

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

Кафедра теории и истории искусств

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ I–V НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ МАГИСТРАНТОВ

**ФАКУЛЬТЕТА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МГАХИ ИМ. В.И. СУРИКОВА 2018–2022 ГОДОВ**

Москва
ИНФРА-М
2024

УДК 7.03
ББК 85.1
С23

Печатается по решению Ученого совета МГАХИ им. В.И. Сурикова

Редакционная коллегия:

Арустамова И.Л., Павлинов П.С., Флорковская А.К., Прошкина О.А.
(ответственный редактор)

Научный редактор:

Сергеева Т.Д.

**Сборник материалов I–V научных конференций магистрантов
факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова
2018–2022 годов / отв. ред. О.А. Прошкина ; науч. ред. Т.Д. Сергеева. —
Москва : ИНФРА-М, 2024. — 205 с.**

ISBN 978-5-16-019879-8

Сборник подготовлен по материалам ежегодных конференций магистрантов факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова и отражает разнообразие научных интересов обучающихся в области искусствознания, вариативность методов и подходов, тем и сюжетов теоретического осмысления. Новые сведения и неожиданные ракурсы, широта временного и географического охвата позволяют определить сборник как многомерное пространство культурно-исторического диалога, платформу для исследовательских и творческих экспериментов молодых ученых.

Подготовлено к печати на кафедре теории и истории искусств.

УДК 7.03
ББК 85.1

© МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2024

ISBN 978-5-16-019879-8

© Прошкина О.А., 2024

ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127214, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29
E-mail: books@infra-m.ru <http://www.infra-m.ru>

Подписано в печать 24.07.2024.
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Petersburg.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 12,81.
Тираж 500 экз. (I — 50). Заказ № 00000
ТК 827500-2141852-240724

Отпечатано в типографии ООО «Научно-издательский центр ИНФРА-М»
127214, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 280-15-96, 280-33-86. Факс: (495) 280-36-29

Содержание

Любавин А.А. Приветственное слово ректора к открытию IV научной конференции магистрантов факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова	5
--	---

Сергеева Т.Д. Искусствовед в контексте художественных практик. От редактора	6
--	---

ОТ ИСКУССТВА СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Пахомова К.А. Изображение истории военных походов Карла Великого в витраже Шартрского собора	8
---	---

Бакун А.И. Иконография святой Урсулы на реликвариях Германии и Нидерландов XIII–XV веков	14
---	----

Капишникова С.С. Иконографические истоки образа ведьмы в творчестве Альбрехта Дюрера	20
---	----

Овсянникова М.А. Современные методы научно-технической реставрации станковой живописи на материале Эрмитажной коллекции нидерландской живописи XV века	27
---	----

Богатырёв С. Каштель в Шимбарке — тип оборонительной ренессансной архитектуры. Усадьбы-замки на территории Польши	34
--	----

Кондратьева А.А. Псковские церковные подклеты XVI века и архитектура Новгорода	40
---	----

Сидоренко И.В. Типология деревянной храмовой архитектуры XVIII века на территории Брянской области	49
---	----

Травин Д.С. Театральное искусство в гравюрах Жака Калло	55
--	----

Бочарников Б.Н. Картина Антона фон Вернера «Провозглашение Германской империи в Версале 18 января 1871 года»	62
---	----

Золочевская С.В. Русская импрессионистическая скульптура в отечественной художественной критике конца XIX — начала XX века	72
---	----

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Сорокоумова С.А. Классификация витражей в особняках московского модерна: сюжетные, пейзажные и орнаментальные	80
--	----

Пряникова А.Л. Воплощение идеи синтеза искусств в графических работах Эрте	87
---	----

Есюнин Е.А. Плакат и лубок как формы агитационного искусства в России 1917–1922 годов	92
--	----

Данильчук А.А. Дерево в интерьере. Мебель С.Т. Конёнкова 1930–1950-х годов	99
---	----

Данильчук А.А. «Музыкальные инструменты» С.Т. Конёнкова	105
Стрекалова Г.С. Технические и художественные приемы в ранних иллюстрациях Е. Кибрика	111
Князева И.И. Московский художник Владислав Фёдоров в контексте импрессионистических поисков 1950–1970-х годов	120
Ипполитова Е.И. Отражение эпохи. Метафорические представления Ольги Булгаковой	127
Стекольников О.В. Типология образа древнерусской архитектуры в отечественной живописи	133
Максакова М.М. Влияние пермской деревянной скульптуры на скульптуру постмодерна	142
Максакова М.М. Искусство рельефа в России во второй половине XX века: традиции и новаторство	148
Рудеева Е.И. Советская архитектура второй половины 1950–1970-х годов в контексте интернационального стиля стран Западной Европы и США	155
Рудеева Е.И. Проблемы сохранности памятников архитектуры советского модернизма 1960–1980-х годов	162
Кривич Р.Э. Профессиональное призвание как изобразительный мотив надгробий второй половины XX века московского Новодевичьего кладбища	170
Климова К.А. Хью Феррис и город будущего	175
Андреева Н.Ю. Грег Линн. Форма-движение в архитектуре неоавангарда	181
Голда А.И. Переосмысление японских изобразительных традиций и новаторство в мультфильмах Исао Такахаты	190
Пан В.В. Экологическое искусство современных японских художниц	199

Приветственное слово ректора к открытию IV научной конференции магистрантов факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова

В стенах Суриковского института в настоящее время получают высшее образование художники живописцы и графики, скульпторы, архитекторы и реставраторы, искусствоведы бакалавры и магистры. Для магистров, выпускников факультета теории и истории искусства, после успешной защиты магистерской диссертации открыт путь в аспирантуру. Для многих из них выступление на научной конференции в стенах родной Alma mater является настоящим научным крещением.

Бывают стены, которые разъединяют, которые выстраивают, чтобы оградить что-либо, или не пропустить кого-либо... Проходит время, и человек разрушает такие стены. Другие стены, стены Alma mater, возводятся для того, чтобы объединить в общем порыве к знаниям, к мастерству. Стены Суриковки выстроены так, что они объединяют студентов и преподавателей не только художественных факультетов, но и реставрационные мастерские, великолепную научную библиотеку, и вместе с тем факультет теории и истории искусства. В одних стенах объединяются многие художественные практики. Хочется отметить, что в современной жизни возрастает интерес к творчеству и вместе с тем, я бы сказал, даже обостряется интерес художников к философии и истории искусства. С другой стороны, искусствоведы активно вторгаются во все стороны художественной жизни, что нельзя не приветствовать.

