

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
**«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА
ПРИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ»**

Факультет теории и истории искусств

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

участников

**III-ей НАУЧНОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МАГИСТРОВ I и II КУРСОВ
ФАКУЛЬТЕТА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

Апрель – май 2020 года

ОТ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО БАРОККО

Кондратьева Анастасия, II-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Павлинов П.С.

Псковские церковные подклеты XVI века в контексте новгородской архитектуры / Pskov's church sub-sections of the XVI century in the context of Novgorod architecture

Доклад посвящён исследованию псковских церковных подклетов в контексте новгородской архитектуры XV–XVI веков. В связи с этим рассматривается проблема датировки храма Василия Великого на Горке. Особо значимым является вопрос о влиянии новгородской церковной архитектуры на псковское зодчество. В данной работе предлагается возможное решение этой проблемы, которое поспособствует определению места храмовой архитектуры Пскова. Также приводятся сопоставления псковских и новгородских подцерковий, что помогает выявить особенности и специфику церковной архитектуры Пскова указанного периода.

The report is devoted to the study of the Pskov church sub-sections in the context of Novgorod architecture of the XV–XVI centuries. In this regard, the problem of dating the temple of Basil the Great on the Hill is considered. The issue of the influence of Novgorod church architecture on Pskov architecture stands out especially. This paper proposes a possible solution to this problem, which helps to

determine the position of the temple architecture of Pskov. Also, comparisons of the Pskov and Novgorod subchurches are given, which helps to identify the features and specifics of the church architecture of Pskov of the indicated period.

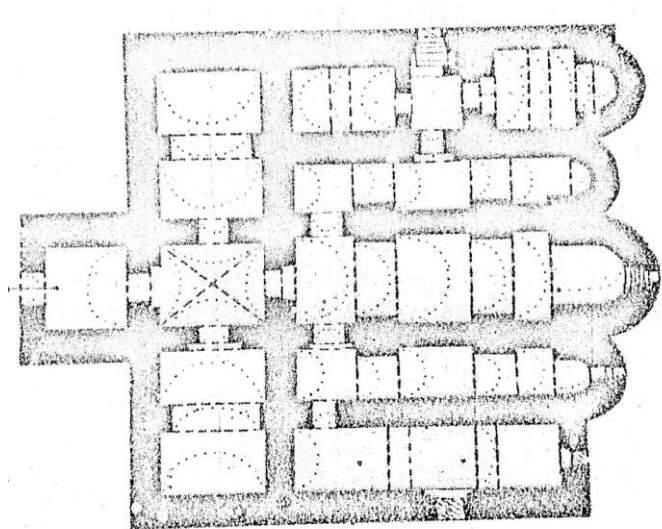
* * *

Длительное время в историографии существовала концепция слияния «новгородско-псковской архитектуры». Такого мнения придерживаются В.В. Суслов, П.П. Покрышкин, Н.Ф. Окулич-Казарин. Позднее наметилось направление в научной литературе – выделение псковской архитектуры из пласта новгородского зодчества. Однако при этом возникла дискуссия о степени заимствования псковскими зодчими приёмов и конструкций в новгородской архитектуре. О проблеме влияния архитектуры Новгорода на зодчество Пскова пишут К.К. Романов, А.И. Некрасов, Ю.П. Спегальский, Вл.В. Седов, А.И. Комеч, И.В. Антипов.

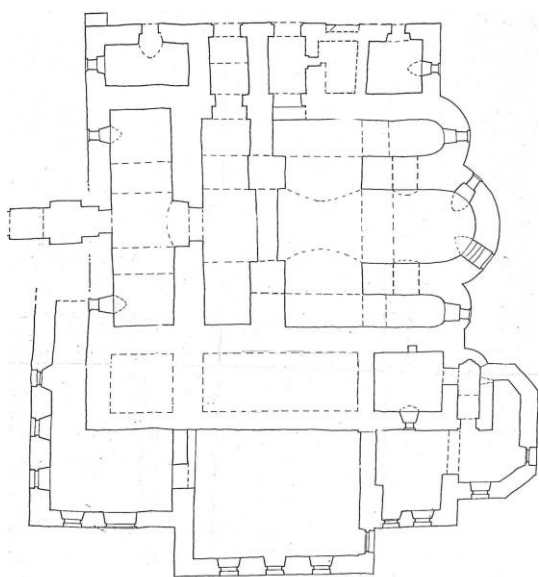
В данном докладе проблема влияния новгородской церковной архитектуры на псковское зодчество рассматривается на примере церковных подклетов XVI века. Ключевым вопросом в решении этой проблемы является различие в конструкциях при возведении подцерковий. Если в Новгороде подклеты сначала строились с деревянным перекрытием, и только в начале XVI века они стали перекрываться каменным сводом, то в Пскове уже в первых подцерковьях перекрытием является каменный свод. В отличие от Новгорода, в псковской церковной архитектуре подклеты с деревянными перемычками в перекрытии не встречаются.

Новгородские памятники XV века на подцерковьях с деревянным перекрытием важны в данной теме, а именно в изучении композиционного построения плана и динамики его развития. Для сопоставления приводятся памятники 40-х годов XV века: Спасский собор в Старой Руссе, Никольская церковь в Косино.

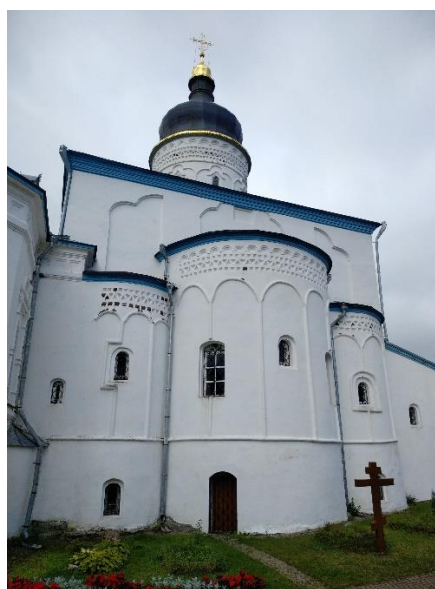
Что касается храмов на подклете с первоначальным каменным сводом в Новгороде, то самым первым, точно датированным памятником, является церковь Жён Мироносиц 1510 года. Однако в этом памятнике есть не только подклет, но и подвал. Прямых аналогий в архитектуре Пскова нет. Церковь Жён Мироносиц, Прокопия 1529 года, Никольский собор Медведского монастыря приводятся для сопоставления планировки подклета.



План подклета Анастасии Римлянки 1538/39 гг.



Подклет Спасо-Елеазаровского собора
в Псковской области.



Спасо-Елеазаровский собор
в Псковской области.
Восточный фасад.

Максакова Мария, I-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Павлинов П.С.

**Влияние пермской деревянной скульптуры на скульптуру
постмодернизма / The influence of Perm wooden sculpture
on the sculpture of postmodernism**

В докладе рассматривается влияние древнерусской деревянной скульптуры на развитие скульптуры постмодерна. В историческом контексте показаны предпосылки к развитию у художников «оттепели» повышенного интереса к традиционной народной культуре. В работе произведён анализ храмовой скульптуры из собрания Пермской государственной художественной галереи, в особенности таких распространенных иконографий на севере России, как «Христос в темнице» и «Распятие», а также некоторых работ скульпторов постмодерна, таких как А.Н. Бурганов, А.Н. Красулина, Д.М. Шаховского, А.Г. Пологовой. В результате проведённого исследования можно сделать вывод, что скульпторы “шестидесятники” открыли для себя провинциальную культуру и использовали её как главный источник для поиска национального своеобразия и оригинальных художественных решений в сфере искусства пластики.

The report examines the influence of Old Russian wooden sculpture on the development of postmodern sculpture. In the historical context, the prerequisites for the development of artists of the “thaw period” of interest in traditional folk culture are shown. The report analyzes of the temple sculpture from the collection of the

Perm State Art Gallery, in particular such common iconographies in the north of Russia as “Christ in the Dungeon” and “Crucifixion”, as well as some works of postmodern sculptors such as A.N. Burganov, A.N. Krasulin, D.M. Shakhovsky, A.G. Pologova. As a result of the study, we can conclude that the sculptors of the “sixties” discovered provincial culture and used it as a main source to search for national identity and original artistic solutions in the area of plastic art.

* * *

Исследование посвящено раскрытию проблемы влияния народной традиционной культуры Севера России, в частности храмовой деревянной скульптуры, на формирование новых эмоционально-выразительных образов скульпторов «шестидесятников».

В настоящий момент отсутствуют фундаментальные научные труды, рассматривающие конкретную проблему. Следует отметить вклад таких учёных-исследователей пермской деревянной скульптуры, как Н.Н. Серебренников, О.М. Власова, М.А. Бурганова. Н.Н. Серебренников считается «открывателем» этого явления, благодаря его участию были организованы шесть экспедиций по сбору памятников искусства и старины в 1923–1926 годах. По материалам экспедиций была издана монография (Серебренников Н.Н., «Пермская деревянная скульптура», переиздана в 1967 году). Большая часть собранной коллекции деревянной скульптуры сейчас находится в Пермской государственной художественной галерее.

В историческом контексте охарактеризованы предпосылки к возрастающему интересу художников «оттепели» к древнерусской культурной традиции. Ключевым моментом в этом явлении можно считать Постановление от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», которое практически законодательно утвердило новый художественный образ не только архитектуры, но искусства

в целом. Молодое поколение, осваивая целину, путешествуя по Северу России, заново открывает поэтичность и самобытность народной периферийной культуры.

