется для обозначения первичной организационной единицы, института, созданного обществом в ответ на необходимость поддержания социальных связей и отношений [33, с. 51–63]. Именно в таком контексте, как представляется, использует концепт «архетип» Д.Кирнарская, формулирующая понятие «коммуникативные архетипы», которые рассматриваются исследователем как устойчивые формы и образцы взаимодействия [34, с. 47]. Ученый выделяет четыре основных коммуникативных архетипа: «архетип призыва»; «архетип прощения»; «архетип игры»; «архетип медитации», которые лежат в основе ведущих психо-эмоциональных кодов звукового общения, музыкального и речевого. В них зашифровано целостное отношение между говорящим и слушающим; между «отправителем» и «получателем» звукового сообщения; в них зашифрован тип и строй их социального взаимодействия [34, с. 55].

**В структурализме** архетип копируется как базовая ментальная структура. Классик структурализма К.Леви-Стросс утверждал, что «бессознательное содержит в себе структуру, то есть совокупность регулярных зависимостей общественных отношений, внедренных в индивида и переведенных на язык сообщений» [35, с. 45]. Исследуя структуру и значения мифа, Леви-Стросс заключил, что настоящие явления — это трансформации более ранних архетипических структур или инфраструктур: «структура примитивных мыслей присутствует в нашем сознании» [35, с. 16].

Аналогичное понимание архетипического начала заложено в литературоведческих работах В.Н.Топорова, убежденного, что архетипичность проявляется в *различных* (не только сюжетных) структурных элементах художественного произведения, обнаруживающих аналогии с «архаическими схемами мифологического мышления». Исследователь указывает, что литературные тексты «способны выступать... в “активной” функции, и тогда они сами

формируют и “разыгрывают” мифологическое и символическое и открывают архетипическому путь из темных глубин подсознания к свету сознания» [36, с. 4]. *И.В.Саморукова демонстрирует связь архетипических концептов с дискурсивными практиками, которые фактически неотделимы от них, актуализируются и в известном смысле порождаются ими* [37, с. 11].

***В эволюционизме*** концепт «архетип» обозначает образ прошлого, пережитки, обряды, обычаи, воззрения, которые перенесены из одной стадии культуры, свойственной ей, в другую, более позднюю; коллективный осадок исторического прошлого, хранящийся в памяти людей и составляющий нечто всеобщее, имманентно присущее человеческому роду, это, в сущности, иррациональный, эволюционно отложенный в бессознательном древний комплекс. Будучи структурами коллективного бессознательного, архетипы на каждом новом витке истории осознавались человеческим сознанием по-разному. Так или иначе, они нашли свое отражение в виде архетипических образов в литературе, политике, науке, в искусстве, в культуре повседневности и так далее. Например, Е.Н.Яркова, именуя архетипами древнейшие родоплеменные представления всплывающие в критических ситуациях социального бытия [38, с. 105–114].

***В культурно-исторической исследовательской традиции (цивилизационный подход)*** понятие «архетип» используется для выделения специфики локальных культур, таким образом, оно содержит в себе идею уникальности, самоценности и самобытности каждой культуры. При помощи этого понятия выделяется типическое в культуре и в представлениях о ней. Анализ становления и развития культуры как таковой и отдельных культур показывает, что в определенные периоды культурогенеза создаются базовые модели, являющиеся отправной точкой всего последующего движения культуры. Эти модели и есть архетипы. Исследователи склонны считать, что имеют место общечеловеческие, региональные и этнические архетипы.

Так, например, А.Лукиянов в работе «Типология и согласование культур по основанию их архетипов» определяя культуру в качестве целостно телесно-духовно-идеального организма, воплощенного в

родовой общности человека, природной вещи и тотема, образующей этнос, пишет о культурном архетипе как о шифре культуре, ее презентативной сущности [39, с. 11]. Каждая этническая культура, как считает А.Лукиянов, имеет свой культурный архетип. Культурный архетип — это архаический первообраз, представление символ о мире и о месте человека в мире, нормативно-ценностная модель, задающие образцы жизнедеятельности людей, «проросшая» через многовековые пласты истории и культурных трансформаций и сохранившая свое значение и смысл в ценностном пространстве современной культуры. Культурный архетип выступает как некоторая культурная матрица, задающая образцы поведения человека во всех сферах его жизни [39].

Н.Рулан понятием «архетип» обозначает системы осмысления мира, модели мировосприятия. Он полагает, что системы мышления могут быть сгруппированы в три большие категории, называемые им «архетипами». Каждому обществу присущ один из следующих архетипов. Н.Рулан вводит понятия «архетип идентификации» (культура Древнего Китая) «архетип дифференциации» (культура Древнего Египта и культура Африки), «архетип подчинения» (христианская и исламская культура [40, с. 66].

В синергетической исследовательской традиции концепт «архетип» в *синергетической парадигме* используется чрезвычайно активно, однако в разных значениях.

Так, В.В.Василькова понятием «архетип» обозначает алгоритм мироупорядочивания в котором синхронизированы законы саморазвития Природы, Космоса, социума и человеческой души, архетипы (паттерны, образы коллективного бессознательного) выражают себя в повторяющихся символических структурах (мифологемах), в которых, благодаря их семантической многозначности, зафиксированы единые, сходные модели (способы) существования природы, Космоса и родового человека по законам общего самовоспроизводящегося порядка [41, с. 22].

Значение концепта «архетип» Е.Н.Князева и С.П.Курдюмов («Основания синергетики») сближают с одной из основных категорий синергетической парадигмы — категорией «аттрактор»

Исследователи полагают, что архетип выполняет роль структуры в нелинейных средах (обществах, культурах), на которые выходят процессы эволюции в этих средах, в результате затухания промежуточных, переходных процессов [42, с. 129].

В.Г.Веденова концепт «архетип» трактует как изначальный образ, идею, объединяющую на уровне бессознательного определенную группу людей — архетипы, по мнению ученого, это те психически укорененные основания, на которых базируется свойство аттрактивных структур быть имманентно предзаданными средой формами реализации самоорганизационного порядка, как бы содержаться в ее глубинах в качестве потенциальной возможности [43, с. 33].

Концептом «архетип» Ю.М.Плюснин обозначает модель социальных отношений которую образуют четыре архетипа отношений: «архетип соседства»; «архетип родства»; «архетип соподчиненности»; «архетип взаимности» определяющие основные компоненты структуры сообщества [44]. Принцип самоорганизации является исходным в его логической схеме концепции «социального архетипа». Концептом «архетип» характеризуется некоторая тенденция, алгоритм социального мироустройства, выступающий в качестве системообразующего фактора.

\*\*\*

Резюмируя наши рассуждения можно утверждать, что концепт «архетип» имеет значительный объяснительный потенциал. Он применяется в процессе реконструкции исторического прошлого и влияния его на настоящее и будущее культуры. Актуализация архетипов выступает как «шаг в прошлое» (К.Г.Юнг), возвращение к архаическим качествам духовности. Вместе с тем, архетипическое можно рассматривать и как проекцию в будущее, поскольку культурные архетипы отражают не только опыт прошлого, но и надежды на будущее, идеальные образцы социокультурного бытия. Как таковое наличие культурных архетипов является важнейшим условием сохранения самобытности и органичной целостности

той или иной этнической, национальной и т.д. культуры. Одна едва ли стоит идеализировать архетипические элементы культуры, поскольку они могут нести за собой деструктивные явления, связанные с архаизацией различных сфер жизни общества.

Анализ трансформаций концепта «архетип» в интеллектуальной культуре дает основания эксплицировать важнейшие типы его прочтений, суть которых может быть выражена в терминах: «архетип», «культурный архетип», «архетип глобальности» и проследить логику взаимодействия этих трех понятий. В нашем представлении, развитие представлений о сущности архетипа осуществлялось по схеме: синкретиз — анализ — синтез: от культурного монизма, с позиций которого архетипы рассматривались как общечеловеческие, этнически нейтральные структуры, к культурному плюрализму, с позиций которого культурные архетипы квалифицируются как присущие локальным культурам специфические глубинные структуры, и культурному диалогизму, с позиций которого архетипы есть одновременно всеобщие и особенные структуры культуры.

В науках о культуре были сформированными терминологические конструкции, производные от термина «архетип»: архетипический образ, архетипический мотив, архетипический метод, архетип глобальности, архетипология, социальный архетип, коммуникативный архетип, «архетип идентификации», «архетип дифференциации», «архетип подчинения» и другие.

Таким образом, проследив весь путь трансформации концепта «архетип» можно прийти к выводу, что общим для различных культурфилософских парадигм является использование концепта «архетип» для обозначения предельных оснований культуры, наиболее устойчивых, базовых ее первоэлементов. В этом значении концепт «архетип» может котироваться как культурфилософская универсалия, создающая основу для межпарадигмального диалога, источником новых знаний о сложном и многомерном феномене каким является культура.

## **Библиография:**

1. *Яркова Е.Н., Ларин Ю.В., Павлов А.В.* Эпистемология культуры



как направление исследований // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. — 2013. — № 10. — С. 91–99.

2. *Яркова Е.Н.* История и методология науки. — Тюмень, 2007.

3. *Колчанова Е.А.* «Архетип» как категория философии культуры: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01. — Тюмень, 2006. — 160 с.

4. *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / К.Г.Юнг. — М.: Центр, 1997. — 243 с.

5. *Пелипенко А.А.* Культура как система // Изд. Языки русской культуры / А.А.Пелипенко, И.Г.Яковенко. — М.: Форум, 2001. — 376 с.

6. *Тарнас Р.* История западного мышления: пер. с англ. / Р.Тарнас. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. — 448 с.

7. Энциклопедия. Александрийская школа. — М., 1995. — 428 с.

8. *Тарнас Р.* История западного мышления: пер. с англ. / Р.Тарнас. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. — 448 с.

9. Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 1. — М., 1993. — 687 с.

10. *Фома Аквинский.* Избранное / Ф.Аквинский. — М.: Мысль, 1966. — 215 с.

11. *Кант И.* Сочинения в 8 т. Т. 8. / И.Кант. — М.: Чоро, 1994. — С. 486–493.

12. *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность / А.Шопенгауэр; общ. ред., сост., вступ. ст. А.А.Гусейнова, А.П.Скрипника. — М.: Республика, 1992. — 448 с.

13. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г.Юнг. — М.: Канон, 1991. — 334 с.

14. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г.Юнг. — М.: Канон, 1991. — 334 с.

15. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г.Юнг. — М.: Канон, 1991. — 334 с.

16. *Юнг К.Г.* Психология бессознательного / К.Г.Юнг. — М.: Канон, 1996. — 285 с.

17. *Юнг К.Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / К.Г.Юнг. — М.: Центр, 1997. — 243 с.

18. *Юнг К.Г.* Психологические аспекты архетипа матери // Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г.Юнг. — Киев-М.: Мартис, 1977. — 336 с.

19. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. / Е.М.Мелетинский.

— М.: Просвещение, 1994. — 214 с.

20. *Королева С.Ю.* Теория мифа и практика литературоведческого анализа: к проблеме междисциплинарных связей. — Труды Русской Антропологической школы. — 2004. С. 33–46.

21. *Gödel K.* «Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I», *Monatsh. Math. Phys.*, 38:1 (1931), 173–198.

22. Налимов 106; С. 15. *Налимов В.В.* Вероятная модель бессознательного. Психология / В.В.Налимов, Ж.А.Дрогалина // Вопросы психологии. — 1998. — № 5. — С. 45–47.

23. *Анкин Д.В.* Архетипы философского дискурса / Д.В.Анкин // Известия Уральского гос. ун-та. — 2003. — Вып. 14 (27). — С. 22–33. — (Проблемы образования, науки и культуры).

24. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы повторения / М.Элиаде. — М.: Высшая школа, 1995. — 325 с.

25. *Шелер М.* Избранные произведения / пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. А.В.Денежкина; послесл. Л.А.Чухиной. — М.: Гнозис, 1994. — С. 88.

26. *Бачурина С.С.* От архетипов к когнитивам в менеджменте / Бачурина С.С., Максимов В.И., Мамышева и др. // Информационное общество. — 2001. — Вып. 6. — С. 26–30.

27. *Шишкин В.* Архетип и товарный знак / В.Шишкин // Общественные науки и современность. — 2000. — № 1. — С. 163–174.

28. *Иванова Л.* Архетипы бессознательного в компьютерных играх // Труды Русской Антропологической школы. — 2004. — С. 111–125 (49, с. 111–125).

29. *Самуэлс Э.* Юнг и постъюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа. — М.: ЧеРо, 1997. — 443 с.

30. *Субетто А.И.* Ценности в системе общественного интеллекта / А.И.Субетто. — М.: Искусство, 1983. — С. 88–91.

31. *Бусева-Давыдова И.Л.* Искусствознание как антропология. — СПб.: Педагогика, 2001. — 144 с.

32. *Культурология.* Учеб. пособие / под ред. Г.В.Драча. — Ростов-н/Д.: ФЕНИКС, 1998. — 287 с.

33. *Яркова Е.Н.* Массовый утилитаризм как импульс динамики

общества. Круглый стол ученых // Общественные науки и современность. — 1998. — № 6. — С. 51–63.

34. *Кирнарская Д.К.* Происхождение и сущность коммуникативных архетипов — универсальных семиотических кодов — на примере музыкального искусства / Д.К.Кирнарская // Музыкальные способности. — М.: Таланты-XXI век, 2004. — С. 49–56.

35. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / К.Леви-Стросс. — М.: Наука, 1983. — 536 с.

36. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В.Н.Топоров. — М.: Прогресс-культура, 1995. — 288 с.

37. *Саморукова И.В.* О понятии «дискурс» в теории художественного высказывания / И.В.Саморукова // Языки культуры и проблемы современности. — СПб., 1998. — 148 с.

38. *Яркова Е.Н.* Русские в Киргизии: Социокультурная динамика межэтнических отношений // Общественные науки и современность. — 1999. — № 5. — С. 105–114.

39. *Лукиянов А.* Типология и согласование культур по основанию их архетипов / А.Лукиянов. — М.: Прогресс-культура, 1995. — 174 с.

40. *Рулана Н.И.* Юридическая антропология / Н.И.Рулан // Соц.-полит. журнал. — 1993. — № 3. — С. 8–12.

41. *Василькова В.В.* Порядок и хаос в развитии социальных систем. — СПб.: Эра, 1999. — 115 с.

42. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. — СПб.: Алетейя, 2002. — 414 с.

43. *Веденова В.Г.* Архетипы коллективного бессознательного и формирование теоретической науки [Текст]: [Психология и философия культуры] / В.Г.Веденова // Синергетическая парадигма. — М., 2002. — С. 263–273. — (Синергетика информационных процессов. На пути к объединению двух парадигм). — Библиогр.: с. 273.

44. *Плюснин Ю.М.* «Концепция социального архетипа» / Ю.М.Плюснин. — Новосибирск. — ИФПр СО АН СССР, 1991. — 30 с.

## **КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ КАК ИСТОЧНИК ПРА-ФОРМАЛЬНЫХ И ФОРМАЛЬНЫХ АРХЕТИПОВ В ДИЗАЙНЕ**

Статья исследует взаимоотношения двух основных архетипов художественного формообразования: архетипа свободы, имманентности и архетипа «следования за...» внеположными условиями. Первый характерен для «чистого искусства», но служит для дизайна ориентиром. Архетип следования свойственен не только бифункциональным искусствам, но и театру, кинематографу, музыке с текстом и т.п.

This work is devoted investigation of interrelations between two main archetypes in art form: archetype of freedom, immanence and archetype of external following. The first is inherent in art for art, but it is paragon, «gold standard» for industrial design. Archetype of external following is peculiar not only applied (bifunctional) arts but theater, cinema, music with text too.

**Ключевые слова:** художественная форма, дизайн, архетип, контекст, «чистое искусство», бифункциональные искусства, внеположная среда, Т.Адорно.

**Keywords:** art form, industrial design, archetype, context, art for art, bi-functional (applied) arts, external environment, T.Adorno.

Общекультурный контекст, материальная и ментальная среда, в которой существует и развивается дизайн, является для него также важным источником пра-формальных и формальных архетипов. Это также один из аспектов проблемы «форма произведения и внеположная среда». В ней два связанных между собой компонента. Первый — зависимость произведения от всего культурного контекста. Для дизайна

существенной частью такого контекста становится быт в целом. Второй аспект, собственно дизайнерский, — вмещенность в конкретную ситуацию восприятия-пользования, т.е. индивидуального контакта с потребителем-реципиентом.

Во внешнем контексте, откуда дизайн может черпать конкретные приемы, принципы и подходы, действуют универсальные архетипы, пра-формальные и собственно формальные. Под архетипом художественного формообразования здесь понимается «предсуществующая возможность формы, формообразующая сила, совокупность сил или закономерность, обуславливающая свойств конкретных образцов художественной формы» [1, с. 146].

Существуют два основных типа взаимоотношений произведения с культурным контекстом. Один из них, в случае «чистого искусства», которое, по типу немецкого Absolutmusick, можно охарактеризовать как Absolutkunst. В нем воплощен **архетип свободы и имманентности**. Разумеется, после «Эстетической теории», «Социологии музыки» и других работ Т.Адорно невозможно видеть в «чистом искусстве» абсолютно независимый продукт духа; но такая независимость мыслится как идеал, а особенности художественной формы определяются внутренним самопродвижением в ней. Архетип свободного формотворчества есть абстракция, идеальный тип, не существующий в материальной реальности: «Художественные произведения порождаются эмпирическим миром, и, выходя из него, они противопоставляют ему собственную сущность, как если бы она была реальной...»; «...дух произведений искусства не выступает как дух. Он вспыхивает в направленных против него законах, в веществе» [2, с. 6, 174].

Второй архетип наиболее последовательно воплощается в бифункциональных искусствах с их утилитарной компонентой, когда связанность с какими-то внешними для художественной формы силами является обязательным условием. В архитектуре, дизайне, декоративном искусстве, а также в скульптуре это зависимость от физико-механических и практических условий, а в наше время провозглашаемая утилитарность понимается не только как удобство, но и как коммерческая успешность, способность пробуждать потребительский интерес.

В чистом искусстве особая ситуация складывается в так называемых «многослойных», исполнительских искусствах: театр, кинематограф, балет, музыкальное исполнительство. В них зависимость от внеположного материала, предоставленного другим искусством, очень велика. В театре есть пьеса, в опере и балете — партитура композитора, в музыке с текстом — слово. В изобразительных, фигуративных, искусствах аналогичную роль играет сюжет. Такую ситуацию можно характеризовать как действие **архетипа «следования за...»**, т.е. связанности с внеположными условиями. Этот архетип может полностью или почти полностью подчинить формообразование диктату внешних сил. В дизайне это имеет место в проектировании объектов тяжелой промышленности: транспорта, военной техники и т.п. Но, как правило, максимально чистое действие этого архетипа приводит к потерям чисто художественного, а иногда и функционального порядка.

Архетип свободы и архетип следования взаимозависимы. При наличии творческой одаренности художника/проектировщика, обращение к внехудожественным закономерностям может послужить основой для поиска, для новых художественных открытий.

Один из ярчайших примеров значения практических требований для развития чистой формы — немецкий функционализм. Невозможно переоценить значение провозглашаемой утилитарности в функционализме для поиска и утверждения новой эстетики и новых принципов формообразования. Немало новаторских художественных решений в дизайне и архитектуре имели свои побудительные мотивы в утилитарной сфере. В свою очередь, абсолютно не предполагающие утилитарного применения художественные и научные достижения нередко оказываются весьма практичными и даже необходимыми [3]. Парадоксальность ситуации еще и в том, что формы так называемой функциональной, рациональной архитектуры сначала появились в недрах кубизма, футуризма и различных видов абстракционизма. Этот общеизвестный факт наглядно иллюстрирует, что «полезное» и «бесполезное», подчиненное и самовольное далеко не так противоположны, как могло бы казаться.

Характерно, что верность идеям функционализма, провозглашаемая художником даже весьма искренне (В.Гропиус!), на самом деле предполагает диалог-борьбу-игру этой зависимости со свободным волеизъявлением формальных сил. Манифест немецкого функционализма, здание фабрики «Фагус», имеет зрительное подобие чердака, который реально там отсутствует. Кресло из кабинета Гропиуса — директора Баухауза — вполне удобно. Но оно, вероятно, предполагает только эпизодическое присутствие хозяина кабинета. Он полностью лишен «барственного» духа и приходит сюда быстро и деловито решать различные вопросы с людьми, которых считает во всём равными себе.

Функционализм и проекты Гропиуса — только один из образцов того, когда для обновления приемов формообразования и, шире, художественного языка, искусство обращается к другим формам культуры. Такие ситуации периодически возникают в истории.

Например, в Западной Европе XIV века, в эпоху *ars nova*, проторенессансная тенденция выразилась в стремлении к радикальному обновлению. Это отчетливо выразилось в музыке, в жанре мадригала. Композиторы стремились высветить каждое слово, и это было мощным стимулятором в изобретении новых выразительных средств. Но вовсе не случайно их тогда называли «разрушителями поэзии»: стремление подробно обрисовать каждую деталь вредит единству фразы и высказанной мысли.

В русской культуре XIX века духовный архетип *ars nova* был воплощен А.С.Даргомыжским («Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!»), но лишь частично. Возможно, что мысли Даргомыжского о музыке и ее роли интереснее и значительнее, чем собственно композиторское творчество. Ведь и М.П.Мусоргский назвал Даргомыжского «великим учителем», а не творцом «музыкальной правды». Иначе говоря, его творчество больше значимо как «проектная идея», подлежащая развитию, а не как собственно «сооружения». Идеи Даргомыжского были почти «архитектурными фантазиями». Они требовали для своего воплощения более радикальных музыкально-выразительных средств, что и было позднее осуществлено Мусоргским. О влиянии

Мусоргского на музыкальный импрессионизм и авангард сказано достаточно много. Через следование за инородным материалом, при наличии определенной смелости, художник с оригинальным, «проектным» мышлением выходит на новые рубежи, реализует иные формальные архетипы.

В теории и истории дизайна традиционно противопоставляются понятия «канон» и «проект». Но важно, что и каноничность, и проектность могут быть выразителями архетипа следования за внешнеположными искусству закономерностями или сохранения имманентных искусству начал «без посторонних примесей».

Понятие проектности вносит еще один оттенок в характеристику архетипических свойств художественной формы дизайн-объекта: стадии проекта и воплощение в вещи обретают автономию. В абсолютном большинстве случаев предполагается, что автор проекта и создатели «материального тела» произведения — разные люди. Тем самым выявляется, что дизайн требует рядом с собой существование «вторичного», исполнительского искусства. Таким образом, мы имеем дело с **архетипом интерактивности: интерпретации и аранжировки, диалога и полилога**. Эту особенность дизайн разделяет с театром, академической музыкой, литературой, переведенной с иностранных языков, кинематографом, монументальной скульптурой, тиражной графикой. В дизайне эта цепочка оказывается еще длиннее. Здесь приходится пренебречь различиями между точным выполнением и сотворчеством и множеством промежуточных градаций. Но в любом случае проблема истолкования смысла, его переистолкования и создания нового смысла выходит на первый план. Аранжировщиком-интерпретатором дизайн-объекта является пользователь, причем вещь совершенно беззащитна перед его произволом. Но в то же время дизайнер может во многом предугадать возможные сценарии и облик результатов, как, например, в «Пространственной азбуке» П.Митурича или у В.Вазарели. В определенных ситуациях вмешательство пользователя предполагается как необходимый компонент (примеры многочисленны — от детских альбомов «Раскрась» до алеаторических музыкальных опусов).



Интерактивный подтекст, например, в хэппенинге и перформансе также может быть освещен в процессе обучения дизайнеров и осознаны ими [см.: 4, с. 94].

Архетип интерактивности действует в архитектуре. Ведь пространство архитектурного сооружения или ансамбля как бы не вполне готово для жизни и деятельности человека, если в нем отсутствует сам человек и предметное наполнение. Вместе с этими категориями в архитектуру входит и временная компонента. Согласно Ф.Джонсону, архитектура лишь дополняет главное — «организацию процессов»; его излюбленным приемом было создание «фризов из людей» [5, с. 93]. Без этих «посторонних вторжений» создание архитектуры оказывается не жилым и как бы еще не законченным. В соответствии с высказыванием Р.Барта, оно должна «желать» своего пользователя и доставлять ему «удовольствие от текста», в данном случае пространственного.

В современной науке об искусстве, как известно, сферой архитектуры интерьера считается стабильное, а областью дизайна интерьера — изменчивое. Но и гибкость, ориентированность непосредственно на контакт с человеком, не «защищает» объект от произвола зрителей-жителей. Дизайнер и, в его «тени», архитектор вступают с ними в игру наподобие караоке.

Интерактивность — одно из распространенных сейчас явлений и понятий. Она как бы материализует диалогическую составляющую современной культуры, столь актуальную для дизайна, и погружает его объекты в контекст живой жизни. В данном тексте эта проблема, требующая масштабных исследований, может быть только обозначена.

### **Примечания:**

1. *Фрейверт Л.Б.* Архетип в художественном формообразовании современного дизайна // Полигнозис. — 2011. — № 3–4. — С. 144–156.

2. *Адорно В.Теодор.* Эстетическая теория / пер. с нем. — М.: Республика, 2001. — 527 с.

3. Так, существует апокрифическая версия, что для создания рисунка маскировки зданий и сооружений в блокадном Ленинграде

были использованы результаты исследований крыльев бабочек. На сегодняшний день доказать ее или опровергнуть не представляется возможным.

4. *Баранова О.А.* Проблемы современного искусства // Фрейверт Л.Б., Баранова О.А. Дизайн, искусство, теория, история. — М.: Франтера, 2014. — С. 92–99.

5. Цит. по: *Иконников А.В.* Архитектура XX века: утопии и реальность. Т. II. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 672 с.

### **Библиография:**

1. *Адорно В.Теодор.* Эстетическая теория / пер. с нем. — М.: Республика, 2001. — 527 с.

2. *Баранова О.А.* Проблемы современного искусства // Фрейверт Л.Б., Баранова О.А. Дизайн, искусство, теория, история. — М.: Франтера, 2014. — С. 92–99.

3. *Иконников А.В.* Архитектура XX века: утопии и реальность. Т. II. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 672 с.

4. *Фрейверт Л.Б.* Архетип в художественном формообразовании современного дизайна // Полигнозис. — 2011. — № 3–4. — С.144–156.

## АССОЦИАТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА

Присвоение предметам ассоциативного значения в дизайне является емким художественным средством, проектным приемом. При формировании ассоциативного значения предмета на проектном уровне стимулами могут стать различные параметры: форма, конструкция, материал, цвет, а также сочетание предмета с другими предметами, имеющими к нему композиционное, стилистическое, функциональное и контекстное отношения. Сформированные на проектном уровне ассоциативные значения транслируют наиболее важные сведения о предмете, в том числе и заложенную в предмет проектную идею.

Ассоциативные значения по своим проявлениям разнообразны и неоднородны. Они могут отражать и объективные принципы соотнесения разных предметов, и эмпирические, и принципы семантические, личностно-психические, индивидуальные.

Attribution values to objects associative design is a capacious artistic a means, project reception. In the formation of the associative values of the object at the project level incentives may be different parameters: the shape, structure, material, color, and the combination of the object with other items having him compositional, stylistic, functional and contextual relationships. Formed at the project level associative values translate the most important information about the subject, including those inherent in the object of the project idea. Associative values in its manifestations are diverse and heterogeneous. They may reflect the principles and objective correlation of different subjects, and empirical and semantic principles, personal and mental, individual.

**Ключевые слова:** дизайн, значение, ассоциации, ассоциативное значение предметов.

**Keywords:** design, value, association, associative value items.

Известное высказывание Л.С. Выготского: «Значение не есть сумма всех тех психологических операций, которые стоят за словом. Значение есть нечто значительно более определенное — это внутренняя структура знаковой операции. Это то, что лежит между мыслью и словом» [1, с.187] обладает емким, общенаучным универсальным смыслом, что полностью объясняет его частое цитирование авторами из разных областей науки. Исследователи творчества Л.С. Выготского (А.А. Леонтьев, Т.В. Рябов и др.) утверждают, что он под словом имел в виду его физический аспект. С дизайнерской точки зрения физический аспект можно рассматривать как материальный, предметный эквивалент этого слова. Перефразируя высказывание Л.С. Выготского, можно сказать, что значение лежит между мыслью и предметом, или, основываясь на его же фразе «значение есть путь от мысли к слову», предположить, что значение предмета является не априори существующим признаком, а результатом некоего многоступенчатого, растянутого во времени и в пространстве процесса, включающего в себе зарождение значения предмета в форме проектной идеи, приобретение этой идеей объективного смысла и трансформации этого смысла в актуальное значение в зависимости от условий функционирования и особенностей восприятия.

Процесс образования значения предмета можно рассматривать как относительно устойчивую систему, имеющую внешне стабильную, но внутренне динамичную структуру, состоящую из взаимосвязанных компонентных значений как структурных элементов значения предмета в целом. Этими компонентными значениями являются идеализированное, объективное и актуальное значения, взаимоотношения которых определяет процесс формирования и функционирования значения объектов дизайна.[2] Однако процесс как условие формирования значения не подразумевает линейную очередность его структурных составляющих, специфика которых как раз в том, что они могут сочетаться в различных комбинациях. Связи, обеспечивающие внутреннюю подвижность и структурную целостность и устойчивость этих комбинаций, могут быть разными – линейными, нелинейными, причинно-следственными, ассоциативными

и т.п. Наиболее интенсивной является ассоциативная связь, благодаря которой формируется ассоциативное значение предмета как одна из форм освоения идеализированного и объективного значений и формирования актуального значения.

Термин «ассоциативное значение» ввел в современную научную парадигму один из известнейших исследователей в области психолингвистики Джеймс Диз в книге «Структура ассоциаций в языке и мысли». Согласно Дизу, ассоциативное значение формируется как совокупность слов-реакций на воспринимаемое слово-стимул, и если несколько слов вызывают одинаковые ассоциативные реакции, то их ассоциативные значения совпадают. В дальнейшем понятие развивалось в поисках структурных связей и отношений, складывающихся в мышлении, как результат опыта жизнедеятельности человека. В настоящее время термин широко используется в современной лингвистике и психологии. В первом случае, как определенный компонент значения слова, во втором – как адекватное психологической структуре восприятия значение, как результат распределения ассоциаций с разного рода стимулами.

Специальных исследований, посвященных вопросу ассоциативного значения объектов дизайна, нет. Однако в трудах некоторых авторов этот вопрос затрагивается. Среди них можно выделить Е.В. Жердева, который, в частности, отмечает, что «искусство дизайна возникает в основном там, где в потребительском контексте форма получает знаковую функцию, побуждает волну ассоциаций: дизайнер дает потребительской мысли толчок к переживанию, сотворчеству, вовлекая в ход ассоциативных сопоставлений». [3,с.226] Исходя из этого, ассоциативное значение можно понимать как особое качество, присвоенное дизайнером в процессе проектирования предметам и вещам – качество, побуждающее волну ассоциаций, вовлекающее потребителя в ход ассоциативных сопоставлений и подталкивающее к переживанию, сотворчеству. Ценность этого мнения заключается в том, что ассоциативное значение понимается не только как разнообразные и неожиданные пересечения смыслов, но и помогает лучше ориентироваться в потенциальных возможностях взаимодействия этих смыслов, обеспечивающих реализацию коммуникативной функции дизайна. Идея Е.В. Жердева

подсказывает, что присвоение предметам и вещам ассоциативного значения на проектном уровне может стать в дизайнерском творчестве стратегией, нацеленной не только на разработку отдельных предметов, но и на построение предметной структуры среды в целом. Все это неизбежно приведет к формированию ассоциативного образа среды. Неизбежность последнего связана с тем, что все ассоциативные связи, наблюдаемые между предметами и вещами, имеют «средовую природу», корректирующую и актуализирующую их объективное значение.