Хочется пожелать искусствоведам, будущим магистрам, участникам научной конференции уважать мечты своей юности, ценить своих преподавателей и добиваться высокого профессионализма в своих научных изысканиях.

Любавин Анатолий Александрович
Ректор МГАХИ им. В.И. Сурикова,
профессор, народный художник России, академик РАХ

20 апреля 2021 г.

Искусствовед в контексте художественных практик. От редактора

В следующем 2022 г. должна состояться уже V конференция, и в ее преддверии хотелось не только увидеть собрание ее материалов в публикации, но и обсудить перспективы этого научного проекта.

Настоящий сборник представляет публикацию избранных студенческих работ искусствоведов-магистров I и II курсов факультета теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова, представленных на ежегодной научной конференции в 2018–2022 гг. Академический художественный институт имени Василия Ивановича Сурикова в Москве принадлежит к тому типу творческих вузов России, отличительной чертой которых является подготовка искусствоведов, театроведов, музыковедов вместе с художниками, скульпторами и архитекторами; артистами, режиссерами и продюсерами; музыкантами и дирижерами. Это обстоятельство необходимо подчеркнуть, ведь искусствоведы — это собственно историки искусства, как современного, так и прошлых эпох, и в настоящее время стало особенно ясно, что одно без другого и не понять, и не объяснить. И когда в одних стенах на протяжении всего обучения, начиная с первого курса, включая все три цикла высшего образования, вплоть до завершения аспирантуры, искусствоведы находятся в окружении студентов живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, реставраторов, это является очень важным элементом в процессе их профессионального становления. Это прежде всего, конечно, общение со сверстниками, будущими художниками, но следует упомянуть и об общей атмосфере такого вуза, где будущие историки и теоретики искусства испытывают влияние и от общения с мастерами, руководителями творческих мастерских, кураторами курсов, чему способствуют выставки работ преподавателей, а также участие в качестве рецензентов на защитах дипломных проектов. Даже общение с натурщиками и натурщицами в корпусах института непосредственно приближает к пониманию своеобразия существования художественной мастерской как феномена искусства, как современного, так и, скажем, эпохи Ренессанса.

Отметив это своеобразие работы кафедры теории и истории искусств МГАХИ им. В.И. Сурикова в качестве выпускающей кафедры, хочется обратить внимание на еще одну отличительную черту ее работы со студентами. Это касается выбора темы дипломного про-

екта студентами-искусствоведами. С этой точки зрения факультет теории и истории искусства является абсолютно таким же творческим факультетом, как и другие факультеты Института. Выбор темы дипломного проекта, конечно, корректируется научным руководителем, согласовывается на кафедре, однако не только сам по себе выбор, но и ответственность за именно такой выбор лежит в большей степени на студенте, что предполагает не только известную долю самостоятельности, но и большую мотивированность в профессии.

Все сказанное, полагаю, вполне объясняет то удивительное разнообразие тем и сюжетов студенческих научных докладов, объединенных под одной обложкой в данном сборнике. К настоящему времени состоялось уже четыре научных конференции студентов искусствоведов-магистров Суриковки, и накануне следующей хотелось не только, как говорится обычно, подвести итоги, а высказать некоторые идеи, которые как раз естественно рождаются в стенах такого типа творческих вузов, о чем говорилось выше.

Современное искусство выдвинуло на арену художественной жизни новый тип художника, который берет на себя функции не только мыслителя, но и искусствоведа, теоретика и историка искусства. Поэтому хотелось бы видеть среди участников будущих научных конференций студентов-магистров факультета теории и истории искусства также и старшекурсников-художников, и не только Суриковки. Именно этим желанием и продиктовано стремление к изданию настоящего сборника.

Сергеева Татьяна Демьяновна
Профессор кафедры теории и истории искусств,
кандидат исторических наук, заслуженный работник
культуры РФ

8 ноября 2021 г.

ОТ ИСКУССТВА СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Пахомова Кристина Александровна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Сергеева Т.Д.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ ВОЕННЫХ ПОХОДОВ КАРЛА ВЕЛИКОГО В ВИТРАЖЕ ШАРТРСКОГО СОБОРА

The image of the history of the military campaigns of Charlemagne in the stained-glass window of Chartres Cathedral

Аннотация. В докладе автор рассматривает пять медальонов витража «История Карла Великого» Шартрского собора с изображениями батальных сцен. Производится иконографический анализ путем сравнения указанных медальонов с другими произведениями искусства, содержащими подобный сюжет. Также автор сопоставляет изображенные на витраже события с реальными.

Abstract. In the report the author examines five medallions of the stained glass window «Story of Charlemagne» of Chartres Cathedral with images of battle scenes. An iconographic analysis is made by comparing these medallions with other works of art containing a similar plot. The author also compares the events depicted on the stained glass with real ones.

Ключевые слова: витраж, Карл Великий, сарацины, Шартрский собор, батальный жанр, рыцарство.

Keywords: stained-glass window, Charlemagne, Saracens, Chartres cathedral, battle genre, chivalry.

Говоря о батальных сценах в изобразительном искусстве, сложно не учитывать исторический фон. Известно, что как при Карле Великом, так и до и после него, войны велись более чем интенсивно, особенно с того момента, когда над Европой нависла угроза арабских завоеваний. После того, как к VIII веку оформляется рыцарство, военно-землевладельческий класс, возникает особый военный обычай — война по правилам турнира. Именно такой вариант батальных сцен можно увидеть на витраже «История Карла Великого» Шартрского собора, датированном около 1225 г. Данный витраж включает пять медальонов с изображением батальных сцен.

Мы рассмотрим следующие медальоны в их оригинальном порядке, описанном Эмилем Малем до реставрации 1921 г., в ходе которой были переставлены местами медальоны 15 (Сюжет из «Жития св. Эгидия») и 21. По мнению исследователя Кларка Мэйнса, это произошло, вероятно, из-за некомпетентности реставраторов, их зависимости от работы Эмиля Маля, содержащей неточные сведения о рассматриваемом витраже, и, следовательно, из-за желания придать повествованию более линейный характер.

3. Карл Великий освобождает Иерусалим.

11. Христиане входят в Памплону.

14. Сражение между христианами и неверными.

16. Роланд убивает Феррагута ударом своего меча Дюрандаля в живот.

21. Поединок Роланда и гиганта Феррагута.

Согласно принятой классификации, медальон 3 относится к истории Иерусалимского похода Карла, медальоны же 11, 14, 16 и 21 повествуют об Испанском походе.