Используя иконографический и формальный методы анализа наиболее распространенного сюжета в северной деревянной скульптуре, а именно «Христос в темнице» XVII–XVIII вв., были выявлены следующие особенности развития пластического языка:

- 1) Находясь на периферии русско-европейского культурного ареала, пермская пластика проявила максимальную устойчивость своих символично-художественных и технологических свойств.
- 2) Возникшая в сплетении стилей, пермская храмовая скульптура проявляет высокое чувство монументальной пластической формы языческих идолов.
- 3) В своем стилистическом многообразии в ней сочетаются благочестивая образность, экспрессия и эмоциональность, восходящую как к древнерусской иконописи, так и к искусству барокко.

Обращая внимание на некоторые работы скульпторов постмодерна, таких как А.Н. Бурганов, А.Н. Красулин, Д.М. Шаховский, А.Г. Пологова, можно проследить этапы поиска новых форм выразительности художественного языка. У А.Н. Бурганова этот этап знаменуется включением в круг тем религиозных сюжетов, их романтического переосмысления. У А.Н. Красулина и Д.М. Шаховского это отражается в обращении к дереву как материалу, особой технике обработки скульптур, а также в создании монументальных, почти сакральных образов. В творчестве А.Г. Пологовой проявляются черты народной декоративной пластики – скульптуры обретают цвет, исполняются как в дереве, так и в керамике. В сюжетный ряд входят лиричность и эмоциональность благодаря образу матери с младенцем.

Таким образом, пермская деревянная скульптура выражает в своей структуре двуединость русской пластики Нового времени, тесно связанной с европейской скульптурой и, одновременно, не порывающей связь с высокой древнерусской традицией. В свою очередь, лейтмотивом «шестидесятников» стала героизация будней. И среди новых героев оказалась знаковая фигура времени – художник, воспринимавшийся не только летописцем, но и строителем новой жизни. Композиции даже небольших размеров трактованы монументально и декоративно. Обобщённые, лаконичные формы, подчёркнутая архитектура объёмов, выверенные четкие силуэты. Возникло ощущение созидания мироздания и своего места в нём. Но в этом не было отрицания традиций. Напротив, художники открыли для себя историю и культуру своей страны. Поэтому важной темой прошедшей через всё творческое наследие шестидесятников стала народная культура и художественная традиция.



Неизвестный мастер.
Сидящий Спаситель (Христос
в темнице). XVIII век. Дерево.
Пермская Государственная
художественная галерея.



Бурганов А.Н.
«Христос в
темнице». 1987 г.
Бронза. М., «Дом
Бурганова».



Пологова А.Г. «Иди и след мой
сохрани». 1987 г. Дерево, левкас,
позолота, роспись. ГТГ

Богатырёв Сильвия, II-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Павлинов П.С.

Каштел в Шимбарке как тип оборонительной ренессансной архитектуры. Усадьбы-замки на территории Польши / Shimbarke Castle – the type of Poland Renaissance architecture. Castles-estate in Poland

На основе искусствоведческих литературных источников в работе был проанализирован один из характерных примеров оборонительной усадебной архитектуры Польши эпохи Возрождения, принадлежащий к типу каштел. В ходе проведенного анализа такого типа архитектурного здания были выявлены типологические особенности путём сравнения его с другими усадьбами того времени. Также было проведено исследование о происхождении такого типа польской архитектуры, на примере каштела в Шимбарке. Автор пришел к заключению, что каштел в Шимбарке является основным примером оборонительной усадьбы на территории Польши и не имеет аналогов в польской архитектурной традиции.

This study is devoted to one of the Renaissance architectural monuments in Poland typified as a country estate and named “kashtel”. It was analyzed on the basis of art historical and literary sources. This type of architectural appearance of the building was examined through its comparison with the other manors of that time. Its particular qualities were exposed in the course of the study. Also the investigation was carried out on the origin of this type of Polish architecture through the example of the kashtel in Shimbarka. The author came to the conclusion that the Shimbarka

kashtel is a prime example of a self-defensive country estate in Poland. It is a one of a kind model in the Polish architectural tradition.

* * *

Польская шляхта, как особое сословие, всегда выполняла важную роль в истории польского государства, а жилища в виде сельских усадеб, как элемент национальной идентичности, всегда занимали особое место в истории архитектуры Польши. Усадьба – это жилой дом, выполняющий функцию резиденции знатных семей, характерный для небольших земельных владений. В Польше с конца Средневековья до конца XVIII века возводились в основном деревянные усадьбы, а с середины XVI века – ренессансные каменные усадьбы с выразительной оборонительной функцией.

Каштел в Шимбарке считается важнейшим образцом оборонительной усадьбы на территории Польши. Основные отличительные особенности оборонительных усадеб типа каштел:

- двухэтажное, каменно-кирпичное здание с подвалом, построенное на прямоугольном или квадратном фундаменте;
- наличие крыши-бабочки, обнесённой аттиком;
- простое расположение комнат внутри постройки;
- в нижних хозяйственных помещениях (подвал, цоколь, 1 этаж) межэтажные перекрытия выполнены в виде цилиндрических сводов, второй этаж с большим залом – жилой и носит представительский характер, имеет потолок с деревянными балками и кессонами;
- наличие сеней, расположенных сбоку или по оси здания;
- толстые стены, часто превышающие метр в толщину;
- наличие бойниц в форме замочной скважины;
- окна и двери имеют каменные обрамления;

- наличие квадратных пристроек по углам здания с выраженной оборонительной функцией – алькеров, ризалитов, башен.

Каштел в Шимбарке соединяет в себе функции небольшой шляхетской усадьбы и крепости простой гармоничной формы, не имеет аналогов в польской архитектурной традиции.

Некоторые исследователи ищут подтверждение сходства архитектурных особенностей объёма Каштела в Шимбарке с архитектурной традицией Средиземноморья. Композиция сооружения, основанная на принципах симметрии, простоты и гармонии, преобладании горизонтальных элементов и применении алькерных башен по углам, воспроизводят, по их мнению, элементы средневековых построек, так называемых итальянских *castello di quattro torre*, популярных в Италии в XIV и XV веках.

А другие исследователи находят сходство каштеля с архитектурной традицией оборонительных усадеб Венгрии, Словакии и частично южной Польши (регион Спиш).

Бесспорно, диапазон форм, использованных в каштеле в Шимбарке, связывает традиции итальянские, венгерские и малопольские в выдающемся памятнике архитектуры польского Ренессанса.

Усадьба-замок в Шимбарке среди других небольших каменных усадеб, построенных в XVI веке, имеет свои уникальные особенности, характерные для южной польской архитектуры – расширенную оборонительную функцию и красоту местоположения.



Каштел в Шимбарке, Польша.

Травин Данила, I-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Сергеева Т.Д.

Театральное искусство в гравюрах Жака Калло /

Theater art in engravings by Jacques Callot

Проблема изучения истории театральных представлений и сценографии часто заключается в отсутствии конкретных материальных памятников этого вида искусства: эскизов, элементов декораций, бутафории и др. В таком случае материалами, к которым мы можем обратиться, являются сопутствующие времени живописные или графические работы, литературные произведения, письма. В представленном докладе в качестве достоверного и основополагающего источника визуальной информации в изучении театрального искусства XVII века рассматриваются гравюры выдающегося французского графика эпохи барокко Жака Калло (1592–1635).

The problem of studying the history of theatrical performance and scenography is often reduced to the concrete lack of artistic materials (sketches, decorative elements and props). In this case, the materials to which we turn are the paintings, graphics or dramaturgy of the time. In this paper, the informational sources that serve as the basis of the visual information in studying the theatrical art are considered the works of the French graphic artist Jaques Callot (1592–1635).

* * *

Одной из главных и узнаваемых черт различного рода театральных представлений XVII века является сценографическое искусство. Эпоха

барокко – это период нового визуального языка театра: пышного, технологичного, масштабного.

Для изучения и проведения анализа образа театральных представлений того времени необходимо обратиться к достоверным источникам информации: эскизам или чертежам, элементам сценографии, бутафории, костюма. Эти предметы трудны в изучении по причине редкого экспонирования, плохого состояния или вовсе отсутствия. Театральное искусство не статично, что и является причиной износа частей материального оформления. Что касается чертежей и эскизов, то, даже если они доступны, не всегда информативны и правдивы, потому как являются первоначальной фантазией художника-сценографа. В таком случае гравюры современников, отображающие фактическое воплощение образа театрального представления, являются достоверными источниками информации, к которым с большей уверенностью можно обратиться.

В данном докладе автором за основу изобразительного материала, отображающего театральную и театрализованную жизнь XVII века, были взяты гравюры выдающегося рисовальщика и графика эпохи барокко, Жака Калло (1592–1635). Среди работ рассмотрены и проанализированы:

- Гравюра 1621 года, изображающая двух исполнителей на ярмарке (рис. 1). Эта одна из шестнадцати работ серии «Танцы Сфессании» («Balli di sfessania»), целью которой было задокументировать не столько сцену *комедии дель арте* (Commedia dell'arte), как когда-то думали, сколько танец под названием *мореска*, символизирующий конфликт между маврами и христианами.
- На гравюре интерлюдии в Театре Медичи, 1617 год (рис. 2) изображена сцена первой интермедии спектакля «Освобождение Тиррена и Арнии, родоначальников Тосканы». Это представление было разработано

Джулио Париджи и исполнено во время карнавала 6 февраля 1617 года в ознаменование брака Фердинандо Гонзага, герцога Мантуи.

- Гравюра «Вхождение Его Высочества, представляющего Солнце, после Битвы у Барьера» 1627 года (рис. 3). Работа из серии «Битвы у Барьера» («Le Combat à la barrière») показывает театрализованное вхождение Карла IV, Герцога Лотарингии, после поединка у барьера. Шествие на колесницах начинается в правом нижнем углу, на сцене выступают музыканты, которых привлекают женщины с бубнами; далее следует колесница-кузница бога Вулкана, затем колесница-сад с фонтанами, которую тянут люди, превращающиеся в деревья. Длинношерстные лошади тянут за собой великолепную, вероятно, позолоченную колесницу герцога. Сам же герцог выступает в роли Аполлона.