Можно выделить два аспекта понимания ассоциативного значения. Эти два аспекта – не что иное, как две стороны любого сколь-нибудь сложно организованного человеческого поведения, два неразрывных звена ассоциативного восприятия действительности. Они различаются как объективный феномен, отражающий реальное значение предмета, в первом случае, и как субъективный феномен, наблюдаемый при осознании и освоении человеком реального значения, – во втором. Речь идет об ассоциациях, лежащих в основе проектной идеи, и об ассоциациях, появляющихся в процессе восприятия значения предмета. Если в первом случае ассоциации стимулируют формирование проектной идеи и отражают широту творческой фантазии дизайнера, то во втором случае они способствуют осознанию и смысловому освоению первичного значения предмета. При этом необходимо отметить, что само осознание может быть двояким. С одной стороны, осознание можно характеризовать как ассоциативное осмысление объективного значения с последующим формированием ассоциативного значения как его идеализированного эквивалента. Здесь ассоциативное значение понимается как непосредственно не проявляющееся в материальной форме и реализующееся лишь в процессе восприятия, т.е. ассоциативное значение не может быть значением самого предмета, а лишь его эмоционально-чувственным отражением. С другой стороны, осознание происходит посредством вычленения некоторых наиболее понятных человеку и значимых для него структурных составляющих первичного значения (проектной идеи) предмета, стимулирующих появление разнообразных ассоциаций, которые впоследствии приобретают статус ассоциативного значения самого предмета. При этом вычленение выступает как процесс деятельности, а осознание – через формирование

ассоциативного образа – как результат этой деятельности. 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.

В обоих аспектах эмоционально-чувственное отражение в качестве ассоциативного эквивалента значения предмета, выступая как его ассоциативное значение, реализуется в формах мысленной взаимозамены по сходству, смежности или контрасту. Следовательно, ассоциативное значение можно характеризовать как систему дифференцированных признаков, отражающих специфику вышеназванных форм, соотнесенных с различными видами взаимоотношений предметов в процессе их восприятия и осмысления человеком. Система эта выступает не как абстрактное понятие. Она возникает и действует в реальной средовой действительности, в динамике коммуникации, во всей полноте социальной, культурной, психологической обусловленности функционирования предмета в среде. Ассоциативное значение определяется не в процессе механического сопоставления разных предметных единиц, а системой смысловых, содержательных, образных, формальных соотнесений и противопоставлений предметов в процессе их функционирования в разных средовых ситуациях и в восприятиях.

Структурное построение системы соотнесений и противопоставлений основано на ассоциативных связях, обеспечивающих относительную устойчивость ядра системы в динамике ее трансформаций в процессе функционирования. Ядром системы является проектная идея, заложенная в предмет, которая устойчива при любых обстоятельствах, а относительность ее устойчивости вытекает из свойства трансформироваться, не теряя при этом статуса первичного значения.

Ассоциативное значение предмета обладает различными свойствами и потенциями, принадлежащими ему как структурному компоненту среды. Сконцентрированные в ассоциативном значении разнонаправленные свойства определяют содержательный статус предмета в разных средовых ситуациях и в то же время демонстрируют его смысловые отношения с другими предметными составляющими

среды. Ассоциативное значение относится одновременно к реальной действительности, к конкретным вещам и к понятиям, к мышлению, к различным мыслительным абстракциям. Оно концентрирует в себе и характеристики, основанные на материальных, физических параметрах предмета, и абстрактные, воображаемые черты, раскрывающие и демонстрирующие самые неожиданные глубинные смыслы предмета.

Ассоциативное значение формируется как в процессе образного восприятия предмета, так и в процессе утилитарного освоения предмета. Оно одновременно характеризует сразу две системы – систему внутреннего структурного построения содержания предмета, обеспечивающую восприятие предмета, и систему функциональной идентификации, обеспечивающую его утилитарное освоение. Благодаря этому ассоциативное значение становится обязательным условием образования коммуникативного потенциала объектов дизайна.

В акте коммуникации ассоциативное значение выполняет интерпретирующую и познавательную функцию. Эти функции всегда накладывают отпечаток на смысловые характеристики предмета. Смысл первой заключается в самом ассоциативном значении, когда притягиваются и конденсируются в единое целое самые разнообразные ассоциации, вызванные предметом – основные и периферийные, неожиданные, иногда противоречивые, формальные и смысловые. Это помогает понять утилитарный и образный смысл предмета. Вторая функция отталкивается от ассоциативного значения и обозначает постижение формально-композиционных и содержательно-смысловых параметров предмета. В этом случае проявляется эвристический смысл ассоциативного значения как результата субъективного восприятия и выявления образного смысла предмета. Эти две постоянно действующие функции ассоциативного значения обеспечивают семантическое многообразие восприятия предметов и их комплексов, их образную целостность. Ассоциативное значение формируется соответственно формально-композиционным решениям предметов, их вовлеченности во всевозможные средовые события, что предполагает определенные причинно-следственные



связи и коммуникативные процессы, обозначающие формальные и содержательно-смысловые связи предмета с другими предметами по сходству, смежности или по контрасту.

Ассоциативное значение как результат восприятия, интерпретации, осмысления и освоения предметной среды обусловлено процессом сравнений, которые по общепринятому мнению ученых являются основой понимания и мышления. Сравнение рассматривается как одно из проявлений ассоциативного мышления, пронизывающего все области жизнедеятельности человека и проявляющегося в процессе освоения предметного окружения. Освоение предметной действительности предполагает возникновение самых разнообразных, иногда неожиданных, с первого взгляда не объяснимых ассоциативных связей, которые в процессе освоения предметной среды объединяют предметные единицы по формальным или логико-смысловым признакам. Они обуславливают появление производных, вторичных – в том числе ассоциативных – значений предметов в среде, основанных на заложенной в них проектной идее и на ее дальнейшей мотивации.

Ассоциативные значения по своим проявлениям разнообразны и неоднородны. Они могут отражать и объективные принципы соотнесения разных предметов, и эмпирические (основанные на субъектно-объектных отношениях в среде, вытекающие из приобретенного опыта человека), и принципы семантические, личностно-психические, индивидуальные.

Все предметы в среде содержат в себе определенные импульсы ассоциативной связи. В них изначально заложена вероятность ассоциативного сближения с другими предметными единицами, предрасположенность к ассоциативному сближению. Способность предметов вызывать в сознании человека те или иные образы составляет ассоциативную потенцию предмета, придающую ему особое ассоциативное значение. Это значение активизируется в представлениях и восприятиях человека при освоении среды, образуя при этом разнообразные ассоциативные ряды. Реализация ассоциативной потенции предмета – процесс динамический и нелинейный, в различных ситуациях реализуемый по-разному. Наиболее интенсивно ассоциативный потенциал предметов (проектной идеи)

действует в ассоциативных рядах семантического характера. В них в большей степени, чем в каких-либо других, отражаются субъективные, личностно-психические ассоциации, где информация о проектной идее подается как субъективно преломленное в сознании дизайнера и выраженное в проектной идее ассоциативное значение предмета.

Ассоциативные ряды онтологического характера эффективно описывают смысл предметов непротиворечивыми ассоциативными определениями и генерируют новые ассоциации без необходимости пересмотра первичного ассоциативного значения. Ассоциативные ряды, построенные на эмпирическом опыте человека, чаще всего направлены на усиление непрямых признаков ассоциативного потенциала предметов. Это могут быть какие-то события или ситуации, связанные с объектом и сохранившиеся в памяти человека.

По мере культурного развития человека и расширения диапазона его знаний ассоциативные ряды могут пополняться. Они могут изменяться в зависимости от преобладающего назначения среды. Например, в предметной среде со строго выраженным функциональным назначением первичное (проектное) ассоциативное значение реализуется в ассоциативных рядах онтологического характера, отражающих объективную средовую реальность, смысловые и ценностные отношения людей к контекстной структуре среды. В этом случае предметы ассоциируются в большей степени по своим формальным, утилитарно-прагматическим признакам. В среде, где преобладает содержательное, смысловое или символическое назначение, первичное ассоциативное значение реализуется в ассоциативных рядах, имеющих понятийную структуру. Например, предметное окружение памятника может ассоциироваться с такими понятиями как доблесть, героизм, благодарность.

Освоение предметной среды – это, по сути, постоянный процесс ассоциирования семантически, содержательно, композиционно, образно значимых предметных единиц, причем отправным пунктом и толчком для этих ассоциаций являются средовые контексты.

Ассоциативное восприятие предметов в контекстах среды – процесс, обусловленный социальным, объективным и субъективным опытом, актуализирующийся при освоении предметной среды. В этом

процессе выстраиваются ассоциативные ряды, в итоге формирующие ассоциативный образ предметной среды. Подобные ассоциативные ряды представляют собой некую цепочку, первым звеном которой является первичное ассоциативное значение, вложенное в предмет на проектном уровне, т.е. ассоциации дизайнера, благодаря которым генерировалась проектная идея. Поэтому первичное ассоциативное значение отражает уровень интеллектуального и общего развития, культуры, кругозора, эрудиции, характер интересов дизайнера.

Ассоциативное значение, выражаемое в проектной идее, неоднозначно в восприятии человека, поскольку восприятие и осмысление предметного окружения всегда происходят в каком-либо средовом контексте. Восприятие и осмысление могут происходить одновременно в разных контекстах – следовательно, ассоциативные ряды могут выстраиваться одновременно по разным направлениям в зависимости от культурных, социальных характеристик каждого человека. Они могут пополняться, сокращаться, быть линейными или нелинейными. Разнохарактерная зависимость ассоциативного восприятия от разного рода ситуативных, контекстных и других – иногда случайных – факторов и неустойчивых ситуаций, не предполагает неустойчивости и изменчивости самого ассоциативного значения. Кажущаяся изменчивость ассоциативного значения – это следствие его свойства вариативности, которая зависит от описанных выше факторов и ситуаций. Относительную устойчивость ассоциативного значения и в проектном ассоциировании и в восприятиях обеспечивает объективное значение предмета (соответствующее предмету понятие), которое выступает как статичное условие формирования ассоциаций. Необходимо отметить, что вариативность образования ассоциативного значения исходит не от идеализированного или объективного значения, а от контекстов среды. Поэтому формирование ассоциативного значения и на проектном уровне, и в восприятии людей происходит не только, возможно даже не столько на основе предметно-понятийных параметров, но исходя из реальных контекстных средовых условий, оказывающих непосредственное влияние на восприятие и использование предмета. Возникающее при этом ассоциативное значение наглядно объясняет механизм контекстно-ассоциативного

воздействия на предмет. Вместе с тем, очевидно, что такого рода воздействие допустимо лишь для порождения вторичного контекстно-ассоциативного значения. В то же время, проектная идея как первичное значение, будучи продуктом проектного ассоциирования и предполагающее массовое тиражирование, формируется в зависимости от субъективных профессиональных качеств дизайнера.

Интерпретация значения предмета предполагает обращение к его функционированию в существующих контекстных условиях – и потому связана с изучением средовых контекстных ситуаций. Эти ситуации должны пониматься как взаимозависимые смысловые образования разных уровней – композиционных, стилистических, тематических, событийных и др. Контекст предстает как обязательное условие существования среды, благодаря которому реализуются все возможные значения предмета. Контекстная специфика значения, во многом определяющая смысл функционирования предмета, может быть отнесена к фактору, который не является собственно средовым, но непосредственно связан со средовыми специфическими характеристиками предмета. В этом смысле контекстная принадлежность значения может рассматриваться как одна из форм проявления актуального значения.

Контекст – принципиально открытая модель, поскольку количество его составляющих определяется смысловой доминантой контекста – ассоциативным потенциалом. Следовательно, ассоциативный потенциал выполняет структурирующую функцию обеспечивающую жизнестойкость контекста во времени. Благодаря ассоциативному потенциалу контексты создают предпосылки возникновения разнообразных ассоциативных значений предметных единиц среды. Ассоциативный потенциал контекстов среды является связующим звеном между предметной структурой среды и воспринимающим ее человеком. Предметы и вещи с заранее присвоенными на проектом уровне «сильными» ассоциативными значениями, имеющими контекстную направленность в среде, в восприятии человека, не поддаются расчленению, и как единый смысловой компонент вовлекаются в коммуникативный процесс, выступая в качестве эффективных образформирующих факторов.

Таким образом, ассоциации, генерирующие ассоциативное значение предмета, разнообразны, иногда противоречивы и разной степени значимы. Ассоциации разнятся не только по своему характеру, но и по роли в процессе образования ассоциативного значения предмета. Разнохарактерность ассоциаций зависит от контекстной структуры среды как условия формирования актуального ассоциативного значения. Ассоциативное значение в дизайне является емким художественным средством, проектным приемом. При формировании ассоциативного значения предмета на проектном уровне стимулами могут стать различные параметры предмета: форма, конструкция, материал, цвет, а также сочетание предмета с другими объектами, имеющими к нему композиционное, стилистическое, функциональное и контекстное отношения. Сформированные на проектном уровне ассоциативные значения транслируют наиболее важные сведения о предмете. При этом эти сведения могут быть связаны и с идеализированными, и с объективными значениями. Ассоциативные значения, сформированные в человеческом восприятии, аккумулируют в себе все или наиболее важные для предмета сведения, в том числе и заложенную в предмет проектную идею, и значения, приобретенные в процессе функционирования в конкретных контекстных условиях.

### **Библиография:**

1. *Выготский Л.С.* Психология грамматики. М., 1968
2. *Мкртчян С.В.* Категория значения в современном дизайне. «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». – МГХПА, 2016. - №3
3. *Жердев Е.В.* Метафора в дизайне / Жердев Е.В.: Учеб. Пособие. Издание 2-е, переработанное и дополненное. – М.: Архитектура-С, 2010. – 464 с., ил.

## **ТИПОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОГО СТИЛЯ В ТЕРРИТОРИАЛЬНОМ БРЕНДИНГЕ**

В статье рассматривается проблема типологии территориальной бренд-идентификации на уровне визуально-графического языка и визуально-графического стиля, которая отражает структурную двойственность объекта коммуникации, являющегося одновременно ее субъектом. В графическом дизайне данная проблема на проектном уровне выражена в смысло- и формообразовании территориального бренда и приоритетном значении визуально-графического стиля.

The article discusses the problem of typology of place brand identification on the level of visual-graphic language and visual-graphic style that reflects the structural ambiguity of the object of communication, which are simultaneously its subject. In graphic design this problem at the project level expressed in meaning- and shaping the place brand and the priority importance of the visual graphic style.

**Ключевые слова:** брендинг территорий, типология брендов, бренд-идентификация, логотип, знак, визуальные коммуникации, эстетическая информация.

**Keywords:** typology of branding, place brands, brand identity, logo, sign, visual communication, aesthetic information.

### **Введение**

Типология является наиболее точным методом научного познания проектной деятельности дизайнера для решения

типовых задач, приобретающих характер устойчивого «языка» коммуникации. Так, например, определенные типы организации социокультурных структур в архитектуре и окружающей среде, по определению К.Александера [1], образуют самостоятельный язык шаблонов (паттернов). Язык шаблонов в силу универсальности такой систематизации коммуникативных объектов выходит за рамки архитектурной среды и может быть распространен и на другие «языковые» и коммуникативные системы в контексте потребления и производства информации, включая информацию эстетическую, которая создает ситуацию программируемой предсказуемости восприятия визуального сообщения и коммуникативного действия, выраженного в потребительской реакции на это сообщение.

В сфере брендинга территорий сложился собственный язык шаблонов, который состоит из ряда наиболее популярных и воспроизводимых решений. Визуальный язык в территориальной бренд-идентификации (фирменном, знаке, фирменном логотипе и фирменном стиле) [3], таким образом, поддается систематизации, а его анализ может быть осуществлен через определение отношения визуально-графического языка и визуально-графического стиля в структуре визуального бренда. «Многослойность» сообщения, структура которого может быть рассмотрена с точки зрения различных коммуникативных дисциплин и проектных областей (например, психологии, искусствоведения, маркетинга и т.д.), не разрушает его единства, но позволяет воздействовать на различные целевые аудитории и каналы коммуникации. Язык шаблонов в визуальных коммуникациях на проектном уровне может воспроизводиться в том, что одному типу ситуации, контекста или целевой аудитории всегда будет соответствовать определенный тип визуального сообщения.

Вследствие указанной многослойности сообщения, неизменно возникающей в системах идентификации, типология территориальных брендов является двойственной, выраженной в проблеме смысло- и формообразования знаковых систем в данной области. Дифференцированный подход к типологии основных решений в области территориальной бренд-идентификации

представляет практическую значимость для разных направлений профессиональной деятельности сферы интеллектуальных услуг, и в особенности для изучения актуальных коммуникативных проблем визуального искусства и дизайна. Типология территориальных брендов позволяет проследить, когда и при каких условиях визуально-пластическая форма становится сообщением, т.е. эстетическое сообщение становится информационным, и в какой мере этот процесс является необратимым, а также на примере территориального брендинга дает возможность исследовать трансформацию объектов графического дизайна в сложные субъекты коммуникации.

### **Семантическая и эстетическая структура репрезентации территориальной бренд-идентификации**

Типология территориального брендинга (бренд-идентификации) может быть построена учитывая двойственность, которая возникает при дифференциации систем идентификации на визуально-графический язык и визуально-графический стиль, что соответствует аналогичной в теории информации дифференциации ее на семантическую и эстетическую [2]. Оба уровня сосуществуют в рамках одного и того же объекта коммуникации, который инициирует коммуникативный акт через:

- узнаваемость территории (что это за место);
- смысловое содержание и послание (ценности, послания, идеология);
- эмоции (положительное восприятие и впечатление от места).

Структура типологии территориальных брендов состоит из двух уровней: смыслообразования и формообразования. Визуально-графический язык определяется через смысловое значение изобразительного элемента, то, что определяется понятием «содержание». Эстетический или художественный уровень может быть определен в категориях выразительных средств дизайнера, эстетических и стилистических особенностях и характере бренда — то, что определяется понятием «форма».



Подобная двойственность не раз отмечалась при анализе знаковых систем. Так, например, Ю.Ходьков [6] применительно к товарному знаку указывает двуединство сообщения, преданного визуально-графическими средствами. Подобная двойственность возникает уже на стадии проектно-творческого замысла, который, как отмечает Ходьков «включает в себя идеологическую (концептуальную) и соответствующую формальную (художественно-композиционную) составляющие» [6, с. 7]. Как в свою очередь справедливо отмечает И.Стор, «взаимообусловленность содержания и формы в искусстве не исключает наличия противоречий между ними. Конфликт существует не между содержанием и формой вообще, а между старой формой и новым содержанием» [5, с. 26]. Данная структурная сложность, единая для всех видов визуального искусства, актуальна и в сфере территориальной бренд-идентификации.

В узкоспециальном понимании визуально-графическая форма приобретает полное содержательное единство с сообщением и вообще может быть описана в рамках дословной интерпретации известного тезиса-афоризма М.Маклюэна [8]. Проблема единства формы визуального идентификатора с содержанием и возможность в рамках рекламной, маркетинговой и бренд-коммуникации «превратить» форму в сообщение заключается в несоответствии репрезентативных свойств структуры сообщения, возникающем в процессе реальных коммуникаций, которое демонстрирует наличие разных типологий применительно к одному объекту коммуникативного и художественного процесса. С точки зрения конечного потребления сообщения, структурная и функциональная значимость и иерархичность формы и содержания территориальных брендов в процессе проектной деятельности могут пересматриваться, что, впрочем, не нарушает их проектной связанности и перцептивного единства.

Язык визуальной коммуникации является одновременно средством донесения смыслов, которые содержат не только определенные «маркеры», но и «обещания», подтверждающие или формирующие определенные потребительские ожидания и реакции. Эстетическое сообщение, визуально-пластическая форма бренда

Рисунок 1. Бренды территорий с изображениями гор (Чили, Босния и Герцеговина, Республика Адыгея (Россия), Польша, Троян (Болгария), Юнгфрау (Швейцария); логотип Fjord Tours (fjordtours.com))



может оказывать влияние на коммуникативные качества систем идентификации, например, по мере устаревания или изменения моды, может вызвать непонимание или отторжение у зрителя. Насколько по-разному может решаться один и тот же объект, как, например, горы, видно на примерах туристических брендов Чили, Боснии и Герцеговины, Республики Адыгея (Россия), Польши, Трояна (Болгария), Юнгфрау (Швейцария) и компании «Fjord Tours» (рис. 1). По сравнению с жесткой и цельной графикой «Fjord Tours», логотипы перечисленных стран кажутся наивными и маловыразительными. Главным качественным отличием идентичных по содержанию изобразительных объектов является визуальная «убедительность» знака, графические и композиционные решения и приемы, т.е. визуально-пластические качества бренд-идентификации, которые и обеспечивают, если использовать терминологию С.Анхольта [7], «конкурентную идентичность» бренда. Таким образом, типологию территориальной бренд-идентификации следует разделить на два уровня: визуально-графического языка (системы коммуникации) и визуально-графического стиля (формы).

## Визуально-графический язык территориальных брендов

Существуют разные подходы к формообразованию территориальной бренд-идентификации, которые естественным образом напрямую взаимосвязаны с ее смыслообразованием. Каждая территория обладает определенным набором объектов и образов, служащих «маркерами», благодаря которым территория идентифицируется и происходит коммуникативный акт. Территориальную бренд-идентификацию следует понимать не только в качестве торговой марки (англ.: trademark), но и как ориентир, «визитную карточку» (англ.: landmark). Бренд территории построен на основе универсальных идентификаторов, которые применимы для любой страны, города или региона. Можно выделить следующие «визитные карточки» и маркеры территорий:

- архитектура (знаковые достопримечательности, культовые постройки);
- природа (географические и экологические особенности территории);
- продукт (национальный продукт, производимый на территории, прославивший ее и ассоциируемый с ней);
- персоналии (известные люди и исторические личности);
- мифология и история (известные исторические события).

Данные территориальные маркеры в системе визуальных коммуникаций территориального бренда становятся объектом графического дизайна, но при этом они одновременно являются и активным субъектом коммуникации. Типология территориальной бренд-идентификации как целостной коммуникативной системы (а только в таком качестве она и имеет смысл) поэтому включает и чисто репрезентативные критерии содержательной стороны изображения, и эстетические, художественные критерии отбора брендов и их атрибуции. Среди множества реализованных проектов в области территориальной бренд-идентификации можно определить и выделить ряд наиболее часто встречающихся решений, которые с точки зрения указанной их типологической двойственности носят смешанный характер. В сфере территориального брендинга существует собственный устойчивый визуально-графический язык шаблонов.

### *Национальные флаги и элементы официальной геральдики*

Одним из наиболее «семантически прозрачных» решений в области брендинга территорий является использование и графическая интерпретация национального флага или отдельных элементов официальной геральдики. Подобный подход используется в логотипах Швеции (разработчик: NSU (The Council for the Promotion of Sweden), 2006 г.), Дании (разработчик: Scandinavian Design Lab, 2003 г.), Канады (разработчик: Canadian Tourism Commission, 2007 г.), Чехии (версия 2002 г.) и др. Самыми тиражируемыми и узнаваемыми примерами сохранения исторической символики в бренд-идентификации являются «Швейцарский крест» и британский «Юнион Джек». Геральдические элементы не воспроизводятся в чистом виде, а подвергаются значительной визуально–пластической переработке.

### *Национальные символы и архетипы*

Воспроизводство национальных символов, отдельных элементов символического капитала территории, культуры и истории территории, в отличие от геральдики, является более сложным и вариативным решением. Примером такого подхода является туристический бренд Австралии, знак для маркировки национальных товаров «Сделано в Австралии», где используется изображение кенгуру как одного из самых характерных неформальных образов, который является узнаваемым идентификатором страны. Бренд-идентификация Франции «Встретимся во Франции» (разработчик: Hervé Novelli et Christine Lagarde, 2008 г.) представляет собой нарисованный «от руки» портрет Марианны с развевающимися волосами, но без характерного для данного образа фригийского колпака. Марианна является одним из самых широко тиражируемых и устойчивых символов Франции.

### *Архитектура и исторические достопримечательности*

В брендинге городов очень часто используются архитектурные достопримечательности, которые отображены в бренд-идентификации городов. Например, в основу бренд–идентификации Нюрнберга (разработчик: агентство wirDesig, 2011 г.) лег исторический силуэт замка города. В процессе работы айдентика подверглась пластическому улучшению, стала менее вытянутой и более компактной для размещения на фирменных носителях. Несмотря на известный графический



Рисунок 2. Логотипы городов: Нюрнберг (разработчик: wirDesign, 2011 г.), Берлин (разработчик: Metadesign, 2005 г.), Братислава (разработчик: Martin Žilinský, 2005 г.)

примитивизм данного решения, по сравнению с логотипами Братиславы (разработчик: Martin Žilinský, 2005 г.) или Берлина (разработчик: Metadesign, 2005 г.) (рис. 2), смысловое раскрытие образа города стало для него наиболее приемлемым. Подобная «привязка» действует применительно к столицам стран, когда та или иная архитектурная достопримечательность получает известность на глобальном уровне и может стать бренд-идентификатором страны целом. Изображение подобных территориальных «маркеров» активно используется в айдентике крупных международных мероприятий наподобие саммитов G8 (см. например, логотипы саммитов G8 Санкт-Петербург 2006, G8 Франция 2011, Буш-Путин Братислава 2005, G20 Торонто 2010).

#### *Объектная среда*

Изображение объектов материальной среды и культуры также может послужить основой для смысло- и формообразования территориальной бренд-идентификации. Данные объекты могут являться достопримечательностями сами по себе или же отражать заложенные в бренд-идентификацию смыслы и истории в конкретной материальной форме.

Например, туристический бренд-идентификатор села Кын в

Пермском крае (разработчик: ПЦРД (Пермский центр развития дизайна) совместно с студией ГД, 2012 г.) объединяет изображение «железного лота» и первую букву названия «Кын» (в качестве дополнительной айдентики может использоваться только буква «К», взятая из основного знака). Лот является аналогом якоря, выполнявшего функции тормоза, применявшегося сплавщиками для прохождения опасных участков реки Чусовой. Для данной территории объект представляет историческую ценность, в самом Кыну на берегу Чусовой установлен памятник в виде лота.

#### *Сложносочиненная айдентика*

Сложносочиненная айдентика состоит из комбинации множества элементов, объединенных единой тематикой или концепцией и образующих в этом качестве новый самостоятельный знак. Такой тип бренд-идентификации отличается «многословностью» и многослойностью, когда информация не концентрируется в одном образе или объекте, а раскрывается в форме развернутого повествования. Сложносочиненная айдентика может содержать сразу несколько смысловых значений, когда каждый из составляющих ее элементов наделяется определенной легендой. Элементы, из которых собирается сложносочиненная айдентика, как правило, формируются либо из смыслового и символического капитала территории, либо имеют «искусственное» происхождение, т.е. придумываются разработчиками в рамках выбранной концепции и стратегии позиционирования. Подобным образом построена бренд-идентификация княжества Лихтенштейн (разработчик: Wolf Olins, 2009 г.), которая предназначалась для улучшения репутации страны в налоговой и банковской сферах и привлечения новых средств за счет развития туризма и предпринимательства. Айдентика Лихтенштейна должна была маркировать изменения в экономической политике через новый уникальный и привлекательный образ. Для раскрытия национального бренда взяты пиктограммы дома, звезды, сердца, цветка и монеты, которые обозначают аграрную культуру, финансовую сферу, домашний очаг, индустрию и промышленность. Пиктограммы складывались в форме княжеской короны, являющейся также центральным геральдическим элементом княжества. Из этих

же элементов собран сам логотип. Другим типом сложносочиненной айдентики является сочетание разнородных изобразительных и символических элементов в один собирательный и цельный знак. Логотип немецкого города Ноймюнстера (разработчик: Polimorf studio, 2011 г.) состоит из трех элементов: лебедя (традиционный геральдический элемент города), щита и листа. Тот же принцип применялся в ранних версиях логотипа Словении (разработчик: Luks Studio, 2006 г.), сочетавшего три элемента: знак сердца, лист липы и гору Триглав, а также в знаке Одессы (разработчик: Студия Артемия Лебедева, 2012 г.), объединившем якорь, сердце, волны, силу и маяк.

### *Географические особенности и биосфера*

Бренд-идентификация, использующая образы, связанные с природой, климатом, географией, наиболее распространена в туристическом брендинге, где экологические и климатические особенности и преимущества территории являются одним из значимых ресурсов. Таким образом, айдентика позволяет в наиболее наглядной форме представить уникальное предложение и «продукт» территории. Самыми частыми и повторяемыми изобразительными элементами в туристических брендах являются:

- солнце (Испания, Греция, Мальта, Кипр, Болгария, Бразилия);
- море, вода (Греция, Кипр, Мальта, Бразилия);
- горы (Польша, Босния, Румыния, Фьорды, Чили);
- растения (Ирландия, Шотландия, Голландия, Турция, Румыния, Колумбия, Шри-Ланка, Малайзия, Болгария, Ньюфаундленд и Лабрадор, Белоруссия);
- животные (Мальдивы, Австралия).

Множество бренд-идентификаций самых разных стран мира используют примерно один и тот же, переходящий из проекта в проект набор образов. Подобная повторяемость является отражением объективной ситуации идентичных (по условиям и структуре) рыночных предложений. Например, изображение солнца используется в туристических брендах Греции, Мальты, Кипра, Монголии, Замбии, Бангладеша, Испании и др. Благодаря такой частоте использования, солнце превратилось в знак,



Рисунок 3. Бренды территорий с изображениями растительных элементов (Турция, Голландия, Ньюфаундленд и Лабрадор, Канада, Болгария, Шотландия, Бутан, Шри-Ланка, Ирландия, Парагвай, Новая Зеландия, Армения)

отождествляемый с туризмом как таковым и символизирующий отдых. Не менее распространенным образом являются изображения цветов и растений (рис. 3), которые представлены в логотипах Ирландии — клевер (разработчик: Tangerine PR Agency, 2011 г.), Вьетнама — лотос (разработчики: Dat Viet Advertising Company, 2005 г.; Tran Hoai Duc, 2011 г.), Турции — красный мак (разработчик: Turizm Müşaviri İlknur Yiğit, 2010 г.), Голландии — тюльпан (разработчик: Netherlands Enterprise Agency (RVO.nl), 2009 г.), Бутана — голубой мак (разработчик: Ogilvy & Mather Pvt, Ltd, India, 2011 г.) и др. Изображаемые растения, как правило, растут на этих территориях, укоренены в истории, связаны с мифологией и культурой. Фактически многие из них превратились в неофициальные символы страны.

#### *Универсальные знаки*

Универсальные знаки основаны на символах, семантика которых не требует расшифровки, дополнительного перевода и объяснений. Универсальные знаки понятны всем, носят мультикультурный характер и широко растиражированы. Бренд-идентификация, построенная на основе универсальных знаков, представляет собой наиболее открытую коммуникативную систему, понятную



в самых разных языковых и культурных средах и контекстах. Одним из наиболее часто используемых универсальных знаков в территориальном брендинге, является изображение сердца. В современной массовой культуре сердце символизирует любовь, чуткость, доброту, искренность, откровенность, любезность, доброжелательность, приветливость, сочувствие, дружбу и щедрость. Символ повсеместно используется для визуального обозначения слова «любовь». Пожалуй, самым известным и копируемым территориальным брендом является туристический логотип Нью-Йорка — I♥NY, созданный в 1977 году американским дизайнером Милтоном Глейзером. Символ сердца используется также в логотипах Дании, Тайваня, Венгрии, Смоленской области, а также старом логотипе Колумбии.

#### *Абстрактные формы*

В формообразовании абстрактной айдентики не используются реальные изображения. Абстрактная айдентика оперирует геометрическими фигурами, пластическими и изобразительными формами, не имеющими прямых аналогов с реальными объектами. Бренд-идентификация территории может не означать что-то определенное, в любом случае даже в самой абстрактной форме аудитория найдет смысл. В этом выражается познавательная особенность человеческого восприятия. Любая, даже самая сложная для восприятия абстракция все равно предусматривает известную долю «узнавания» и «интерпретации», включающую как объективный опыт, так и субъективное восприятие, и сохраняет семантическую открытость [4].