Безусловно, изображение батальных сцен требовало от художника большего мастерства. Ведь в одном клейме необходимо было поместить две враждующие армии: всадников на лошадях в боевом столкновении. Мастер Шарлеманьского цикла виртуозно решает эту задачу, представляя прихожанам собора грандиозную программу росписи. Конечно, художник изображает события VIII–IX веков как современные ему. Это видно по одеяниям персонажей: на рыцарях кольчужные доспехи, поверх которых надеты сюрко, их головы и лица закрывают большие шлемы. Вражескую армию он одевает иначе: в остроконечные шлемы и кольчуги до колен.

На медальоне 3 представлено жестокое сражение за Иерусалим между войском Карла Великого и сарацинами. Известно, что Карл не вел войн за освобождение Иерусалима от ига неверных. Эмил Маль предположил, что эта легенда привнесена автором витража, опирающимся на «Историю восточного путешествия Карла Великого», эпическую поэму XII века с элементами комизма и сатиры. Оригинал этой *chanson de geste*, записанной на старофранцузском языке, был утерян в XIX веке, и мы можем опираться лишь на ее переложения на других языках.

Как бы там ни было, исследователи пишут о, возможно, намеренном упущении имени сарацинского короля, обезглавленного Карлом, которым, по всей вероятности, был Гарун аль-Рашид [7, с. 806]. Это ясно, если учесть, что между Карлом и арабским халифом не было военных конфликтов, но, наоборот, присутствовало желание наладить мирные дипломатические отношения, что под-

тверждается обменом богатыми дарами, среди которых был знаменитый слон Абуль-Аббас — подарок Гаруна Карлу. Память об этом «диалоге» двух великих правителей была жива и в XIII веке.

Сюжет медальона 11 интерпретируется Эмилем Малем как вход христианского войска в Памплону. Эту сцену интересно рассматривать в паре с медальоном 10 «Карл Великий преклоняет колена на виду у всего войска, умоляя Бога предать в его руки Памплону», поскольку в таком варианте она напоминает аналогичный рисунок на ларце Карла Великого в Ахене.

Действительно, слева и на ларце, и на витраже мы видим молящегося Карла Великого, коленопреклоненного и с воздетыми к небесам руками. Однако на ларце Карл молится у самых стен Памплоны, представленной ровно посередине очерченной сцены. Создается ощущение, что франкское войско буквально взяло город в кольцо, блокируя все входы и выходы, а рушащиеся стены падают практически к ногам императора-завоевателя. Этот последний факт интересен еще и тем, что Карл своей страстной молитвой призывает Бога в соучастники и помощники. Мы видим, как божественная десница спускается с небес, от нее исходят лучи, чудесным образом разрушающие крепостные стены. Таким образом, завоевание Памплоны представляется нам как чудо, произошедшее по воле и непосредственному вмешательству Бога.

Иначе представлено действие на витраже. Городские стены на медальоне 11 расположены справа и, таким образом, довольно далеко отодвинуты от молящегося короля на медальоне 10. Перед Карлом остается лишь стилизованное дерево. А слева от стен Памплоны прямо в раскрытых воротах мы видим двух всадников. Один из них, христианский рыцарь, поражает копьём другого, сарацина, уже наполовину скрывшегося в воротах. Здесь нет никакого указания на чудо: ни божественной десницы, ни лучей. Только волнообразный мотив облака или млечный путь на обоих медальонах указывает на победу христианского войска.

Художник смело дает нам понять, что божественное вмешательство играло небольшую роль в этой истории: франкская армия захватила Памплону исключительно благодаря своей силе и мощи.

Интересно также сравнить данный медальон с медальоном витража из Сен-Дени, иллюстрирующим историю Первого крестового похода. К сожалению, данный витраж не сохранился и мы можем судить о нем по рисунку Бернара де Монфокона, сделанному в 1729 году.

Несмотря на то что исследователи исключают связь шартрских мастеров со школой Сен-Дени, невозможно не отметить композиционное сходство двух медальонов [4, с. 37–38].

На медальоне 14 мы снова видим два войска в момент сражения. На первом плане христианский воин пронзает копьем сарацина, который, будучи уже мертвым, свешивается с падающей лошади. Средневековый художник с удивительной пластичностью живописует этот трагический эпизод. Очень живо и достоверно переданы движения лошади в момент падения: ее подогнутые передние ноги и опущенная вниз голова с открытым ртом, из которого вырывается крик испуганного и, возможно, раненого животного. Линии, очерчивающие коня и всадника, сплетаются, образуя узел и передавая тем самым динамику битвы, хаос и неразбериху происходящего. На втором плане видна также сцена, где христианский воин своим копьем обращает в бегство сарацина с крючковатым носом и грозящего ему мечом.

На медальоне 16, согласно версии Альфонса Вето [7, с. 814], по всей вероятности, в роли поверженного Роландом воина представлен сарацинский король Марсилиий, поскольку на его голове красуется шлем с короной. Однако, как нам известно по тексту легенды, Марсилию отрубили руку, на медальоне же мы видим сцену, где Роланд вонзает свой меч в живот сарацина, как это произошло с Феррагутом. Имеют ли здесь место разночтения и двусмысленность сюжета или умирающий сарацин в короне — это собирательный образ, символически изображающий побежденный христианами языческий мир? Кларк Мэйнс решает эту задачу следующим образом: по его мнению, средневековый художник представляет нам Роланда, убивающего и Феррагута и Марсилия в одном лице.

Пожалуй, сцена поединка на медальоне 21 — это наиболее впечатляющий эпизод во всем витраже, несмотря на то, что данное клеймо не является многофигурным и не отягощено всевозможными символическими подробностями. Недаром в оригинальном порядке расположения медальонов, приведенных в книге Эмиля Маля, это панно венчает всю композицию витражного окна. Тем не менее, оно довольно эмблематично.

Композиция сцены строится на совершенной симметрии, нарушаемой лишь деталями: оба рыцаря одеты почти одинаково, разница состоит лишь в форме шлемов и щитов. Воины на конях сшибаются на всем скаку. Итог поединка предопределен мастером в мало заметной детали — надломе копыта сарацина [3, с. 108].