Обращение к наследию Барокко продиктовано в данном случае стремлением пролить дополнительный свет на современное театральное-декорационное искусство, и наш выбор пал на работы автора знаменитой серии гравюр «Бедствия войны» («Les Grandes Misères de la guerre», 1633) далеко не случайно. Жак Калло, бесспорно, актуальный художник, как для своего времени, так и в контексте наших научных интересов в области изучения вектора развития творчества театральных художников XXI века.



Рис.1 – Офорт из серии
«Танцы Сфессалии».
Жак Калло, 1621 год.
Коллекция
Британского музея.

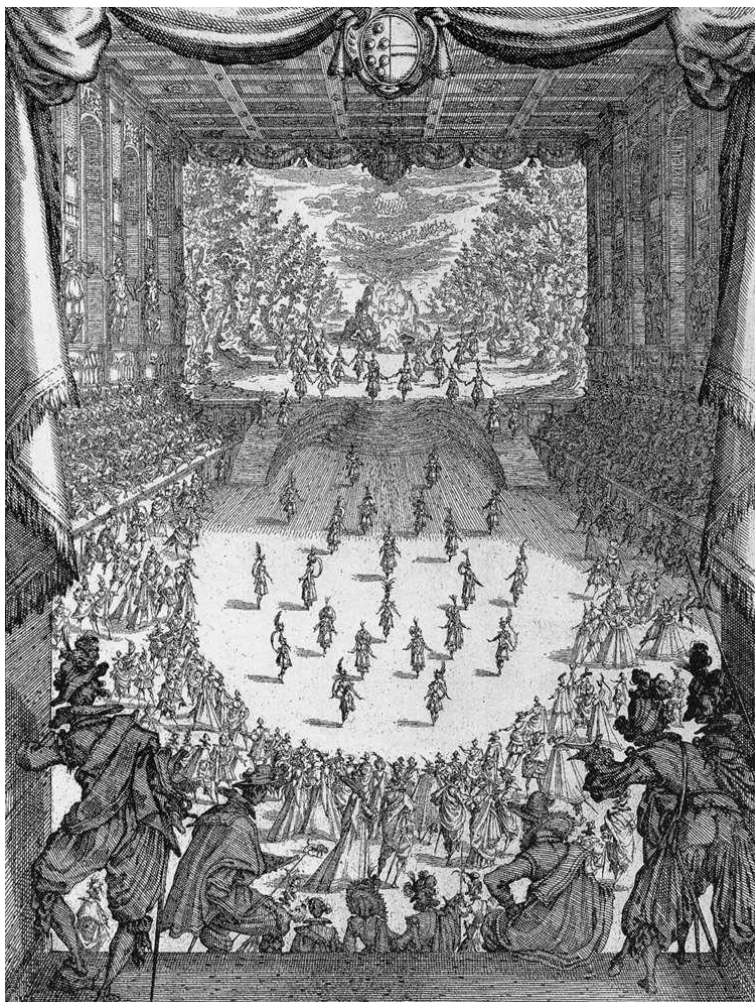


Рис. 2 – Интерлюдия в Театре Медичи. Жак Калло, 1617 год. Галерея Уффици.



Рис. 3 – Гравюра «Вхождение Его Высочества, представляющего Солнце, после Битвы у Барьера». Жак Калло, 1627 год. Коллекция Поттера Палмера.

ИСКУССТВО НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Бочарников Борис, I-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Сергеева Т.Д.

**Картина Антона фон Вернера «Провозглашение Германской империи
в Версале 18 января 1871 года» и традиции немецкого
академического искусства / The painting of Anton von Werner “Proclamation
of the German Empire in Versailles on January 18, 1871”
and the traditions of German academic art**

Антон фон Вернер (1852–1915 гг.) был одним из крупнейших мастеров Германской империи, которому было доверено создать главную картину вновь образованного государства – «Провозглашение Германской империи в Версале». В докладе рассматриваются обе редакции картины 1877 и 1882-х гг. Очевидные программные принципы работы, политический и исторический характер в трактовке полотна были помножены на большую художественную культуру самого художника, опирающегося на наследие мастеров французского классицизма и своих немецких предшественников. Проблемы интерпретации полотна нераздельны с поиском его иконографических прототипов, что является предметом анализа обеих композиций, рассматриваемых в контексте проблем, связанных с академической картиной в искусстве Франции и Германии на рубеже 1860–1870-х гг.

Anton von Werner (1852–1815) was one of the greatest masters of the German Empire, who was entrusted with creating the main picture of the newly formed state – “The Proclamation of the German Empire in Versailles”. The report examines both versions of the painting in the 1877 and 1882. The obvious programmatic principles of work, the political and historical character in the interpretation of the canvas were multiplied by the great artistic culture of the artist himself, basing on the heritage of the masters of French classicism and his German predecessors. The problems of interpreting the canvas are inseparable from the search for its iconographic prototypes, which is the subject of analysis of both compositions, considered in the context of the position of the academic picture in the art of France and Germany at the turn of the 1860–1870-s.

* * *

Картина Антона фон Вернера «Провозглашение Германской империи в Версале 18 января 1871 года» стала одним из ключевых произведений в изобразительном искусстве Германии второй половины XIX века, вобрав в себя черты французского академизма и сложившейся традиции ряда германских школ.

При своей программной конкретности и очевидной политической значимости полотно Вернера обладало большой степенью художественности, отвечая на новые художественные задачи. Сочетание почти фотографической иллюзорности и художественности академического композиционного решения позволило Вернеру создать яркое и запоминающееся произведение, отвечающее месту, которое оно должно было занять в истории немецкого искусства.

Обе редакции полотна – 1877 и 1882-х гг. убедительно демонстрируют эволюцию художественного метода Вернера, в котором нет идеализации в

пользу документальной достоверности. При этом конкретные индивидуальные черты каждого из участников большой картины не нарушают целостного художественного образа. Эффектность пластических приёмов и очевидный политический замысел не становятся самоцелью художника, стремящегося воплотить замысел полноценного исторического современного полотна.

Рассматриваемые обе версии картины «Провозглашение Германской империи в Версале» заслуживают пристального изучения в контексте как самой творческой биографии художника, так и в риторике противоборствующих сторон в период Франко-Прусской войны, находя параллели с процессами в положении Академизма в обеих государствах. В докладе будут рассмотрены иконографические прототипы обоих полотен, так будут охарактеризованы необходимые для понимания творчества художника и другие значительные полотна Вернера, такие как: «Суд в Вормсе» 1877 г., картоны к Колонне Победы 1873 г., «Коронация Фридриха I в Кёнинсберге» 1882 г., «Берлинский конгресс» 1878 г. и «Вильгельм II перед Рейхстагом» 1888 года, а также графические эскизы, созданные Вернером в процессе работы над обеими редакциями картины «Провозглашение Германской империи в Версале».

Творческое наследие Вернера, включая и рассматриваемые в докладе программные полотна, со времени крушения империи, в эпоху сменивших себя политических формаций – Веймарской республики, эпохи Третьего рейха, ГДР и ФРГ, оставалось на многие десятилетия забытым в тени другого искусства, что отразилось как в изучении, так и в сохранении его творческого наследия. Попытка осмыслить Вернера как большого художника – основная задача, поставленная в настоящем докладе.



Антон фон Вернер (1843-1915) "Провозглашение Германской империи в Версале 18 января 1871 года" 1877 г. Не сохр.
До 1944-1945-х гг. в Городском дворце в Берлине (Berliner Stadtschloss). Холст, масло. 4.34 x 7.37
Фото с оригинала из собрания библиотеки Берлинского университета искусств



Антон фон Вернер (1843-1915) "Провозглашение Германской империи в Версале 18 января 1871 года" 1882 г. Не сохр.
До 1944-1945-х гг. в собрании Зала славы Бранденбургско-прусской армии (Ruhmeshalle) в Берлине . Холст, восковые краски. 5.00 x 6.00
Фото с оригинала из собрания Центрального института истории искусства (Мюнхен)

Сорокоумова Стефания, II-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Лебедева В.А.

Классификация витражей в особняках московского модерна:

сюжетные, пейзажные, орнаментальные /

Classification of stained-glass windows in detached houses of

Moscow art nouveau: plot, landscape and ornamental

В представленном докладе рассмотрены, проанализированы и классифицированы витражи в московских особняках эпохи модерна в соответствии с исторической канвой, а также в соответствии с тематикой изображений. На основе дошедших до наших дней памятников витражного искусства автор доклада предлагает разделить московские витражи эпохи модерна на три группы по принципу используемых мотивов: сюжетные, пейзажные и орнаментальные.

In the presented report, stained-glass windows in detached houses of Moscow Art Nouveau were described, analyzed and classified in accordance with the historical outline and the theme of the images. Based on the stained glasses that have survived to this day, the author suggests dividing the Moscow stained glass windows of Art Nouveau into three groups according to the principle of the used motives: plot, landscape and ornamental.

* * *

Изучение искусства модерна в России относительно молодая область исследования в отечественном искусствознании. Только начиная с последней

четверти двадцатого столетия возникает интерес в профессиональной среде к изучению искусства и архитектуры художественного стиля рубежа XIX–XX веков. Возникает научный интерес к исследованию ушедшей эпохи, к воссозданию целостного многопланового портрета стиля со всеми его «детальями».

В этом контексте особенно интересно искусство витража в России, и в частности – в Москве. На рубеже XIX–XX вв., в эпоху модерна, витраж становится неотъемлемой частью оформления интерьеров и начинает выполнять здесь одну из ведущих декоративных функций, а потому становится важной темой для рассмотрения.