#### *Шрифтовая идентификация*

Распространенным решением в территориальном брендинге является шрифтовая бренд-идентификация, образующая комбинацию двух и более букв, или цифр, или одну из букв в уникальном начертании. Шрифтовая идентификация не требует дополнительных изобразительных и знаковых решений и выполняет самостоятельные коммуникационные функции по идентификации территории. В этом качестве шрифтовая (типографическая) айдентика позволяет в некоторых случаях вообще отказаться от изобразительного

ряда, что является определенным выходом для разработчиков, когда смысловой и символический консенсус с заказчиком или целевой аудиторией по каким-либо причинам не достигнут. Типографическая бренд-идентификация выполняет коммуникативные функции так же эффективно, как и изобразительный знак, а в некоторых случаях является более универсальным решением. Пластические конструкции в ней имеют приоритет над правилами письма и не являются препятствием для коммуникации (чтения и восприятия) с аудиторией при любой структурной сложности [4]. Ребрендинг территориальной идентификации часто связан с заменой изобразительных элементов в бренд-идентификации на типографические логотипы, как например в ребрендинге Канзаса (разработчик: Willoughby Design, 2012 г.), в рамках которого айдентика города уходит от примитивного и «лобового» изображения силуэтов зданий к яркому типографическому знаку. Композиционно логотип построен на асимметрии и обрезании элементов (букв «К» и «С»), что, возможно, снижает его читабельность, но значительно повышает его выразительность и интересность. Кроме того, новый логотип существенно лучше приспособлен для развития в фирменном стиле.

#### *Грамматические конструкции*

Грамматические конструкции в бренд-идентификации построены на выделении одного слова в другом («слова-матрешки»), которые образуют дополнительные «интонационные» смысловые значения и могут быть прочитаны в логотипе. Данные решения рассчитаны, прежде всего, на визуальное восприятие и могут быть непонятными в качестве устной коммуникации и, несмотря на известную интернациональность, не работают в других языковых версиях. Подобные конструктивные решения реализованы в бренд-идентификации Словении (разработчик: Pristop, 2007 г.), Эстонии (разработчик: Interbrand, Marksteen Adamson, 2002 г.), Копенгагена (разработчик: Identity people | People group Jacob Saxild, 2007 г.) [4]. Прием выделения создает не два разных слогана/послания, а единую многослойную смысловую систему, каждый уровень которой создает мультипликативный эффект, до тех пор пока не выходит за рамки языковой понятности и др.

## Визуально-графический стиль территориальных брендов

Визуально-графический язык территориальной бренд-идентификации является устойчивым элементом репрезентации территории в системе визуальных коммуникаций бренда. Визуально-графический стиль отличается большей вариативностью и динамичностью, в частности он может быть подвержен влиянию модных тенденций в графическом дизайне и визуальном искусстве, которые в свою очередь формируют определенный тип отношений (производства, передачи и восприятия коммуникативных объектов) внутри возникшего мейнстрима. В рамках одного языкового шаблона существует различные визуально-графические, композиционные и собственно решения. Выбор в пользу того или иного визуально-графического решения определяется стратегическими целеполаганиями бренда.

Анализ различных решений в области территориальной бренд-идентификации, которые, конечно же, не исчерпываются рассмотренными примерами, демонстрирует, что стилистически, технологически и концептуально бренды территорий идентичны всем тенденциям, которые определяют характер современного корпоративного брендинга. Несмотря на уникальные особенности каждой территории, инструменты и решения в рамках этих инструментов являются универсальными по своим функциям и методам. Таким образом, территориальную бренд-идентификацию, несмотря на ряд ее специфических особенностей, можно охарактеризовать как целостное и глобальное явление.

Вследствие отмеченного морфологического тождества территориальной-бренд идентификации с коммерческим и корпоративным дизайном следует выделить ряд стилистических, структурных и функциональных направлений развития данной области. Стилистическая типология может быть представлена в рамках трех основных направлений: «старой школы», логотипов 2.0 и плоского дизайна.

### *Графика «старой школы»*

Термин «старая школа» применительно к дизайну товарных знаков



Рисунок 4. Ребрендинг  
Мельбурна (разработчик:  
«Landor Australia», 2009 г.)

и логотипов, разработанных в период 60–80-х годов XX века, можно употреблять достаточно условно. Кроме того, многие дизайнеры, создававшие знаки и логотипы в то время, продолжают работать и сегодня. Стилистика знаков и логотипов «старой школы» выраженная в монохромности, двухмерности, отсутствии сложных визуальных эффектов и т.д. обусловлена не только существовавшими на тот момент концептуальными парадигмами, но и техническими ограничениями, которые сняты по-настоящему только при использовании цифровых средств производства и воспроизводства дизайн-продукта. Среди ярких представителей и классиков «старой школы» можно выделить таких дизайнеров, как Пол Рэнд, Сол Басс, Милтон Глейзер, автор логотипа I♥NY. Примерами бренд-идентификаторов стилистически близких к «старой школе» являются логотипы Польши, созданные и используемые Туристической организацией Польши (2011 г.) и Министерством иностранных дел Польши (2009 г.).

### *Логотипы 2.0*

Особенность так называемой стилистики «веб 2.0» заключается в том, что «экранная» интернет-эстетика переносится в традиционную графику и оффлайн коммуникации, что демонстрирует современный корпоративный ребрендинг. Графика знаков «старой школы» традиционно была двухмерной, плоской, монохромной. Современной айдентике, выполненной в стилистике веб 2.0, присуща объемность, многоцветность, графические эффекты, тени, сглаживания и градиенты. Вызвано это не только многократным повышением разрешающей способности средств воспроизведения и передачи изображения, но и изменением корпоративных потребностей, которые

все больше интегрируются в цифровую среду, где традиционная графика, разрабатывавшаяся для бумажных носителей, перестает быть столь же функциональной.

Одним из характерных для данной стилистики примеров является бренд-идентификация Мельбурна (разработчик: Landor Australia, 2009 г.). Причиной ребрендинга Мельбурна (рис. 4) стало моральное устаревание предыдущего логотипа и желание мэра Мельбурна сделать из города «инновационный и сильный бренд». Старый логотип был графически маловыразительным, повествовательным (перечислен ряд смысловых фигур: солнце, перо, колонна, составляющая вторую ногу буквы «М»), пластически дробным и маловыразительным. Такой логотип терялся в визуальной среде или воспринимался как слишком официальный и сухой. Новый логотип отбросил повествовательность и «сжался» до монограммы. Первая буква в названии города «М» — представляет из себя стилизованный кристалл со сложной графикой и наложением полупрозрачных плоскостей. Схожим образом решена бренд-идентификация города Чайковский, Пермский край (разработчик: ПЦРД совместно с SIA group, 2012 г.), характерные цветовые градиенты, сглаженная графика реализована в бренде Гонконга (разработчик: Алан Чан (Alan Chan), 2010 г.), многоцветность в туристическом бренде Бразилии (разработчик: Kiko Farkas, Máquina Estúdio, 2005 г.) и т.д.

#### *Плоский дизайн*

Стилистика логотипов 2.0 во многом определяла характер изменений в корпоративной айдентике. Почти что обязательным условием любого ребрендинга являлись перечисленные градиенты, объемность, полупрозрачность, многоцветность, усложнение фактуры и т.д. Подобная тенденция оказалась переломлена так называемым плоским дизайном (следует отметить, что новая тенденция не вытеснила старую, оба стилистических направления сосуществуют вместе). Источником плоского дизайна являются мобильные операционные системы Apple IOS, Windows и Android, визуальные стандарты которых переносятся на традиционный графический дизайн и устраняют, таким образом, существующий разрыв между онлайн-версиями и оффлайн-версиями последнего.



Рисунок 5. Редизайн туристического бренда Австралии (разработчик: Interbrand Australia, 2012 г.)

Стилистически плоский дизайн во многом вернулся к основным принципам графики «старой школы» и характеризуется графическим и пластическим минимализмом. Наглядное стилистическое отличие демонстрирует старая и новая версии туристического бренда Австралии версии 2004 года (разработчик: Futurebrand) и версии 2012 года (разработчик: Interbrand Australia) (рис. 5).

#### *Динамическая айдентика*

С развитием коммуникационных технологий и появлением интерактивного дизайна сложносочиненная айдентика получает динамическое развитие. Привычные пластические формы становятся частью интерактивной среды, которая трансформирует их и разрушает привычные «точки опоры» восприятия. Если статичный логотип может быть «расшифрован» и раскрыт в фирменном стиле и корпоративных коммуникациях, то теперь он становится понятным только в динамическом развитии, разрозненные фрагменты собираются воедино, возникает своеобразная «дополненная семантика», которая в итоге и становится исходной точкой восприятия. В визуальных коммуникациях нового типа статичный логотип превращается в фиксацию динамических форм. Данная метаморфоза является не только адаптацией логотипа для разных сред, но принципиально иным подходом к дизайн-проектированию, ориентированному на полную или частичную мультимедийность.

Примером динамической айдентики в брендинге территорий является бренд «Your Singapore» (разработчик: BBH Asia Pacific, 2010 г.) Статичной айдентике Сингапура фактически достались функции, которые в классической системе бренда выполняют, например, инверсная или монохромная версии логотипа. Графический идентификатор Сингапура является уже «приложением» к интерактивному, и его невозможно рассматривать вне динамики интерактивной версии. «Живой» логотип Сингапура отличается от сложносочиненной айдентики других территориальных брендов не только большим количеством составляющих его образов и элементов, но высокой степенью интерактивностью.

### **Заключение**

Визуально-графическая стилистика имеет «метаструктурный» характер, т.е. может быть применена к разным типам решений. Визуально-графическая стилистика, хотя в определенных случаях может включать схожий набор образов, значительно шире визуально-графического языка, так как включает эмоции. Кроме стандартного набора значений и смыслов или «объективных» сообщений она активно работает с субъективными посланиями (и каналами воздействия) — эмоциями. Данный канал коммуникации приобретает важное коммуникативное значение, так как субъектом коммуникационного процесса является человек, эмоциональная природа которого часто становится мотивацией к уже реальному действию. Характер формы может определенным образом направлять эмоции, через эстетическое воздействие: яркий или нейтральный цвет, острые или плавные формы и т.д. Территориальная бренд-идентификация является сложным сообщением, структурно единым для зрителя, но типологически дифференцированным для специалиста.

Бренд-идентификация структурно формируется из двух системных и взаимосвязанных между собой компонентов: смысловой и изобразительной составляющих, аналогом чему в изобразительном искусстве может служить проблема содержания и формы. В

данной конструкции символический капитал и ассоциативный ряд являются смыслообразующими элементами территориального бренда, а дизайн отвечает за формообразование бренд-идентификации. Проблема языка шаблонов в брендинге территорий заключается в потери уникальности и неповторимости. Фактически уникальность задается именно эстетическими характеристиками систем визуальной идентификации и их визуально-пластическим решениями в рамках существующих шаблонов. Возникает известное «однообразие» решений, поддающихся типологизации и коммуникативному фреймированию. Таким образом:

- визуально-графический язык и визуально-графический стиль могут иметь неравнозначное значение для разных проектных сфер профессиональной деятельности (маркетинг, дизайн и т.д.);
- для сферы визуальных коммуникаций и графического дизайна приоритет имеет визуально-графический стиль, который применим для разных единиц визуально-графического языка;
- визуально-графический стиль получает самостоятельное, независимое от сложившегося языка шаблонов значение и использует собственный язык шаблонов, т.е. художественные, стилистические и конструктивные решения;
- визуально-графический стиль несет репрезентативные функции в рамках целостной коммуникативной системы территориального бренда.

Определение качественных отличий и единства всех структурных элементов бренда, как целостного коммуникативного сообщения, необходимо для установления отношений искусства и коммуникации. Визуально-графическая стилистика становится механизмом формирования коммуникативного языка репрезентации территории знаковыми средствами.

### **Библиография:**

1. *Александр К.* Язык шаблонов. Города. Здания. Строительство. — М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2014. — 1096 с.



2. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966. — 352 с.
3. *Родькин П.* Бренд-идентификация территорий. Территориальный брендинг: новая прагматичная идентичность. — М.: Совпадение, 2016. — 248 с.
4. *Родькин П.* Проблема художественного формообразования в территориальной бренд-идентификации: нелинейность и абстрактность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 2, т. 2. — С. 79–94.
5. *Стор И.* Смыслообразование в графическом дизайне. — М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2003. — 269 с.
6. *Ходьков Ю.* Дизайн товарных знаков: традиции, новации, тенденции: Учебное пособие / под общей ред. проф. А.Б.Трофимова. СПб.: Невский институт управления и дизайна, 2009. — 55 с.
7. *Anholt S.* Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions / S.Anholt. — 1-st edition. — Palgrave Macmillan, 2007. — 160 p.
8. *McLuhan M.* Understanding media: the extensions of man. — 1-st MIT Press edition, 1994. — 366 p.

## КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ ДИЗАЙНА ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

В статье исследуется коммуникация как ключевой ресурс развития современного социокультурного пространства. Анализируются технология и процессуальные типы коммуникативного воздействия, выявляется роль графического дизайна в данном процессе.

The article researches communication as a key resource for the development of modern sociocultural space. Analyzes the technology and procedural types of communicative impact, shows the role of graphic design in the process.

**Ключевые слова:** коммуникативный дизайн, система визуальной коммуникации, визуально-графические объекты, постиндустриальное общество, информационная инфраструктура.

**Keywords:** communication design, system by visual communication, visual graphics, postindustrial society, information infrastructure.

В условиях глобализации культуры и информационной перенасыщенности превалирующей тенденцией в дизайне становится актуализация его коммуникативной функции. Среди многообразия современных направлений и профилей дизайнерской деятельности эта функция наиболее очевидно выражена в реализации задач графического дизайна, не случайно все чаще он выступает под именем «коммуникативный дизайн». Ошибочно отождествлять графический дизайн и дизайн коммуникативный — эти понятия сходны, но не идентичны. Последний, являясь результатом развития графического дизайна, выделился из него лишь в конце XX века под воздействием изменившихся условий информационного обмена.

В данном контексте «коммуникативный» — значит, транслирующий информационное сообщение от одного человека к другому в форме изобразительных знаков, т.е. осуществляющий коммуникацию посредством визуальных графических средств. В социологических науках коммуникация рассматривается как основа существования личности в общественном устройстве, как процесс, осуществляющий единение и преемственность человеческой деятельности. Именно коммуникативные способности человека стали основным фактором его культурной эволюции, потому что только в процессе общения происходит взаимный обмен опытом, знаниями, идеями, формируется общая программа совместной деятельности, вырабатывается стратегия общественного развития.

Переход от индустриального к постиндустриальному обществу значительно увеличил значение межличностной и межкультурной коммуникации. Информационный обмен между людьми становится стратегическим ресурсом развития производства, многократно превосходя роль таких традиционных материальных ресурсов, как земля, здания и сооружения, полезные ископаемые, а успех бизнеса во многом определяют такие нематериальные имиджевые факторы, как привлекательность бренда, узнаваемость торговой марки, уровень корпоративной культуры и ее соответствие современности.

Профессионал, занимающийся проектированием объектов коммуникативного дизайна, выполняет задачи, состоящие не только (и даже не столько!) в создании графических носителей информации, но и в разработке новых каналов коммуникации. Прикладная область его профессиональных интересов распространяется на грамотное размещение визуальных объектов в пространстве большого города, поиск способов привлечения внимания аудитории и мотивации их готовности реагировать на информационные призывы. Прагматичная цель этих усилий — повышение продаж, увеличение узнаваемости бренда, вывод нового продукта на рынок, повышение его маркетинговой привлекательности. Для успешной реализации данной цели от дизайнера требуется не только эстетический вкус и знание функциональных особенностей объекта, но и стратегическое мышление, использующее результаты маркетинговых исследований, творческие идеи, умение принимать ответственные решения.

Более того, коммуникативный дизайнер должен владеть методами управления эмоциями потребителя, сознательно формируя образы, вызывающие положительные или отрицательные чувства. Другими словами, специалист в области коммуникативного дизайна создает средства визуальной коммуникации как целостную композиционную систему элементов информации и их взаимосвязей, обладающую подчиненным проектной идее эмоциональным фоном.

Значение эмоционального воздействия визуальных объектов как средства усиления их коммуникативных возможностей подчеркивает когнитивная психология, наука, исследующая факторы познавательной деятельности человека — память, внимание, чувства, логическое мышление, воображение, способность к принятию решений. Позитивные эмоции потребителя при контакте с визуальным объектом возникают как реакция на достаточность его информативности, которая определяется совокупностью таких качеств как наглядность, понятность заключенной в нем информации, художественная образность формы и ее смысловое соответствие содержанию.

Испытывая положительные чувства, человек лучше воспринимает и усваивает информационные потоки. Эмоционально заряженные визуальные объекты возбуждают у получателя информации целую гамму чувств — интеллектуальный интерес, любопытство, удивление, восхищение — и заметно активизируют его мыслительные процессы. При этом визуальные образы, обладающие заданным эмоционально-выразительным подтекстом, выполняют не только коммуникативную, но и рекламную функцию. Они обеспечивают запланированный дизайнером-автором психологический настрой потребителя, что способствует активизации его внимания, заставляет целенаправленно и неоднократно обращаться к объекту, несущему информацию. Процесс усвоения информации оптимизируется, что является существенной задачей коммуникативного дизайна.

Проектная технология дизайнера, создающего объекты визуальной коммуникации, состоит из двух последовательных этапов. На первом этапе он проектирует отдельные элементы визуально-информационной системы. Проектирование этих объектов находится в теснейшей связи с семиотикой, наукой о знаках и коммуникативных

знаковых системах, используемых в процессе общения. В результате возникают обобщенные графические изображения: знаки-иконы (пиктограммы), знаки-индексы и знаки-символы. Степень условности или реалистичности этих изображений зависит от выбранного дизайнером графического языка и композиционного подхода — абстрактного, формального или ассоциативного, что, в свою очередь, определяется проектной задачей и ожиданиями потребителя.

На втором этапе проектируются коммуникационные связи, объединяющие отдельные элементы визуальной коммуникации в целостную знаково-информационную систему. В контексте семиотики выделяются три основные коммуникативные связи. Во-первых, это логическая связь, которая раскрывает семантические (смысловые) отношения между элементами информационно-визуальной системы. В основе логической взаимосвязи заложена основная идея проектируемой коммуникации. Второй вид связи — тектоническая, отражающая формально-конструктивные (структурные), отношения между визуальными элементами системы. И, наконец, третий вид отношений — эстетическая связь как ассоциативная, художественно-образная составляющая проектного процесса.

На первом этапе проектирования дизайнер реализуется как график-оформитель, решающий локальную художественно-проектную задачу, на втором — он выступает как «строитель» коммуникативной системы, осуществляющей взаимодействие и интеграцию составляющих ее элементов и нацеленной на возможность беспрепятственного и полного считывания информации потребителем.

Систему визуальной коммуникации схематично можно представить в виде линейной последовательности: Субъект (Автор) — Вид коммуникации (Идея) — Тип коммуникации (Процесс) — Результат коммуникации (Объект). Применяя эту схему к коммуникативному дизайну, технология трансляции визуально-графической информации описывается следующей цепочкой: Субъект-Автор (а в данном случае, Дизайнер-график) — Коммуникативный вид (Визуальная коммуникация) — Процессуальный тип (Визуально-графический) — Результат (Графический объект).

В ходе становления и развития системы межличностного

и массового общения человечество сформировало множество различных каналов и средств коммуникации. Современная коммуникативистика предлагает систему коммуникации, включающую в себя как минимум три уровня передачи информации: вербальный, визуальный и тактильный. С точки зрения метода воспроизведения коммуникации в каждом уровне выделяются различные процессуальные типы. Это:

— на вербальном уровне — вербально-фонетический тип (озвучивание текста) и вербально-графический тип (написание текста);

— на визуальном уровне — визуально-предметный тип, визуально-графический тип и визуально-динамический тип;

— на тактильном уровне — тактильно-предметный тип и тактильно-динамический тип.

Анализ данной структуры позволяет сделать очевидный вывод об универсальном характере визуализации коммуникативного процесса и активной включенности в него графических средств. В общей системе коммуникации графическому, или точнее — коммуникативному, дизайну принадлежит ведущая роль, т.к. объекты его проектирования обеспечивают несколько процессуальных типов информационного воспроизводства. К вербально-графическому типу относятся создаваемые дизайнером шрифтовые и текстовые композиции — типографика, леттеринг, каллиграфия, активно используемые в рекламной и полиграфической продукции, а также в средовых навигационных системах. К визуально-графическому типу можно отнести все многообразие изобразительных объектов — от реальных фотоизображений до условных знаков со сложной конвенционально-семантической структурой. Эти изобразительные объекты находят самое широкое использование в дизайнерском проектировании.

Такие средства визуальных коммуникаций, как театр, кино, интернет являются примером визуально-динамического типа коммуникативного взаимодействия. С развитием информационных технологий этот процессуальный тип активно совершенствуется в плане коммуникативных возможностей, образно-выразительных характеристик, доступности и востребованности в среде массового потребителя. Появилось новое направление в графическом дизайне,

так называемый моушн-дизайн (англ. Motion design) представляющий собой «ожившие» при помощи анимационных компьютерных технологий статичные графические объекты. Это транслируемые в интернете и по телевидению анимированные ролики с движущимися буквами и изображениями. Чаще всего они используются в рекламных и телевизионных заставках.

В последнее время все активнее графический дизайнер реализуется в поле визуально-предметного типа процесса коммуникации. Все чаще появляются средовые объекты, являющиеся результатом преобразования типографических форм из плоскостных в объемно-пространственные. Эти разнообразные объёмные формы в виде букв, цифр и других типографических элементов стали популярным видом активного взаимодействия дизайнера и потребителя, переводя последнего в новое измерение восприятия информации. Наиболее ярким примером объемной типографики в среде является композиция «Я ЛЮБЛЮ...». Появившись впервые в Москве как знак позитивного отношения к преображению столицы, эта конструкция стала популярным объектом праздничного оформления во всех российских городах.

В постиндустриальном обществе информационно-коммуникативное содержание культуры становится основной парадигмой социального процесса, а информация и знания — доминирующим производственным ресурсом. Вступив в новую историческую фазу развития цивилизации, общество принципиально трансформировало свою структуру — приоритетное значение приобрела деятельность в сфере информационных технологий, которая сегодня заметно превалирует над сферой промышленного и аграрного производства. В начале XXI столетия началось формирование глобальной информационной инфраструктуры, пользователем которой является все информационное общество. Одну из самых значимых позиций в этой инфраструктуре занимает коммуникативный дизайн, формирующий информационную культуру посредством визуально воспринимаемых, а значит, наиболее наглядно-зрелищных носителей.

## **Библиография:**

1. *Бэлл Д.* Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. Изд. 2-ое, испр. и доп. — М.: Academia, 2004. — CLXX. — 788 с.
2. *Иноземцев В.Л.* Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. — М.: Логос, 2000. — 304 с.
3. Когнитивная психология: история и современность / Фаликман М. и Спиридонова В. — Ломоносовъ, 2011. — 384 с. — (Прикладная психология).
4. *Лотман Ю.М.* Люди и знаки / в кн.: Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — С. 6–8.



Т.А. Мони́на, С.К. Емельяненко

## **ЗВУКОВАЯ ГРАФИКА. РОЖДЕНИЕ НОВОГО ЖАНРА**

Актуальность применения интерактивных технологий и специфика нового жанра звуковой графики для образовательного процесса и развития бизнеса.

The relevance of the use of interactive technologies and specificity of a new genre of sound graphic for the educational process.

**Ключевые слова:** интерактивность, Virtual ANS, звуковая графика, композиция, дизайн, электронная музыка.

**Keywords:** interactivity, Virtual ANS, preliminary, sound, graphics, arrangement, design, electronic music.

Тема синтеза искусств находит отражение во многих жанрах творчества и креативного изыскания. Поиск гармонии является целью как музыкального, так и изобразительного искусства. Недаром термин «композиция» можно применить и к музыкальному, и к художественному произведению. Также этим искусствам свойственны такие общие понятия, как ритм, фактура, динамика и т.д. Дуализм этих понятий особенно близок людям, обладающим редким даром синестезии — способности ощущать визуальные образы от звучания музыки.

«Органами чувств мы воспринимаем в продуктах художественного творчества лишь непосредственно их фактуру. Однако фактура является носителем скрытой в ней эстетической информации. Простейшие элементы фактуры продуктов художественного творчества различны. В литературе это буквы текста, в живописи — мазок, в музыке — звук, как акустический феномен и т.д.» [1, с. 161].

Во все времена воспитание гармоничной личности сочетало в себе обучение основам изобразительной и музыкальной грамоте. Владение этими знаниями давало возможность получения в дальнейшем высоких результатов в одной или нескольких областях. В качестве примеров подобного образования можно привести Н.Чурлениса, И.К.Айвазовского, Пола Маккартни, Дженис Джоплин и т. д.

При получении навыков определенных закономерностей в обоих творческих направлениях появляется возможность определения критериев для создания собственных образов и произведений.

Задачи сочетания этих двух искусств решают в кино и на различных сценах, начиная исторически с театральной, заканчивая современными шоу, использующими для поддержки музыки активный видеоряд.

Основным отличием музыкального произведения от художественного полотна или объемно-пространственной скульптурной композиции является обязательное включение в процесс восприятия категории времени. Если для получения впечатления от графической работы порою достаточно мгновения, то для получения впечатления от музыкального произведения нужен, как минимум, продолжительный период для его полного прослушивания. Время как категория включено в различные области искусства, например, музыку, театр, кино, хореографию и т. д.

### **Истоки жанра**

Стремление к синтезу искусств и поискам аналогий музыки и изобразительного искусства уже многие десятилетия будоражит воображение. В область рассмотрения и использования изобразительного инструментария входили только аспекты двумерного или трехмерного пространства. В течение XX века, начиная с цветомузыкальных опытов А.Н.Скрябина, учитывая солидный багаж отечественного авангарда 20-х годов, ведется бесконечный поиск новых форм художественного воздействия, включая слияние и взаимодействие существующих видов искусств

и рождение новых. В 60-е годы были проведены многочисленные опыты с сочетанием пространственного формообразования и времени, создано новое направление кинетического творчества.

Одними из первых подобные принципы стали использовать такие творческие группы, как «Движение» (Л.Нусберг, Ф.Инфанте, А.Кривчиков, В.Щербаков и др). «Активизация интеллектуальной деятельности, поиск новых ориентиров, импульсов художественного творчества с неотвратимостью привели к «междисциплинарному» обмену информацией, к размыванию границ узаконенных видов искусств. Физики и лирики, кибернетика и искусство, НТР и художественное творчество, техническая эстетика...» [2, с. 48]. Само название определяло включение в процесс творчества кинетической составляющей как основного тезиса новой художественной платформы.

Поиск и совмещение разных направлений в искусстве были продолжены такой творческой группой, как «Мир», созданной В.Ф.Колейчуком в 1967 году. Кинетические объемно-пространственные композиции демонстрировались со специально созданным на терменвоксе музыкальным сопровождением. В таком случае это произведение переставало существовать только в трехмерном измерении и начинало в обязательном порядке включать в себя категорию времени, сочетая музыку и движение в пространстве.

В продолжение поиска многогранной художественной выразительности различные визуально-музыкальные опыты и в дальнейшем производил В.Ф.Колейчук, делая свои знаменитые кинетические инсталляции и мультимедийные проекты. Совместно со своей дочерью Анной он создавал не только перформансы, но и проекты видеарта, включая создание звуковых костюмов. Была попытка создать «взаимозависимое пространство» с гармонией взаимоотношения звука, формы, цвета, пластики движения, материала и геометрических структур. Идею синтеза музыкально-визуальной эстетики в продолжении традиций авангарда интерактивного искусства он с успехом развил в проектах «Тотального театра Вячеслава Колейчука», основанного им в 1998 году. Создание новой

визуальной реальности совместило в себе основные музыкальные и графические закономерности, добавив туда кинетическую составляющую. Элементы компьютерной графики, электронной музыки, видеопроекции, пластической хореографии, использование кинетического и звукового костюма в определенном смысле стали передавать сложность и полноту объемного, полноценного и гармоничного человеческого восприятия. Этот подход «нацелен на развитие классических авангардных традиций интерактивного искусства, возобновление и закрепление традиций по созданию акустических экзотических инструментов и композиций, продуцирование новой визуальной реальности» [3].

Многие творческие объединения 60–80-х гг. XX века проводили успешные новаторские эксперименты одновременно в области нескольких искусств. Нам известны такие группы, как «Арго» под руководством Ф.Инфантэ, где основополагающими задачами ставились взаимодействие объектов и среды; «Рижская группа», которая использовала разнообразные подходы к кинетической форме; группа «Прометей», которая ставила эксперименты в области кинетической и инженерной деятельности, включая светомузыкальное направление.

«Люминодинамическая живопись, светоживопись, светозвуковые представления—этобылеще один путь “оживления” художественной формы» [2, с. 10].

### **История звуковой графики**

Идея прямой трансформации графического языка в музыкальный возникла на рубеже 20–30-х годов XX в., в период возникновения звукового кино. Метод фотооптической записи звука, применявшийся в кинематографии, позволял увидеть графическое изображение звуковой волны. Этот метод дал возможность реализовать процесс синтеза звука путем графического отображения будущего звука на поверхности пленки. Если звуковую дорожку можно записать на пленку, почему бы не совершить прямо противоположное действие — получить звук из изображения?



Рисунок 1

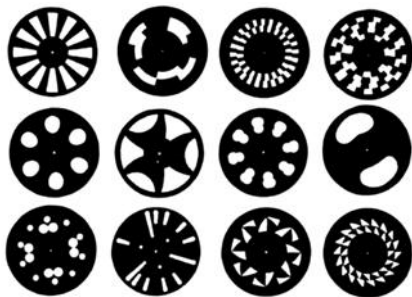


Рисунок 2



Рисунок 3

Музыкант должен был буквально рисовать музыку.

Этой задаче посвящен целый ряд исследований и изобретений. В 1920-х годах Е.Шолпо, А.Авраамов, М.Цехановский и другие новаторы работали над концепцией «рисованного звука»: мелодии создавались посредством создания графики звуковых дорожек на киноленте. Когда были проявлены первые ролики пленки, Цехановский, восхищаясь красотой узоров звуковой дорожки, высказал идею: «Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент — не зазвучит ли вдруг неведомая нам доселе архаическая музыка?» [4, с. 175]. Это был момент открытия.

«Орнаментальным звуком» также занимался Борис Янковский в Москве, исследуя звучание различных геометрических форм (рис. 1).

В 1931 году Е.Шолпо сконструировал музыкальный инструмент, получивший название «вариофон» — первый оптический синтезатор. Музыка записывалась на движущуюся пленку 35 мм с помощью вырезанных зубчатых дисков разной формы, изменявших очертания звуковой дорожки (т.н. трансверсальный контур), и трансмиссии, позволявшей синхронизировать контур и подачу пленки. При демонстрации кинолентки начинала проигрываться музыка (рис. 2).

Развитие и поиск новых изобразительных и музыкальных форм получило уникальное и ошеломляющее в своем роде изобретение первого в мире синтезатора, созданного в 1958 году советским инженером, полковником Евгением Мурзиным. Музыкальный синтезатор АНС — это фотоэлектронный оптический музыкальный



Рисунок 4

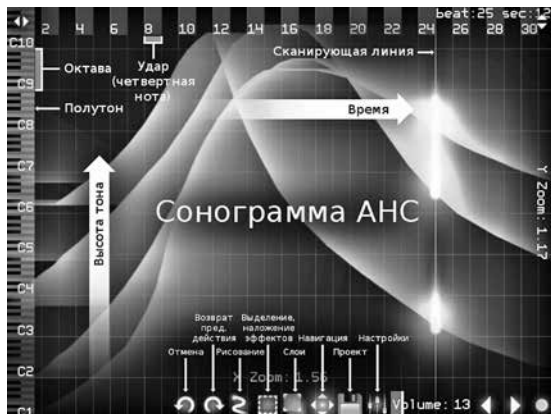


Рисунок 5

инструмент, превращающий графическое изображение в звук. Изобретение было названо в честь композитора А.Н.Скрябина (рис. 3).