Согласно утвердившейся интерпретации этого сюжета, данной аббатом Бюльто, сделавшим первое подробное описание Шарлеманьского витража, поединок происходит между Роландом и гигантом

Феррагутом. Позднее Альфонс Вето предложил более убедительную версию. По его мнению, воин справа это ни кто иной, как сарацинский король Марсилиий. Действительно корона, венчающая шлем воина, является весомым аргументом в пользу данной интерпретации. Однако Вето приводит еще несколько аргументов, опровергающих версию Бюльто. Во-первых, это круглый щит. Псевдо-Турпен описывает Марсилию как короля, несущего круглый щит [8, с. 44]. Тем не менее, круглая форма щита у сарацин обычна и не связана с иерархией и сословными привилегиями и правами. Во-вторых, Марсилиий восседает верхом на красной или чалой лошади. И вновь, согласно тексту Псевдо-Турпена, сарацинский король выделяется из своего войска особой мастью коня. Однако, как можно заметить, на витраже Карл Великий и христианский рыцарь на медальоне 11 также едет на лошади сходной масти. Конечно, указанные по отдельности эти факты не представляются сколько-нибудь убедительными, поскольку каждому из них находится опровержение, однако, собрав их воедино, картина представляется весьма ясно. Итак, Марсилиий представлен и в тексте и на витраже с круглым щитом и на лошади красноватого окраса. Что касается короны, то, по всей вероятности, художник специально увенчал ею шлем Марсилиия, чтобы подчеркнуть его сословную принадлежность.

Наконец, поединок Роланда и Марсилиия схож с двумя фрагментами витража из Сен-Дени, упоминавшегося ранее. Первый фрагмент представляет нам битву между армией христиан и армией сарацин. Инаковость врагов подчеркивается использованием ими луков и ношением бород. Действительно, очевидцы Первого крестового похода отмечали, что сарацины всегда избегали прямого столкновения, предпочитая осыпать христиан градом стрел, находясь при этом на безопасном расстоянии. Данный медальон интересен тем, что мы видим сражение по правилам турнира. Это особенно заметно на примере самой ближней к зрителю пары сражающихся воинов. Если исключить всадников на заднем плане, то перед нами предстает поединок двух рыцарей, какой мы видим на шартрском витраже. Второй фрагмент также представляет нам поединок. Однако это не столько сражение, сколько его исход. Христианский рыцарь поражает копьём своего противника, который настолько наклонился назад, что, кажется, будто он вот-вот упадет с коня, как это произошло с сарацином на медальоне 14 в Шартрском соборе.

В общем и целом, батальные сцены шартрского витража наполнены невероятной экспрессией. Они иллюстрируют не столько эпоху Карла Великого, сколько современный средневековому художнику-витражисту мир. Они могли бы послужить прекрасными иллюстра-

циями для рыцарских романов. И вместе с тем, они символизируют самую эпоху рыцарства, наивысший подъем которой пришелся на XII–XIII века.

Список литературы

1. *Луцицкая С.И.* Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов. СПб.: Алетейя, 2001.
2. *Маль Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009.
3. *Ротенберг Е.И.* Искусство готической эпохи. Система художественных видов. М.: Искусство, 2001.
4. *Brown E.A.R., Cothren M.W.* The Twelfth-Century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis: Praeteritorum Enim Recordatio Futurorum est Exhibitio // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1986. Vol. 49. P. 1–40.
5. *Bulteau J.-M.* Description de la cathédrale de Chartres. Chartres: Garnier, Imprimeur-Libraire de Mgr. l'Évêque; Paris: Sagnier et Bray, Libraires, 1850.
6. *Kahn D.* La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle // *Cahiers de civilisation médiévale*. 40e année (n°160). Octobre–décembre 1997. P. 337–372.
7. *Maines C.* The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image // *Speculum*. Vol. 52, No. 4 (Oct., 1977). P. 801–823.
8. *Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi*. Montpellier: le bureau des publications de la société pour l'étude des langues romanes, 1880.

Бакун Александра Ивановна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Арустамова И.Л.

ИКОНОГРАФИЯ СВЯТОЙ УРСУЛЫ НА РЕЛИКВАРИЯХ ГЕРМАНИИ И НИДЕРЛАНДОВ XIII–XV ВЕКОВ

The iconography of Saint Ursula on the reliquaries German and Netherlands XIII–XV centuries

Аннотация. Доклад посвящен рассмотрению иконографии святой Урсулы на реликвариях Германии и Нидерландов XIII–XV веков. В докладе рассмотрены, сопоставлены и классифицированы реликварии, посвященные святой Урсуле, в соответствии с исторической канвой, а также в соответствии с выбираемыми сюжетами изображений.

Abstract. The report is devoted to study of the iconography of Saint Ursula on the reliquaries from German and Netherlands XIII–XV centuries. In the presented report, the reliquaries of saints Ursula were described, analyzed and classified in accordance with the historical outline and the theme of the images.

Ключевые слова: средние века; реликварии; святая Урсула; иконография.

Keywords: middle ages; reliquaries; saint Ursula; iconography.

Святая Урсула занимает определенное место в сознании народа, проживающего на территории Рейнских земель, поскольку она является одной из покровительниц Кёльна, крупнейшего архиепископства в тот период XI–XIII вв. Для средневекового человека христианской Европы поклонение мощам и вера в то, что святой является защитником его перед Богом, были неотъемлемой частью повседневной религиозной жизни. Поэтому реликварии становятся одним из наиболее значимых церковных предметов. Их возникновение относится к III–IV веку, а затем они получают развитие в течение последующих столетий, в XI–XV веках [1]. Появление реликвариев связано со следующими причинами: распространением паломничеств, развитием и распространением культа святых.

В качестве анализируемых памятников выбраны ларцы-реликварии, созданные на территории Германии и Нидерландов в период с XIII до конца XV века: от первого ларца-реликвария, выполненного лиможскими мастерами в 1235–1245 годах, до реликвария святой Ур-

сулы работы Ганса Мемлинга для госпиталя святого Иоанна в Брюгге, законченного в 1489 году.

Возникновение первых реликвариев святой Урсулы обусловлено несколькими важными факторами: обнаружение массового захоронения у городских стен Кёльна в 1106 году с Клемантийской надписью, говорящей о причастности святой к этому захоронению, последующее создание большого количества текстов, посвященных Урсуле, — все это способствовало развитию культа и созданию немалого количества памятников [10].

Так, ларцы-реликварии — во многом визуальное отображение литературных и литургических текстов. Поэтому особый интерес представляет то, как именно интерпретируется с помощью художественных средств стоящий за текстом образ.

Первым известным реликварием, посвященным святой Урсуле, можно считать реликварий из частной коллекции в Нью-Йорке. Он был создан в 1235–1245 годах в Лиможе или Кёльне, точное место создания неизвестно. Реликварий выполнен в форме базиликального храма с двускатной крышей. Сцены жития святой Урсулы размещены на продольных сторонах. На лицевой стороне реликвария представлены сцены мученичества святой Урсулы. В центральной части (трансепт храма) мы видим заключительную сцену мученичества святой: воин направляет на нее стрелу. В четырех боковых клеймах изображены сцены мученичества ее спутниц, варвары, убивающие дев различным оружием: мечом, копьем, ножом, топором. На узких боковых сторонах — сцены крещения, с одной стороны — Урсулы, с другой — ее жениха. А на обороте — сцены паломничества святой Урсулы и ее спутниц на кораблях. Размещение сцен принятия мученичества святой в центре лицевой стороны подчеркивает важность этого сюжета. Изображение воина, направляющего на святую Урсулу лук с натянутой стрелой, — кульминационный момент легенды, будет неоднократно повторяться в декоре более поздних реликвариев.