Но несмотря на то что по вопросам витража имеется внушительное количество литературных источников (почти исключительно зарубежных, и, как правило, о европейских и американских витражах), круг вопросов, связанных с витражом, исследуется в них преимущественно в историческом плане. Значение же витража эпохи модерна для развития этого вида искусства освещено в искусствоведении недостаточно подробно, нет специальных исследований, посвященных искусству московского витража стиля модерн.

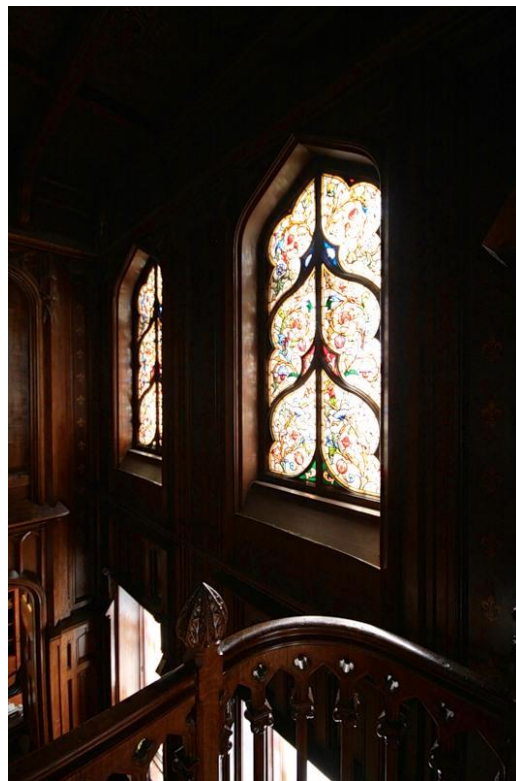
Предметом исследования представленного доклада стала попытка классификации сохранившихся витражей в особняках московского модерна на основе композиционно-сюжетной структуры, развивающейся во времени вместе со стилем.

Благодаря комплексному подходу к материалу (исследование темы происходило посредством анализа натуральных объектов в сохранившихся интерьерах архитектуры Московского модерна, сбора фотоиллюстративного материала, а также изучения литературных источников) стало понятно, что круг тематических и орнаментальных мотивов витражей эпохи модерна в Москве был чрезвычайно широк. На основе дошедших до наших дней

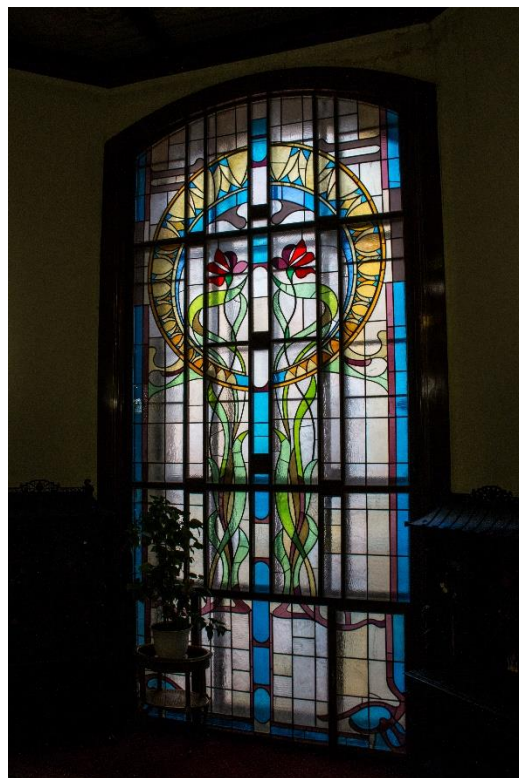
памятников витражного искусства автор доклада предлагает разделить московские витражи эпохи модерна на три группы по принципу используемых мотивов: сюжетные, пейзажные и орнаментальные.

В качестве объектов для исследования были выбраны витражные композиции в московских особняках, построенных архитекторами Ф.О. Шехтелем и Л.Н. Кекушевым. В рамках рассмотрения каждой группы сделана попытка найти стилистические истоки московского витража рубежа XIX–XX вв. в таких областях как: отечественная и европейская живопись, театрально-декорационное искусство, японское искусство, творчество Ч.Р. Макинтоша.

Хронологические рамки исследования охватывают период стиля модерн, начиная с его становления, примерно с 80–90-х годов XIX века, и до 10-х годов XX века.



Архитектор Ф.О. Шехтель. Витражные окна готического кабинета в особняке А.В. Морозова во Введенском переулке, Москва, 1878-1879 гг.



Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж парадной лестницы в особняке
М.Г. Поздковского, 1902–1903 гг.

Золочевская Софья, II курс магистратуры
Российский государственный гуманитарный университет
Факультет истории искусства, кафедра музеологии
Научный руководитель Калугина О.В.

**Русская импрессионистическая скульптура в отечественной
художественной критике конца XIX–начала XX вв. / Russian impressionist
sculpture in domestic art criticism of the late XIX–early XX centuries**

В докладе рассматривается явление импрессионизма в русской скульптуре рубежа XIX–XX вв. в современной этому направлению художественной критике. Посредством анализа критических текстов видных отечественных публицистов этого периода, было показано, что среди современников сформировалось несколько позиций в отношении новаторства художественного языка русских мастеров-импрессионистов, в частности А.С. Голубкиной и П.П. Трубецкого. Автор особенно выделяет фигуру В.В. Стасова и сравнивает его с критиками «новой волны» – А.М. Эфросом, В.В. Розановым, А.А. Левинсоном и А.Н. Бенуа, а также анализирует очерки М.А. Волошина и С.Н. Булгакова. В результате не только выявляется различие методов оценки и восприятия произведения искусства, но и углубляется понимание образной выразительности импрессионистической пластики.

The report examines the phenomenon of impressionism in Russian sculpture of the 19th-20th century frontier in modern art criticism. Through analysis of critical texts, written by prominent domestic publicists of this period, it is shown that several positions were formed among contemporaries regarding the innovation of the artistic language of Russian impressionist sculptors, particularly of A.S. Golubkina and P.P.

Troubetzkoy. The author especially emphasizes the figure of V.V. Stasov and compares him with critics of the “new wave” – A.M. Efros, V.V. Rozanov, A.A. Levinson and A.N. Benoit, and also analyzes the essays of M.A. Voloshin and S.N. Bulgakov. As a result, not only the difference in the methods of analysis and perception of a work of art is revealed, but also the understanding of the figurative expressiveness of impressionistic sculpture is deepened.

* * *

Импрессионизм в скульптуре, активное развитие которого в России приходится на 1890-е – 1910-е гг., был замечен современной художественной критикой, благодаря чему впервые за долгое время внимание публики было привлечено к скульптуре, явно претендовавшей на то, чтобы быть не менее обсуждаемой, чем живописное искусство в прошлом столетии.

На основе историографического анализа трудов, посвящённых русскому скульптурному импрессионизму, можно сказать, что художественная критика в большинстве случаев являлась средством либо для подкрепления аналитических рассуждений, либо для характеристики контекста художественной жизни, в рамках которой развивалось творчество того или иного мастера.

Актуальность данной темы обусловлена малым количеством работ, связанных непосредственно с искусствоведческим анализом художественной критики, нацеленным на определение характерных особенностей скульптурного импрессионизма в России.

Такие мастера, как А.С. Голубкина, П.П. Трубецкой, Н.А. Андреев и А.Т. Матвеев, работавшие в импрессионистическом направлении, попали в поле зрения как авторов «новой волны» – А.М. Эфроса, В.В. Розанова, А.А. Левинсона и А.Н. Бенуа, на рубеже столетий только начинавших свой путь – так и известного публициста В.В. Стасова. Импрессионизм в русской

пластике позиционировался, с одной стороны, как антипод признанного академического искусства, с другой стороны – как новое художественное явление со своими специфическими особенностями, что не могло не вызвать широкий резонанс в художественной среде.

Восприятие же М.А. Волошина и С.Н.Булгакова позволило гораздо глубже понять новое художественное содержание произведений, которое непременно, возможно интуитивно, ощущает каждый зритель, впервые соприкасающийся с таким искусством.

С появлением каждой публикации, посвящённой современной скульптуре, вне зависимости от того, принимал критик это направление или нет, путем анализа импрессионистических работ с различных точек зрения современниками углублялось понимание специфики этого художественного явления, которое, впоследствии, было развито при помощи научного анализа уже исследователями 1920-х гг.





П.П. Трубецкой. Сидящая дама. 1909



А.С. Голубкина. Сирень. 1908

«Такое закон, вкус и ум декадентства. Во всем этом нет уже ни малейшей природы, действительности, истины. Все выдуманно, исковеркано и обезображено»

В.В. Розанов (1856-1919)

«Успехи нашей скульптуры» (1901)

«Сколько красоты в некрасивом, если оно в то же время истинно»

В.В. Стасов (1824-1906)

«Декаденты в академии» (1901)

«...сгорбившаяся противными руками, ногами — в комок — нет ни малейшего смысла...»



А.С. Голубкина. Старость. 1889

Эмоционально-эссеистический подход
осмысления художественных образов

С.Н. Булгаков (1871-1944)

«Тоска» // Тихие думы (1918)

«мучительная, безысходная, трагическая тоска»

«постоянное усилие и вечное бессилие»

«нарушение строя мироздания»

«проблески уныния и изнеможения»

«[Творчество Голубкиной] исполнено той высшей правдой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости, как побеждаемая ночь есть незримая, темная основа дня»



А.С. Голубкина. Туман. 1904

Данильчук Александра, I-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Флорковская А.К.