Первый в мире синтезатор более всего походил не на инструмент музыканта, а на мольберт художника, имея в качестве холста черную восковую поверхность, на которой музыканты будущего должны были осваивать новую клинопись. Изначально основную востребованность АНС получил среди композиторов. В своих произведениях его использовали композиторы-новаторы такие, как Альфред Шнитке, Эдуард Артемьев, Эдисон Денисов, София Губайдуллина, Андрей Волконский, Станислав Крейчи и др. Музыка АНСа звучала в таких популярных фильмах, как «Приходите завтра», «Бриллиантовая рука», «Солярис», «Сталкер», «Освобождение», «Сибиряда», «Зеркало», «Маугли» и др.

К сожалению, мечты изобретателя о том, что в каждом Доме пионеров будет свой АНС, не сбылись. Не считая промо-образца, собранного самим Е.А.Мурзиным, единственный промышленный экземпляр синтезатора остался музейной реликвией, привлекая редких экспериментаторов. Большинство композиторов идет по проторенному пути, пользуясь 12-ступенной темперацией. А ведь изобретатель закладывал фундамент под грядущие опыты с использованием 72 ступеней, с открытиями в области «рисования» нового звука!

Отмечая несомненное новаторство композиторов в новой тогда

области электронной музыки, надо отметить, что они использовали АНС не как самостоятельный инструмент, орган XX века в храме религии новаторства, а как дополнительную краску в палитре симфонической музыки. А рисовальный подход превращался в переложении изначально сочиненной музыки на визуально невыразительные штрихи напротив используемых нот.

Нельзя сказать, что такой инструмент, находящийся на границе двух искусств, совсем не интересовал художников, например, подобные экспериментальные выступления проходили в музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки с участием художника С.Богатырь, которая рисовала специально для аналогового АНС картину «Неведомые миры» (рис. 4).

### **Опыты звуковой графики с помощью программы Virtual ANS**

В новую эпоху «демократии цифры» на АНС обратил внимание екатеринбургский программист и музыкант А.Золотов, создав виртуальный аналог синтезатора — Virtual ANS (рис. 5). Принцип работы идентичен оригиналу, но добавлен ряд новых функций, которые были принципиально невозможны на аналоговом инструменте, например: отмена предыдущих действий, запись звуков с миди-клавиатуры и микрофона, возможность создавать слои и градиенты. После получения широкого доступа массовой аудитории к такой программе на всевозможных носителях, возникла необходимость более глубокого развития нового жанра и сопутствующей ей обучающей программы.

Специфика интерактивной технологии программы позволяет одновременно искать баланс между звуком и изображением. Конечно, здесь нет прямой пропорциональной зависимости между качеством музыки и изображения, но практика использования программы убедительно доказывает, что детально разработанное и продуманное рисование звучит, несомненно, лучше случайных хаотичных линий. Поиск композиционной гармонии в графике приводит к нестандартным музыкальным решениям. Художник здесь выступает в роли композитора.

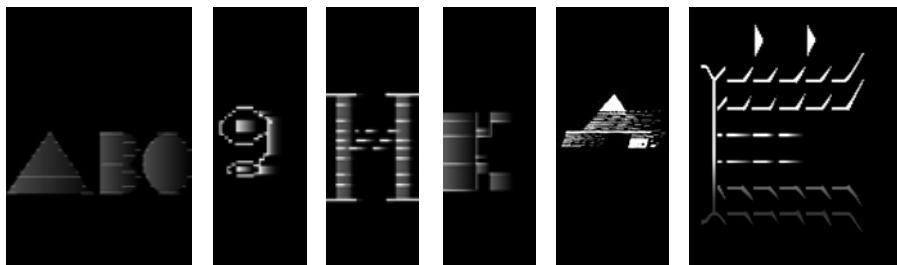


Рисунок 6, 7, 8, 9, 10, 11

Создавая некий ритм в графике, можно проследить и определенным образом проверить его в музыкальном исполнении. Вертикальные линии в графике являются мощными ритмическими штрихами. Чем длиннее линия, тем больше ее частотный диапазон. Горизонтальные линии, напротив, содержат мелодическую информацию. «Перпендикуляр означает прямой путь и вертикальное положение живого существа стоя, горизонтальная линия означает его высоту, его горизонт. Оба — наша статическая данность» [5, с. 29].

Строго говоря, «проигрывая» статичную картинку, мы разворачиваем ее во времени, которым она изначально не обладает. Во времени развивается анимация, и было бы логичней соотносить ее с музыкой. Но если принять во внимание то, что любая графика является плодом затраченного времени, можно представить ее как последовательность появляющихся друг за другом штрихов, подобно иллюстрациям в учебниках рисования, которые показывают построение изображаемого предмета.

Любая композиция, исходя из исследований Василия Кандинского, Пауля Клее и других преподавателей школы Баухауса, имеет линии напряжения и силовые узлы, метрические и ритмические ряды, контраст и нюанс. При компоновке их нужно проектировать в первую очередь, они и являются контрапунктами музыкальной стороны изображения.

По мнению В.Кандинского, высказанному в теоретическом исследовании «Точка и линия на плоскости», можно увидеть взаимосвязь звука и графики: «...в графике, точка развивает свою



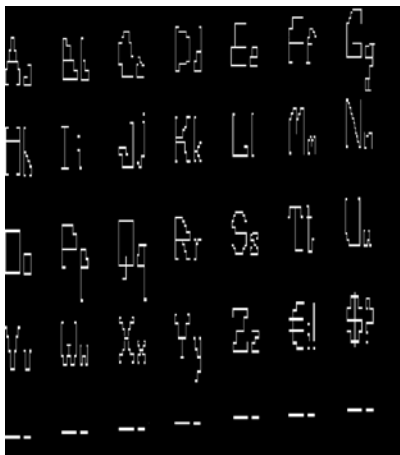


Рисунок 12



Рисунок 13



Рисунок 14

автономную силу с чрезвычайной отчетливостью: художественные орудия предлагают этим силам самые различные возможности, что обуславливает многообразие форм и величин и превращает точки в бесчисленное множество по-разному звучащих объектов» [6, с. 99].

В программе Virtual ANS можно по-новому осмыслить понятие центра композиции, проверить акцент точек и линий на различных примерах (лево-право, верх-низ, движение, ритм горизонтальный и вертикальный). Она убедительно отображает динамику развития композиции, подобно свету из окна на картинах Яна Вермеера, — слева направо, равно как и развитие движения на любом изображении так же, как и чтение.

«Нарисовать на партитуре можно, вообще говоря, что угодно — имитировать звуки скрипки, рояля, трубы, оркестра... Надо только знать спектральный состав звуков, характер атаки и затухания, закономерности частотных изменений. Можно рисовать шум водопада, удары молота, грохот грома. Но... нужно знать, как это делать» [7, с.162].

В деле художественного освоения этой программы в рамках шрифтового фестиваля «Типомания» был организован конкурс для дизайнеров-шрифтовиков «Звуки букв». Задачами проекта стало



Рисунок 15

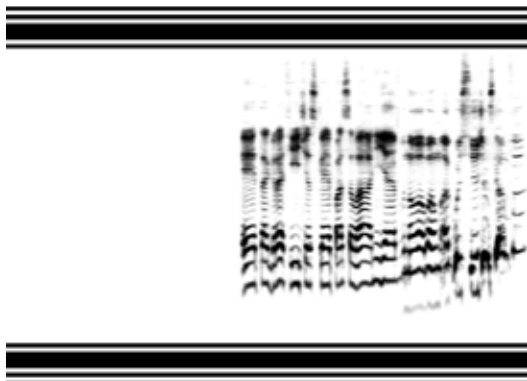


Рисунок 16

создание в программе Virtual ANS изобразительно выразительной сонограммы «звуковой» буквы, звучащей не случайными звуками, но сочиненными нотами, расположенными на силовых линиях построения шрифта. Главным результатом стал синтез графики и музыки в начертании шрифта (рис. 6–11). Также с помощью Virtual ANS для демонстрации возможностей был создан шрифт «Soundscript», где каждая буква обладает своим мелодическим фрагментом, а при составлении слова или предложения на выходе мы получаем полноценное произведение! Таким образом, в ходе экспериментального конкурса участники приобщились к миру звуков через мир шрифта (рис. 12–13).

Уникальный изобразительно-музыкальный проект впервые по-настоящему привлек внимание графических дизайнеров к программе Virtual ANS — до этого синтезатор использовали, в основном, только композиторы. В системе ее координат можно создавать рисунки, проверяя на практике единство законов композиции в поиске гармонии.

Уже первые эксперименты показали жизнеспособность и эффективность полученных результатов. Подобно переосмыслению открытий изобразительного искусства с позиций конструктивизма в 20-е годы прошлого столетия, у нас появилась возможность по-другому взглянуть на принципы построения композиции на плоскости. Это дает нам ключ к созданию звучащей абстракции, где убедительность расположения элементов подтверждается гармонией в звучании. В

рисовании звука мы по-новому смотрим и на изображение, и на звук, где оба этих элемента играют одинаково важную роль. Применяя свои представления о закономерностях формирования изображения, художник может выступить в роли композитора. В недалеком будущем пути развития звуковой графики лежат не только в области шрифта и абстракции, но также в области орнамента, пейзажа, пиктограммы, портрета (рис 14–15).

### **Утилитарное и коммерческое применение возможностей звукографических трансформаций**

Звуковую графику можно рассматривать как новую абстракцию, облегченную для восприятия — в ней наиболее вняты роли элементов композиции, расположенных на плоскости. Если строить композицию по принципу созвучности элементов, результат может быть неожиданным как для дизайнера, творца формы, так и для слушателя, видящего новые тембры и созвучия.

Также можно развивать возможность записывать звук визуально и транслировать тут же его на экран — музыканты могут получить в лице программы мощную поддержку, видеоряд, где музыкант становится его творцом.

Демократизм нового искусства привлекателен для массового пользователя — программа доступна на любом гаджете. Тут-то и сбыться мечте создателя АНСа Евгения Мурзина — присутствие его детища не только в каждом Доме пионера, но в каждом доме!

Говоря об утилитарном применении возможностей трансформации графики в звук и наоборот, необходимо заметить, что любой аудиотрек обладает уникальным графическим рисунком (т.н. сонограммой). При наличии программы считывания этой сонограммы можно прослушать звуковой фрагмент. В наш век штрих- и QR кодов в сонограммы можно вкладывать различную информацию для потребителя, будь то реклама товара или инструкции, которые иногда нет времени или возможности прочитать (рис. 16).

Еще несколько десятилетий назад для самостоятельного изучения иностранного языка в распоряжении могло быть только печатное

издание, где встречались лишь вспомогательные изображения и написание транскрипции. Речь о произношении не шла, но теперь для самостоятельного обучения созданы разнообразные программы с обязательным звуковым сопровождением, полноценной фонетикой и грамотным произношением.

При современном развитии технологий привычные десятилетиями формы нуждаются в изменении и развитии. Даже подобная статья в обычном своем печатном виде начинает уступать уже привычным интерактивным альтернативам — компьютеру и другим электронным приспособлениям, в частности, наши примеры звуковой графики были бы более доступны и понятны в формате сетевого прочтения, где есть возможность звучания и видеопредставления. Если цветная качественная полиграфическая печать сменила черно-белое газетное изображение, то, возможно, видеозвуковые тексты и изображения в будущем частично заменят книги..?

### **Библиография:**

1. *Мурзин Е.* О природе и закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета». — М.: ИД «Композитор», 2008. — 340 с.
2. *Колейчук В.Ф.* Кинетизм. — М.: Галарт 1994. — 160 с.
3. ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР Вячеслава Колейчука. — URL: <http://www.thereimn.ru/people/koleichuk/anna.html> (дата обращения: 3.09.16); URL: <http://www.thereimn.ru/people/koleichuk/tot.html>(дата обращения: 3.09.16).
4. *Smirnov Andrew.* Sounds in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20<sup>th</sup> Century Russia». — London: Koenig Books, 2013. — 292 p.
5. *Клее Пауль.* Педагогические эскизы. — М.: Издатель Д.Аронов, 2005. — 56 с.
6. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2003. — 240 с.
7. *Анфилов Глеб.* Физика и музыка. — М.: Детская литература, 1964. — 192 с.

**ДИАЛЕКТИКА ВЗАИМОСВЯЗИ ОБУСЛОВЛЕННЫХ  
ИСПОЛЬЗУЕМЫМИ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИМИ  
РЕШЕНИЯМИ ОГРАНИЧЕНИЙ И ПРИНЦИПАМИ ОТБОРА  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭКСПРЕССИВНЫХ СРЕДСТВ ПРИ  
УЧЕТЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ИГРОВЫХ ПРОЕКТОВ В  
ГЕЙМ-ДИЗАЙНЕ**

**В** статье рассматривается взаимозависимость визуального ряда, программного и аппаратного обеспечения при разработке цифровых игровых проектов на различных этапах развития гейм-дизайна как жанра проектной деятельности. Эволюционные изменения технологической составляющей различных игровых платформ соотносятся с палитрой художественно-экспрессивных средств, используемых при разработке визуального ряда цифровых игр. Результаты, полученные в рамках данного исследования, рассматриваются через призму цикла зрелости технологий, описывающего флуктуации отношения потребителей к появляющимся на рынке инновациям с целью выработки оптимальной стратегии применения новых технологий с учетом актуальных трендов, присутствующих на рынке, и прогнозирования ожиданий целевой аудитории игровых проектов.

The present article is aimed at revealing the interdependence between visuals, software and hardware in the creation process of digital game projects at various development stages of game design as a genre of project activity. Evolutionary changes in the technological constituent of different game platforms are highly correlated to the range of artistic and expressive means, which are used in visual development in digital games. The results obtained within the framework of the present research are discussed from the perspective of the hype cycle describing the fluctuations of consumers' attitude to innovations that appear on the market in order to work out the optimal strategy

for the implementation of new technologies while taking into consideration actual trends on the market and forecasting the expectations of the target audience of game projects.

**Ключевые слова:** гейм-дизайн, компьютерная графика, визуальные стилистики, цикл зрелости технологий, игровая платформа, интерактивность.

**Keywords:** game design, computer generated imagery, visual styles, hype cycle, game platform, interactivity.

Одной из особенностей функционирования цифровой игровой среды является крайняя степень ее зависимости от аппаратной и программной части, обеспечивающих саму возможность ее существования. А потому для выявления принципов проектирования цифровых игр, обладающих высокой художественно-эстетической ценностью и потребительскими свойствами, необходимым условием представляется изучение влияния технологий на особенности разработки всех компонентов игровой системы и их функционирование в рамках игрового процесса. Технологическая составляющая представляет собой важнейший фактор, формирующий как визуальный ряд, так и игровую механику, а, следовательно, выявление зависимости эволюционных изменений используемых технологий позволит не только лучше понять качественные изменения, происходящие в визуальном ряде цифровых игр уже на протяжении более чем 70 лет, но и спрогнозировать дальнейшую парадигму развития дисциплины.

Практикующие гейм-дизайнеры с более чем 30-летним стажем Ф.Дилл и Дж.Платтен [1] схематично подразделяют историю развития компьютерных игр на три основных этапа, обусловленных определенным уровнем производительности аппаратной части.

1. «Примитивные компьютерные игры», зародившиеся в момент появления первых компьютеров и отличающиеся крайне рудиментарной монохромной графикой, использованием геометрических примитивов, букв и цифр в качестве основы визуального ряда. Середина XX столетия стала периодом появления сразу нескольких

феноменов, во многом сформировавших наш нынешний образ жизни, а именно, телевидения и компьютеров, которые со временем стали персональными. Первые компьютеры, такие как используемый во время Второй Мировой 40-тонный «ENIAC», использовали вакуумные трубки, сильный нагрев которых не позволял располагать их близко друг к другу, что отражалось на невозможности снизить колоссальные габариты компьютера. Следующим этапом в развитии используемой в вычислительной технике памяти стали транзисторы, сменившиеся интегральными микросхемами, на смену которым в итоге пришли микропроцессоры. Компьютерные игры зародились в 1950-х гг., и их первыми создателями и потребителями стали студенты и сотрудники научных лабораторий, которые модифицировали мейнфреймы, представляющие собой универсальные высокопроизводительные (конечно же, на тот момент) отказоустойчивые серверы, для разработки примитивных шутеров. Чрезвычайно скудные технические параметры первых вычислительных машин обусловили тот факт, что игровые проекты данного этапа, к которым можно отнести такие игры как «Tennis for Two», созданная в 1958 году У.Хиггинботамом, и «Spacewar!», разработанная С.Расселом в 1962 году, представляли собой лишь игровую механику с крайне схематичным визуальным рядом при практически полном отсутствии сюжета. Тем не менее, подобные игры становились все более популярными и широко распространенными за счет увлекательности тщательно продуманного игрового процесса, чья аддиктивность не страдала от отсутствия красочной графики и нарратива. В игровом проекте «Tank» 1974 года от компании «Kee games» впервые графические данные хранились на ROM-чипе. Касаемо революционных улучшений графического ряда стоит отметить и проект «TV Basketball» от компании «Midway», где впервые образами игровых персонажей стали человеческие фигуры, а не геометрические абстракции или стилизованные транспортные средства.

2. Мультимедиа-игры, толчок к появлению которых дало внедрение технологии CD-ROM, которая не только дала толчок к революционным изменениям в визуальной составляющей игр за счет резкого роста качества компьютерно генерируемого изображения, но

и явилась причиной зарождения такого неотъемлемого компонента всех современных цифровых игр как интерактивность, радикально изменившая игровой опыт.

Проект «Manhole» 1987 года от разработчика «Суап» стал первой выпущенной на CD-ROM компьютерной игрой. Ранние компьютерные игры, хранившиеся на магнитной пленке, а позднее — на дискетах, отображались на осциллографе и копировали популярные тогда аркады, однако, с развитием аппаратной части, увеличением объема памяти и, что явилось одним из основных факторов, переходом на CD и DVD диски в качестве носителя информации, игры стали гораздо более детально проработанными и сложными. В игровом проекте «Exterminator» 1989 года впервые были использованы оцифрованные изображения в качестве фонов.

В данный период развития игровой индустрии наметилась тенденция не только к увеличению объема контента и размера игрового мира, но и к повышению насыщенности игрового опыта, в том числе и за счет повышенной детализировки сцен и их продуманного предметного наполнения, как в ставшем классическим игровом проекте «Myst» 1993 года. Игра в жанре интерактивного кино «The 7th guest», которую Билл Гейтс назвал «новым стандартом интерактивных развлечений», отличалась нетривиальными головоломками, тщательно вписанными в реалии игрового мира, а визуальный ряд был реализован на высшем уровне при использовании как приемов и принципов изобразительного искусства и кинематографа, так и инновационных на тот момент технологий, позволявших добиваться эффекта полупрозрачности, свечения и наложения изображения актеров на сгенерированную компьютером трехмерную среду [2]. Использование нарезки из видеофрагментов в различном объеме широко использовалось на протяжении 1990-х гг., особенно в жанре ужасов, приключений и детективных историй, таких как «Dark Side of the Moon», 1998 г., «The Pandora Directive», 1996 г., «Wing Commander» 1990 г., третья часть которого стала интерактивным фильмом с многомиллионным бюджетом, и другие. Причем создатели серии «Wing Commander», гейм-дизайнеры Роберта Уильямс и Джейн Дженсен выпустили еще один ставший признанной классикой проект в жанре ужасов,



«Phantasmagoria» 1995 г., который несмотря, а возможно, благодаря, пугающему сюжету, преисполненному неоднозначных событий, стал одной из наиболее удачных игр, использовавших как интерактивные видеовставки, так и оцифрованные фотографии в качестве фоновых изображений, что позволяло максимально наполнить интерактивными событиями данный игровой проект в жанре «квест». К середине 1990-х гг. ПК стал доминирующей игровой платформой, именно на которой до сих пор сконцентрированы такие жанры как «ММО» (англ. massively multiplayer online games), а также стратегии и шутеры от первого лица. На тот момент крайне широко были представлены игры, данные в которых хранились на оптических дисках, таких как CD или DVD, и содержали предварительно записанный визуальный ряд, считываемый с диска посредством растровой развертки, а не генерируемый на основании математических формул на компьютере. Такой предварительно созданный и сохраненный визуальный ряд, доступный пользователю как посредством цифровой дистрибуции или на дисках, не обладал гибкостью, присущей генерируемой непосредственно в игровом процессе графики, зависящей от скорости процессора, типа видеокарты, объема памяти, частоты кадров в секунду и иных параметров аппаратного обеспечения. Жанр онлайн игр появился в этот период благодаря наличию локальных сетей LAN, широко распространенных в офисных пространствах 80–90-х гг., что привело к популяризации на рабочем месте таких компьютерных игр как «Quake III», 1999 г., и «Unreal Tournament», 1999 г., в которые офисные работники часто играли в обеденный перерыв. Данный тип игр качественно эволюционировал, что видно на примере сетевой игры «Sceptre of Goth» 1983 года, в которую могли одновременно играть до 16 пользователей по сети, и проекта «Everquest» 1999 года, в игровом процессе которого присутствовали тысячи различных персонажей, а игровая вселенная проекта «Ultima Online», вышедшего в 1997 году, по некоторым данным, занимает площадь 189 млн. квадратных футов.

3. Высокотехнологичные игры, представленные современными игровыми проектами. Увеличение объема носителей, зародившись в рамках эволюции персональных компьютеров, постоянно продолжается и в настоящее время, начиная с широкого использования DVD-дисков,

способных хранить несколько гигабайт информации, до занимающих терабайты информации на серверах массовых онлайн-игр. Кроме того, цифровая дистрибуция игрового контента становится доминирующей формой его распространения, особенно в сегменте мобильных и компьютерных игр. С точки зрения особенностей визуального ряда можно отметить преобладание т.н. «некстген текстур», т.е. текстур нового поколения, активно используемых в высокобюджетных проектах с целью повышения реалистичности изображения; широкое использование разнообразных спецэффектов, уровень которых зачастую бывает сопоставим лучшими образцами кинопродукции; применение разнообразных технологий способствующих повышению правдоподобности визуального ряда, таких как, прежде всего, технология захвата движений. Также предпринимаются активные попытки переноса игрового процесса на некий новый уровень за счет еще более глубокого погружения пользователя в геймплей в рамках виртуальной реальности или по крайней мере большего использования стереоэффектов на поддерживающих режим 3D платформах. При этом проблема виртуальной реальности неразрывно связана не только с неизбежно возникающими технологическими сложностями, но и с постоянными попытками создания идеальных условий для полного и безусловного переноса сознания человека в виртуальную среду [3]. К.Сален и Э.Циммерман упоминают широко распространенную в индустрии интерактивных развлечений концепцию, именуемую «ошибочный подход к погружению» (англ. *immersive falacy*), описывающую стремление к реализации гипотетической ситуации полного погружения реципиента в иллюзорную систему, такую, как система игры. При абсолютной степени погруженности в иллюзорную, спроектированную реальность отпадает необходимость в сдерживающих и оформляющих ее рамках, таких как представленная правилами формальная система игры.

На данном этапе наблюдается и значительный рост числа визуальных стилистик, используемых при разработке визуального ряда, среди которых гейм-дизайнер П.М.Нуберг выделяет процедурно-генерируемую графику, абстракцию, «нуар», мультипликационную стилистику, двухмерную анимацию с разделением, кустарную

стилистику, каркасную стилистику, коллаж, сэл-шейдерную стилистику, диораму, ретро, урбанизм, фотореализм, высокое искусство и иные [4], каждая из которых обладает уникальным набором художественно-экспрессивных средств, к которым можно отнести используемую колористическую схему, особенности композиции, используемые спецэффекты, уровень реалистичности графики и т.д.

Касаемо основных этапов развития иных игровых платформ, таких как аркадные автоматы, портативные и стационарные консоли, у которых на сегодняшний день вычлениют 8 поколений, и мобильные устройства, в эволюции которых представлено 4 поколения игр, можно отметить, что каждое поколение демонстрировало улучшение технических характеристик, что способствовало появлению и развитию уникальных способов взаимодействия с игровой средой (например, сенсорный экран открыл принципиально новые формы интерактивности) и обуславливало возникновение определенных особенностей визуального ряда, как, например, появление трехмерности в консолях пятого поколения. Важной для понимания развития визуальной составляющей гейм-дизайна является и парадигма развития технологий формирования и обработки изображения в цифровых играх, которые на разных этапах были представлены электронно-лучевыми трубками; жидкокристаллической технологией формирования изображения (LCD), использующей способность жидких кристаллов к изменению количества пропускаемого через них света в соответствии с уровнем подаваемого на них напряжения; плазменной технологией формирования изображения (англ. PDP), где используется свечение инертных газов, достигаемое путем их ионизации; и наиболее современной, однако, весьма дорогостоящей технологией OLED (англ. Organic Light Emitting Display), в которой используется свечение разноцветных органических светодиодов за счет подачи напряжения, что позволяет получить впечатляющий уровень контрастности и яркости результирующего изображения.

Говоря о важности изучения парадигмы развития цифровых игр, профессор М.Вулф, автор многочисленных научных и публицистических трудов по цифровому искусству в целом и цифровым играм в частности, отмечает необходимость сбора, систематизации

и анализа информации об игровых проектах, вышедших на всем протяжении существования индустрии интерактивных развлечений, в особенности, на ранних этапах ее становления, т.к. ввиду сложности запуска таких игр на современных системах и по причине утраты сведений о них все сложнее становится находить о них достоверную информацию. Однако популярные в прошлом игры можно запускать и сегодня, например, с помощью различных эмуляторов, таких как «МAME» (англ. Multiple Arcade Machine Emulator). Помимо сложностей с нахождением и запуском ранних игровых проектов, М.Вулф подчеркивает, что, в отличие от других видов искусства, исследователю требуются определенные и подчас весьма развитые навыки для успешного прохождения игрового процесса в полном объеме, без чего исследование может оказаться недостаточно полным и объективным. К тому же, на изучение игрового проекта требуется значительный объем времени, т.к. средняя продолжительность игры на сегодняшний день редко бывает ниже 40 часов игрового времени, а учитывая особенности игры за различных персонажей, обнаружение неожиданных элементов игрового процесса, т.н. «пасхалок» (англ. Easter eggs), исследование скрытых локаций и различных ответвлений сюжета, это количество времени может увеличиваться в разы. Кроме того, для объективной оценки игрового проекта исследователь должен обладать достаточным количеством фоновых знаний о технологических возможностях и ограничениях, существовавших в момент разработки той или иной игры, так как именно технологии являются фактором первостепенной важности в формировании всех аспектов игрового процесса.

Рассмотрев парадигму развития аппаратной части основных игровых платформ, целесообразным представляется рассмотреть т.н. цикл зрелости технологий, разработанного исследовательской компанией «Gartner» [5]. Этот цикл поразительно точно описывает качественные изменения в восприятии пользователями новейших технологий, и инициируется он триггером, представляющим собой момент публичного объявления о существовании какой-либо инновационной технологии. Далее следует пик завышенных ожиданий, для которого характерна абсолютная уверенность пользователей в

том, что появившаяся технология способна радикально изменить их жизнь к лучшему. После этого наступает этап резкого и необратимого избавления от иллюзий, вызванный осознанием того, что данная технология не является универсальным решением всех проблем и не способна в одиночку привести к глобальным положительным изменениям в существующей действительности. После данной фазы наступает этап, именуемый преодолением недостатков, в процессе которого происходит постепенное осознание того, в каких именно сферах науки и повседневной жизни новая технология может быть успешно применена, после чего потребители переходят в фазу восприятия, именуемую «плато продуктивности», характеризующуюся прежде всего признанием технологии и пониманием ее особенностей, от которых и зависит ее полезность и степень проникновения и распространения в различных сферах жизни. Понимание функционирования цикла зрелости технологий особенно необходимо в столь зависимой от постоянного притока инноваций дисциплине, как гейм-дизайн, т.к. способность верно спрогнозировать актуальные тренды и потребности целевой аудитории игровых проектов, равно как и отобрать подходящие технологии для их воплощения является ключевой в том, что касается шансов игрового проекта на успешную реализацию в крайне конкурентной среде современной индустрии интерактивных развлечений.

На данном этапе развития гейм-дизайна жанровая принадлежность цифровых игр, несмотря на слабо проработанную и подчас противоречивую номенклатуру в жанровом делении игр и зачастую размытые границы между жанрами, безусловно, является крайне важным параметром как на стадии разработки, так и в процессе реализации игрового продукта на рынке. Сегодня индустрия интерактивных развлечений достаточно диверсифицирована, и практически любой из жанров и поджанров представлен на разнообразных игровых платформах, к которым можно отнести ПК, стационарные или домашние игровые консоли, мобильные консоли и мобильные устройства под управлением «iOS», «Android» и других операционных систем, поскольку появление различных жанров цифровых игр связано с появлением определенных технических

устройств и/или изменением характеристик их компонентов. Жанровая принадлежность в контексте гейм-дизайна обуславливает не только определенные ожидания целевой аудитории, являющейся в большинстве случаев весьма искушенной и имеющей четкое представление о том, какие, компоненты и особенности сопутствуют игре того или иного жанра, но и диктует наличие определенных параметров в процессе разработке игры, будь то визуальное решение, характерное для большинства игр какого-либо жанра, или наличие определенного типа игровой механики.

М.Вулф утверждает, что жанровая принадлежность в гейм-дизайне в основном базируется не на особенностях визуального ряда, а на различиях в игровой механике, и, в соответствии с данным подходом, выделяет следующие жанры [6]: абстрактные игры; адаптации; приключения; игры, основой игровой механики которых становится поддержание и развитие цифровых форм жизни; игры, чья механика построена на захвате и/или перехвате движущихся и активно объектов; игры, чья механика построена на сборе неподвижных объектов; игры, чья механика построена на погоне за движущимися и активно реагирующими на движения пользователя объектами; игры, чья механика построена на необходимости оторваться от погони или покинуть пределы определенной территории; игры, основой механики которых являются различные виды вооруженного противостояния между двумя и более противниками; игры, чья механика основана на одержании силовой победы над противником в рукопашном бою в формате один-на-один; игры, основой механики которых является вождение различных транспортных средств; платформеры; игры-головоломки; компьютерные ролевые игры; шутеры; образовательные игры; симуляторы различных сложных форм деятельности; игры в жанре интерактивного кино; игры, чья механика построена на ориентировании в игровом пространстве; музыкальные и танцевальные игры; стратегии и некоторые другие.

Гейм-дизайнер Скотт Роджерс приводит еще более подробную классификацию, в которой выделены 12 жанров, к которым относятся боевики, шутеры, приключения, симуляторы, игры-головоломки, компьютерные спортивные игры, стратегии, отличающиеся открытым

игровым миром игры в жанре «песочница» и другие, подразделяемые в общей сложности на 24 поджанра, при этом в качестве характеристик, на основании которых выделяются определенные жанры, выступают задачи, которые пользователь призван решить в рамках геймплея, а также способы успешного достижения поставленной цели [7].

Таким образом, прослеживая динамику развития игровых платформ, начиная с использовавшихся в научных лабораториях мейнфреймов и аркадных автоматов и заканчивая современными мобильными устройствами, можно проследить развитие и обогащение инструментария гейм-дизайна как проектной дисциплины.