В середине XIV века на торцевой стороне реликвария святой Антонины (1350–1360 гг.) впервые появляется фигура святой Урсулы, укрывающей плащом своих спутниц, в согласии с иерархическим принципом, показанным в два раза меньше ее. Подобный тип изображения, возможно, возник под влиянием Мадонны Милосердия, иконография которого к этому моменту уже сложилась и получила свое распространение как на юге, так и на севере Европы [1].

Фигура святой Урсулы находится ровно посередине торцевой стороны реликвария, по обе стороны от нее симметрично расположены фигуры спутниц. Раскрытый плащ, который святая держит на вытянутых руках, образует замкнутый треугольник. Такая статичная

композиция акцентирует внимание на главном образе. Взгляд Урсулы направлен вперед, она не смотрит на своих спутниц, в правой руке она держит стрелу.

Реликварий святой Антонины — классический пример реликвария, созданного для конкретного храма, на одной торцевой стороне изображение Иоанна Крестителя, которому посвящен храм, а на другой — фигура святой Урсулы. В характерной для Германии форме [9] главные персонажи реликвария вынесены на торцевую сторону, а на боковых — располагаются фигуры апостолов и отцов церкви. Сходную схему мы встречаем на реликварии «Трех волхвов» и реликварии святой Елизаветы. В Германии к тому времени уже сложилась и традиция размещения больших позолоченных реликвариев в алтаре храма на приподнятом постаменте. Обычно реликварии располагались торцевой стороной к зрителю, чтобы изначально внимание было сосредоточено на главном образе.

Рассмотрим центральную часть боковой стороны реликвария святой Урсулы Неизвестного мастера из Брюгге, также называемого в Low Countries так называемым мастером pre-Euskipan живописи (1380–1400). Создателя реликвария не напрасно называют мастером pre-Euskipan живописи. В решении реликвария можно обнаружить новые художественные тенденции, сказавшиеся в стремлении создать иллюзию некоторой глубины.

Фигура святой Урсулы — скульптурное изображение, в то время как ее спутницы написаны красками, они не стоят строгими рядами, как на реликварии XIV века, а находятся одна позади другой, то же ощущение глубинности возникает и благодаря линии позы, объединяющего фигуры Марии, Иоанна Крестителя, святых Цецилии и Варвары. Мастер не отделяет их друг от друга архитектурными элементами, как это было в более ранних реликвариях, а изображает их на красном фоне. Взгляд Урсулы направлен не на зрителя, он обращен к девам, чего не было прежде.

Фигура святой Урсулы, так же как и на реликварии святой Антонины, представлена с короной на голове и в горностаевой мантии, подчеркивающей ее благородное происхождение. Фигура святой Урсулы расположена в центре, как и на реликварии святой Антонины. Она показана в большем масштабе по сравнению с другими персонажами.

Подобное акцентирование внимания на определенной фигуре указывает на то, что реликварий был посвящен конкретному святому и выполнен для определенного места. Реликварий создавался для госпиталя святого Иоанна в Брюгге, что повлияло на выбор святых.

Святая Урсула почиталась верующими, как и покровительница спокойной и тихой смерти. Святая Варвара — защищала от внезапной смерти без исповеди и таинств. Изображение святого Иоанна Евангелиста появилось здесь, поскольку он являлся покровителем госпиталя. На торцевых частях реликвария размещены изображения пасхального агнца с гордо поднятой головой, стоящего на горе Сион, что символизировало победу над смертью и надежду на Воскресение [8]. Этот «малый реликварий святой Урсулы» спустя несколько столетий был заменен «большим» реликварием Ганса Мемлинга.

Для мастеров XV столетия в Германии в целом и для Мастера реликвариюв в частности характерна детальная подробность и повествовательность. Цикл из пятнадцати панелей приписывают анонимному мастеру из Кёльна, которого называют Мастером реликвариюв святой Урсулы. Этот памятник сильно отличается от остальных, потому что сейчас — это пятнадцать разрозненных досок. Нет единой точки зрения на то, как все панели объединялись между собой. Существует два варианта. Согласно исследованиям, проведенным в музее Вальрафа-Рихарца, где сейчас расположен памятник, это были несколько реликвариюв, созданных для церкви святой Урсулы [5, с. 59–108]. Другие ученые, к примеру, Скотт Монтгомери, считают, что это был цикл картин, предназначенный для размещения в алтарном пространстве храма святой Урсулы [4]. Памятник Мастера реликвариюв святой Урсулы является переходным от традиционного средневекового изображения отдельно стоящей фигуры Урсулы, укрывающей плащом своих спутниц, к повествовательности и развернутости сюжета. По сути происходит возвращение к традиции XII века, где сюжет раскрывался очень развернуто. Художник максимально детализирует каждый эпизод легенды. Он непосредственно следует тексту жития, опираясь на самую полную его трактовку из *De undecim milibus virginum Antiphoner, Zutphen Zu* (38) и «Золотую легенду» Иакова Ворегинского.

На створках реликвария впервые показана жизнь святой Урсулы от рождения до принятия венца мученичества. Изображение детства святой Урсулы служит аргументом в пользу того, что мастер обращался не только к «Золотой легенде», но и к текстам литургических служб, таким как «*Sermo in natali*» и «*Passion Fuit*», где этот сюжет раскрывался более подробно [11].

Памятник Мастера реликвариюв святой Урсулы важен по ряду причин. Во-первых, по прошествии долгого времени мастер вновь обращается к тексту легенды. Во-вторых, не встречающееся прежде столь подробное изложение жития святой Урсулы. В-третьих, живопись реликвария оказала влияние на более поздние памятники, как

в самом Кёльне (например, Неизвестный мастер цикла для церкви святой Урсулы, созданной в 1460-х годах), так и за его пределами. Это реликварий для госпиталя святого Иоанна в Брюгге Ганса Мемлинга — Мемлинг, создавая реликварий для госпиталя святого Иоанна, также прибегает к не прямому цитированию некоторых сцен.

Ганс Мемлинг в реликварии святой Урсулы подвел некий итог размышлениям о форме и виде реликвариев на эту тему. Ему удалось объединить в нем развернутую повествовательность и традиционную форму ларца с готическими элементами.