Дерево в интерьере. Мебель С.Т.Конёнкова 1930–1950-х гг. /

Wood in interior design. Sergey Konenkov furniture of 1930–50`s

Данное исследование посвящено малоизученной странице творчества скульптора С.Т. Конёнкова – созданной им деревянной мебели. В ходе работы были выведены основные черты, характеризующие изменение в творческой манере скульптора, произошедшие в 30-е годы XX века. Автор работы предпринял попытку систематизировать существующую информацию по заданной теме и найти взаимосвязь между деревянной мебелью и созданными параллельно с ней деревянными скульптурами Коненкова.

This paper is dedicated to the little-studied page of the sculptor S.T. Konenkov's artwork – wooden furniture created by him. In the course of the work were deduced the main features characterizing the change in the creative manner of the sculptor, which occurred in the 30s of XX century. The author of the work made an attempt to systematize the existing information on the given topic and find the relationship between wooden furniture and wooden sculptures created in parallel with it by Konenkov.

* * *

Творческому наследию С.Т. Конёнкова посвящено бесчисленное количество научных работ, всесторонне исследующих широкий перечень его работ. Отечественные авторы пристально изучили произведения скульптора

раннего (1900–1923) и зрелого (1945–1971) периода. В некоторой тени по сей день остается так называемый «американский период», начавшийся в 1923 году с поездки скульптора в Нью-Йорк в качестве участника выставки русского и советского искусства и закончившийся в 1945 году возвращением мастера на родину. В США Конёнков занимался преимущественно исполнением частных заказов, хранящихся ныне в частных американских собраниях, однако часть работ, сделанных не для широкой публики, была привезена мастером в Москву.

К числу таких работ относятся предметы мебели, исполненные Конёнковым в его излюбленном материале – дереве, к которому скульптор возвращался вновь и вновь в течение всей жизни. Созданием мебели Конёнков увлёкся в Америке в 30-е и эпизодически после возвращения в СССР – в 50-е годы прошлого века. Важным аспектом данного исследования является наблюдение за изменением творческого подхода в работе с деревом, сложившимся у мастера к 30-м годам XX века и то, каким образом опыт создания мебели и новое отношение к материалу повлияло на дальнейшую работу Конёнкова над деревянной скульптурой.

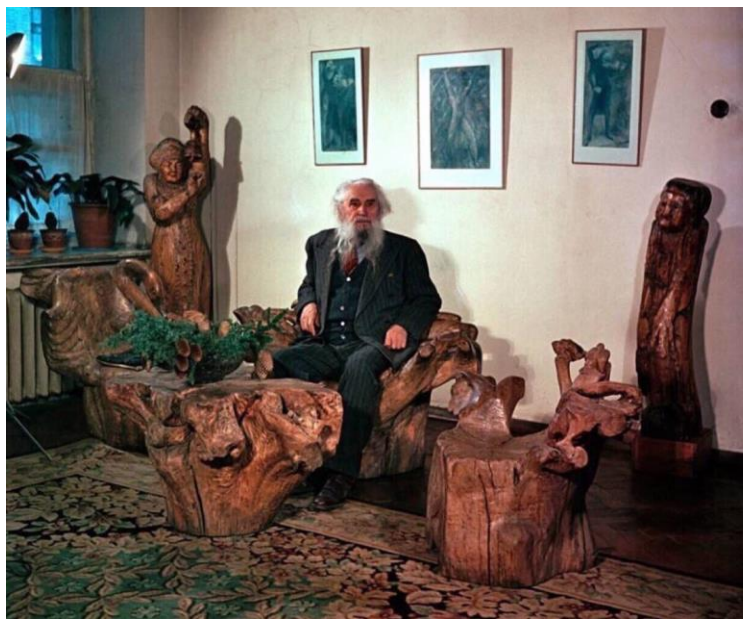
В отечественном искусствознании деревянной мебели Конёнкова отведено весьма скромное место – наберётся едва ли несколько страниц, посвящённых этим удивительным, синтетическим по сути своей произведениям прикладного искусства.

Учитывая малую степень разработки темы деревянной мебели С.Т. Конёнкова и разрозненность сведений, имеющих в существующих источниках, предметом исследования данного доклада является попытка систематизации знаний о данном аспекте творчества скульптора на основе композиционных и стилистических структурных компонентов.

В ходе исследования были решены следующие задачи:

1. Структурирование существующей информации, касающейся данной темы;
2. Изложение новых принципов работы с деревом, направленных на выявление внутреннего образа произведений, примененных в рассматриваемом корпусе работ;
3. Выявление степени влияния опыта создания деревянной мебели на работу над деревянной скульптурой, выполненной С.Т. Конёнковым в соответствующий период.

Объектами настоящего исследования являются предметы деревянной мебели 30–50-х годов, созданные С.Т. Конёнковым, а также некоторые деревянные скульптуры, хронологически ограниченные периодом 30-х и 50-60-х годов XX века.



С.Т. Конёнков и деревянная мебель его авторства.

Стрекалова Галина, II-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Арустамова И.Л.

**Технические и художественные приёмы в ранних
иллюстрациях Е. Кибрика / The technical and artistic
techniques in early illustrations by E. Kibrik**

В данном докладе исследуется становление изобразительного языка одного из крупнейших иллюстраторов советского времени – Евгения Адольфовича Кибрика. Зачастую разговор о творчестве Е. Кибрика начинается с иллюстраций к роману Р. Ролана «Кола Брюньон», которые сделали его знаменитыми. Они вместе с циклами других крупных советских иллюстраторов стали новым этапом в искусстве советской книжной иллюстрации 30-х – 40-х годов.

При исследовании творческого наследия часто упускается становление изобразительного видения художника, выработавшее его самостоятельный язык, поэтому первоначально стоит поговорить об основах его творчества – иллюстрированных книгах 30-х годов.

This article describes the formation of the visual language of one of the largest illustrators of the Soviet era, it is Eugeny Adolfovich Kibrik. Often, the conversation about the work by E. Kibrik begins with illustrations for R. Roland's novel "Cola Bruyon", which made him famous. Together with the cycles of other major soviet illustrators, it's became a new stage in the art of Soviet book illustration of 30s – 40s years.

In the study of the creative heritage, the formation of the artist's visual vision, which developed his own language, is often missed, so it's worthwhile to initially talk about the basics of his work – illustrated books of the 30s.

* * *

Перед каждым иллюстратором первым делом возникает вопрос о путях и возможностях «перевода» литературного образа на язык изобразительного искусства. Это в самом деле важнейший вопрос.

Какова задача иллюстратора? Казалось бы, ответ очень прост: создать зрительные образы, похожие, а в идеале даже идентичные литературным образам, созданным писателем. Но, во-первых, подлинное произведение художественной литературы, появившись, как будто и не принадлежит автору, получает самостоятельную жизнь во времени и пространстве, осмысляясь в сознании разных читателей, обогащаясь восприятием разных поколений. Во-вторых, не только эпоха, но и каждый читатель представляет себе образы литературных произведений по-своему. Некоторые художники на этом основании видят свою задачу в том, чтобы в иллюстрации дать общее ощущение обстановки и атмосферы.

Как и подавляющее большинство художников, начинавших работать в конце 20-х годов, Кибрик прошёл через полосу увлечений авангардными экспериментами, обогатившими его творческое видение к «реалистическому», по определению критики того времени.

Первые четыре-пять лет работы Кибрика в качестве книжного графика – это годы неутомимых поисков, проверки выразительности различных манер, всестороннего узнавания специфики графики.

Пробовал Кибрик свои силы и в гравюре, но её технические возможности не соответствовали темпераменту художника, стремившегося к свободному рисунку. Окончательно предпочтение было отдано литографии. В

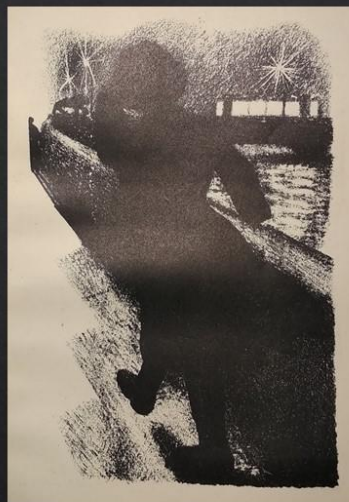
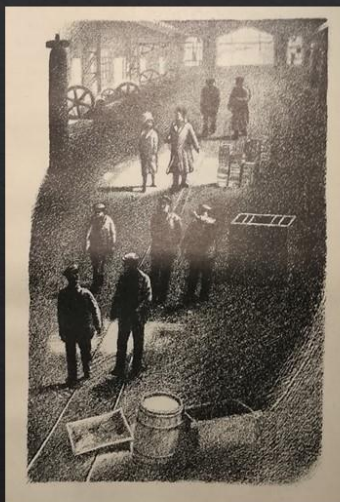
этом выборе есть своя закономерность. Кибрик воспитывался как живописец, и визуальное мышление литографии с её мягкостью, тонкостью переходов оказалось ему близким.

Уже в первых работах, в частности в иллюстрациях к «Кимас-озеру» Г. Фиша, он с успехом пытается выводить цвет. В иллюстрациях к «Подпоручику Киже» Ю. Тынянова и к народным «Антирелигиозным сказкам» (не изданы), Кибрик показывает и свою склонность к гротеску. В иллюстрациях к «Невской повести» рано умершего писателя Д. Лаврухина появился лирический пейзаж Ленинграда в тумане. «В Тяжелом дивизионе» А. Лебеденко видно выработанное реалистическое мастерство в построении сложных композиций.

Кибрик в своих лучших иллюстрациях даёт читателям образы, созданные «в упор», со всей конкретной наглядностью и определённой. Однако такое видение сложилось у художника в течение длительного периода, прошедшего в творческих исканиях собственного языка иллюстрирования.