### **Библиография:**

1. *Dille F., Platten J.* The ultimate guide to video game writing and design. — Random House, Inc., New York, 2007. — P. 11–13.
2. *Wolf M.* The video game explosion: a history from Pong to PlayStation and beyond. — London: Greenwood Press, 2008. — P. 129.
3. *Salen K., Zimmerman E.* Rules of Play. — Cambridge, The MIT Press, 2004. — P. 451.
4. URL: <http://www.quora.com/Is-there-a-taxonomy-of-names-of-video-game-art-graphical-styles> (дата обращения: 4.09.2016).
5. URL: <http://www.gartner.com/technology/research/methodologies/hype-cycle.jsp> (дата обращения: 4.09.2016).
6. *Wolf M.* The video game explosion: a history from Pong to PlayStation and beyond. — London: Greenwood Press, 2008. — P. 260.
7. *Rogers S.* Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. — P. 9–11.

## **ГЕНЕЗИС ПОНЯТИЯ «КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ГОРОДА»**

В статье обосновывается необходимость введения в научный оборот понятия колористического портрета города. Чтобы описать существующий материал по колористике города, необходимо провести уточнение существующего понятийного аппарата. Учитывая анализ научных трудов как в области искусствоведения, так и в области архитектуры, автор исследует генезис понятия «колористика», подбирает наиболее подходящую для искусствоведческого сообщества трактовку понятия «город», поясняет необходимость использования термина «портрет».

The article substantiates the necessity of introducing into the scientific circulation the concept of coloristic portrait of the city. To describe existing material on coloristic of the city it is necessary to spend refinement of the existing conceptual apparatus. The author conducts the analysis of scientific works in the field of art and architecture. The author explores the Genesis of the concept of «coloring», selects the most suitable one for the art community's interpretation of the concept of «the city», explains the need for the use of the term «portrait».

**Ключевые слова:** колористический портрет города, городская среда, колористика, понятийный аппарат, образ города.

**Keywords:** coloristic portrait of the city, urban environment, coloristic, conceptual apparatus, the image of the city.

На сегодняшний день понятие «колористический портрет города» не является научным определением и относится скорее к литературному



языку. Оно отсутствует в словарях, не упоминается в научных исследованиях по данной трактовке.

В данный момент в научных кругах существует целый ряд нерешенных проблем в области изучения феномена колористики города, поэтому исследования в этой области являются актуальными и перспективными. Для того чтобы обосновать необходимость внедрения понятия «колористика города», необходимо уточнить термин «колористика». Колористика — наука о цвете — сравнительно новая область научных знаний, на теоретической базе которой формируются новые понятия. Она носит междисциплинарный характер и объединяет сразу несколько отраслей знаний. Принятое в физике определение цвета лишь косвенно соотносится с колористикой в искусствоведении. Так, для физиков цвет представляет собой световые волны, цвет возникает в сознании человека в процессе переработки информации. Отрасль науки под названием «Психология цвета» занимается проблемами ассоциативного восприятия цвета человеком, влиянием цвета на психологическое состояние.

Исследователи в области искусствоведения чаще всего определяют понятие «колористика» как синтез наук. Доктор искусствоведения А.В.Ефимов в книге «Колористика города» дает определение колористики: «Колористика — наука о цвете, включающая, помимо традиционного цветоведения, раздел знаний о цветовой культуре, цветовой гармонии, цветовых предпочтениях, цветовом языке. Она опирается на физические основы цвета, психофизиологический фундамент его восприятия, одновременно учитывает цветокультурные представления общества и потому адресуется практически всем сферам его бытия» [4]. Такое определение возникает из-за противоречивости наук, стоящих у истоков изучения цвета.

Для уточнения понятия «город» его нужно классифицировать по следующим направлениям: по специфике пространственного заполнения территории, по количественным признакам плотности населения как дихотомию искусственной и естественной среды, по хронологическим, интеграционным, социальным и другим признакам.

Город через призму видения городских архитекторов и деятелей науки приобретает более сложные формы, что обусловлено субъективным

исследовательским опытом. Отводя главную роль человеческому фактору, доктор искусствоведения В.Л.Глазычев полагает, что без этого город теряет свою индивидуальность, превращаясь в бессмысленное заполнение пространства [2].

Понятие город в архитектурной трактовке расширяется понятием «городская среда». При определении понятия городской среды один из крупнейших американских специалистов по теории градостроительства К.Линч выделяет визуальное качество — ясность и читаемость, чтобы все элементы окружающей среды легко складывались в целостную картину. К.Линч приводит категории для субъективной трактовки образа города, которые могут подойти при определении любого города и служат появлению некоего абстрактного образа города в целом [6]. С субъективной точки зрения образ города можно охарактеризовать как обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления, которое может интерпретироваться как портрет. О.А.Малетина рассматривает многогранность понятия «портрет» через призму филологии. Она определяет портрет как часть образа, разделяя эти понятия [7].

В статье «Культурологический портрет как понятие и метод исследования города» доктор культурологии Л.Н.Евменова и ст. преподаватель И.Ю.Кудинова обосновывают введение в арсенал гуманитарных наук понятия культурологического портрета [3].

Многие публикации, посвященные колористике города, не содержат обобщающих научных терминов, которые бы помогли проводить исследования архитектурно-пространственной среды с точки зрения цвета. Авторы используют архитектурные термины, которые не адаптированы под искусствоведческие задачи. Необходимо ввести новый термин для описания колористики города, который будет адекватно восприниматься как архитекторами, которые занимаются проектировкой зданий, так и дизайнерами, которые наполняют архитектурную среду наружной полиграфической и неполиграфической продукцией.

Для того чтобы изучить генезис понятия «колористика», следует рассмотреть его через дихотомию научных подходов, которые демонстрируются в трудах И.Ньютона, И.В.Гете и И.Иттена. Каждый

из исследователей в процессе изучения цвета создает цветовой круг на основе собственной теоретической и экспериментальной базы. Ученые работают в разные исторические периоды, используя опыт предшественников.

В 17 веке в книге «Оптика» И.Ньютон описывает ряд гипотез в области оптики, которые подтверждаются им экспериментально и документируются. В труде под названием «Новая теория света и цветов» [1] И.Ньютон также применяет научный метод анализа при проведении эксперимента со светом, в котором он раскладывает солнечный свет при помощи стеклянной призмы. И.Ньютон своим выводам пытается придать точный, математический характер, в связи с чем его оригиналы текстов будут понятны тем, кто обладает основной теоретической базой в области оптики, физики и математики.

И.В.Гете в 18–19 веках совершает попытку упорядочить знания о цвете с точки зрения символического подхода, создает шестичастный цветовой круг. Самым значимым из трудов И.В.Гете в области колористики является «Теория Цветов». И.В.Гете не пытался изучить явления цвета с точки зрения физики, его интересовали эстетические вопросы. Например, как человек интерпретирует цвета, как цвет влияет на психику человека и физиологию зрения. Гете обозначает цвет инструментом для познания окружающей природы: «Не мы домысливаем обесцвеченную природу, пропуская сквозь глаз волны света, и зачем-то присваиваем этим субъективным домыслам разнообразные цвета. А Природа позволяет нам проникать в свои тайны, используя уникальные возможности наших глаз» [10]. Учение о цвете И.В.Гете позволяет изучать цвет не с точки зрения науки физики, а как психофизиологическое явление, что в дальнейшем позволяет изучать цвет с точки зрения психологии. Также Гете наделяет цвет статусом символа, считая, что он возникает не только как физическое явление, а воспринимается символически, так как, по мнению Гете, цвет невидим, поскольку у человека нет такого органа, который бы помог воспринимать цвет вне материальной среды. Такое заявление не вписывалось в рамки научной парадигмы 18 века и долгое время не рассматривалось всерьез.

В 20 веке И.Иттен формирует учебный курс по теории цвета,

согласно которому в цветовом круге имеется двенадцать частей. Он написал книгу «Искусство цвета» [5]. Эта книга стала базовым руководством для подготовки художников и всех, кто связан с дизайном и цветом.

Ни один из исследователей цвета не избежал тех или иных противоречий. Природа цвета и принципы цветообразования, его действие на человека интерпретируются специалистами из различных областей знаний — физиками, физиологами, психологами, художниками, дизайнерами. Каждый взгляд в определенной мере специфичен. Современное учение о цвете базируется на цветовой теории И.Иттена, который употребляет понятие «колористика», но не определяет его. В данный момент нет точных данных, где и когда впервые было употреблено это понятие. Предшественники Иттена работали с термином «цвет», который лежит в основе определения термина «колористика». Исследования в области физики И.Ньютона и исследования И.В.Гете в области символики цвета послужили базой для теории о цвете И.Иттена, который, синтезировав их, дает более универсальный инструмент пользования цветом.

Рассмотрим, как интерпретируется понятие «колористика» в научных трудах по колористике города. Кандидат искусствоведения Е.Ю.Шамраева в своей диссертации подразумевает, что средствами колористики можно выразить пространственные свойства архитектуры [9]. В работе рассматривается, какую роль цвет играет в окрашивании как здания целиком, так и отдельных его элементов, фасадов, крыш. Также она ставит своей задачей определить понятие архитектурной колористики.

Н.В.Ситникова в своей работе говорит о понятии «архитектурная колористика» и о том, какую роль цвет играет в пространстве города. Ученый предлагает некую цветовую модель, при помощи которой можно гармонизировать колористику в городской среде [8].

О.А.Малетина отделяет понятие образ от понятия «портрет». В диссертационном исследовании по филологии она пишет, что «в настоящее время большинство исследователей полагают, что портрет — составная часть художественного образа, поскольку художественный образ представляет собой совокупность нескольких

портретов персонажа» [7]. А образ представляет собой, говоря коротко, результат отражения объекта в сознании субъекта. Если с художественной точки зрения дать определение понятию «портрет» не составляет труда, то в понимании портрета города нет четкого определения. Употребление данного словосочетания относится, главным образом, к прямому значению, которое определяет, что художник рисует какую-либо часть города, именуя это портретом.

Понятие «колористический портрет» включает определение городской среды, которая имеет индивидуальный цвет, цвет помогает идентифицировать город. Поскольку художественный портрет является субъективным отражением реальности одного человека или группы исследователей, то стоит выбрать одно из наиболее подходящих для искусствоведения определений, для того чтобы дать полное определение понятию «колористический портрет города».

Колористический портрет города — это часть образа, который субъективно формируется у одного или нескольких исследователей, предполагает наличие целостного архитектурного пространства, имеющего собственный колорит, в котором протекают различные социальные процессы, определяющие назначение пространства и влияющие на выбор цвета при окрашивании архитектурных сооружений. Цвет каждого города уникален и формирует в сознании зрителя индивидуальный портрет города.

Необходимость введения нового термина «колористический портрет города» заключается в следующем:

— на данный момент в научном языке отсутствует термин для обозначения колористического состояния города;

— понятие «город» сложное и может трактоваться по-разному как архитекторами, так и искусствоведами;

— универсальность термина позволит использовать его как архитекторами, так и дизайнерами, которые работают с наружной рекламой;

— возможно использовать термин в преподавательской деятельности для обучения слушателей архитектурно-художественных вузов.

## Примечания:

1. *Вавилов С.И.* Исаак Ньютон. 2-е изд. — М.-Л.: Издательство АН СССР, 1945.
2. *Глазычев В.Л.* Урбанистика. — М.: Европа, 2008. — 205 с.
3. *Евменова Л.Н., Кудинова И.Ю.* Культурологический портрет как понятие и метод исследования города // Политематический журнал научных публикаций «Дискуссия». — 2013. — № 10.
4. *Ефимов А.В.* Колористика города. — М.: Стройиздат, 1990. — 272 с.
5. *Иттен И.* Искусство цвета / под редакцией Л.Монаховой. — М.: Издательский дом Д.Аронов, 2010. — 96 с.
6. *Линч К.* Образ Города / пер. с англ. В.Л.Глазычев; сост. А.В.Иконников; под. ред. А.В.Иконникова. — М.: Стройиздат, 1982. — 382 с.
7. *Малетина О.А.* Лингвостилистические особенности портрета как жанра художественного дискурса (на материале произведений Т.Драйзера): дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград: РГБ, 2004.
8. *Ситникова Н.В.* Колористика города как искусство организации образа города // Мир науки, культуры, образования. — 2010. — № 2.
9. *Шамраева Е.Ю.* Колористика московской архитектуры эпохи модерна: дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 2004. — 182 с.
10. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете. — Л., 1934. — 190 с.

## Библиография:

1. *Ефимов А.В.* Формообразующее действие полихромии в архитектуре. — М., 1984.
2. *Зернов В.А.* Цветоведение. — М.: Книга, 1972.
3. *Козырева Л.К.* Семиотическое моделирование архитектурно-пространственной среды исторического центра города Барнаула: // автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. — Барнаул, 2012. — 23 с.
4. *Лихтенштадт В.О.* Гете: Борьба за реалистическое мировоззрение. — СПб.: Гос. изд-во, 1920.
5. *Хасиева С.А.* Архитектура городской среды. — М., Стройиздат, 2001.

**ОБРАЗЫ СКАНДИНАВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО  
РОМАНТИЗМА РУБЕЖА XIX–XX ВВ.  
В ШВЕЦИИ И НОРВЕГИИ**

На рубеже XIX–XX вв. в Швеции и Норвегии происходит возрождение традиционной скандинавской художественной культуры. Рассмотрены условия, повлиявшие на развитие национального романтизма, а также наиболее характерные образы, воплощенные в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

At the turn of XIX–XX centuries in Sweden and Norway, there is a revival of traditional Scandinavian culture. The conditions that influenced the development of national romanticism, as well as the most typical images embodied in architecture and arts and crafts.

**Ключевые слова:** скандинавский национальный романтизм, «северное» движение, «стиль дракона», скандинавские ювелиры.

**Keywords:** scandinavian national romanticism, «northern» movement, «dragon style», scandinavian jewelers.

Возникновению национального романтизма в скандинавских странах предшествовало увлечение историческими стилями. Особенно актуальными были стилизации в региональных вариантах готики, возрождения, классицизма. Поворот в сторону национального романтизма в странах Скандинавии происходит в середине XIX в. Ряд социально-политических факторов стал причиной актуализации проблем национальной идентичности. Особенно заметен был разрыв традиций и инноваций внутри общества: в результате индустриализации типичный для скандинава сельский образ жизни терял свое значение.



Рисунок 1. Атрибуты скандинавского «драгестилия»: конструкция деревянной церкви «ставкирки» со стилизованными головами драконов на крыше (Гуль, Бускеруд, 1200–1220 гг.) (<http://chur.gorod.tomsk.ru>) и фрагмент оклада двери из церкви Hedal Stave, Уппланд, Норвегия (<http://thehigginsbedfordcollections.blogspot.ru>)

Вместе с ним уходили народные традиции, привычный быт. Помимо внутренних политических, культурных и социальных процессов, на потребность в национальном самоопределении оказали огромное влияние идеи английских неоромантиков. Уже в конце XIX в. в Скандинавии происходит возрождение фольклорных мотивов, народных традиций и ремесел.

Как отмечает Н.Будур [1], идея о культурной общности народов возникла во время наполеоновских войн и приобрела особенное значение после 1853 г. во время Крымских и датско-немецких войн. Впервые идея скандинавского единства оформилась в 1811 г. в шведском обществе «*Gotiska Forbundet*» в Стокгольме. Его члены считали себя потомками готов и были ориентированы на изучение скандинавских эпосов. В обществе проводились вечера в древнескандинавском стиле. Собрания сопровождалось торжественными здравицами, во время которых девушки подносили гостям напиток в серебряном роге с руническими надписями. Пили за процветание скандинавских стран и читали отрывки из «Старшей Эдды»: из Рога Браги — за прошлые славные дела, а из Рога Клятв — за будущие [2]. После распада первого стокгольмского общества в 60–70-х годах XIX века были





Рисунок 2. Ювелирные работы в «стиле драконов»: рог Браги из коллекции Й.Пауэса (<http://naturalhistory.si.edu>); норвежский серебряный рог мастера П.Ли; серебряная чаша с головами коней, М.Хаммер (1900) (<http://www.silverperfect.com>)

основаны студенческие объединения в Швеции, Дании. Начавшись в Швеции и Дании, «северное» движение к концу XIX в. продолжает развитие в Норвегии. Идеология его представителей вращалась вокруг уникальности норвежской культуры. Различные творческие объединения находили и документировали народные мелодии и тексты песен, мифы, эпосы.

Археология внесла свой вклад в возрождение скандинавской культуры. Усилиями Ю.К.Даля в Норвегии развивается научная школа по изучению деревянных церквей, «ставкирок». В 1844 г. Н.Николаусен создает общество по защите архитектурного наследия, задачей которого было сохранение каркасных церквей в «мачтовом стиле» [3]. Н.Николаусен, Э.Сюндт, О.Монтелиус, С.Мюллер издали книги, посвященные архитектуре деревянных церквей и постройкам на хуторах. Л.Дитрихсон развивал идею реформации искусства на национальной основе. Его книга «Норвежская резьба по дереву, ее возникновение и развитие» (1878) оказала большое влияние на художественное национальное самосознание (рис. 1). В период с 1867 по 1903 гг. были найдены предметы прикладного искусства и корабли викингов в Туне, Гокстаде, в Осеберге.

Каркасные церкви, деревянные срубные сооружения, «медовые залы» и корабли викингов, начиная с конца XIX в., стали собирать в национальных музеях. В Северном музее в Стокгольме (1873), в музее-заповеднике Скансен (1891), в Музее прикладных искусств (1876), в норвежском народном музее (1894), в коллекции Оскара



Рисунок 3. Шведский павильон на Всемирной выставке в Париже (1878) (<http://www.liveinternet.ru>)

наследию легендарных викингов, традиционному образу жизни и жилищу—все это повлияло на развитие в конце XIX века «драгестилия» или «стиля дракона». Конструкции и декор «драккаров» и «ставкирок» стали источником вдохновения для творчества в различных областях прикладного искусства. Одним из первых предметов в «драгестиле» считается серебряный рог Браги, изготовленный для Стокгольмского общества в 1817 г. Его поверхность была покрыта надписями на древнеисландском языке и рельефами с изображениями скандинавских богов. В 1860–1870-х гг. в огромных количествах воспроизводились серебряные копии рога Браги для студенческих обществ (рис. 2), а также посуда для питья в «стиле драконов».

Ювелир Я.Тоструп в 1850–1860-е гг. начинает работать с норвежским серебром. В его мастерских изготавливаются предметы в северном стиле. Свои изделия он украшал элементами кораблей викингов, драконами. Сын Якоба, Олаф Тоструп, экспериментировал с эмалью. Серебряные солонки, броши в форме кораблей, изготовленные в мастерских Я.Тострупа, покрывались цветными эмальями.

П.А.Ли заинтересовался северной мифологией и архитектурой «ставкирок». Он использовал образы на тему скандинавских богов. Рог для меда, изготовленный П.Ли в стиле старых традиций, был создан по мотивам мифа из саг «Младшей Эдды» С. Стурлуссона,



Рисунок 4. Работы Г.Мюнте: Охотничий дом, Роминтен (Краснолесье, 1891); гобелен «Дочери «Северного света» (1889)

популярного в 1870-х гг. (рис. 2). По сюжету, великан Имир должен был доставить богам громадный рог с медом. В верхней части предмета были расположены фигуры богов Браги, Тора, Фрейи, Одина и Идун. Фигуры окружены скандинавским орнаментом с драконами. Рог опирается на великана, а его острый конец заканчивается драконьей головой.

Т.Прютц и М.Хаммер специализировались на смешанной технике филиграни и витражного стекла. Эта техника применялись при изготовлении изделий по мотивам викингских кораблей (рис. 2). В своих работах Г.Гаудернак использовал рисунки Г.Мюнте к «Саге об Олаве Святом» и «Саге о Фрильофе». Так называемый «зверь из Урнеса», помесь дракона с неким реальным животным, взятым из резьбы, был любимым мотивом его стилизованных украшений. Скандинавские ювелиры стали первопроходцами в пропаганде «северного» стиля в Норвегии и доказали, что традиции можно органично объединить с новейшими достижениями техники.

На выставке в Лондоне в 1872 г. Х.Трап-Мейер представил публике «драконий» павильон. Этот стиль стал определяющим на последующих выставках, в которых принимали участие Норвегия и Швеция (рис. 3). В архитектуре Северной Европы становится популярным воссоздание этнического образа жизни скандинавов. Мастера перенесли традиционные формы в обстановку частных домов и художественных мастерских, в объекты туристско-рекреационного назначения и в городскую среду. Отличительной



Рисунок 5. Кресла и рог для меда в «стиле драконов» работы Л.Кинсарвика, конец XIX в. (<http://collections.vesterheim.org>)

особенностью построек в Норвегии стали деревянные украшения на крыше в виде голов драконов, характерные для средневековых деревянных храмов, природный камень, необработанное дерево.

Г.Мюнте был убежден, что традиции — это незакоптенная история, а важный элемент для развития национального самосознания. Он практиковал архитектуру, сочетавшую элементы в «драгестиле» и швейцарские шале: деревянный Охотничий дом Вильгельма II в Роминтенской пуще (рис. 4) [4], вилла «Грилльстад», ворота Короля Оскара II, «Ресторан Фрогнерсетерен» и другие проекты по всей стране. Обращение Г.Мюнте к декоративно-прикладному искусству отличается комплексным, синтетическим подходом к проблемам оформления интерьера. Он весьма органично использует сюжеты из национальной истории, характерные мотивы народного орнамента. В 1896–1899 гг. Г.Мюнте работал над иллюстрациями «Круга земного» С.Стурлусона, увлекался воссозданием традиционных технологий плетения гобеленов (рис. 4).

Ларс Кинсарвик занимался возрождением традиционной резьбы по дереву, которая стала популярной после раскопок погребальных кораблей викингов в 1880–1890-х гг. в Норвегии. Вдохновившись идеями британского движения «Искусства и ремесла», он развивал популярный в то время «стиль драконов» и использовал мотивы, применяемые в оформлении дверных проемов и несущих столбов в средневековой деревянной архитектуре (рис. 5). Его мебелью



Рисунок 6. Летняя вилла Э.Г.Асплунда в Стеннас, Лизон, начало XX в.  
(<http://homesthetics.net>)

украшены интерьеры кафе и церквей по всей территории Норвегии. Творчество Л.Кинсарвика послужило источником вдохновения для М.Дагестада и Ю.Боргерсена, Х.С.Ларсена, У.Сверре и Х.Бюля, которые соединили в своих эскизах «стиль дракона» с модерном.

Национальная идентификация шведов проявилась не столько в формообразовании, сколько в семейных традициях, в мировоззрении, берущем начало в мифологическом художественно-образном мышлении. По убеждению Э.Кей, иллюстрацией национальной шведской идеи стал дом К.Ларссона «Маленькая хижина» в Суондборне. Жилище художника получило широкую известность и стало символом «шведского стиля» в частной жилой архитектуре в 1890-х гг. В его интерьерах народные традиции домостроительства сочетались с элементами «густавианского стиля». К.Вестман и Л.И.Вальман занимались исследованием английского традиционного жилища. Они предложили строить шведский дом, взяв за основу английскую планировку с холлом. В действительности, устройство «халленхауза» было продолжением древних традиций строительства «длинного дома» с единым жилым пространством, объединяющим в себе множество функций. Можно сказать, что в шведских домах возродились принципы скандинавского этнического домостроительства. Отличительной чертой «новой» архитектуры, стало упрощение экстерьера зданий и акцент на интерьере, центром которого становится зал. Внешний и внутренний облик летней виллы архитектора Э.Г.Асплунда в Стеннас, недалеко от Стокгольма, в целом содержит формы и образы



Рисунок 7. Традиционные шведские образы выражаются в «скансеновском» стекле и далекарлийской лошадке (<http://nordicdesign.ru>)

скандинавского этнического жилища (рис. 6). Одной из самых красивых частей дома является холл в народном стиле с камином и видом на шведские луга.

В области прикладного творчества традиционными для шведского национального романтизма стали стеклоделие и обработка древесины. В предметах были особенно популярны природные и мифологические образы. Образы природы нашли выражение в «скансеновском» стекле с трещинками, которое производилось с начала XX в. в Стокгольмской стеклодувной мастерской (рис. 7). Эта технология напоминает своей структурой о застывшем ледяном кусочке. В шведской ремесленной традиции остался яркий образ мифологического коня Одина. Провинция Даларна считается родиной игрушечной расписной лошадки Дала (Далахёст), национального символа Швеции начала XVI века.

Скандинавская модель мира сформировалась в эпоху железного века. Художественные образы мифологической этнической традиции преломились в средневековом народном творчестве и продолжились в региональных вариантах национального романтизма рубежа XIX–XX вв. Для «северного» стиля в Норвегии были характерны декоративные элементы по мотивам древнескандинавских мифов и легенд, ставшие популярными после находок норвежских церквей «ставкирок» и кораблей викингов. При этом исследователями отмечается что «стиль

дракона» зачастую использует сюжеты, чуждые представлениям скандинавов. Шведский национальный романтизм второй половины XIX в. развивает традиции народного творчества и использует не декор, а принципы скандинавского домостроения. Несмотря на неоднозначную оценку, именно благодаря деятелям национального романтизма, скандинавская художественная традиция предстает как самобытное явление в общеевропейском контексте.

### **Библиография:**

1. Будур Н. Гамсун. Мистерия жизни. — URL: <http://annataliya.livejournal.com/299053.html?thread=6114605> (дата обращения: 20.09.2016).

2. Будур Н. Там же.

3. Белинцева И.В. Памятник норвежского «стиля драконов» в Калининграде. История появления и современное состояние // Деревянное зодчество. Вып. 3. Новые материалы и открытия. — М.: Коло, 2013. — С. 296–314.

4. Белинцева И.В. Указ. соч.

5. Санду О.М. «Дом-ковчег» как отражение художественно-образной системы скандинавской картины мира // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 2, ч. 2. — С. 16–25.

## ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СКАНДИНАВСКОМ ДИЗАЙНЕ

Приведенные в статье примеры показывают, что образность дизайн-объектов восходит к мифологическому мышлению и природному экологическому сознанию древних скандинавов.

The examples in the article show that the imagery of design objects dating back to the mythological thinking and the natural ecological consciousness of the ancient Scandinavians.

**Ключевые слова:** скандинавский дизайн, «пассивный дом», образы природы, образы времени.

**Keywords:** Scandinavian design, the «passive house», images of nature, time images.

Среди характеристик скандинавского дизайна часто выделяют эстетику простых форм, функциональность, натуральные материалы, белый цвет или использование традиционных материалов обработки. Эти качества можно отнести к любому из региональных дизайнов, где за основу берется народный ремесленный подход, работа с материалом. Региональность начинается в мифологическом мировоззрении. Она содержится в ментальности, которая сформировалась еще на этническом этапе развития общества. Отношение к миру складывается под влиянием пространственно-временных условий существования народов, сохраняется в наборе художественных образов мира и выражается в материальной культуре, жилище. Традиционная модель мира является устойчивым ментальным образованием и способна сохраняться после того, как народ меняет регион проживания или традиционный менталитет проявляется в современном мире.





Рисунок 1. Образы природы в проектах дизайнеров: коллекция посуды «Ultima Thule» и скульптура из массива березы Т.Вирккала, дизайн обоев С.Маркелиуса, ваза «Veckla» (1950) С.Линдбега (<http://nordicdesign.ru>), колонна-ветка (<http://trendland.com>), камин от NDS (<http://annagillar.se>)

Художественно-образное мышление скандинавов отразилось в модели жилища [1]. В его внешней форме, планировке, конструкции и декоре отражаются образы пространства и времени — природные образы (стихии, зооморфные и растительные), структурные образы (Мидгард и Вальхалла), образы циклического времени (дракон, волна (спираль), лошадь, птицы).

Природа всегда служила источником вдохновения для скандинавских дизайнеров. В проектах многоквартирных домов Bellavista и Soholm А.Якобсена, в интерьерах частных домов А.Аалто, в экологическом эксперименте со строительством финского «города-сада» Тапиолы авторы стремились преодолеть отрыв человека от природы. Современный экологический дизайн в скандинавских странах продолжает активно развиваться благодаря туристско-рекреационному комплексу. Для увеличения потока туристов модернизируются туристические маршруты. Новые материалы и технологии позволяют разрабатывать объекты, которые органично вписаны в окружающую природу.

Природные образы являются самыми популярными среди скандинавских дизайнеров. Их характер передается при помощи сочетаний различных по качеству и фактуре материалов: дерева, стекла, необработанного камня со сталью и белых, напоминающих снег, поверхностей. Водная стихия часто представлена «ледяными» образами. В известной коллекции «Ultima Thule» финский дизайнер Т.Вирккала создал фактурную поверхность стекла, передающую природные эффекты тающего льда (рис. 1). Образы земли иллюстрируют каменистую почву, геометрию изрезанного фьордами побережья. Необработанный камень на фасадах зданий стал символом скандинавского национального романтизма.



Рисунок 2. Кресла «Яйцо» и «Лебедь» А.Якобсена; стул «Пони» Э.Аарнио; птицы Калевалы от С.Аннуки (<http://nordicdesign.ru>)

В древности забор из плотно подогнанных кольев символизировал дерево или «священную рощу». Эти мифологические образы скандинавы пытались перенести в свое жилище и размещали их в сакральной зоне жилого пространства. В современные проекты дизайнеры также подсознательно переносят стилизованные образы дерева. Их используют в графике, в декоративных элементах интерьера, в мебели. Т.Вирккала, Э.Аарнио, С.Линдберг рассматривали дерево в качестве материала для изделий и образа для вдохновения (рис. 1).

В предметном дизайне придерживаются принципов биоморфизма, основанных на использовании мотивов растительного или животного происхождения. Зооморфные образы карело-финского поэтического эпоса «Калевала», популярные среди современных финских дизайнеров, берут начало в родовой памяти (рис. 2).

Для мифологического мышления характерно не количественное понимание времени, а качественное, художественно-образное. В проекте норвежского дизайнера С.Э.Вильгельмсен «Часы-Вязальщики» выполнены без стрелок и циферблата. Они показывают время, которое не считается минутами или часами, а наглядно-образно показано связанными рядами. Традиционными для скандинавского мифологического мышления стали образы циклического времени из скандинавской мифологии. Один из них — змей-дракон Уроборос, который изображается ухватившим себя хвост. В мифах он живет за пределами «своего мира» Мидгарда в водах Мирового Океана [2]. Этот образ мы встречаем в древнескандинавских зооморфных и волнообразных орнаментах, в петроглифах, в деревянной отделке «драккаров», «медового зала» и «ставкирок».

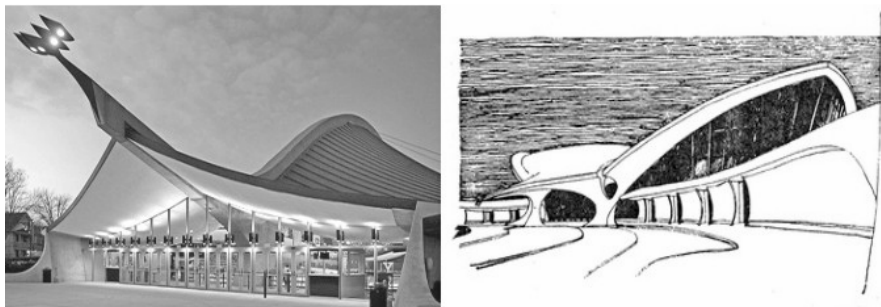


Рисунок 3. Образ дракона в зданиях Э.Сааринена: хоккейный стадион Йельского университета (1958) в Нью-Хейвен, США и аэропорт TWA (1956) в Нью-Йорке, США (<http://artishock.org>)

Здания хоккейного стадиона Йельского университета и аэропорта TWA в Нью-Йорке Э.Сааринена отсылают нас к образам циклического времени (рис. 3). Крыша стадиона снабжена осветительным элементом в форме драконьей головы, ее силуэт и система балок в интерьере напоминают остов корабля викингов. Описывая проект здания терминала аэропорта TWA в Нью-Йорке, многие сравнивают его с огромной птицей. Но, если присмотреться, то в силуэте отчетливо проглядывается силуэт дракон из Урнесса, знакомый нам по фрагментам резьбы. Скандинавскую временную модель мира отражают проекты А.Аалто. Его имя и творчество отмечено символом волны-времени: имя в переводе с финского означает «волна», а творчество показывает связанность различных аспектов жизни и попытку придать динамичность и обтекаемость объектам дизайна. В проекте библиотеки в Выборге (1930-е гг.) образ световой волны пронизывает пространство. Аалто разработал систему бестеневого освещения, основанную на использовании верхнего рассеянного света, при котором тени не мешают чтению. Через стеклянную стену лектория проникает свет. Между помещениями в библиотеке нет перегородок. Комнаты составляют единое освещенное пространство. Волнообразный потолок лектория состоит из деревянных пластин, которые улучшают акустику (рис. 4). В проектах церкви RIOLA Parish Church (1966) в Италии и финского павильона для Всемирной выставки в Нью-Йорке образ волны читается в конфигурации залов, которые разворачиваются веером (рис. 4).