Интерес к святой Урсуле, без преувеличения сказать, легендарной личности, возник в XII веке, когда было обнаружено захоронение у стен Кёльна, и не утихал вплоть до XVII века. Вопросов о существовании святой Урсулы множество, несмотря на то что не известны годы ее жизни, а в текстах присутствует множество исторических нестыковок, святая Урсула стала святой, почитаемой во всей Европе. Реликварии с ее мощами разбросаны по всему миру и представляют собой огромный пласт для изучения.

Список литературы

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
2. *Браун П.* Культ Святых. Его становление и роль в латинском христианстве. М.: Росспэн, 2004.
3. *Ворагинский И.* Золотая легенда. / пер. с латинского Кувшинская И.В. — М.: Издательство Францисканцев, 2019.
4. *Montgomery Scott B.* St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne: Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe. Oxford.: Peter Lang, 2009.
5. *Bergmann U.* Kölner skulptur der hochgotik im wirtschaftlichen und historischen kontext // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. 2005. Vol. 66. P. 59–108.
6. *Campbell M.* Sanctity and Identity: The Authentication of the Ursuline Relics and Legal Discourse in Elisabeth von Schönau's Liber Revelationum // Journal of Medieval Religious Cultures. 2012. Vol. 38. P. 159–192.
7. *Deneffe D., Peters F., Fremout W.* Pre-Eyckian Panel painting in the Low Countries. Brussels: Cyriel Stroo, 2009.
8. *Depoorter M.* The Hospital museum, Bruges. Antwerp.: Ludion, 2016.
9. *Lauren R.* Der Schrein der Heiligen Drei Könige. Köln: Kölner Dom, 2006.

10. *Legner A.* Kölner Reliquien kultur. Köln: Greven Verlag Köln, 2017.

11. *Passion Fuit* // MS.8917, fols 34–41v. 17 century. Brussels, Koninkl. Bibliotheek. *Sermo in natali* // *Acta sanctorum*. Octobris IX. 1858. P. 154–5.

Капишникова Софья Сергеевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Сергеева Т.Д.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА

Iconographic origins of the image of the witch in the works of Albrecht Durer

Аннотация. Особое место в европейском сознании XV в. занимает зло в женском облики — ведьма, поскольку в сложении ее образа отразилось представление об отношениях человека с дьяволом, описанных демонологией и преследуемых инквизицией. Немецкий живописец и гравер Альбрехт Дюрер (1471–1528) обратился к средневековому и античному наследию и, можно сказать, впервые олицетворил колдовство, ответив на иконографический вопрос современного ему искусства. В рамках доклада анализируются две гравюры художника, обращенные к образу ведьмы и созданные на рубеже XV–XVI вв.

Abstract. A special place in the European consciousness of the XV century is occupied by evil in female guise — a witch, since the addition of her image reflected the idea of a person's relationship with the devil, described by demonology and persecuted by the Inquisition. The German painter and engraver Albrecht Durer (1471–1528) turned to the medieval and ancient heritage and, one might say, for the first time personified witchcraft, answering the iconographic question of contemporary art. The report analyzes two engravings of the artist, addressed to the image of a witch and created at the turn of the XV–XVI centuries.

Ключевые слова: Альбрехт Дюрер, немецкая гравюра, иконография, ведьма, демонология.

Keywords: Albrecht Durer, German engraving, iconography, witch, demonology.

На рубеже XV–XVI вв. основная масса населения Европы сохраняла веру в сверхъестественное. Царство Тьмы, населенное чертями и злыми духами, было столь же реальным и ощутимым, как Царствие Небесное — магия была таким же естественным явлением, как молитва.

В декабре 1484 года папа Иннокентий VIII опубликовал буллу «Summis desiderantes affectibus» («Всеми силами души»), положившую начало уже основательно подготовленной борьбе против подозреваемых в ведовстве. Однако ключевую роль сыграл трактат

Генриха Крамера и Якоба Шпренгера «Молот ведьм», вышедший в свет в 1486 г.

Развитие жанра демонологической литературы подвигло изобразительное искусство на поиск новых мотивов и источников для олицетворения современных представлений о колдовстве. Первые тематические тексты сопровождались редкими миниатюрами или ксилографиями.

Художники, претворяющие в видимую форму многочисленные трактаты, оказались перед непростой задачей олицетворения пленительного и ужасного одновременно; ведьма — это, безусловно, визуально новый образ, но текстуально весьма древний.

Человек той эпохи, который первым задал иконографический вопрос портрета ведьмы, — немецкий живописец и гравер Альбрехт Дюрер. Спустя тринадцать лет после опубликования буллы в 1497 году Дюрер возвращается из Италии в Нюрнберг и облакает демонологию в художественную форму.

Композиция «Четыре ведьмы» восходит к иконографии харит, трех изящных спутниц богини Афродиты, олицетворяющих добродетели целомудрия, красоты и любви.

Загадочная четвертая женщина — единственный персонаж, чье лицо дано в фас, при этом обнаженное тело скрыто. Отринув трехчастную и взяв за константу группу из четырех женщин, мы минуем Граций и придем к сюжету «Яблоко раздора богини Эриды» — спор за желанный плод с надписью «прекраснейшей» между Герой, Афиной и Афродитой.

Допуская истинность как Граций, так и Эриды, мы оказываемся свидетелями исключительного художественного феномена — сплетения двух античных сюжетов, переосмысленных и воплощенных в реалиях Севера конца XV столетия, что, однако, не лишает его вневременной абстракции.

Дюрер помещает богинь в глубинное пространство комнаты, и четвертая фигура необходима, так как она закольцовывает группу и подчеркивает расстояние между ними. Две фигуры развернуты на зрителя, а две стоят спиной — таинственность действия не переходит в отрешенную замкнутость, и смотрящий оказывается одновременно вне и внутри происходящего.

Если три Грации несут в себе образ совершенного покоя, то миф о «Яблоке раздора», напротив, пример вселенской драмы — конфликтность ситуации Дюрер передает через физиогномические черты.

Самое выразительное лицо принадлежит богине со шлейфом — ее глаза прищурены, рот слегка приоткрыт, словно с губ вот-вот слетит

оскорбление или претензия. Вслед за этим презрительным взглядом внимание зрителя «перебрасывается» на богиню слева, потупившую взор.

Все четче вырисовывается способ гармонизации композиции через бинарную оппозицию — две фигуры повернуты внутрь круга, а две развернуты на зрителя, два лица отражают синонимичные эмоции, а мимика остальных либо подавлена, либо вообще невозможна к прочтению.