Иллюстрации к «Подпоручику Киже»
Ю. Н. Тынянова, 1930



Иллюстрации к «Невской повести»
Д. И. Лаврухина, 1933



Иллюстрации к «Тяжелому дивизиону»
А. Г. Лебеденко, 1934

Рудеева Екатерина, I-й курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель Павлинов П.С.

**Проблемы сохранности памятников архитектуры советского
модернизма 1960–1980-х гг. / The problems of preservation of monuments
of Soviet Modernist Architecture of the 1960–1980`s**

Архитектура советского модернизма, наряду с ярким, эпатажно ознаменовавшим начало новой эры конструктивизмом и монументальной сталинской неоклассикой, остаётся наименее изученной. Несмотря на освещение эстетических и идеологических принципов данного стиля в научных трудах, выявление его неоспоримых достоинств и пластического новаторства, – мы сталкиваемся не только с угрозами сноса, но и с их непосредственным осуществлением. Более того, порой причина уничтожения памятников – следствие абсолютной халатности и самоуправства. Среди множества архитектурных объектов для рассмотрения и анализа выбраны те, которые позволяют ярче обозначить масштабы проблемы, а именно – проанализированы и изучены ситуации со зданиями, находящимися либо под угрозой сноса, либо уже демонтированными по тем или иным обстоятельствам.

The architecture of Soviet modernism, along with the striking, shockingly commemorating the beginning of a new era of Constructivism and the monumental Stalinist Neoclassicism, remains the least studied. Despite the coverage of the aesthetic and ideological principles of this style in scientific works, the identification

of its undeniable merits and plastic innovations, we are meeting not only with the threats of demolition, but also with their direct implementation. Moreover, sometimes the reason for the destruction of monuments is the result of absolute negligence and arbitrariness. Among the many architectural objects for analysis and study, those were selected that make it possible to more clearly indicate the extent of the problem, namely, situations with buildings that are either under the threat of demolition or already dismantled for one reason or another are examined and analyzed.

* * *

В качестве магистральной проблемы можно отметить неоднозначность отношения общественности, а порой и профессионального сообщества, к модернистским объектам. Художественную критику данным сооружениям дают специалисты разного уровня. Вследствие чего, в качестве одного из аспектов доклада представляется необходимым рассмотреть специфику развития архитектуры модернизма СССР в 60–80-е годы в международном контексте, изучить причины отношения к данной архитектуре порой только как к массовой жилой застройке и стандартно-типовому проектированию.

Одной из причин негативного или же вовсе индифферентного восприятия модернистских построек общественностью также является проблема их эксплуатации. Нарушаются идеи первоначальных авторских замыслов архитекторов, эффектные формы сооружений, призванные нести в себе идеи простоты, чистоты и рациональности покрываются рекламными баннерами и вывесками – катастрофа, корни которой берут начало с коммерциализации всех сфер жизни ещё в 90-х годах. Целостность визуального восприятия рушится, порой даже трудно предположить, что здание за мириадами ярких вывесок может являться примечательным архитектурным объектом. Поэтому одной из тем для рассмотрения также

будет изучение некоторых наиболее примечательных случаев с подобным отношением к модернистским зданиям.

Наконец третий, наиболее актуальный аспект, рассматриваемый в докладе – многократно повторяющиеся инциденты со сносом и демонтажем модернистских шедевров. Рассматриваемая проблема как никогда актуальна – 31 января 2020 года происходит инцидент обрушения кровельных и несущих конструкций здания СКК в Санкт-Петербурге, которое в 1988 году было причислено к пятерке международного списка выдающихся достижений инженерно-строительной мысли XX века. В середине июля 2019 года на юго-западе Москвы было снесено сооружение библиотеки ИНИОН РАН – здание, представляющее собой эффектное сочетание протяженных горизонталей белоснежных бетонных и стеклянных конструкций, на протяжении почти полувека украшало собой угол на пересечении ул. Профсоюзной и Нахимовского проспекта (здание будет восстановлено, но, тем не менее, это будет уже не аутентичная постройка). В районе Северное Измайлово в настоящее время приговорен к сносу торговый центр «Первомайский» – изящная архитектурная доминанта, придающая своеобразие и локальную идентичность району. В своё время неоднократно поднимался вопрос о сносе здания ЦДХ на Крымском Валу.

Упомянув наиболее яркие и относительно недавние примеры, представляется возможным резюмировать, что несмотря на индивидуальность и частность каждой из упомянутых ситуаций, имеет место быть ряд общих, объединяющих все данные события причин – изучение которых также является одной из задач доклада.



Институт научной информации по общественным наукам
(ИНИОН) РАН, 1983 и 2010 гг.



Универмаг «Москва». Общий вид, 2010 год.

Князева Ирина, II-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Флорковская А.К.

Живописец Владислав Фёдоров / Artist Vladislav Fedorov

В докладе рассматривается творчество художника Владислава Федорова(1924–1993), представителя московской школы живописи.

The report is about the artist Vladislav Fedorov (1924–1993), who inherits the tradition of the Moscow school of painting.

* * *

Владислав Фёдоров (1924–1993) родом из Тулы, где занимался в доме пионеров живописью, оттуда был направлен учиться в Московскую среднюю художественную школу, в год её открытия в 1939 году. С 1945 по 1950 гг. учился в Московском художественном институте, в мастерской Сергея Герасимова.

До настоящего времени происходит открытие имён художников XX века, которые не были признаны в советские годы. При анализе творчества художника наблюдается факт непрерывной преемственности традиций московской школы живописи, которая уже в конце XIX – начале XX вв. становится «школой этюда». По воспоминаниям С.В. Герасимова: «Московское училище живописи являлось самой живой живописной реалистической школой: неписанный метод её очень ясно ощущался в мастерских училища. Там работали В.А. Серов, К.А. Коровин, А.Е. Архипов, С.В. Иванов, С.В. Малютин и другие... Конечно, школа живописи той поры, в

основном была школой этюда, а не картины, и всё-таки, я думаю, что это была лучшая школа в России. Она учила простоте, жизненности, правде в искусстве, близости к натуре и природе...»

Традиции московской живописи продолжают и в основанном в 1920 году ВХУТЕМАСе, где учителями становятся бывшие участники «Бубнового валета» – конструктивисты, прошедшие череду художественных поисков 1910-х годов, испытавшие воздействие европейского искусства. При этом происходит внутренняя эволюция самой московской школы. Особенность художественного метода выпускников заключалась в этюдном видении, фактурности письма, рисовании цветом; многие впоследствии становятся преподавателями Суриковского института.

В пейзажах Владислав Фёдоров очень близок своему учителю Сергею Герасимову. В этюдах 1950-х годов «Порт. Научно-исследовательское судно», «Море светится», «У причала. Гурзуф» выбран мотив вечернего освещения. Художник улавливает сложное состояние природы: предзакатное свечение неба, живые облака в зеркале морской глади. В целом, работы характеризуются сдержанной палитрой, сложными цветовыми сочетаниями в одной гамме. Они выглядят совершенно законченными произведениями с гармоничным композиционным строем. Своим колоритом этюды близки северным пейзажам С. Герасимова. «Белое море. Вечер» (1933), «Плотина» (1929). Сам мастер приходит в 1930-е годы к большей натурности, развивая богатство сближенных тончайших полутонов цветовой палитры, что поддерживает в учениках, продолжая линию русского лирического пейзажа.

Одним из самых близких учителей на протяжении творческого пути для Владислава Фёдорова становится Василий Почиталов, выпускник ВХУТЕМАСа по мастерской Шевченко. Традиция ВХУТЕМАСа наиболее видна в натюрмортах, созданных Фёдоровым. Важно было увидеть

художественный мотив и творчески его осмыслить, композиция не задумывалась заранее, а рождалась в процессе. Живописец применяет живой резкий мазок, смелые контрасты. Доминирует сам процесс создания произведения. Художник видит красоту в недосказанности. По воспоминаниям живописца В. Дорофеева «В спорах с друзьями-художниками Владислав Георгиевич доказывал, что «несделанность» работы есть законченность, а законченность есть некий высокий артистизм, выражающий основное чувство художника».

Фёдоров талантливый портретист, но пишет он портреты только близких людей, членов семьи, друзей. Произведения камерные, написаны в этюдной манере. В сближенной цветовой гамме, сложной тонкой нюансировкой цвета художник создаёт общее состояние портретируемого. В каждом портрете один цвет становится ведущим: синий – в портрете сестры, коричневый – в портрете родителей, автопортреты всегда в красном. Для передачи характера Фёдоров выбирает особые, присущие человеку жесты: отец затянулся папиросой, художник С.Н. Костин в задумчивости облокотился на руку.