Рисунок 4. Образ волны в проектах А.Аалто: Библиотека в Выборге (1940); церковь RIOLA Parish Church (1966); Финский павильон на Всемирной торговой выставке в Нью-Йорке, США (1939) (<http://nordicdesign.ru>)

Образы скандинавского пространства-времени проявляются в облике, планировке, конструктивных приемах и декоре «дома-ковчеха» и его региональных вариантах — «длинном доме», исландском доме из дерна, «халленхаузе». Модель мира, заложенную в структуре «дома-ковчеха», художники и архитекторы заново открывали для себя на этапе национального романтизма. Скандинавские дизайнеры середины XX в. по-новому интерпретировали традиционные концепты в модернстских экспериментах, а затем и в современных гуманистически ориентированных объектах.

В проекте крематория С.Левверенца и Г.Асплунда сохраняется связь с шведскими корнями и прослеживается влияние скандинавских мифологических представлений (рис. 5). Монументальные формы подчеркивают атмосферу величия и благоговения древнего скандинава перед силами «верхнего» мира богов, Асгарда. Возле часовни Святого Креста расположен монументальный зал для прощаний с колоннадой и пруд. Главная дорога, следующая от здания крематория, имеет символическое название «Путь Семи Колодцев». Она ведет к смысловому центру этого мистического пейзажа, высокому холму с расположенной на нем «священной рощей», наподобие той, где древние скандинавы проводили время с молитвой. Лесная часовня выполнена в духе народной жилой архитектуры и завершает образ скандинавского «дома-ковчеха».

В проекте виллы Майрза (1939) А.Аалто перенес образ священного дерева в дизайн здания с помощью ритмически организованных вертикальных линий. Начинаясь с невысокого забора, вертикали



Рисунок 5. Художественная образность «дома-ковчеха» в сочетании с идеями функционализма в проектах Лесного кладбища С.Левренца и Г.Асплунда (1935), Стокгольм, Швеция, и Виллы Майреа А.Аалто (1939), Финляндия (<http://www.archdaily.com>)

переходят в стены здания, а затем в интерьерные деревянные конструкции. Скандинавская традиционность проявляется в современной открытой планировке, повторяющей единое пространство «длинного дома», функциональные зоны внутри которого, как и сегодня, разделялись несущими столбами и лёгкими перегородками. Слияние с природой подчеркивается размытостью границ между внешним и внутренним, плавными переходами от суровой каменной отделки, к дереву и более мягким ковровым покрытиям.

У границ национального парка Доврефельль в Норвегии был сооружен застеклённый павильон в стиле «длинного дома», из окон которого открывается прекрасный вид на горный массив (рис. 6). Уникальный природный ландшафт, с которым тесно связана местная культура и мифология, стал основой дизайнерской концепции павильона. Внутри здания, спрятавшись от ветра и непогоды, можно полюбоваться величественными горами и узнать больше об уникальной фауне этих мест.

Дом Э.Андерссона, расположенный в северной части Стокгольмского архипелага, создан в этническом духе и своими размерами напоминает традиционные дома скандинавов (шесть метров в глубину и восемнадцать в длину) (рис. 6). Сочетание несущих колонн и балок, треугольная крыша используются в качестве конструктивной системы. Снаружи дом отделан горизонтальными сосновыми панелями и окрашен в классический шведский черный цвет. Традиционным атрибутом стала сауна с панорамным видом на море.

В доме для семейного отдыха возле поселка Гейло и проекте детского сада в центре Осло, построенных по проекту бюро «Reiulf Ramstad



Рисунок 6. Эстетика «дома-ковчеха» в современных проектах: павильон от Shøhetta, Норвегия (<http://www.arhinovosti.ru>); вилла Валмин Э.Андерссона (<http://www.interiorredesignseminar.com>); дом для отдыха в Гейло и современный детский сад в Осло, Норвегия (<http://nordicdesign.ru>)

Arkitekter» (RRA), присутствует многое от эстетики скандинавского «дома-ковчеха» (рис. 6). Пропорции сходны с «длинным домом» и соединяют в себе статичную и динамичную концепцию жилища: ядро в виде единого пространства кухни и зоны отдыха перетекает в организованные по линейной схеме жилые помещения.

Скандинавский дом не всегда точно копируется в современных проектах. Его концепция проявляется в явных или еле уловимых деталях. В проекте интерьера «Cabin GJ-9» в Норвегии, спроектированном студией GJA, в пространстве современного интерьера использованы элементы, производные от традиционных принципов домостроения — единая студийная планировка, акцент на обеденной зоне, «лофты» (рис. 7). В декоре присутствует стилизованный скандинавский декор, «ёлочка» и характерное сочетание цветов. В доме отдыха в Гейло философия интерьера по традиционному проста: встроенная минималистичная мебель, скупой декор, панорамные окна, связывающие с ландшафтом, камин. Лестница, ведущая на второй этаж к детской игровой зоне, построена по принципу «лофтов».

Традиционным элементом длинного дома являлся альков. В современных интерьерах в таких конструкциях размещают детские кровати (рис. 7). В предметах интерьера мы встречаем стилизованные образы «медового зала» викингов. Например, в брутальном проекте обеденного стола для дегустации вина, выполненном из стекла и половины настоящего ствола дерева (рис. 7).

На отопление жилых домов сегодня приходится примерно одна треть всей потребляемой энергии. В Европе был принят закон, согласно



Рисунок 7. Интерьеры с элементами скандинавского традиционного жилища: проект «Cabin GJ-9» (<https://www.behance.net>); альков в детских комнатах (<http://themetapicture.com>); стол в скандинавском стиле (<http://www.znaikak.ru>)

которому с 2019 года нельзя строить дома по стандартам ниже, чем пассивный дом — 15 кВт-час/м<sup>2</sup> в год. Главной задачей «пассивного дома» становится сохранение тепла и экономия электроэнергии. Сам принцип энергосберегающих технологий возник несколько тысяч лет назад, в домостроении северных народов. В то время комфортная температура поддерживалась за счет тепла обитателей, а сам дом был тесным. Более комфортный и конструктивно сложный вариант развился в скандинавском жилище, а точнее в одном из его вариантов — в исландском доме из дерна. Его экологическая сущность выражается в связи с природной средой обитания и применении энергосберегающих технологий. Многие из идей его обустройства используются в современных технологиях домостроения в Норвегии, Швеции и Финляндии.

Изобретатель концепции «Earthship», Майкл Рейнольдс начал строить такие экодому в 70-х. Его проект стал примером создания автономного жилища. Его строили из натуральных и вторичных материалов: автомобильных покрышек, алюминиевых банок и бутылок в бетоне (рис. 8). Конструкция стен в этом случае создает термальную массу, что позволяет дому накапливать тепло в течение дня и сохранять в стенах. Энергообеспечение осуществлялось при помощи ветряных мельниц и солнечных батарей. Окна спроектированы таким образом, чтобы максимально эффективно использовать солнечное тепло. В доме использовали систему очищения и повторного использования воды.

Дом «Naturhus», природный дом, был разработан Б.Уорном в 1970-е гг. Внешний облик здания навеян традиционным скандинавским «длинным домом» (рис. 8). Ядром здания является гостиная с местами



Рисунок 8. «Пассивные дома»: Earthship М.Рейнольдса (<http://www.architecturendesign.net>); «Природный дом» в Аппгрена, Швеция ([www.greenhouseliving.se](http://www.greenhouseliving.se)); музей Biesbosch в Нидерландах (<http://umods.ru>)

для отдыха, кафе и конференцзалами. Она расположена под прозрачной треугольной крышей из стекла с зимним садом. Эта конструкция служила оболочкой, которая поддерживала в изолированной сердцевине более теплый климат. Дом подключен к замкнутой локальной цепочке переработки сточных отходов. Здание современного музея Biesbosch в Нидерландах имеет гексагональную форму (рис. 8). «Зеленые» крыши являются дополнительной изоляцией и буфером тепла. Стеклопанельные фасады открывают живописные пейзажи, и позволяют проникать большому количеству естественного света внутрь музея.

Идея движения, воплощенная древними скандинавами в образе «дома-ковчег», получила продолжение в формах современного архитектурного дизайна. Облик Кресжской аудитории Массачусетского технологического института Э.Сааринена (1955) напоминает гигантскую лодку, которую положили сверху на здание аудитории (рис. 9). Конструкция представляет собой тонкую оболочку из структурированного железобетона, опирающуюся на землю в трех точках. Музей Лофотр находится на Лофотенских островах в Норвегии. Основным корпусом стал реконструированный «медовый зал» вождя викингов времени железного века (1000 г. н.э.). Пристрой к музею был выполнен уже в наше время после реставрации основного здания. Отличает его выполненная в духе «длинного дома» столбовая конструкция и уже знакомая форма крыши в виде перевернутого корабля (рис. 9).

Образы будущего 1960-х гг. основаны на мифологических скандинавских сюжетах. Корабль викинга, который служил мобильным домом, остается актуальной темой для дизайнеров при обустройстве





Рисунок 9. Дом-лодка: конференц-зал МТИ, США (1955) (<http://samsebeskazal.livejournal.com>); здание музея Лофотр на Лофотенских островах, Норвегия (<http://photo.qip.ru>), мобильные дома Futuro House М.Сууронена и автономная Экокапсула (<http://nordicdesign.ru>)

современного мобильного жилища. В 1968 г. М.Сууронен спроектировал дом будущего Futuro House (рис. 9). Изначально он задумывался как переносной лыжный домик. Комплекующие для него можно было транспортировать вертолетом или собирать на месте. Мобильные дома должны легко собираться и перемещаться на новое место, при этом быть достаточно автономными и обеспечивать все необходимые удобства. Современная интерпретация Futuro — это автономная Экокапсула (рис. 9). Электроэнергия здесь вырабатывается с помощью солнечных батарей или ветряка. Уникальная форма сводит к минимуму потери тепла и позволяет эффективно собирать дождевую воду в специальном резервуаре.

Изучая известные скандинавские архитектурные и дизайнерские объекты XX в., мы убеждаемся, что современные образы восходят к мифологическому мышлению. Традиционный менталитет проявляется в формах дизайна в пространственно-временных конструктах, известных с эпохи мифологического мышления.

### **Библиография:**

1. Санду О.М. «Дом-ковчег» как отражение художественно-образной системы скандинавской картины мира // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2016. — № 2, ч. 2. — С. 16–25.
2. Санду О.М. Там же.

## **ФОРМООБРАЗОВАНИЕ БЕСШОВНЫХ ОБОЛОЧКОВЫХ СТРУКТУР В ПРИРОДЕ И КОСТЮМЕ**

В статье рассмотрены закономерности на уровне выявления аналогий процессов и технологий бесшовного формообразования одежды и оболочковых структур в природе. Проанализированы особенности «бесшовных форм» в искусственной и естественной среде, сделана их классификация, включающая в себя спиралеобразный, коконообразный и контурообразный способы бесшовного формообразования.

The article deals with the laws at the level of detection of analogies processes and technologies shaping seamless garments and shell structures in nature. The features of «seamless shapes» in the costume and natural environment, made their classification, which includes the spiral-form, cocoon-form and circuit-form seamless shaping processes.

**Ключевые слова:** спиралеобразный, коконообразный и контурообразный способы бесшовного формообразования костюма, бесшовная оболочка костюма

**Keywords:** spiral-form, cocoon-form and circuit-form seamless shaping processes, seamless shell of costume.

В природной среде живые организмы существуют как сложные биологические системы с различными формами, дискретные в пространстве и всегда имеющие цельную трехмерную наружную оболочку. Формообразующие способы костюма, которые на современном эволюционном этапе проектирования одежды выходят за рамки устоявшегося конструктивного проектирования, позволяют

воссоздать трехмерные бесшовные формы, имитируя естественную трехмерную оболочку живых организмов.

Трехмерные технологии бесшовной одежды имеют различную специфику формообразований, которые можно классифицировать в контексте бионического формообразования объектов, образованные в результате различных геофизических и биоорганических процессов. Естественные процессы формообразования могут послужить основой для развития устоявшихся и инновационных методик бесшовного формообразования костюма.

В природной среде формообразование оболочек достигается различными способами, главным образом, путем деления и роста клеток. Искусственные образования, полученные в результате специфичной жизнедеятельности животных и насекомых, также представляют собой различные трехмерные оболочковые конструкции, несущие в себе защитные функции.

В результате исследования процессов формообразования в природе и костюме, выделены несколько направлений создания бесшовного трехмерного объекта. Одно из направлений формирования природных оболочковых структур идет путем **наращивания материала**, который образуется в среде и формируется способом последовательного наложения. Рассмотрев различные процессы природного формообразования способом наложения материала, выявлены некоторые аналогии с бесшовными технологиями формообразования одежды.










Выделив способы воспроизведения бесшовных трехмерных оболочек в естественной и искусственной среде, произведена их классификация, включающая в себя **спиралеобразный, коконообразный и контурообразный способ бесшовного формообразования** (таблица 1).

Последовательно рассмотрим основные способы бесшовного формообразования.

**Спиралеобразный способ** бесшовного формообразования заключается в создании трехмерного объекта путем закручивания плоскости вокруг своей оси или криволинейной поверхности формы [1].

Формирование трехмерного объекта путем закручивания

Таблица 1. Классификация способов формообразования бесшовных оболочек костюма в аспекте формообразования природных форм

Способы бесшовного формообразования	Схема	Природный аналог	Пример бесшовной одежды
<b>Спиралеобразный способ</b>			 <p data-bbox="621 574 991 710">Автор: Иссей Мияке (Issey Miyake); 1990 г. Технология: закручивание плоского материала вокруг фигуры человека</p>
<b>Коконобразный способ</b>			 <p data-bbox="604 973 1002 1037">Автор: Диана Нагорна (Diana Nagorna); 2014 г. Технология: войлоковаление</p>
<b>Контуробразный способ</b>			 <p data-bbox="604 1316 1002 1380">Автор: Юя Наката (Yuya Nakata's); 2012 г. Технология: бесшовное вязание</p>

плоскости вокруг своей оси прослеживается у некоторых растений. К примеру, цветок дурман в открытом состоянии имеет плоский круглый сростнолистный венчик, при закрытии которого жгутики чашечки сворачиваются по спирали, образуя складчатую объемно-пространственную оболочку.

Формирование трехмерного объекта путем закручивания плоскости вокруг криволинейной поверхности формы можно рассмотреть у летучих мышей, когда в спящем режиме они создают защитную оболочку своего тела, покрывая его крыльями по спирали.

Подобный способ бесшовного формообразования встречается в костюмах Древней Греции и Рима, когда «заматывание куска ткани вокруг фигуры человека образует спиралеобразную структуру оболочки» [1, с. 129]. Т.В.Белько, описывая особенности спиралеобразной системы формообразования костюма, отмечает, что «...при изготовлении одежды подобного рода конструкции, отсутствие швов сводит процент межлекальных выпадов к нулю. Гармоническая сопряженность всех элементов костюма достигается за счет тектонических свойств ткани, пространственных и динамических характеристиках геометрической структуры спиралеобразных форм костюма и, как следствие, взаимодействие его с фигурой человека» [1, с. 113].

На современном этапе развития проектирования одежды существует множество примеров спиралеобразного способа бесшовного формообразования, при котором двухмерный материал, имеющий прорези или системы фиксаций, закладывается на фигуре, создавая при этом вариации силуэтов. В модной индустрии ярким примером подобного формообразования служат костюмы японского дизайнера Иссея Мияке (Issey Miyake). Постоянно растущее количество патентов бесшовной одежды из единого куска ткани подтверждает, что это направление в проектировании костюма развивается, создавая конкурентоспособную альтернативу конструктивному методу создания одежды.

### **Коконообразный способ бесшовного формообразования**

*Коконообразный способ бесшовного формообразования заключается в том, что трехмерная оболочка создается путем наложения какого-либо материала на криволинейную поверхность формы или каркаса.*

В природной среде коконообразный способ бесшовного формообразования прослеживается в воспроизведении яичной скорлупы путем наслоения кальция на ранее сформированный белок. Другой пример оболочкового наслоения можно увидеть в формировании кокона шелкопряда. Окукливаясь, гусеница выделяет нить, укладывая ее в форме восьмерки вокруг себя до образования оболочковой структуры.

Подобный способ формообразования можно сравнить с несколькими бесшовными технологиями проектирования одежды. Одной из таких технологий, запатентованной в 2001 году Маниэлем Торресом (Manel Torres) под названием «Sprayon», является напыление связующих волокон на тело человека или на сформованную основу [3]. В процессе распыления хлопчатобумажных волокон на поверхность образуется оболочка. После испарения влаги нанесенные волокна склеиваются между собой, таким образом формируя бесшовную одежду, готовую к эксплуатации.

Еще один пример коконообразного способа бесшовного формообразования одежды является биотехнология лондонского дизайнера Сюзан Ли (Suzanne Lee). Материал, выращенный путем плетения целлюлозы в процессе брожения на поверхности жидкости симбиозом бактерий, дрожжами и различными микроорганизмами, закладывается на форму. В процессе испарения влаги нано-волокна целлюлозы соединяются, формируя бесшовное изделие [4].

Коконообразный способ бесшовного формообразования заложен в изготовлении одежды из войлока. В модной индустрии данный способ формообразования использует дизайнер Диана Нагорна (Diana Nagorna). Автор проектирует одежду, экспериментируя с различной фактурой и формой путем нанесения влажного войлока на твердую криволинейную поверхность в виде фигуры человека.

### **Контурообразный способ бесшовного формообразования**

*Контурообразный способ бесшовного формообразования заключается в создании трехмерного объекта в виде оболочки с пустотами внутри путем наложения материала слоями по поперечному контуру задаваемой формы.*

Контурообразный способ бесшовного формообразования

трехмерного объекта в природной среде встречается, прежде всего, в строении гнезд. Так, например, осы, начиная с определенной точки крепления, выстраивают свои гнезда, выкладывая тщательно пережеванные волокна древесины по окружности слоями. С каждым уровнем диаметр окружности идет в сторону увеличения или уменьшения, образуя сферообразную оболочку с небольшим отверстием внизу.

В модной индустрии контурообразный способ бесшовного формообразования встречается в технологии бесшовного вязания, разработанной японской компанией Shima Seiki. На основе технологии плосковязальной машины в 1970 году компания спроектировала «первую в мире полностью автоматизированную вязальную машину для бесшовного производства перчаток» [5], которая вяжет по контуру изделия, подобно формообразовательному способу гнезд осы. Условно, трехмерная форма одежды и гнезда разделены на горизонтальные уровни. Каждый поперечный контур на уровнях, в первом случае, запрограммирован автоматической машиной вязания, а во втором случае — естественным инстинктом строения гнезд у ос.

Подобный способ формообразования прослеживается также при создании бесшовной одежды по технологии трехмерной печати экструзионным методом, в котором материал выдавливается с последовательным формированием готового изделия послойно. К примеру, процесс трехмерной печати FDM (сокр. от Fusen Deposition Modeling) заключается в послойном нанесении микрокапель моментально застывающего материала по горизонтальным контурам, задаваемым трехмерной цифровой моделью [6].

К контурообразному способу бесшовного формообразования можно отнести модульный метод проектирования одежды. Например, форма ряда костюмов бренда Paco Rabanne образуется путем набирания пластин, скрепляющихся кольцами, имеющая так же, как и в перечисляемых выше примерах, определенную систему наложения друг на друга слоев, выраженные в данном случае системой модулей [2].

Развивающиеся в настоящее время технологии, направленные на совершенствование методик художественного проектирования,

бесшовное формообразование трехмерных структур в костюме, устанавливают весомую альтернативу конструктивному методу проектирования одежды, что объясняется безотходным и малооперационным производством.

Анализ различных способов формообразования бесшовных оболочковых структур в природе и костюме позволил установить их закономерность на уровне выявления аналогии процесса формообразования объекта. Выявив особенности различных способов формообразования бесшовных оболочковых структур в природе и костюме, автор создал их классификацию, которая может быть основой для практического применения и дальнейших исследований в рамках проектирования бесшовной одежды.

### **Библиография:**

1. *Белько Т.В.* Бионические принципы формообразования костюма: дисс. ... д.т.н. — М., 2006. — 333 с.
2. *Мода XX века. Коллекция Института костюма Киото [Текст].* — М.: TASHEN / АРТ-РОДНИК, 2012. — 350 с.
3. Additiverse [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.additiverse.com/>. — Загл. с экрана (дата обращения: 10.09.2016).
4. Информационный портал агентства модных инноваций INNOVA-TRENDY [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://innovatrendy.com/>. Загл. с экрана (дата обращения: 10.09.2016).
5. Shimaseiki [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.shimaseiki.ru/>. — Загл. с экрана (дата обращения: 1.09.2016).
6. Меганаука. Научно-технологическое онлайн издание [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://meganauka.com/>. — Загл. с экрана (дата обращения: 2.09.2016).



## ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И КОМПОЗИЦИОННОЕ МЫШЛЕНИЕ, ПОИСК ТОЧЕК ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В статье говорится о точках пересечения понятий «эстетическое развитие» и «композиционное мышление».

The article says the concept of crossing points and aesthetic development of the compositional thinking.

**Ключевые слова:** композиция, эстетика, искусство, композиционное мышление, эстетическое развитие.

**Keywords:** composition, aesthetics, art, compositional thinking, aesthetic development.

*«Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом»* [2, с. 8]

Влияние, которое искусство оказывает на человека, это восприятие искусства, чувство, воображение и фантазия. Всякое искусство, по мнению Л.С.Выготского, основано на единстве чувства и фантазии [3]. При восприятии произведения искусства возникает эстетическая реакция «катарсис». Произведение влияет на духовность человека, развивая его чувства, волю, а также внимание, восприятие, память, мышление, фантазию, воображение. Никто не будет спорить, что искусство оказывает серьезное положительное влияние на любую сферу деятельности, в которой он трудится, и, конечно же, огромное влияние имеет при формировании специалиста в области искусств.

Чем больше погружаешься в тему эстетики, эстетического развития (далее ЭР) и эстетического воспитания (далее ЭВ), тем больше понимаешь, как много точек пересечения у ЭР с творчеством в целом и с развитием композиционного мышления (далее РКМ) в частности. Возникает

много ассоциаций, всплывают параллели. Возникают и противоречия. Любопытно, что и в эстетике, и в композиционном мышлении немаловажную роль играет психологическая составляющая. Но это не единственное, что их объединяет. Чтобы разобраться более подробно, мы применим анализ и синтез понятий. Рассмотрим определения.

Гипотеза: Мы предполагаем, что композиционное мышление и эстетическое развитие являются звеньями одной цепи и направлены к одной цели. Они неразрывно взаимосвязаны между собой, возможно, только средства достижения результата развития у них разные.

И мы уверены, что развитое композиционное мышление непосредственно приводит и к эстетическому развитию.

Анализ — логический прием определения понятия, когда его разлагают по признакам на составные части, чтобы таким образом сделать познание ясным в полном объеме. Синтез — способ собрать целое из частей или явлений, а также их свойств — как антипод анализа.

Мы понятие (КМ) по началу разделим на «композицию» и «мышление». И эстетикой, и мышлением занимаются с незапамятных времен. Определений композиции, мышления, как и эстетики, очень много. И нет одного единственного универсального. Термин «развитие» мы пока трогать, до поры до времени, не будем.

Для понимания связи между КМ и ЭР нужно, во-первых, разобраться в формулировках и определениях. Понять, что же подразумевается под каждым из представленных терминов.

Композиция — это основополагающее средство выразительности художественного произведения, она определяет структурное построение художественного произведения, включающее пространственный ритм всех его элементов — форм, линий, цветовых пятен и т.д. [4, с. 42].

Композиция в изобразительном искусстве — построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, подчиняющий его компоненты друг другу и целому.

В толковом словаре Ефремовой «мышление» — высшая ступень человеческого познания. Различают две стороны мышления — рационально-логическую и эмоционально-образную. Целостное мышление подразумевает гармонию между ними [4, с. 27].

Исследовать мышление начали еще античные философы и ученые, однако делали они это с позиций не психологии, а других наук, в первую очередь — философии и логики.

Формы и законы мышления составляют предмет рассмотрения логики, а психофизиологические механизмы — соответственно, психологии и физиологии.

Впервые термин «эстетика» (от греч. *aisthetikos* — чувственный) ввел в употребление немецкий философ Александр Баумгартен в своей двухтомной работе «*Aesthetica*», опубликованной в 1750–1758 гг. У него этим термином обозначена наука о низшем уровне познания — чувственном познании, в отличие от высшего — логики. Если логические суждения в его понимании покоятся на ясных отчетливых представлениях, то чувственные (эстетические) — на смутных. Первые — это суждения разума; вторые — суждения вкуса. Эстетические суждения предшествуют логическим: их предмет — прекрасное, а предмет логических суждений — истина.

Значит, если опираться на эти определения, то можно сказать, что эстетика первична, а мышление — вторично. Но оно последовательно следует за первичным. Аристотель считал мышление деятельностью «разумной души» [1].

Внес свой вклад в изучение мышления и психоанализ [6], изучая бессознательные формы мышления, зависимость мышления от мотивов и потребностей. Это интересное для меня направление, но мы не будем сейчас развивать эту тему, т.к. она может увести от эстетики в психологию.

Фаворский иногда называл свои труды «практической эстетикой» (речь идет о его трудах, посвященных работам и исследованиям в области теории искусства) [7].

По А.Н.Леонтьеву, внутренняя (мышление) деятельность — не только производная от внешней (поведение), но и имеет то же строение [5]. Во внутренней мыслительной деятельности можно выделить отдельные действия и операции. Внутренние и внешние элементы деятельности

взаимозаменяемые. Можно сделать вывод: мышление сформировано в процессе деятельности. На основе теории деятельности были построены педагогические теории П.Я.Гальперина, Л.В.Занкова, В.В.Давыдова.

По Бычкову, «эстетика — это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к действительности. К основным категориям эстетики относят: эстетическое, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, безобразное, искусство, игру» [2]. «Основная терминология и главные понятия эстетики в европейско-средиземноморском ареале сложились в Древней Греции и затем в той или иной форме развивались до появления собственно дисциплины эстетики. К ним относятся такие термины и понятия, как красота, прекрасное, возвышенное, трагедия, комедия, катарсис, гармония, порядок, искусство, ритм, поэтика, красноречие, музыка (как теоретическая дисциплина), калокагатия, канон, мимесиса (подражание), символ, образ, знак, свет, цвет и некоторые другие» [2]. «Красота» «образ, знак, свет, цвет...» — это средства выразительности в композиции, и они же определялись еще древними как понятийный глоссарий эстетики.

И еще одно интересное определение, которое заставляет задуматься об аналогиях между законами композиции и основами эстетики. «Из текстов древнегреческих философов (пифагорейцев, Платона, Аристотеля, стоиков, Плотина) и теоретиков различных искусств (красноречия, музыки, архитектуры) следует, что проблема красоты (в ее структурных принципах гармонии, порядка, меры, ритма, симметрии и др.) решалась, как правило, в онтологической сфере и напрямую восходила к космологии.

По убеждению пифагорейцев, душа человека представляет собой тоже некую гармонически организованную числовую структуру. «Именно апологеты (Климент Александрийский, Тертуллиан, Ориген, Киприан, Лактанций и др.) выдвинули многие из тех эстетических идей (касающихся понятий образа, символа, аллегии, знака, их места в культуре. Понимание мира как высшего художественного произведения, созданного Богом по законам меры, порядка и красоты, подняло на новую высоту и проблему человеческого творчества, в частности художественного» [2].

Значит, древние относили эти понятия к эстетическим, а сейчас они

являются еще и средствами выразительности в композиции. Значит, нет противоречия, по сути, между композиционным и эстетическим, а, наоборот, прослеживается явная связь.

Гармония, единство, соподчинение, равновесие — это главные законы композиции, то, чему мы обучаем студентов на занятии пропедевтикой (основами композиции), давая ключи к гармонизации.

То же самое мы встречаем у древних, но речь идет не о композиции «Иоанн Скот Эриугена (середина IX в.) переводит на латинский язык сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита», и их идеи оказывают сильнейшее влияние на всю средневековую эстетику. Главное место в эстетических представлениях этого времени занимает божественная красота, воплощающаяся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке, форме. Видимая красота осмысливается как символ невидимой» [2], то есть древние олицетворяли с божественным то, что мы сейчас олицетворяем с композиционным.

Все выше сказанное подтверждает идею об общих корнях и пересечениях между композиционным, мыслительным и эстетическим.

«Начало искусства — в художнике, в его замысле, который затем реализуется в материи» [2].

### **Библиография:**

1. Медицинская психология / В.М.Банщиков, В.С.Гуськов, И.Ф.Мягков. — М.: Медицина, 1967. — 240 с.
2. *Бычков В.В.* Эстетика. Учебник. — М.: Гардарики, 2006. — 556 с.
3. *Выготский Л.С.* Педагогическая психология // Психология: классические труды, № 3. — М., 1996.
4. *Кашекова И.Э.* Изобразительное искусство. Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, 2009. — 853 с.
5. *Леонтьев А.Н.* Деятельность. Сознание. Личность. — М.: Политиздат, 2005. — 352 с.
6. *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме // Искусство в ряду моделирующих систем. — Таллинн: Александра, 1992
7. *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.

Н.К. Шабанов, Н.С. Степанова-Третьякова

**ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УМЕНИЙ У  
СТУДЕНТОВ ДИЗАЙНЕРОВ, АРХИТЕКТОРОВ СРЕДСТВАМИ  
КОНСТРУКТИВНОГО ПОСТРОЕНИЯ  
В АКАДЕМИЧЕСКОМ РИСУНКЕ**

В статье рассмотрены вопросы конструктивно-пространственного способа изображения в системе архитектурно-дизайнерского образования. Именно он тесно связан с проектированием. Академический рисунок — это дисциплина, которая более доступно раскрывает внутреннее и внешнее содержание формы для будущих дизайнеров и архитекторов, поэтому вопросы конструктивного построения формы в рисунке в системе дизайнерского и архитектурного образования должны быть доминирующими.

The article is written answers to questions constructively-dimensional method of images in the system of architectural education. This method of drawing shapes there are in the design. For future designer and architects academic drawing is a discipline in which there is internal and external design shape. Therefore, the shape design in the picture is the main in the system of design and architectural education.

**Ключевые слова:** конструктивно-пространственный способ изображения, академический рисунок, архитектурное образование, студенты направления архитектуры, закономерности графического изображения.

**Keywords:** the constructively-dimensional method, academic drawing, architectural education, students of the Department of architecture, the laws of a graphic image.

В связи с переходом архитектурно-дизайнерского образования на двухступенчатую систему, к качеству подготовки студентов отводится определенное главенствующее место. Это объясняется тем, что дизайн и архитектура являются теми областями, которые отражают взаимосвязь конструктивного решения и эстетики. Из этого следует, что конструктивная составляющая является одним из главных компонентов такого специфического образования.

Академическая система рисования включает в себя все закономерности натурального изображения и позволяет их осваивать в более доступной форме. Именно в структуру реалистического рисунка входят композиция, пространственные характеристики, параметры тона, форма, характер и направленность освещения. Следует учитывать, что качество изображения также зависит от качественных характеристик художественных материалов и уровня владения техническими приемами.