Исследовательский взор не может быть оторван от фигур, пока обсуждению не подвергнется проблема (не)идеальных тел. Если анатомическая структура была сознательно деформирована художником, то возникает вопрос, почему так неуверенно? Ровный овал лица, подчеркнуто высокий лоб, маленький ротик, выпуклый живот ложной беременности и небольшие груди — все это неотъемлемые элементы эталона женской красоты XV столетия. Вместе с тем у ведьм искривленные позвоночники, пышные бедра с обвислыми ягодицами и чересчур узкие щиколотки — очевидные признаки телесного недуга.

Проблема моделирования правильного тела на основе измерений будоражила Дюрера всю жизнь, о чем свидетельствует множество рисунков. Таким образом, черты уродства «Четырех ведьм», скорее всего, являются не намеренной деформацией, а следствием поиска юным мастером идеальных пропорций женского тела. Следовательно, божественные персоналии женщин и их почти идеальная телесность — исключительно античное наследие; «следы» ведовства стоит искать не в пластике, а в обстановке.

Дюрер стал первым северным мастером, который на примере создания нового образа осознал дистанцию между языком античности и символическим инструментарием христианства, хотя «средневековая семиотика исходит из античной риторической дихотомии “слово-вещь”» [3, с. 291]. На гравюре «Четыре ведьмы» он «разбрасывает» атрибуты — они словно комментируют фигуры и согласно ассоциативному «ритуалу» превращают богинь в ведьм.

Прельстившись чувственной наготой, зритель обводит взглядом контуры пышных тел и как будто случайно «собирает» другие атрибуты: череп, кость и звериный оскал в дверном проеме.

Над головами женщин висит шар с датой создания гравюры и таинственными буквами O.G.H. Однозначного истолкования комбинация «O.G.H.» до сих пор не получила, но попытки расшифровки привели к нескольким убедительным вариантам: «O Gott Hute» («Боже упаси»), и «Obsidium Generis Humani» («Позор рода человеческого») — оба перевода соотносятся с темой гравюры, так как одна призывает Бога, а другая уличает зло.

Под ноги ведьмы брошены череп и кость, символ, известный еще со времен античности для обозначения быстротечности земной жизни (*Memento mori*). Договор с дьяволом обрекает ведьму на позорную земную жизнь в бегах, ведь охота началась, и очистительные костры уже горят. После смерти колдунью ждет мучительная вечность в аду.

Последний символ на гравюре — зверь, чей оскал выглядит из-за дверного проема, объятых пламенем. Животное не является действующим лицом — лишь знаком присутствия персонажа, а именно дьявола. Подстерегающий дьявол-дракон связан с теологической идеей преграждения пути: зло пытается препятствовать встрече человека с Богом и постепенно загоняет его в свою ловушку. К такому выводу приводят описания зооморфного облика зла в средневековых bestiариях.

Архитектура передана длинными, прямыми и косыми, плотно уложенными штрихами, в отличие от мягкой моделировки тел посредством дугообразных линий, облегченных частыми световыми пятнами.

Особое внимание стоит обратить на ступенчатый пол комнаты. При нивелировании уровней фигуры оказываются разного роста, что лишено семантического и композиционного смыслов. Отсюда можно сделать вывод о метафизичности пространства, отражающего вневременную реальность. Интерьер лишен утилитарного назначения — сакральность ритуального места действия сопряжена с камерностью жилого помещения.

Взгляд зрителя устремляется в центр комнаты, к крупным и светлым формам, но чувственность обнаженных тел лишь усиливает неопределенность, формулирует вопрос, ответ на который необходимо искать вокруг фигур. На гравюре «Четыре ведьмы», которая также имеет название «Четыре обнаженные», нет ни одного «лишнего» предмета — каждый атрибут является ответным высказыванием, который на языке символа рассказывает о колдовском мире. Центр притягивает в свою орбиту значимые для сюжета элементы и создает поле, медитативное поле для созерцания.

Северный мастер говорит на языке контрастов — обворожительная нагота, но искаженные в гримасе лица, античные богини, но проклятые миром ведьмы. Гравюра таинственна и противоречива — зритель оказывается свидетелем молчаливой беседы женщин в окружении «ужасных» вещей. К концу XV столетия демонология еще не обладает достаточным воображением, чтобы визуализировать механизм колдовства, — пока что лишь предположения и разрозненные детали. Гравюра «Четыре ведьмы» отражает не действие, а состояние

ожидания возможного Конца света и неистовой магической бури, которая накроет Европу в XVI веке.

В 1500 г. Альбрехт Дюрер создает резцовую гравюру с единственным названием «Ведьма верхом на козле». Следует отметить, что гравюра при ее воспроизведении неоднократно подвергается ошибочному отзеркаливанию, что, на наш взгляд, является не просто ошибкой недальновидных пользователей интернет-ресурсов, а следствием поиска «удобного» для восприятия варианта, так как с точки зрения психологии восприятия движение слева направо — это движение вперед, а справа налево — назад.

В иконографии Дюрер следует той же тактике слияния античности и современности, но делает это гораздо увереннее. Образованный человек той эпохи разглядит в старухе Афродиту Пандемос, восседающую на своем земном спутнике в окружении путти.

Козел, как и его наездница, имеет культовую принадлежность — у греков он атрибут персонифицированного Распутства как самое похотливое животное. В христианстве козел — это обреченные на муки грешники (Мф., 25:32–33) в «шкуре» зооморфного воплощения дьявола.

Альбрехт Дюрер превращает адского зверя в изящного скакуна с волнистой, детально проработанной шерстью, украшенной ритмом бликов. Величественным, но изящным рывком он перепрыгивает лист гравюры, вытянувшись в длинную горизонталь, параллельную линии горизонта.

Безобразие «Четырех ведьм» сомнительно так же, как и их красота; здесь же ведьма безоговорочно уродлива. Нагое тело пожилой женщины неестественно мускулисто. На коротком и толстом цилиндре шеи покоится голова старухи: рот приоткрыт, словно произносит заклинание, всклокоченные ветром волосы противоестественно развеваются в том направлении, в котором она держит путь, — проявление колдовской силы.

Облик и образ жизни соответствуют описанной в Первой книге Царств Аэндорской волшебнице — как и прочих ворожей, ее прогнали из города. Со временем тенденция к омоложению ведьмы будет прямо пропорциональна приближению магии к городу и ее восхождению по социальной лестнице.

Правой рукой, очерченной рельефным контуром, ведьма вцепилась в козлиный рог, чтобы не упасть во время неистовой скачки, — напряжение мышц подчеркивает скорость и мимолетность происходящего.

Тонкие длинные пальцы держат, на первый взгляд, метлу, но приглядевшись, мы распознаем веретено. Ведьма с веретеном, напомина-

ющим клок сена, проносится над полями как предвестник неурожая, а значит, голодной смерти.