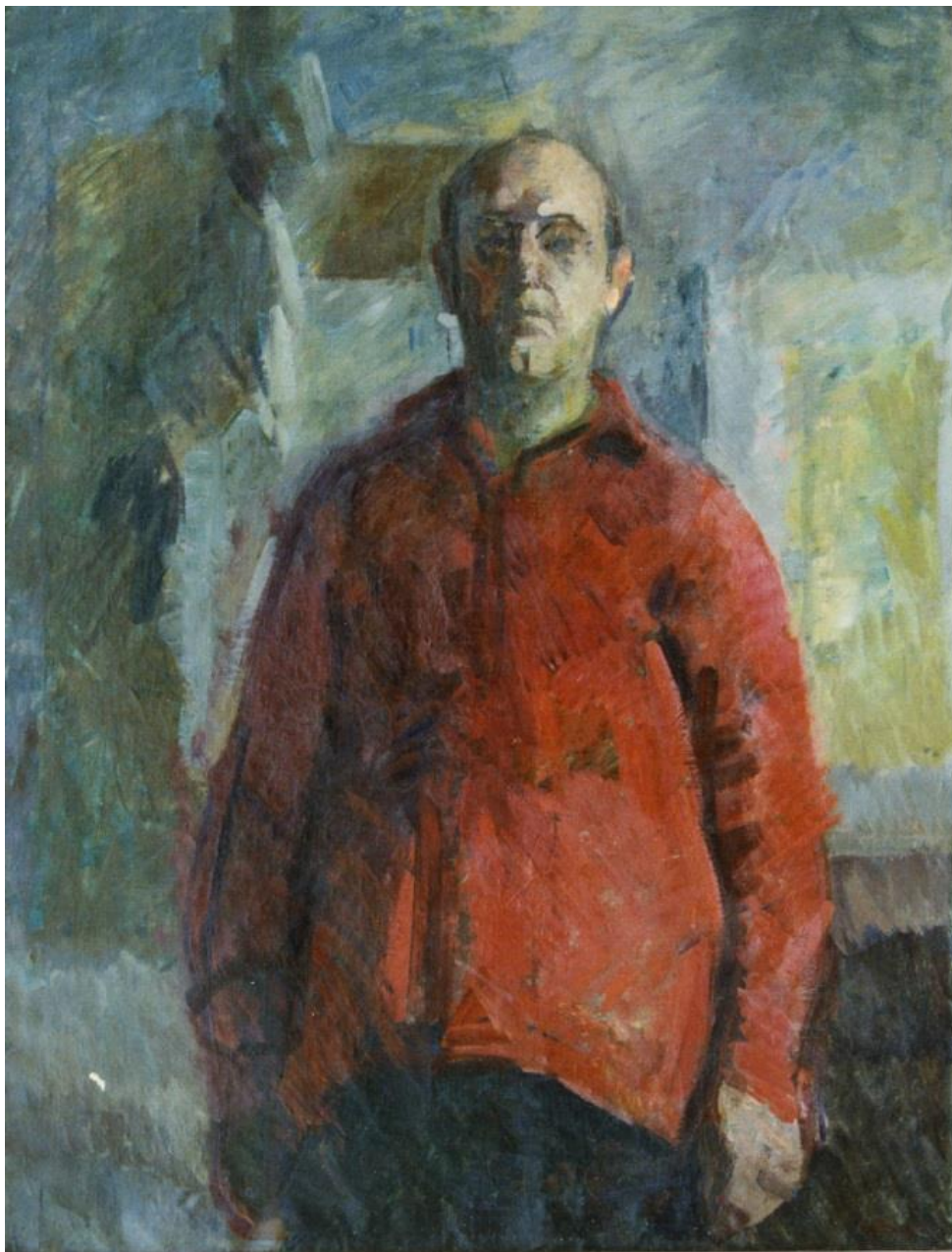
Владислав Фёдоров показывает людей непростого характера, послевоенный быт без прикрас. Портреты жены и дочери всегда написаны в более нежной лирической гамме, или даже яркой солнечной. В 1970-е палитра его становится более насыщенной, цвета берутся локальнее, вызывая ассоциации с живописью «Союза русских художников». Свою манеру видения – цветовое осмысление мира – художник сохраняет до конца жизни.



«Море светится». 1954 год.
Коллекция семьи Осиповых-Федоровых.



«Натюрморт с рыбой». 1965 год.
Коллекция семьи Осиповых-Федоровых.



«Автопортрет в красной рубаше». 1976 год.
Коллекция семьи Осиповых-Федоровых.

Голда Анна, I-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Коротчикова П.В.

**Переосмысление японских изобразительных традиций и новаторство
в мультфильмах Исао Такахаты / Rethinking of Japanese artistic traditions
and innovations in Isao Takahata's animated cartoons**

В представленном докладе рассматриваются особенности творческого метода Исао Такахаты – одного из основателей и ключевых режиссёров японской анимационной студии Ghibli, друга и коллеги Хаяо Миядзаки. Анализируется интерес Такахаты к национальному искусству – живописным свиткам эмаки XII–XVII вв., гравюрам укиё-э и разнообразному японскому фольклору. Отмечаются нестандартные и новаторские художественные приёмы, которые использует режиссёр, а также его влияние на японскую анимацию и некоторые другие виды массовой культуры.

This report addresses the features of the creative method of Isao Takahata, one of the founders and key directors of the Japanese animation studio Ghibli. He is a friend and colleague of Hayao Miyazaki. The author analyses the interest of Takahata in national art – the picturesque emaki scrolls of the 12th–17th centuries, ukiyo-e prints and various Japanese folklore. Non-standard and innovative artistic techniques used by the director are noted, as well as his influence on Japanese animation and some other types of mass culture.

* * *

Одним из важнейших феноменов в истории японской анимации является студия Ghibli, основанная в 1985 году режиссёром-мультипликатором и мангакой Хаяо Миядзаки (род. 1941) и режиссёром анимационного кино Исао Такахатой (1935–2018). Выпуская сравнительно небольшое количество созданных в традиционных техниках мультфильмов в год и тщательно следя за их качеством, студия схожа с мастерской, в которой старое поколение мультипликаторов постепенно обучает новое. За счёт этого ленты Ghibli обладают рядом выделяющих их в анимационной среде общих черт, но вместе с тем мультфильмы разнообразны и отражают творческий почерк ведущих мастеров. В первую очередь это, несомненно, Миядзаки и Такахата.

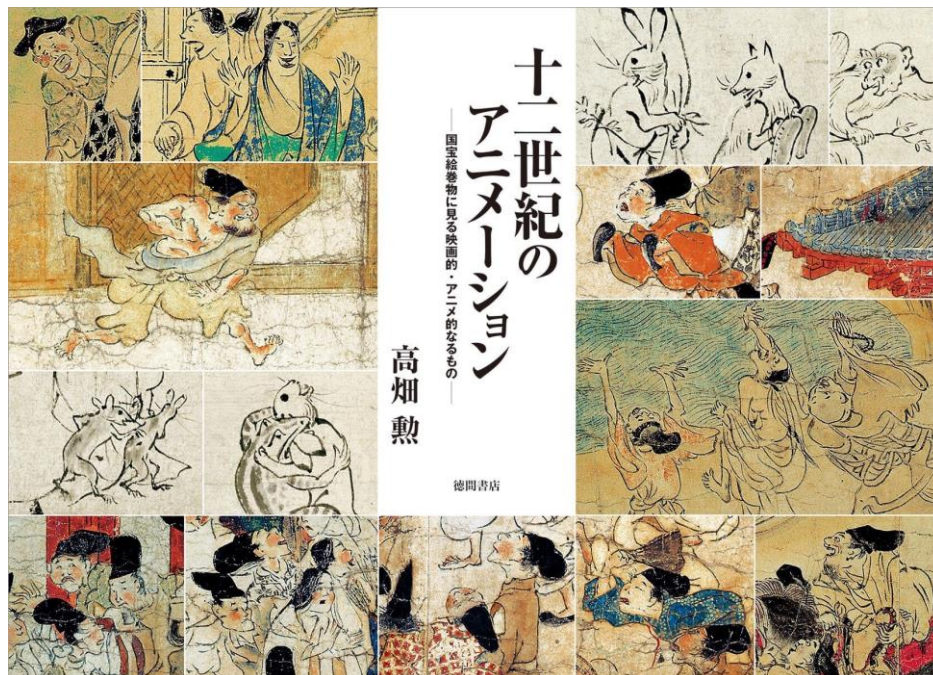
Несмотря на долгие годы совместной работы – вплоть до смерти Такахаты в 2018 году – подход режиссёров к созданию мультфильмов различен. Среди западных зрителей и исследователей ленты Исао Такахаты известны и изучены меньше, чем его коллеги. Автор счёл важным указать на равный вклад обоих мэтров в формирование принципов Ghibli и полнокровность подхода Такахаты к анимации. Целью исследования было определить, на чём базируется этот подход.

Проанализировав режиссёрский метод Исао Такахаты, удалось выделить следующие формирующие его элементы:

- Интерес режиссёра к японским живописным свиткам эмаки XII–XVII вв., сформировавший его взгляд на анимационное пространство, композицию кадра и движение; повлиявший на визуальный стиль некоторых лент студии.
- Обращение к японской мифологии, философии и фольклору; изучение гравюр укиё-э и других произведений японского искусства, заимствование из них иконографии ряда персонажей.

- Открытость и экспериментальность: во многих лентах присутствует резкая смена ведущей стилистики; периодически используются не характерные для японской анимации приёмы, например синхронизация речи персонажей с их мимикой.
- Визуальный стиль всех лент режиссёра различен. Автор связывает это с одной стороны с подчинённостью стиля режиссёрскому замыслу, с другой – с изначально режиссёрским образованием и опытом работы Такахаты (в отличие от многих коллег, он не начинал как художник-мультипликатор), который, направляя общий ход работы, при этом давал художникам и существенную степень свободы.

Будучи ярким и самобытным творцом, Такахата разработал собственный метод работы с анимационным кино, оставил теоретическое наследие и оказал существенное влияние на японскую анимацию, что также отмечается в докладе.



Обложка изданной в 1999 году книги авторства Исао Такахаты «Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния эмаки».



Кадры из м/ф Исао Такахаты «Помпоко: Война Тануки в период Хэйсэй»,
отсылающие к традиционной японской мифологии.



Кадры из м/ф Исао Такахаты «Ещё вчера», «Сказание о принцессе Кагуя» и «Мои соседи Ямада»,
иллюстрирующие многогранность используемого режиссёром художественного языка.

Шедько Ирина, II-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Малова Т.В.