Рисунок в историческом развитии изобразительного искусства являлся вспомогательным способом для осуществления поисковых эскизов в нахождении подходящей конфигурации формы, поиске конкретного образа объекта или предмета [1]. Позже сформировалась целая система методики организации ведения академического рисования. В свою очередь, она содержит решение вопросов, касающихся изучения внешней и внутренней конструкции. Исторически сложилось последовательное рисование натурной постановки, начиная от каркасных, гипсовых тел, продолжая гипсовыми головами, фигурами и заканчивая живой натурой [2]. Как результат, в методике академического рисования сформировались четыре этапа по сложности учебных постановок: конструкция снаружи (рисунок гипсовых тел, орнамента, бытовых предметов); конструкция на поверхности, пересекающихся поверхностей формы (гипсовая голова); конструкция, спрятанная внутри формы, малоподвижная (голова, череп); конструкция подвижно пластичная внутри формы (фигура). Эту систему усложнения учебных постановок в своей практике использовал П.П.Чистяков [3]. Так, во временном контексте в процессе работы на этих этапах сложилось четыре способа в трактовке формы.

Первый — контурно-схематическое изображение, полностью сформированное в XVII веке. Второй способ — геометрально-математический, сложившийся к XIX веку. К третьему относится конструктивно-пространственное изображение (XIX–XX вв.). Четвертый — пространственно-пластический способ в графической передаче натуры (XX в.) [4].

Контурно-схематический способ рисования нацелен на передачу внешних очертаний в соответствии с методом вертикали и горизонтали, т.е. системы координат в соответствии с пропорциями.

Геометрально-математический представляет собой разложение формы на сумму внешних сочлененных объемных тел [4].

Конструктивно-пространственный способ является суммой двух предыдущих, с тем отличием, что учитывается не только внешнее соединение геометрических тел, но и их невидимые очертания, проекции относительно положения в пространстве.

Пространственно-пластический — это соединение всех трех способов трактовки формы, но представляющие собой мыслительные операции, процессы. Графически на бумаге рисунок осуществляется методом плетения «каната» или «косы» [5].

Конструктивно-пространственный способ передачи формы предмета наиболее распространенный в дизайнерском и архитектурном образовании высшей школы. Это объясняется тем, что специфика ВУЗов, ориентирована, прежде всего, на развитие у студентов конструктивного мышления и формирования художественных умений в передаче формы [6].

Конструктивно-пространственный способ изображения, входящий в структуру реалистического рисунка появился на стыке XIX–XX веков. Этот вид изображения в своей практике использовали такие педагоги, как П.П.Чистяков, Ш.Холлоши, А.Ашбе, Д.Н.Кардовский, Н.Н.Ростовцев, Г.Баммес, Б.Хогарт, К.Ли и др. В его основу построения формы входит сочетание геометрических тел с их пространственной протяженностью и передача объема, осуществляемая за счет светотени.

Таким образом, в передаче конструктивно-пространственного изображения необходимо учитывать два таких способа рисования,



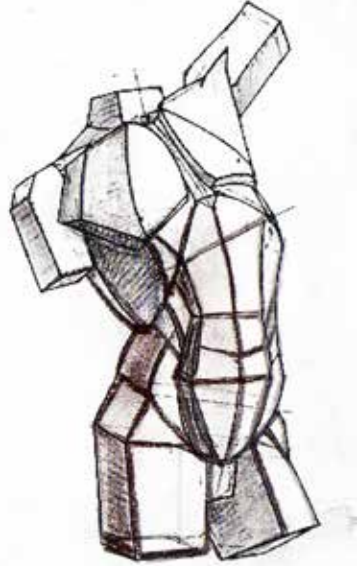
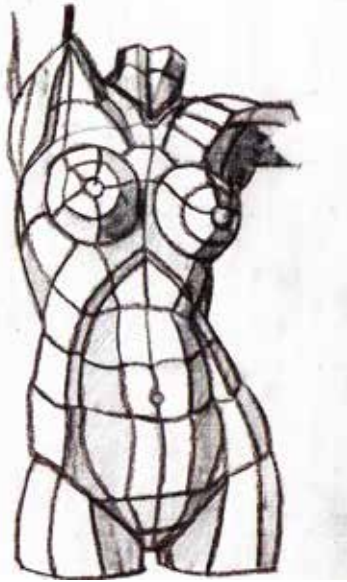


Рисунок 1а, б. Метод «обрубка» и геометрально-математический способ изображения

как контурно-схематический и геометрально-математический. Это объясняется тем, что в процессе построения конструктивной формы учитываются контур (внешний абрис) и пропорциональные соотношения; совокупность геометрических тел вращения, многогранников в пространстве с учетом линейной и воздушной перспектив; с ведением построения формы от больших масс к меньшим деталям; светотеневая моделировка. Конструктивное построение в реалистическом рисунке содержит в себе особый характер восприятия природы и направление мыслительных операций. Но самое главное следует отметить, что конструктивная система в передаче изображения включает в себя сочетание разнообразных способов, таких как геометрально-математический и метод «обрубка» с учетом перспективного построения и передачей объема. Эти различные варианты роднит подход в обобщении и в последующей детализации в рисунке, в процессе самого восприятия формы (как совокупности различных объемов) с учетом представления и воображения (рис. 1 (а-б)).



Рисунок 2а, б, в. Конструктивно-пространственный способ изображения в работах М.Буонаротти, Г.Баммеса, Б.Хогарта

Геометрально-математическое изображение как одна из составляющих частей конструктивно-пространственного способа включает в себя врезку, сочленение простых геометрических тел вращения друг с другом: шара, цилиндра, конуса, тора, гиперboloида, параболоида, эллипсоида, а также многогранников: параллелепипеда, куба, призмы. Способ построен, прежде всего, на восприятии натуры, а потом мыслительном анализе формы как сочетания геометрических объемных тел согласно их пространственному положению. В процессе изображения форма представляется как взаимосвязь объема и конструкции предмета. Она передается в рисунке в процессе нахождения линий внешних и внутренних соединений, сочленений, т.е. особенностей построения простых геометрических тел. Это позволяет студентам направлений «дизайна» и «архитектуры» воспринимать конструкцию предмета и оперировать мыслительными операциями, развивать способность представлять натуру с любого ракурса. Геометрально-математический способ изображения, разработанный русским педагогом А.П.Сапожниковым, помогает правильно передавать светотень как на простых, так и на сложных геометрических сочетаниях формы [6]. Такие великие мастера и педагоги в области изобразительного искусства, как Микеланджело Буонарроти,

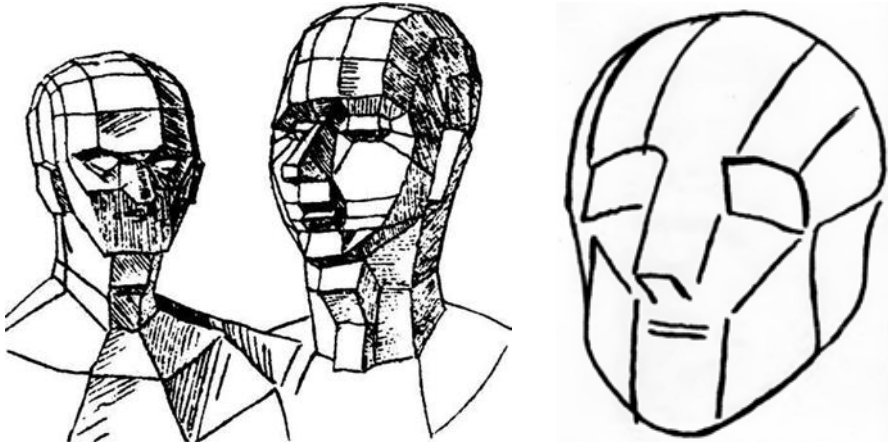


Рисунок 3а, б. Применение метода «обруба» в работах А.Дюрера, А.Голубкиной, М.Курилко, С.В.Тихонова

А.Ашбе, Ш.Холлоши, П.П.Чистяков, Г.Баммес, Б.Хогарт многое привнесли в развитие этого варианта конструктивного построения (рис. 2 (а-в)).

Второй подход трактовки конструктивно-пространственного способа изображения «обруб» или «скульптурный» в своей художественно-практической деятельности стал использовать Альбрехт Дюрер (1471–1528 гг.) (рис. 3 (а-г)).

Он основан на врезке простых и сложных многоугольных тел (многогранников) с учетом линейной перспективы. Процесс рисования состоит из обобщения сложной формы с постепенным отсечением лишних масс. То есть студент в графической работе вначале должен построить крупные формы, потом проработать средние участки и вплоть до малых деталей. Особенность восприятия «скульптурного» подхода состоит в представлении целостного объема, как высеченной большой каменной глыбы. Так, в процессе изображения правильного перспективного рисования сложной формы, к которой относится фигура, части тела, головы, студентам очень сложно справиться с этой задачей. При процессе рисунка от обобщения сложной формы с постепенным ее отсечением можно помочь справиться с проблемой перспективного сокращения в изображении. Кроме решения

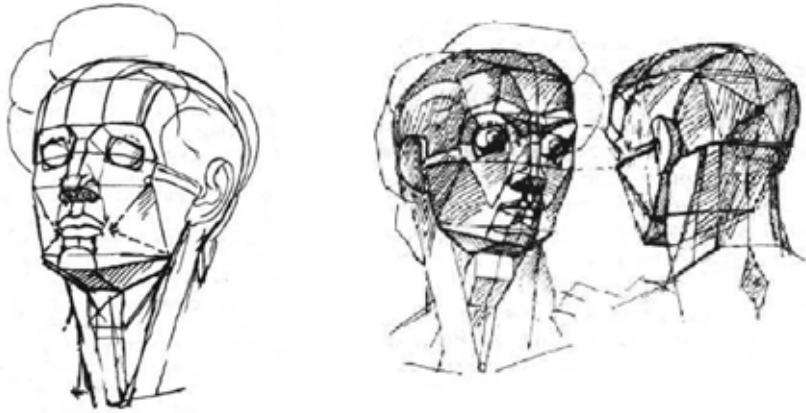


Рисунок 3в, г. Применение метода «обрубка» в работах А.Дюрера, А.Голубкиной, М.Курилко, С.В.Тихонова

вопросов с положением внешней и внутренней составляющей природы в пространстве, метод «обрубка» решает и задачи, связанные с распределением света на поверхности тел и с тоном в целом.

Метод «скульптора», или «обрубковки», представляет, прежде всего, тщательный анализ природы с позиции конструктивного построения. В историческом развитии рисунка этот вариант конструктивно-пространственного изображения нашел свое подтверждение и применение в целой системе академического рисования. Его в своей практике использовали А.Дюрер, Л.Камбиазо, Шон, Гольбеин, А. Ван Дейк, братья Дюпюи, Д.Н.Кардовский, А.Голубкина, М.Курилко, Н.Н.Ростовцев, Г.Баммес, С.В.Тихонов (рис. 3 а-г) [7].

Таким образом, конструктивно-пространственный рисунок в целом должен включать в себя сочетания геометрально-математического способа и метода «обрубка». Более того, эти вариации в передаче конструкции должны взаимодополнять друг друга. Зачастую, увлекаясь только одним из методов, можно потерять схожесть внешнего облика природы. Например, акцентируя внимание на отсечении формы, можно упустить характер плавного перетекания плоскостей. А если брать во внимание только трактовку изображения как суммы геометрических тел, можно добиться избыточной надутости внешней конфигурации,

поэтому в процессе освоения закономерностей конструктивно-пространственного способа у студентов направлений дизайна и архитектуры вырабатывается целостная система восприятия окружающей действительности. Бесспорно, приобретенные знания на начальных этапах закономерностей построения формы в академическом рисунке должны отражаться в процессе проектирования. В ходе выполнения конструктивных графических работ рекомендуется чередовать рисование с натуры с изображением по представлению и воображению, так как в результате у студентов вырабатывается целый комплекс познавательных-психических процессов. Развивается мышление, формируется ощущение, восприятие, память, представление и функции воображения. Вследствие работы этих процессов, студентам на начальных этапах обучения сразу очень сложно справиться с решением вопросов конструктивного построения. В связи с этим, необходимо введение поэтапного, дифференцируемого освоения третьего способа передачи формы в академическом рисунке, т.е. конструктивно-пространственного, так как системное изучение особенностей внешней и внутренней конструкции будет эффективным, если занятия будут проводиться с последующим изучением от простого способа изображения к сложному. Следует учитывать, что необходимо чередовать упражнения в изображении с натуры с рисованием по представлению и воображению. Эта система поступательного изучения натуры развивает, прежде всего, мышление студентов, что адаптирует их к профессиональной деятельности, поэтому, прежде чем знакомить будущих дизайнеров и архитекторов с вопросами конструктивного построения, необходимо вначале выполнять графические работы с доминантой на передачу пропорциональных соотношений, т.е. использовать контурно-схематический способ изображения. Это поможет выработать точность в восприятии формы и развить глазомер и только потом перейти к изучению внешней и внутренней конфигурации предмета (объекта).

Великолепным дополнением к рисованию длительных учебных работ являются краткосрочные наброски, выполняемые как в аудитории, так и самостоятельно или на факультативных занятиях. Внедряя в процесс обучения различного конструктивного характера

зарисовки, осуществляемые поиском пересечения плоскостей, продиктованные внешней, внутренней неподвижной или подвижно-пластической формой, студенты постепенно систематически освоят особенности построения натуры. Именно поэтому рекомендуется ввести следующие наброски: 1) «обрубочные» с членениями на обобщенные фрагменты; 2) детальное мелкое членение изображения; 3) геометрально-математический способ в зарисовках; 4) тоновые, объемно-плоскостные наброски мягким материалом.

Первый вид зарисовок — это обобщенная «обрубочная» форма рисунка. В процессе выполнения таких краткосрочных конструктивных рисунков обучающийся представляет натуру как единый многогранный объем, состоящий из различных сокращающихся плоскостей, выполняет тщательное построение формы. Ориентиром и примером служит гипсовая «обрубка» головы.

Второй — метод членения на мелкие плоскости при помощи отрезков: чем мельче членения, тем более сглаженные формы они будут приобретать. В этом случае плоскости приобретают вид штриха. После выполнения первых набросков, в процессе которых студенты тщательно анализируют, строят форму, на втором этапе им будет проще осуществить построение детальной конструкции.

Третий вид наброска осуществляется геометрально-математическим способом: необходимо представить натуру как сумму слитых геометрических форм друг с другом (глаз — шар, нос — призма и т.д.) Места сочленений, в зависимости от того, какие геометрические фигуры стыкуются, их плоскости форм плавно сливаются. Светотень диктуется вписанными объёмными телами.

Четвёртый вид краткосрочных рисунков, осуществляется мягким материалом. В данном случае конструктивно-пространственное построение представляет собой мыслительные операции обучающихся. Студент должен представлять форму как сочетание геометрических форм и плоскостей, без предварительного построения, заполнять тоном участки изображения.

Система поэтапного освоения конструкции в рамках набросков позволит студентам более основательно рассмотреть вопросы, касающиеся третьего способа изображения, выработает систему

представления об особенностях внешней и внутренней конфигурации. Рассматривая вопросы особенности конструктивного построения формы в рисунке в системе современного архитектурно-дизайнерского образования, необходимо акцентировать внимание на поэтапное усложнение системы изучения внешней и внутренней конфигурации. Изучение натуры по средствам от простого метода к сложному, а также чередование заданий рисования с натуры с изображением по представлению и воображению делает мышление студентов более гибким. Это существенно оказывает влияние на развитие не только мышления, которое необходимо для студентов дизайнеров и архитекторов, но и формирования у них художественных умений. Полученные знания и применение закономерностей изображения формы на практике по данным дисциплинам помогут будущим бакалаврам значительно улучшить свои результаты в проектной деятельности.

В рамках классической школы рисунка студент имеет четкое представление о закономерностях конструктивно-пространственного способа трактовки изображаемой натуры. Система метода дифференциации в процессе освоения конструкции в дисциплинах художественного цикла оказывает положительное влияние на сам ход проектирования, т.к. студент приобретает сумму знаний в данной области, поступательно развивает познавательные психические процессы, а, следовательно, может качественно ими оперировать, тем самым формируя у себя художественные умения.

Таким образом, конструктивное построение, анализ формы в архитектурно-дизайнерском образовании имеет большое значение как в художественном, так и в профессиональном становлении студентов этих направлений.

### **Библиография:**

1. *Vipper Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]. — URL: <http://lib.ru/TEXTBOOKS/ART/vipper.txt> (дата обращения: 20.05.2016).
2. *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в академии художеств / О.В.

Михайлова. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1951. — 81 с.

3. *Стариченко Н.Л., Стариченко Д.Е., Лозовая Л.Г.* Программы для художественного отделения. Рисунок. Живопись. Белгородский колледж культуры и искусств / Н.Л.Стариченко, Д.Е.Стариченко, Л.Г.Лозовая. — Белгород: БГККиИ, 1998. — 46 с.

4. *Степанова-Третьякова Н.С., Шабанов Н.К.* Формирование художественных умений у студентов дизайнеров, архитекторов по средствам освоения формы предметов в академической системе рисования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова. — 2014. — № 4. — С. 295–300.

5. *Шабанов Н.К., Степанова-Третьякова Н.С.* Формирование у будущих архитекторов и дизайнеров художественных умений в процессе выполнения набросков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г.Строганова. — 2015. — № 3. — С. 341–348.

6. *Сапожников А.П.* Полный курс рисования / под ред. М.Ларионова. 4-е изд. — М.: АЛЕВ-В, 2003. — 160 с.

7. *Тихонов С.В.* Рисунок / С.В.Тихонов, В.Г.Демьянов, В.Б.Подрезков. — М.: Архитектура-С, 2014. — 295 с.



## **ФЕНОМЕН ОЩУТИМОГО ПРОСТРАНСТВА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ГУЛЬДА**

Творчеству Г.Гульда посвящена масса исследований, однако и здесь существует множество «белых пятен». Наиболее интересной и малоизученной проблемой по-прежнему остается проблема «Гульд и авангард». Как известно, великий канадец был «плоть от плоти» авангардной культуры, и вне осмысления его связи с последней невозможно по-настоящему глубоко постичь всю тонкость интеллектуальной игры, предложенной пианистом. Значимый аспект гульдовской интерпретационной философии состоит том, что, будучи ярким адептом идей Баухауза, Гульд обнаруживает важную параллель с авангардной культурой, которую можно определить как «эстетика осязаемого пространства». Настоящая работа показывает, что в рамках упомянутой гульдовской эстетики пространство произведения перестает быть чем-то само собой разумеющимся, приобретая статус самодостаточного объекта эстетического любования.

To creativity of G.Gould devoted plenty of research, but here there are many «white spots». The most interesting and little-known problem is still the problem «Gould and avant-garde». As you know, a great canadian pianist, was «flesh and blood» vanguard of culture, and without thinking about its relationship it is impossible to really deeply understand the intellectual subtlety of all games offered by the pianist. A significant aspect of his interpretive philosophy is connected with his being an ardent adherent of the ideas of the Bauhaus. Gould reveals an important parallel with the avant-garde culture, which can be defined as the aesthetic of «tangible space». The present work demonstrates that within the said space aesthetics of Gould's product ceases to be something taken for granted, acquiring the status of a self-sufficient object of aesthetic admiration.

**Ключевые слова:** осязаемое пространство, сверхбыстрая темповая оптика, предельная скорость, огненная плавильня, энергетически нейтральный, суггестивное воздействие, игра объемами.

**Keywords:** a tangible space, ultrafast tempo optics, the limit speed, the fiery smeltery, energy-neutral, suggestive influence, the game with volume.

Как известно, творчеству Г.Гульда посвящена масса исследований, однако и здесь существует множество «белых пятен». Наиболее интересной и малоизученной проблемой остается проблема «Гульд и авангард». Как известно, великий канадец был «плоть от плоти» авангардной культуры, и вне осмысления его связи с последней невозможно по-настоящему глубоко постичь всю тонкость интеллектуальной игры, предложенной пианистом. В данной связи остановимся на одном весьма значимом аспекте гульдовской интерпретационной философии, а именно: будучи ярким адептом идей Баухауза, Гульд обнаруживает одну важную параллель с авангардной культурой, которую можно определить как «эстетика осязаемого пространства». В рамках данной эстетики пространство перестает быть чем-то, «само собой разумеющимся», приобретая статус самодостаточного объекта эстетического любования. Вспомним соответствующие авангардные эксперименты с увеличением или уменьшением стандартных предметов, когда зрителю предъявлялись девочки трехметрового роста или игрушечные кровати размером с настоящие. Вспомним персонажей Л.Фрейда, тела которых «не вмещаются» в заданные размеры и стремятся «разорвать сковывающую их телесную оболочку». Аналогично этому и Гульд перестает понимать пространство, как нечто аморфное, индифферентное. Под пальцами пианиста пространство оживает, приходит в движение, и на создание такого эффекта здесь работает весь арсенал исполнительских средств, педаль, орнаментика, артикуляция, динамика, темп, форма.

Прежде всего, в качестве важнейшего «инструмента по активизации» пространства может быть названа сверхбыстрая «темповая оптика» пианиста. В рамки последней Гульд, к примеру,

помещает баховские инвенции *G-dur*, *d-moll*, *e-moll*, *a-moll*, а также симфонии *E-dur*, *h-moll*, *C-dur*; предельная скорость этих пьес работает на эффект наэлектризованной, накаленной добела музыкальной материи, что заставляет вспомнить определение, данное в свое время живописи Ван Гога, а именно — «огненная плавильня творчества».

Но, помимо «оптики предельной скорости», пианист использует и другие темповые «инструменты». Если внимательно проанализировать гюльдовские интерпретации музыки И.С.Баха, то окажется, что большинство спокойных стреттных фуг, таких как Фуга *C-dur* из первого тома ХТК, симфонии *D-dur*, *B-dur*, *F-dur*, трактуются пианистом крайне подвижно. И тому есть свое объяснение: фуги с большим удельным весом стреттных проведений, будучи исполненными в спокойном движении, остаются как бы «энергетически нейтральными». Но лишь стоит сдвинуть темп, как насыщенная стреттами музыкальная ткань «приходит в движение», становясь, в том числе, и источником мощного суггестивного воздействия. (Обозначения метронома: Симфония *F-dur*: 106 ударов, Симфония *d-moll*: 64 удара, Симфония *B-dur*: 94 удара.)

Не менее действенным «механизмом» по активизации музыкального топоса становится у Гюльда темповый «сценарий», который можно назвать так: «Музыка на поводке». Не прибегая к тактике шокирующей темповой «оптики», канадский мастер лишь слегка, «на йоту» придерживает темп, не давая музыке течь свободным «потокотом», в результате чего возникает эффект «мощного сопротивления материала» (см. трактовки баховских инвенций *C-dur* (122 удара), *c-moll* (78 ударов), Симфонии *G-dur*, Маленькой прелюдии *C-dur* (из «Двенадцати маленьких прелюдий»)).

Другим «механизмом», заставляющим почувствовать «натяжение музыкальной ткани», выступает здесь особый род гюльдовского *ritardando*, который можно определить как «резкое торможение». В качестве иллюстрации приведем окончание баховских симфоний *F-dur*, *C-dur*, а также Инвенции *F-dur*: в какой-то момент в музыке «включаются» «тормозящие механизмы» и она начинает резко снижать скорость, вследствие чего возникает колоссальное «сопротивление

продолжающего «двигаться по инерции» музыкального потока (Симфония F-dur: 1 такт — 106, 13 такт — 104, 20 такт — 101; Симфония C-dur: 1 такт — 131, 12 такт — 126, 17 такт — 121, 18 такт — 119, 19 такт — 117, 20 такт — 108, 21 такт — 105; Инвенция F-dur: начало — 102, окончание — 85).

Совершенно особый случай — это длительные гульдовские замедления, осуществляемые от начала к концу пьесы; самым примечательным здесь является то, что процесс «торможения» продолжается и после финальной точки, что приводит к эффекту «наэлектризованной тишины». Надо сказать, что Гульд кардинально пересматривает роль пауз в тексте, и опять-таки в своих исканиях пианист не одинок. Остановимся на этом более подробно, приведя в качестве пояснения следующее рассуждение канадского музыканта: «Над ролью паузы размышляли очень мало. По правде говоря, использование в музыке момента тишины — относительно недавнее явление. Все началось с Баухауза, с идеи тотального использования пространства и всего, что может сделать пространство значимым. В музыке эту идею первым воплотил на практике Антон Веберн. Тогда в музыкальной среде случилось что-то вроде аналитического прозрения, многие, заглянув в прошлое, воскликнули: “Но ведь Бетховен делал то же самое: все эти паузы в Квартете ор. 133!” Однако при всем желании невозможно утверждать, что Бетховен использовал тишину с тем же арифметическим расчетом — нет, это вообще несоединимые понятия, — с тем же ощущением точной долготы звука, что и Веберн» [1, с. 111]. Заметим, что идея «арифметически рассчитанной паузы» красной нитью проходит через всю «гульдиану», обнаруживая себя в конце баховских симфоний *c-moll* (замедление в конце — от 43 ударов до 40), *g-moll* (замедление от начала к концу от 72 ударов до 44), *a-moll*, *d-moll*, *f-moll*, *инвенций c-moll*, *f-moll*, *B-dur* (замедление от 110 ударов до 92), и эта «цепочка» может быть существенно продолжена.

Необходимо также отметить, что все вышеуказанные «сценарии», связанные с «набором скорости» или «торможением», могут быть легко изложены на бумаге, что является отличительным признаком концептуального искусства, для которого уже сам замысел произведения получает статус шедевра.



Рисунок 1: Побочная партия первой части  
Сонаты ор. 110 Бетховена



Рисунок 2: Инвенция A-dur

В качестве еще одного инструмента, позволяющего сделать пространство значимым, может быть названа гульдовская педаль. Наглядным примером здесь послужит трактовка пианиста Прелюдии *C-dur* Баха. Вместо связной, в духе лютневых переборов, игры в ореоле легкого педального флера, канадский мастер являет нам сухое беспедальное звучание, лишней раз показывая, что игра без педали может быть не менее сильным «аргументом», нежели самая изысканная педализация. И такая беспедальная «краска» вкупе с характерным артикуляционным рисунком дает эффект «ощетинившегося топоса», заставляя вспомнить церковь в Арле Ван Гога, которая «вооружилась» против нас всеми своими «конструкциями».

Другой пример — это гульдовская интерпретация баховской Симфонии *h-moll*, где также видим полный отказ от педали, и в сочетании со сверхподвижным, «ураганным» темпом это создает иллюзию «враждебного топоса», вызывая ощущение того, что о музыку можно «обжечься». Еще один пример — побочная партия первой части Сонаты ор. 110 Бетховена: беспедальная игра пианиста в условиях противоположного движения рук приводит пространство в движение, вызывая картину с трудом набирающего скорость тяжелого локомотива (рис. 1).

Вместе с тем, непривычно густая педализация также оказывается способной «вывести пространство из равновесия». Так, например, в Инвенции *A-dur* пианист отказывается от традиционного здесь



Рисунок 3: Симфония F-dur



Рисунок 4: Жига из Французской сюиты с-moll

эффекта «эхо», играя все на одной звучности и с обильной педалью, что создает почти физиологическое ощущение изливающегося на нас «энергетического душа» (рис. 2).

«Особой статьей» в гильдовской эстетике «ощутимого пространства» становится орнаментика; в качестве наглядного примера обратимся к Симфонии *F-dur*: пианист играет значительно подвижнее общепринятого, кроме того, он снабжает тему фуги, в форме которой написана симфония длинным мордентом. При этом в среднем разделе с большим удельным весом стретт данное украшение, будучи сыгранным сразу в нескольких голосах, оказывается тем, что «выводит музыкальную ткань из нейтрального состояния», превращая ее в мощный источник суггестии (рис. 3).

Сходную ситуацию видим в Жиге из Французской сюиты *c-moll*: морденты, которыми обильно «сдобрена» тема, опять-таки, превращают ее в средство активизации музыкального топоса (рис. 4).

Вместе с тем, Гюльд находит в орнаментике еще один «энергетический рычаг», в качестве иллюстрации обратимся к Маленькой прелюдии *C-dur*; пианист не просто играет украшения, он играет их с определенной, «до миллиметра высчитанной» скоростью, и именно эта «высчитанная скорость» игры и создает здесь эффект «натяжения» музыкальной материи.

Другой пример — поздняя гильдовская трактовка баховской Токкаты *e-moll*: определяющим фактором данного исполнения является «густой арпеджионный грим», покрывающий «лицо» музыки и меняющий



Рисунок 5: Токката из Партии e-moll



Рисунок 6: Инвенция c-moll



Рисунок 7: Симфония a-moll

Рисунок 8: Маленькая прелюдия C-dur и  
Прелюдия C-dur



Рисунок 9: Прелюдию c-moll

токкату почти до неузнаваемости. При этом главным объектом гильдовского интереса становится не только сами по себе арпеджионные узоры, коих здесь великое множество, но и скорость игры арпеджио. Именно скорость арпеджирования и выступает здесь в качестве «механизма», позволяющего «сжать» и «растянуть» пространство, сделать его более активным или менее активным (в начале — 40 ударов, в середине — 53, в конце — 44 удара).

В связи с гильдовской эстетикой значимого топоса, нельзя не сказать о том, что музыкант не упускает ни единого случая, дабы привести в движение внутренние «пространственные механизмы»; в частности, в уже упомянутой баховской токкате таким «механизмом» становится секвенция. Фактически, канадский пианист делает последнюю «экраном» для экспериментов с «активацией и деактивацией музыкальной материи». Так, например, в последних тактах произведения значительное *crescendo* с последующим *diminuendo* вкпе с *ritardando* дает почти физиологическое ощущение «натяжения» и «расслабления» музыкальной ткани. На ту же идею «работает» здесь и ритм: канадский мастер видоизменяет основную ритмоформулу с



Рисунок 10: Симфония G-dur

шестнадцатой на тридцать вторую, то же ритмическое «обострение» имеет место в переходах к резюмирующим разделам формы, а именно: вместо ожидаемых септолей Гульд играет восьмую с двумя тридцать вторыми; в результате нам кажется, что звук «до», до самого конца удерживающий на себе всю массу токкаты, срывается на «си» как следствие, музыкальная ткань «натягивается» до предела (рис. 5).

В то же самое время, на идею «ощутимого пространства» работает и динамика, а точнее — «сбой динамического ожидания». В таких баховских пьесах, как Инвенция *c-moll* или Симфония *a-moll*, вместо масштабной кульминации Гульд являет нам тихую звучность, но такое *piano* по степени своей напряженности сопоставимо с тремя *forte* (рис. 6, 7).

Назовем еще один «механизм», позволяющий сделать пространство «значимым», это — принцип «смещенной кульминации». В качестве примера может быть названа гульдовская трактовка Маленькой прелюдии *C-dur*, а также Прелюдий *C-dur* и Прелюдию *c-moll* из первого тома ХТК Баха, где предыкт неожиданно берет на себя роль кульминационной зоны, вследствие чего возникает феномен «агрессивного, направленного против слушателя топоса» (рис. 7, 8, 9).

Заметим, что эффект «смещенной кульминации» также обнаруживает себя на фонетическом и синтаксическом уровнях формы; в частности, в конце Симфонии *G-dur* Гульд не идет к вершине фразы, но делает кульминационной четвертую ноту темы, в результате такого «смещения интонационных акцентов» пространство «начинает действовать», создавая впечатление того, что музыка, «преодолев крутой перевал», далее «катится по инерции» (рис. 10).