**Специфика интерпретации искусства художников-эксцентриков
эпохи Эдо в творчестве Тихо Аосима и Ая Тикано /**

The specifics of interpreting the art of eccentric artists of the Edo era
in the works of Chiho Aoshima and Aya Takano

Современные японские художницы Тихо Аосима и Ая Такано демонстрируют уникальное видение воображаемого будущего мира в оригинальной стилистике, которая сочетает визуальное влияние научно-фантастических комиксов, японских комиксов манга, гравюры укиё-э, творчества художников-эксцентриков. Затрагиваемые в произведениях Тихо Аосимы образы происходят от обрядов поклонения природе, культов плодородия и шаманизма японской религии синто. Ая Такано соединила в своих работах исследования истории японского, азиатского и западного искусства вместе с научной фантастикой. Художница перенимает и трансформирует в своих работах стиль японских комиксов для девочек, графики эпохи модерна.

Modern Japanese artists Chiho Aoshima and Aya Takano demonstrate a unique vision of an imaginary future world in an original style that combines the visual impact of science fiction comics, Japanese manga comics, ukiyo-e prints, and the work of eccentric artists. The images touched in the works of Chiho Aoshima come from the rites of worship of nature, cults of fertility and shamanism of the

Japanese Shinto religion. Aya Takano combined the studies of the history of Japanese, Asian and Western art with science fiction. The artist adopts and transforms in her works the style of Japanese comics for girls, graphic art of the Art Nouveau era.

* * *

Шестеро художников-эксцентриков эпохи Эдо (1603–1868) отличаются уникальной, ярко выраженной индивидуальной манерой письма. Их работы выделяются из числа произведений, следующих канонам традиционных школ японской живописи.

Можно выделить следующие признаки манеры эксцентриков, которые плотно вошли в художественный язык современной Японии:

- Фантастические и гротескные изображения персонажей, природы, достигаемые путем резкого штриха, искажения форм;
- Упрощение форм животных, растений до сочетания линий, образующих абстрактные орнаменты;
- Колорит, который отличается использованием ярких цветов основной гаммы – красный, жёлтый, голубой;
- Экспериментирование с композиционными решениями за счёт приёма крупного плана отдельных объектов, использование пространства триптиха как единого экрана для изображения;
- Применение многофокусной, развёрнутой композиции, которая требует, чтобы зритель постоянно перемещал взгляд туда и обратно, так как подобное композиционное решение не даёт чёткой точки, на которой можно задержаться;
- Стилизация и декоративность в изображении животных, пейзажей;
- Нагруженность живописного поля множеством объектов.

Тихо Аосима и Ая Такано попадают под влияние эксцентриков через идеологию движения Superflat, созданного Такаси Мураками. В установках Superflat прописаны все вышеперечисленные принципы эксцентриков, представляя эволюционный вариант того или иного сюжета или мотива.

Чтобы добиться динамичной композиции в своих произведениях, например, в работе Magma Spirit Explodes, Tsunami is Dreadful 2004 года, Т. Аосима обращается к опыту эксцентриков. Она использует яркие цвета основной гаммы – красный, голубой, горизонтальную многофокусную композицию, которая достигается путем изображения вдоль всего полотна декоративно стилизованной извилистой волны огня и воды. Чувство водоворота, многофокусность и яркий колорит создают динамичное по характеру произведение.

А. Такано создает причудливые, несколько гротескные образы девушек, за счёт искажения и трансформации формы лица, глаз, тела. Её персонажи одеты в яркие кимоно со множеством сложных и динамичных линий орнамента. Девушки могут помещаться в пространства, перегруженные разнообразными мелкими объектами – цветами, морскими обитателями, животными.

Специфика интерпретации художницами искусства эксцентриков заключается в использовании их приёмов через призму современных потребительских продуктов – научно-фантастических комиксов, японских комиксов манга, японских комиксов для девочек, японской анимации.



Тихо Аосима. Magma Spirit Explodes, Tsunami is Dreadful. 2004.
Стенная роспись, цифровая печать. Kakai Kiki Co.



Ая Такано. The Weightless Room. 2006.
Офсетная литография. Galleria Perrotin.



Утагава Кунисада. Сайгунэ Нёго. Женщина сидит
перед котом. Из серии «36 бессмертных поэтов:
зеркало этики для девочек». 1843. Бумага,
ксилография. Британский музей.

Пан Виктория, II-й курс магистратуры
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Факультет теории и истории искусств
Научный руководитель Малова Т.В.

Экологическое искусство современных японских художниц /
Ecological art of the Japanese contemporary women artists

Размышления на тему экологической ответственности в современном японском искусстве вызывают всё более широкий резонанс в связи с природными и техногенными катастрофами, с которыми пришлось столкнуться Японии в течение последнего столетия. На фоне данных событий активизируются многие социальные проблемы, в числе которых остается защита прав женщин. Благодаря работам таких художниц, как Рэй Найто, Лэйко Икэмура и Фудзико Накая, не только происходит выстраивание диалога между искусством и окружающей средой, но и формируется особое «экологическое» сознание, открывающееся благодаря критическим практикам искусства.

Reflections on environmental responsibility in contemporary Japanese art cause a wider resonance because of the natural and man-made disasters, that have occurred in Japan over the past century. Against the background of these events, many social issues, including the protection of women's rights are scaling up. The works by artists such as Rei Naito, Leiko Ikemura and Fujiko Nakai build a dialogue between art and environment, as well as shape a special “ecological” mentality, opening through the critical art practices.

* * *

Техногенные катастрофы являются одним из самых пагубных последствий антропогенного воздействия на биосферные процессы планеты, ведущие к современному экологическому кризису. Авария на АЭС «Фукусима-1», произошедшая 11 марта 2011 г. в результате стихийного бедствия, стала самой масштабной по числу жертв внутри Японии со времен Второй мировой войны, а также привела к выбросу в атмосферу и Мировой океан радиоактивных материалов, опасных для здоровья людей и окружающей среды. Самой уязвлённой категорией населения стали женщины и дети, которые подвержены гораздо большему риску возникновения радиационно-индуцированного рака, чем мужчины. Движимые заботой о здоровье своих детей и о будущем поколении женщины, которые традиционно всегда занимали аполитичную позицию в японском обществе, стали проводить первые массовые протестные движения против планов правительства по возобновлению и расширению ядерной энергетики.

Несмотря на отсутствие в стране явного экофеминистского движения, настроения в женском японском сообществе, в том числе художественном, претерпели значительные изменения. Если для художницы Рэй Найто катастрофа на Фукусиме пробудила воспоминания о трагедии, произошедшей в её родном городе Хиросиме, и послужила новым толчком для переосмысления хрупкости и незащищённости человека от оружия, им же созданным, то для Лэйко Икэмуры обращение к миру природы строится на не имеющих временных рамок и не привязанных к конкретному месту или событию эфемерных понятиях любви, надежды, сострадания и человеческой ответственности. Фудзико Накая и вовсе создаёт свои скульптуры из искусственного тумана, таким образом отбрасывая всё «человеческое» и рождая лишь некую иллюзию.

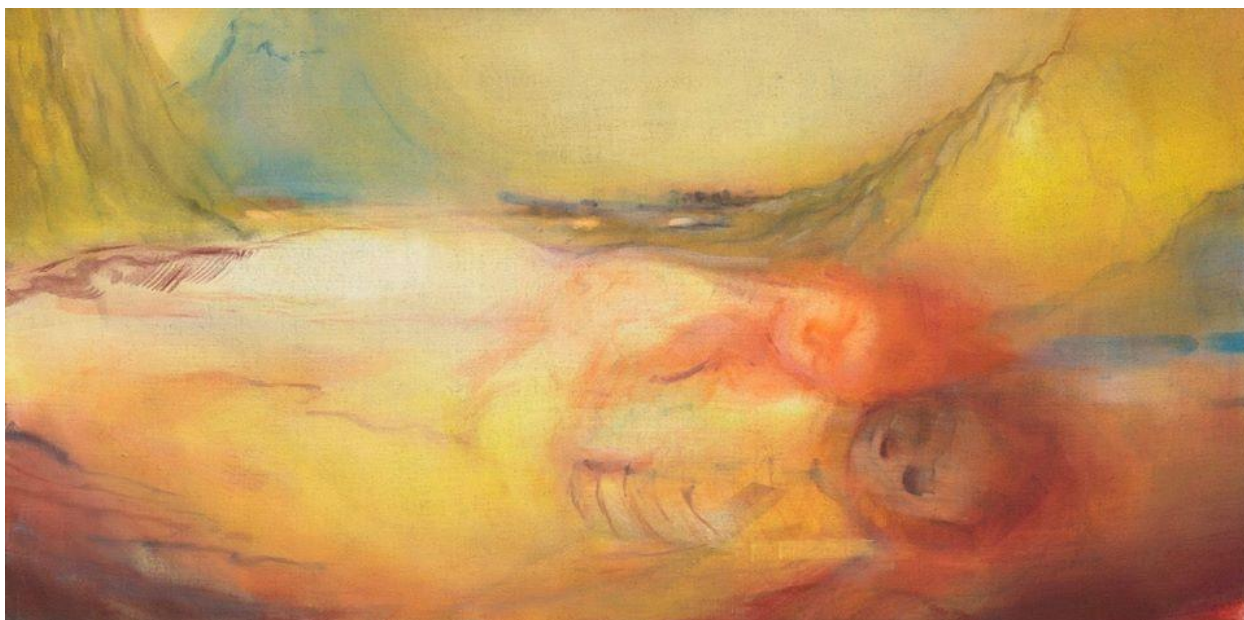
Работая в различных жанрах и формах, каждая из художниц обращает наше внимание на современные глобальные проблемы зачастую в сотрудничестве с другими областями визуального искусства, включая медиаискусство, документальное кино, фотографию и архитектуру, стремясь к расширению новых художественных стратегий и практик.



Фудзико Накая.
«Скульптура из тумана
№94925». 1982 год.



Рэй Найто. «Матрица». 2010 год.



Лэйко Икэмура. «Motherscape». 2011–2015 гг.