Рисунок 11: Инвенция До мажор



Рисунок 12а: Инвенция Ми-бемоль мажор



Рисунок 12б: Инвенция Ми-бемоль мажор



Рисунок 13: Инвенция ре минор

В то же самое время, важнейшим «механизмом», позволяющим пространству «ожить», «прийти в движение», является «полифоническое зеркало»: как известно, большинство баховских клавирных пьес, будучи заявленными как двух- и трехголосные, на деле заключают в себе пять, а то и шесть голосов, что проистекает из игровой эстетики барокко, стремящегося посредством минимума голосов создать иллюзию максимума. Это качество баховского текста активно эксплуатирует канадский пианист, что также позволяет увидеть музыкальный топос как нечто одушевленное (рис. 11, 12, 13, 14, 15).

Еще один действенный инструмент, делающий пространство значимым, — стереоэффекты. Канадский музыкант своеобразно преломляет в своем творчестве барочный принцип «музыки, движущейся относительно слушателя». В качестве примера обратимся к гюльдовскому прочтению Симфонии *f-moll* и Аллеманды из Французской сюиты *h-moll* Баха, где в интермедиях видим эффект «звучащей с разных сторон темы», которая возникает, то на



Рисунок 14: Симфония ля минор



Рисунок 15: Аллеманда из Французской сюиты

«переднем плане», то на «заднем», то она материализуется где-то наверху, а то доносится «из-под земли», и здесь нельзя не вспомнить эксперименты Гульда с микрофонами, стоящими на разном расстоянии от инструмента, а также опыты музыканта в области звукомонтажа, которые заключались в совмещении разных звуковых дорожек, а это — не что иное, как исследование музыкального пространства и движения звука в нем (рис. 16, 17).

В связи с эстетикой «значимого пространства» нельзя не сказать о специфической, присущей только великому канадцу манере артикуляции: как известно, «визитной карточкой» гульдовского пианизма является «дробно-капающее» *staccato* в подвижном или сверхподвижном темпе. И здесь можно назвать такие работы пианиста, как баховская инвенция *Es-dur, g-moll, F-dur, B-dur, e-moll, d-moll, симфонии C-dur, E-dur, h-moll*. Именно такая «специальным образом артикулированная» манера игры работает на то, что «пространство начинает расти внутри себя», что сродни эффекту «живого мазка» в живописи Ван Гога, когда при взгляде на известную картину художника создается полная иллюзия того, что кипарисы «растут» прямо у нас на глазах.

В связи с настоящим разговором нельзя не назвать такой инструмент пространственной активизации как имитационная работа; пианист не пользуется традиционной системой «соподчинения», когда тема играется громче, а противосложение — тише. Однако опасного смешения полифонических линий не происходит вследствие применения принципа артикуляционной полифонии, в рамках которой каждый голос выдерживается в своей

Рисунок 16, 17: Симфония f-moll и Аллеманда из Французской сюиты h-moll



Рисунок 18: Симфония d-moll



артикуляционной манере. Тем не менее, динамическое «равенство» всех партий создает ситуацию, когда голоса начинают «бороться за пальму первенства», что приводит музыкальную ткань в «тонус» (см. второй эпизод фуги Токкаты из Партиты *e-moll* И.С.Баха).

Не менее важным средством пространственной активизации становится у Гульда игра *non legato*; в качестве примера обратимся к его трактовке Симфонии *d-moll* Баха: пианист не играет основную тему связно, но расставляет звуки в пространстве, преодолевая существующее между ними расстояние, сначала сексту, затем — септиму. И такое «преодоление» и определяет здесь «лицо» исполнительского текста (рис. 18).

Другой пример — баховская Инвенция *E-dur*; если в первом дубле партия нижнего голоса выдержана отрывисто-стаккатируемыми нотами, то при повторе она идет утяжеленным *non legato*; как следствие, в первом случае мы имеем по-детски резвый подъем вверх, во втором — «подъем с одышкой», что является свидетельством вовлечения в акт слушания всех параметров нашего восприятия, и это находит множество откликов в авангардной культуре, искавшей новых путей коммуникации с аудиторией (см. первый и второй дубли инвенции).

Авангард обнаруживает себя и в таком инструменте пространственной

активизации, как «игра объемами»; зачастую пианист помещает свои исполнительские полотна в специальном образом «уменьшенные размеры», что достигается путем соответствующей артикуляционной, темповой, фактурной работы (см. Симфонию *D-dur*, маленькую прелюдию *D-dur u c-moll* Баха). И такая «рукотворная компактность» отсылает к соответствующим авангардным опытам с размерами предмета, как то девочки трехметрового роста, увеличенные в несколько раз сигаретные пачки или «данные в микроскопическом масштабе» здания.

Подытоживая все вышеизложенное, можно сказать следующее: все гульдовские эксперименты в области музыкального топоса приводят к тому, что последний перестает быть чем-то, «само собой разумеющимся», получая статус самодостаточной субстанции, способной «говорить от своего собственного имени». Более того, для Гульда понятие «пространства» вовсе не ограничивается «пространством» произведения; это не просто часть художественного текста, но совершенно отдельный «предмет для размышлений», вечная тема искусства. И в этом новом понимании хронотопа интерпретации значение Гульда трудно переоценить.

### **Библиография:**

1. *Монсенжон Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! — М.: Классика-XXI, 2008.
2. *Edward W. Said.* Music at the Limits: Three Decades of Essays and Articles on Music — Bloomsbury Publishing, 2009.
3. *Bazzana Kevin.* Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould. — Toronto: McClelland & Stewart, 2003.

## **КНИГА ХУДОЖНИКА КАК ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ В СИСТЕМЕ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ**

В статье рассматриваются элементы (макет, типографика, иллюстрация и т.д. ), общие для авторской книги и книги художника, воспроизведенные как часть образовательного процесса в области графического дизайна. На примере проектных работ студентов МГХПА в данной статье аргументируются точки соприкосновения между книгой художника и работой дизайнера.

This article is concerned with different elements that are symptomatic for artists' books and are being represented as a part of higher education in design. A case study of books made by students of Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts is made to point out the nodes of connection between the work of designer and that of artist.

**Ключевые слова:** книга художника, композиция, типографика, тираж, иллюстрация, графический дизайн, техники, приемы, кегль, фотография, коллаж.

**Keywords:** artbook, art, typeface, typography, book, artists' book.

В искусстве книжной графики и графическом дизайне широко применяется термин «книга художника». Он относится к пограничному жанру между дизайном и изобразительным искусством, который так или иначе затрагивает книжную форму. Исходя из того, что данное явление своими корнями уходит к истокам книгопечатания и слегка по-разному интерпретируется при переводе с разных языков, разброс в терминологии неудивителен. В русском же языке (опуская кальки и переводы [7]) используются именованя «книга художника»,

«книга дизайнера», «авторская книга» и некоторые другие [1, 2, 3, 5]. Для российских художников, работающих в жанре это «прежде всего, уникальный инструмент, позволяющий осуществлять самые сложные художественные высказывания» [6].

В данной статье мы постараемся очертить некоторые характеристики авторской (дизайнерской) книги и выявить некоторые отличия от, скажем, книги художника в методах и приемах. Подход дизайнера-профессионала накладывает определенный отпечаток на внешний вид книги, чем обуславливается существенное отличие таких экземпляров от, скажем, «самобытной» книги-объекта, решающей, прежде всего, задачу самовыражения.

Авторская (дизайнерская) книга — это индивидуальный по характеру проект, в котором роли разработчика издательского проекта и составителя, автора текста и иллюстраций, дизайнера и верстки, как правило, представлены одним человеком, что порождает уникальное соединение иллюстраций, типографических композиций, фотографий, различных оформительских техник с нередко авторским же текстом, включая и авторские комментарии, а также ручные графические техники. В авторской книге также важна ассоциативная смысловая нагрузка всех элементов структуры книги. Форма и характер издания максимально ярко отражают концепцию подобной книги, а также контакт со своим читателем. Чаще всего подобный авторский альбом-книга рассчитан на небольшой тираж, нередко всего в несколько экземпляров.

В целом можно сказать, что авторская книга — это переходный жанр между книгой дизайнера-графика (где важна проектная идея, структура и ценится мастерство создателя, умеющего тонко использовать технологические возможности полиграфического производства, типографики и т.д.) и книгой художника (где зачастую нарушаются все принятые в искусстве книги правила). Авторская книга всеми своими элементами работает на создание единого образа, подкрепляя ассоциативный ряд, связанный с темой книги, с текстом, который необязательно был создан автором.

В данной статье мы рассматриваем с точки зрения тематики, проектной идеи и специфики выразительных приемов проектные

работы студентов четвертого курса графического дизайна МГХПА им. Строганова 2015 года. Руководители проектов по авторской разработке многостраничных изданий: заведующий кафедрой коммуникативного дизайна МГХПА им. С.Г.Строганова В.А.Музыченко и преподаватель Л.М.Покровская.

В рамках проекта было создано 16 книг, отвечающих задаче по созданию «сложноструктурной книги». Автор каждой работы выбрал «тему» книги, вокруг которой выстраивался дизайн. Нужно отметить, что текст чаще всего был взят из внешнего источника и не являлся первостепенным. Таким образом, творческие решения непосредственно связаны с содержанием книги, работали на него.

В этих авторских книгах первична ее тема, согласно ей и вокруг нее выстраивается концепция. В случае с данными примерами можно сказать, что все работы последовательны в продуманных и неслучайных проектных решениях. В проектах использованы приемы усиления контрастов в аранжировке типографических блоков и акциденций, что в книге дизайнера означает продуманную в мелочах профессиональную работу, а не является делом эстетического вкуса как в случае с книгой художника. Также грамотно использованы модульные сетки. В книге дизайнера текст чаще всего представлен набором, продуманная структура и иерархия материала позволяет свободно ориентироваться в структуре. В то время как в книге художника может и не присутствовать сетки, типографические и иные «правила» профессионального книжного дизайна чаще всего опускаются, игнорируются.

Здесь можно вспомнить альбомы художника Ильи Кабакова, которые постепенно отходят от произвольности решений книг художника в сторону книги дизайнера, поскольку часть его поздних работ построена на основе пропорций и схем золотого сечения, четко выделены зоны авторского комментария, повторяется и характер аранжировки текста. Презентация концепции — основная задача авторского альбома. В серии альбомов «10 персонажей» на листах с иллюстрациями и типографическими композициями Илья Кабаков раскрывает нам души своих героев, искусно добавляя туда различные комментарии «друзей» и их родственников. Чистый белый

лист означал смерть персонажа. В его книгах искусство граничит с приемами графического дизайна. Кабаков умело вживляет жанр авторской книги в современное искусство и дизайн, используя проектные средства, опираясь нередко на приемы минимализма.

Нужно отметить, что в книге дизайнера все же существуют свои правила, касающиеся использования шрифта и типографики как средств донесения информации, использовании модульной сетки, целенаправленном применении тех или иных полиграфических материалов, рассчитанных на тиражирование.

При рассмотрении примеров мы будем обращать внимание на переход от эксперимента к проекту тиражного издания, состыковку иллюстраций и текста, насколько типографические приемы работают на проектную идею, насколько раскрыта проблематика, а также отражены идеи автора в книге.

Проект К.С.Скворцовой «Коммуналки 1920–2015» стал итогом кропотливого сбора самого разнообразного текстового и визуального материала, относящегося к теме, почти за сто лет существования этой массово распространенной в отдельные периоды истории нашей страны формы жилья.

Как пишет автор, «книга описывает характерные черты, присущие не только жителям коммуналок, этой квинтэссенции советского быта, но и растворенные в бессознательном всякого человека, принадлежащего сегодняшней русской культуре. Пространство жилища, отношения соседей и специфические формы представления связанные с гигиеной и справедливостью распределения обязанностей и благ — все это становится предметом исследования, которое возможно определить как “антропология повседневности”». Исходя из такого самоопределения, можно судить о задаче, которая была поставлена и соответственно о ее исполнении. Книга как бы «упакована» в газетный разворот, выполняющий функцию суперобложки. Это прямая отсылка к «советскому быту», газета использовалась всеми и для разных целей (в том числе и «оберточных»). Типографическая композиция на обложке твердо стоит на своем месте — отсылка к простоте коммунального быта. Также обложка являет зрителю первую визуальную метафору



— типографический блок текста противопоставляется самому названию, он повернут на девяносто градусов и как бы «лежит» по отношению к названию книги «Коммуналки», что намекает на противоречивые моменты проживания в коммунальной квартире.

Типографика. На первый взгляд, типографические блоки на разворотах стоят хаотично. Однако в реальности они стоят строго по сетке. Некий хаос, присутствующий в коммунальных квартирах, буквально вырывается со страниц этой книги. Цветовые акценты минимальны и разбросаны по всей книге. Синим отмечены сноски и комментарии авторов. Присутствуют инородные вставки (объявления, записки из настоящих коммунальных квартир), которые разбавляют строгость дизайна и вносят ту самую «атмосферу» которая и должна отличать авторскую книгу.

Фотографии. Хроника жизни в коммунальной квартире, ее стиль и колорит отражены рядом фотографий. В основном, это снимки «посланий», которые оставляли друг другу жильцы. Явное соединение трагического и комического посредством фотографий позволило глубже проникнуть в жизнь «коммуналки».

Иллюстрация. Сочетание «живых» иллюстраций, умелой верстки и видимости «типографического хаоса» в этой книге больше всего напоминает коллаж. Кажется, что выбранный визуальный язык отлично подходит для решения задачи выразить весь мир «кухонных» дел.

Проект издания «Перелом в искусстве XIX–XX века» К.И.Барановой также создан в одном экземпляре, что свойственно авторской книге. Развернув книгу, мы видим два зеркально скрепленных блока, которые между собой связаны и являются продолжением друг друга. Содержание и текст перетекают от разворота первого блока ко второму, комбинаций и сопоставлений может быть сколь угодно много.

Макет. Книга имеет прямоугольную форму и состоит из двух блоков симметрично скрепленных внутри крышек переплета. При пролистывании текст читается с двух разворотов, «сложноструктурная» книга здесь превратилась в «сложноконструктивную». Таким образом, решение учебной задачи

отражает концепцию автора, постаравшегося передать дух исканий, неожиданных сопоставлений эпохи мирового авангарда.

Типографика. Типографическая игра не случайна и кажется хорошо спланированной относительно концепции всей книги. Блоки текста врезаны друг в друга, тем самым задается ритм всей работе и типографические «зарезы» буквиц становятся стилеобразующими. Сноски выделены красным цветом и меньшим кеглем. В целом, набор в книге также стилистически отсылает нас к эпохе перелома в мировом искусстве. На типографических приемах (поворот девяносто градусов, акциденция, зарезы букв, врезка блоков текстов, вставки плашек) и строится «костяк» визуальной метафоры всей книги. В данном случае типографика поддерживает концепцию издания.

Иллюстрации. В книге фрагменты репродукций работ художников свободно кадрируются в различные геометрические формы: треугольник, круг, прямоугольник, квадрат. Также присутствует ассоциативная нагрузка, поскольку модернизм ассоциируется чаще всего с геометрической абстракцией. Те же формы — круг, треугольник, прямоугольник, полосы — используются и как элементы оформления. Также фотография появляется на двух разворотах — разрезанная посередине, что и напоминает нам дерзость художников, о которых речь в этой книге.

Помимо репродукций работ, использованы также и документальные фотографии, которые нередко разрезаны так, что переходят с разворота одного блока на разворот другого, подчеркивая точки пересечения содержания первой и второй части книги.

Своеобразным путеводителем по инженерным сооружениям России стал проект Е.Н.Жилмановой «Мосты транссибирской магистрали. Амурский, Камчатский, Енисейский, Обский».

Формат нестандартный, горизонтальный, удлинённый: 154x308.

Все графические решения автора были продиктованы тематикой книги. Кажется удачным выбор продолговатой формы для формата книги, четыре разворота в которой «иллюстрируют» каждый мост. Образность рабочих элементов играет в пользу самих «героев», цветовые решения отсылают к металлу, облакам и воде.

Типографика. Контрастные решения продолжают и в типографике. Блоки текста стоят ровно либо под углом девяносто градусов. Шрифт использован в трех цветовых решениях. Введен контраст рубленого гротескового шрифта FranklinGothicBookITC без отсечек и антиквы SwiftC — прием, который известен уже давно. В контексте книги выбор этих гарнитур, вероятно, отсылает нас к двум разным берегам рек, которые надлежит соединить мостами.

Фотографии. Черно-белые фотографии служат удачным фоном для типографических блоков т.к. монохромные изображения не акцентируют внимание на себе, а хорошо контрастируют с блоками текстов.

Иллюстрации. В основу иллюстраций легли фотографии мостов, силуэт которых был залит синим цветом при цифровой обработке.

Неожиданным по содержанию оказался макет книги Л.М.Соколовой «Новое — забытое старое», посвященный забытым и утерянным профессиям.

По словам автора, «все профессии нужны, все профессии важны», однако, потребность в тех или иных специалистах зависит от эпохи, развития техники. То, что было востребованным сто лет назад, сегодня воспринимается как курьез. В этой книге собраны разные профессии ушедших времен и их новые эквиваленты.

В этой книге автор играл с понятиями «новое» и «старое» по отношению к профессиям, задействуя различные элементы графического выражения. В первую очередь — сам макет. Он собран на скрепку — намек на ретро скоросшиватели в бумажной папке. На обложке пожилой человек, снимающий шляпу, приглашает нас прочитать историю забытых профессий. Оглавление четко делит исчезнувшие профессии на одной странице разворота и сохранившиеся на другой.

Типографика. Шрифт Charter смотрится контрастно на коричнево-серых отпечатках фотографий. Блоки текста повернуты под углом девяносто градусов относительно друг друга на правой и левой страницах. Идет спор нового и старого, спор профессий.

Фотографии. Фотографии вставлены достаточно хаотично и все в черно-белой гамме — опять же отсылка к ретро. Типографика

приглушена размытыми фотографиями. Эта блеклость, снижение контраста передает атмосферу прошлого, словно мы открыли старую газету.

Мы привели здесь лишь небольшую часть проектов по разработке «сложноструктурной книги». Опыт проектирования подобного издания продемонстрировал студентам под руководством педагогов важность точной формулировки темы (концепции, что уже является частью проекта), необходимость полного погружения в информационное поле издания, кропотливость в поиске уникальных черт, позволяющих выйти на ясный и точный проектный образ. Отталкиваясь от смысловой составляющей, участники проекта переводили ассоциативные образы в визуальный язык книги. Макет, шрифт и композиционные решения — все работало на основную идею.

В книгах студентов можно выделить схожие типографические приемы. Почти во всех книгах использовались повороты типографические блоков под углом в сорок пять и девяносто градусов, (отзеркаливание блоков текста, врезание, поворот), что можно назвать «проверенными» приемами, они работают для студенческого проекта, но, возможно не будут крайне оригинальными в другом контексте (скажем, художественной выставки). Но если рассматривать объекты с точки зрения проверки знания основ типографики студентами, здесь положительная оценка говорит за себя.

Воплощение дизайнерской и художественной мысли получилось равносильным. Лаконичность чистого набора текста и композиционных представлений студентов слились воедино. Ясна концепция каждой книги в отдельности, и все вместе они смотрятся одним большим проектом.

Задачи, стоявшие перед студентами, во многом типичны для авторской книги. В первую очередь, соединение собственных идей с тематикой книги — выбор, который диктует баланс между формой и содержанием. Свобода в выборе графических решений, которую подразумевает экспериментальность жанра авторской книги, должна была уложиться в рамки проектного задания. Графические решения, в частности, состыковка текста и изображения, должны играть свою особую роль на каждом отдельном развороте, а также и гармонично

существовать вместе на протяжении всей книги. На примере курсового проекта по разработке «сложноструктурной» книги мы видим точки соприкосновения «книги художника» и «книги дизайнера».

### **Библиография:**

1. Для голоса! Книга русского авангарда 1910–1934. Книга художника 1970–2005. Каталог выставки. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. — СПб.: издательство М.К., 2005.

2. Искусстворукотворнойкниги. Каталогвыставки. Государственный Эрмитаж. — СПб.: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 1998.

3. Жизнь и смерть (12+12). Каталог художественного проекта. — Красногорск: Треугольное колесо, 2011.

4. Истории художников с Востока. Книга как проект. Каталог выставки. Галерея Графийон (Прага). — Нижний Новгород: «Дирижабль» & «Даблус», 1999.

5. *Карасик М.* Автопортрет. Каталог работ. — СПб.: М.К.Publishers, 2003.

6. Книга о Книге художника. Альманах «Треугольное колесо #3». — Красногорск: издатель М.Погарский, 2005.

7. Artists' Books (International Directory). Справочник по Книге художника. На английском и французском языках. — Марсель: L'Atelier Vis-à-vis, 2004.

8. Book project international. Каталог выставки в Марселе. На французском языке. — Марсель: L'Atelier Vis-à-vis, 2010.

9. Books&Books. Каталог выставки в Энно. Италия. 2008.

10. Centre des livresd'artistes. Каталог биеннале Книги художника во Франции. На французском языке. 1999.

11. Imprint. Russian artist-publishers. Каталог выставки в библиотеке Виттоскиана из собрания Сержа Стоммелса и Альберта Лемменса. На английском языке. 2008.

12. Artist's book Yearbook 2001–2002. Справочник по Книге художника. На английском языке. — Bristol: Center for Fine Print Research UWE, 2001; 2006–2007 (2006); 2010–2011 (2010); 2012–2013 (2012).

## СОДЕРЖАНИЕ

1. В.Б. Кошаев	Канон в христианской традиции	4
2. М.Т. Майстровская	Всемирные выставки как феномен проектной культуры — III. (Архитектура павильонов — I)	13
3. Н.И. Аникина	Мозаики мемориала в Мытищах. Традиции монументального искусства Строгановской школы в XXI веке	28
4. П.П. Козорезенко	Роль наставника в учебном процессе	38
5. А.В. Трощинская Т.Л. Астраханцева	К проблеме исследования и атрибуции ранних скульптур В.И. Мухиной	51
6. А.С. Епишин	Репрезентация искусства как репрезентация власти в живописи 1924-1930-х годов из коллекции Государственного музея революции	60

7. У.П. Доброва	Папский портрет Сикста IV в прямой перспективе Мелоццо да Форли	71
8. Н.Н. Ганцева Г.И. Курган Н.А. Костиков А.И. Машакин	Искусство как отражение эпохи	82
9. Чжан Цзунгуан	Перспектива в реалистическом изобразительном искусстве императорского дворца эпохи Цин	92
10. М.В. Соколова	Стиль «Тюдор» в викторианской усадебной архитектуре	108
11. Е.А. Орловская	Предметно-пространственная среда и человек в живописи Врубеля	117
12. Н.Е. Коновалова	Жизнь и творчество Н.И. Исаковой	131
13. Б.Х. Мальбахов	Черкесская (адыгская) мода как феномен в материальной и художественной культуре других народов	144
14. Т.С. Гамидов	Эволюция развития пейзажного жанра в живописи Х. Курбанова 1960–2000-х гг.	156

15. Г.А. Тавакалова	Травма 1990-х в российской живописи	165
16. А.Ю. Агафонова	Выставочный проект «Звенигорье» (Идеи, история, события, сюжеты)	174
17. А.А. Воробьев	Пьер Голль как один из родоначальников стиля маркетри во Франции XVII века	184
18. Аль-Шурман Али Салем	Эстетические каноны мебели арабского стиля в интерьерах Иордании	193
19. С.В. Рассохина	Флорально-фигуративные мотивы в ювелирных произведениях Анри Веве	199
20. Л.В. Иванова	История возникновения и развития «Гольбейновского» стиливого направления в английском ювелирном искусстве	209
21. Л.А. Будрина С.Е. Винокуров	Подражая камню: к вопросу об имитации нефрита и малахита в фарфоре	225
22. Н.Е. Плаксина	Старообрядческий рисованный лубок на Нижней Печоре: к вопросу о происхождении и бытовании	235



23. Е.А. Колчанова	Концепт «АРХЕТИП» как инструмент культурологического анализа	249
24. Л.Б. Фрейверт	Культурный контекст как источник пра-формальных и формальных архетипов в дизайне	268
25. С.В. Мкртчян	Ассоциативное значение объектов дизайна	275
26. П.Е. Родькин	Типология визуально- графического языка и визуально-графического стиля в территориальном брендинге	286
27. Т.О. Бердник	Коммуникативный аспект дизайна постиндустриального общества	306
28. Т.А. Моница С.К. Емельяненко	Звуковая графика. Рождение нового жанра	313
29. Н.Ю. Казакова	Диалектика взаимосвязи обусловленных используемыми технологическими решениями ограничений и принципами отбора художественно- экспрессивных средств при учете жанровой специфики игровых проектов в гейм- дизайне	325

30. В.А. Олешко	Генезис понятия «колористический портрет города»	336
31. О.М. Санду	Образы Скандинавского национального романтизма рубежа XIX-XX вв. в Швеции и Норвегии	343
32. О.М. Санду	Образы пространства и времени в Скандинавском дизайне	352
33. М.А. Курбатова Т.В. Белько	Формообразование бесшовных оболочковых структур в природе и костюме	362
34. О.Р. Белых	Эстетическое развитие и композиционное мышление, поиск точек пересечения	369
35. Н.К. Шабанов Н.С. Степанова-Третьякова	Формирование художественных умений у студентов дизайнеров, архитекторов средствами конструктивного построения в академическом рисунке	374
36. Ю.А. Монастыршина	Феномен осязаемого пространства в интерпретациях Гульда	385
37. Н.А. Гулай	Книга художника как творческое задание в системе дизайн-образования	397

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

- Кошаев В.Б.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: koshaev@gmail.com
- Майстровская М.Т.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: mmaystro@mail.ru
- Аникина Н.И.** Искусствовед, академик Российской академии художеств  
заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России  
e-mail: moschrus@mail.ru
- Козорезенко П.П.** Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова,  
член-корреспондент РАХ  
e-mail: pochta@evart.ru
- Трощинская А.В.** Доктор искусствоведения, професор,  
главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: stroganov\_museum@pochta.ru

- Астраханцева Т.Л.** Заслуженный работник культуры РФ, доктор искусствоведения, ведущий на-учный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств  
e-mail: tatiana.astrakhantseva@gmail.com
- Епишин А.С.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Искусствоведение» Института Искусств МГУДТ  
e-mail andrei.epishin.z@mail.ru
- Доброва У.П.** Аспирант исторического факультета Московского Государственного Университета им. М.В. Ломоносова  
e-mail: ulyana.dobrova@yandex.ru
- Ганцева Н.Н.** Кандидат философских наук, доцент кафедры «Художественная реставрация мебели» МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: gantsevan@ya.ru
- Курган Г.И.** Доктор философских наук, профессор МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: strog-nauka2010@yandex.ru
- Костиков Н.А.** Доктор философских наук, профессор МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: strog-nauka2010@yandex.ru
- Машакин А.И.** Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой «Художественная реставрация мебели»  
e-mail: mashakin@yandex.ru

- Чжан Цзунгуан** Аспирант Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской Академии художеств  
e-mail: 光光540069091@qq.com
- Соколова М.В.** Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Всеобщая история искусства» исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова  
e-mail: mar641079992007@yandex.ru
- Орловская Е.А.** Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: e.orlovskaya@list.ru
- Коновалова Н.Е.** Научный сотрудник Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника  
e-mail: natalko70@mail.ru
- Мальбахов Б.Х.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»  
e-mail: malboroadigo@mail.ru
- Гамидов Т.С.** Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы, Дагестанского научного центра Российской академии наук, старший преподаватель художественно-графического факультета Дагестанского государственного педагогического университета  
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

- Тавакалова Г.А.** Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: gaiane2512@gmail.com
- Агафонова А.Ю.** Кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры «Художественный металл»  
МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: avrora-kreus@mail.ru
- Воробьев А.А.** Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова  
e-mail: artcrimers@gmail.com
- Аль-Шурман Али Салем** Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: dr.alishurman@mail.com
- Рассохина С.В.** Соискатель кафедры «Всеобщая исто-  
рия искусства» Исторического факуль-  
тета, МГУ им. М.В. Ломоносова.  
e-mail: rassvetlana28@yandex.ru
- Иванова Л.В.** Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: livanova1704@hotmail.com
- Будрина Л.А.** Кандидат искусствоведения, зав. отде-  
лом декоративно-прикладного искус-  
ства Екатеринбургского музея изобра-  
зительных искусств, доцент кафедры  
«История искусств» ФГАОУ ВО «УрФУ  
имени первого Президента России Б.Н.  
Ельцина»  
e-mail: ludmila.budrina@gmail.com

- Винокуров С.Е.** Сотрудник Екатеринбургского музея изобразительных искусств; аспирант, ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»  
e-mail: serg.vinokuroff@gmail.com
- Плаксина Н.Е.** Зам. директора по научной работе ГБУ РК «Национальная галерея Республики Коми»  
e-mail: nplaks@mail.ru
- Колчанова Е.А.** Кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой «Искусства» Института психологии и педагогики Тюменского государственного университета  
e-mail: kolchanova72@mail.ru
- Фрейверт Л.Б.** Кандидат философских наук (эстетика), доцент кафедры «Дизайн» Московского государственного университета технологий и управления им. К.Г. Разумовского  
e-mail: lbf1956@yandex.ru
- Мкртчян С.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Реклама, связи с общественностью и дизайн» Российского Экономического Университета им. Г.В. Плеханова  
e-mail: 7655682@ Rambler.ru

- Родькин П.Е.** Кандидат искусствоведения, доцент департамента интегрированных коммуникаций (Факультет коммуникаций, медиа и дизайна) НИУ ВШЭ  
e-mail: prdesign@yandex.ru
- Бердник Т.О.** Кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн» ФГБОУ ВО «Донской государственной технической университет, Школа архитектуры, дизайна и искусств (факультет)  
e-mail: tatiana@berdnik.me
- Монина Т.А.** Профессор кафедры «Промышленный дизайн», зав. сектора по внеучебной работе МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: tmloko@mail.ru
- Емельяненко С.К.** Доцент кафедры ХТОПП Московского Политехнического Университета  
e-mail: tmloko@mail.ru
- Казакова Н.Ю.** Кандидат филологических наук, магистр дизайна, преподаватель кафедры «Дизайн среды» Московского Государственного Университета Дизайна и Технологии  
email: 11backupnew@mail.ru
- Олешко В.А.** Аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств  
e-mail: saalha@mail.ru



- Санду О.М.** Кандидат технических наук, зав. кафедрой ТПиХОМ факультета «Реклама и дизайн», ИжГТУ имени М.Т. Калашникова, г. Ижевск  
e-mail: sanduolgamail@gmail.com
- Курбатова М.А.** Аспирант Поволжского государственного университета сервиса (г. Тольятти)  
e-mail: marinakurbatova@list.ru
- Белько Т.В.** Доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн и художественное проектирование изделий» Поволжского государственного университета сервиса (г. Тольятти)  
e-mail: belko@tolgas.ru
- Белых О.Р.** Преподаватель кафедры «Дизайн и креатив» Московского Финансово-Промышленного Университета «Синергия»  
e-mail: artcigun@ya.ru
- Шабанов Н.К.** Доктор педагогических наук, член Союза художников РФ, член Союза дизайнеров РФ, профессор, заведующий кафедрой «Художественное образование и история искусств» Курского государственного университета  
e-mail: shabanovk@gmail.com,
- Степанова-Третьякова Н.С.** Аспирант 4 курса Курского государственного университета  
e-mail: tristena@mail.ru

**Монастыршина Ю.А.**

Кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры «Мировая музыкальная культура» М.Г.У. «Д.Т.» (бывшая академия  
им. Маймонида)

e-mail: [monastyrshina2009@yandex.ru](mailto:monastyrshina2009@yandex.ru)

**Гулай Н.А.**

Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова

e-mail: [i.wore.blue.velvet@gmail.com](mailto:i.wore.blue.velvet@gmail.com)

*В публикациях сохранен авторский стиль изложения.*

**Декоративное искусство  
и предметно-пространственная среда  
Вестник МГХПА**

4/2016

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174  
В каталоге Роспечати  
Свободная цена

Подписано в печать 20.12.2016  
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 26,25.  
Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman  
Тираж 500 экз.  
Адрес редакции:  
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова  
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9  
Москва 2016