В правом верхнем углу изображен каскад косых штрихов, на кончиках которых множество крупных и мелких капель — возможно, так мастер обозначает погодное явление, бурю — еще один распространенный плод черной магии; такими же штрихами граверы передавали лучи света.

Одним из подношений является загадочное двухъярусное растение в горшке — его аккуратная шаровидная форма позволяет предположить, что перед нами самшит. «Драгоценное дерево», по словам Овидия, стало материалом для изготовления флейты Афины. Растение широко применялось в медицине, хотя без должной обработки все части являются ядовитыми.

Амуры играют важную композиционную роль в «удержании» процессии на листе. Два стоящих путти, расположившись у передних и задних копыт козла, останавливают ведьму дарами.

Путти представлены в своем первоизданном виде — пухлые младенцы с крыльями. Их присутствие превращает ведовскую жанровую сцену в триумфальное шествие ведьмы, и драгоценные подношения свидетельствуют о ее далеко не последней роли, как богини Любви в античном мире, так и колдуньи в Европе XVI в.

Северная живопись и графика отдавала предпочтение интерьерным композициям, что объяснялось особенностями климата и, следовательно, замкнутым образом жизни.

На гравюре «Ведьма верхом на козле» природа имеет абстрактный характер и существует сама по себе; ее единственная задача создать световоздушное место действия. Перед нами песчаный или каменистый берег реки, возможно, моря, украшенный травой и редкими ракушками, переданный легкой, почти прозрачной штриховкой, — больше ничего конкретного мы сказать не можем, так как перед нами пейзажная зарисовка в роли фона.

Альбрехт Дюрер уходит от сакрализации сюжета, отдавая предпочтение жанровой сцене, что вполне отражает действительность XVI столетия — гонение на магию стало для Европы естественным, даже повседневным явлением. Архитектоничность «Четырех ведьм», т.е. соподчиненность и закономерность связи частей и целого, сменяется ясностью тектоники — «иллюзорно-реальное пространство размывает, растворяет в себе символику отдельных мотивов» [4, с. 179].

Гравюра 1497 г. нема и тревожна — действие «загнано» в замкнутое пространство, но анализ той или иной детали, как смыслоразличительной единицы, осуществляет переход от формального элемента к содержанию и дает представление об интенсивном внутреннем

движении. В 1500 г. визуальная неподвижность уступает место триумфальному шествию на природных просторах, усиленному демонической патетикой происходящего.

Демонология последовательно отвечала на вопросы о происхождении колдовства, его видах и формах проявления, но именно Дюрер, проявив заинтересованность к этим проблемам как мыслитель и как художник, поставил перед современным ему искусством иконографический вопрос, и ответ на него эхом отдается до сегодняшнего дня, особенно громко прозвучав в XVI веке, когда северного мастера сменила плеяда талантливых учеников.

Список литературы

1. *Брион М.* Дюрер. М.: Молодая гвардия, 2006.
2. *Варбург А.* Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-Классика, 2008.
3. Демонологический бестиарий и средневековое учение о значении вещей // In Umbra: демонология как семиотическая система: альманах. Вып. 1 / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2012.
4. *Котельникова Т.* Образ пространства в немецкой гравюре // Природа в культуре Возрождения. М., 1992.
5. *Либман М.* Дюрер. М.: Искусство, 1957.
6. Литературное наследие Дюрера // Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма / перевод Ц. Нессельштраус. М.: Искусство, 1957. Т. 1.
7. *Нессельштраус Ц.* Ксилографии первопечатного издания книги Ульриха Молитора «О женщинах-ламиях и пифониссах по-немецки именуемых Нечистой силой или ведьмами» // Гравюра в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Искусство, 1985.
8. Роковая книга Средневековья: в тексте: полный пер. буллы Summis desiderantes affectibus // Молот ведьм / Я. Шпренгер, Г. Инстититорис; пер. с лат. Н. Цветкова, предисл. С.М. Лозинского. М.: Интербук, 1990.

Овсянникова Марина Андреевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

**СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ РЕСТАВРАЦИИ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ НА МАТЕРИАЛЕ ЭРМИТАЖНОЙ
КОЛЛЕКЦИИ НИДЕРЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА**

**Modern methods of scientific and technical restoration of easel
painting through the example of the Netherland 15th century
painting collection of the Hermitage museum**

Аннотация. В докладе рассматривается естественнонаучный подход к изучению живописи, который в данное время приобретает новое значение благодаря использованию современных физических, физико-химических и рентгенографических методов исследования. На примере коллекции нидерландской живописи XV века в собрании Государственного Эрмитажа рассматривается, какие материальные характеристики свойственны работам данного периода и какие методы исследования применимы к ним.

Abstract. This report examines natural science approach to painting's research, which is getting new value at the moment, due to use of modern physical, physico-chemical and radiographical exploring methods. Through the example of the Netherland 15th century painting collection of the Hermitage museum the author examines material characteristics, that are common to the painting of this period and what kind of methods can be applied to them.

Ключевые слова: естественнонаучный подход к изучению живописи; масляная живопись; собрание Государственного Эрмитажа.

Keywords: natural science approach to painting's research; oil painting; collection of the Hermitage museum.

Произведения минувших эпох редко доходят до нас в том виде, какими их задумал автор. Многое зависит от того, в каких условиях хранилась работа, какие повреждения успела приобрести, и как эти повреждения могли быть исправлены. Хранящиеся в музейных собраниях и частных коллекциях работы подвергаются технологической экспертизе.

Изучение технических особенностей картины позволяет не только сделать соответствующие выводы о сохранности одной работы, но и создать определенную классификацию произведений. Изучая технику живописи старых мастеров, можно узнать, что в опреде-

ленное время в определенной школе использовали одинаковую основу, грунт, краски и пр. Нередко знание этих особенностей, характерных для того или иного периода, значительно помогает исследователю в определении авторства работы.

Естественнонаучный подход к изучению живописи в данный момент приобретает новое значение благодаря использованию современных физических, физико-химических, рентгенографических методов исследования. Полученные в результате исследования данные об основах, составе красок, манере нанесения живописного слоя позволяют не только отделить оригинальные работы от более поздних копий, но и выделить индивидуальную манеру письма конкретного автора.

Данное исследование посвящено изучению работ нидерландской школы живописи XV века.

На примере коллекции Государственного Эрмитажа было рассмотрено, какие материальные характеристики свойственны данным произведениям, и какие методики технологической экспертизы применимы в данном случае.

1. Основа.

Вплоть до конца XVII века наиболее распространенной основой произведений живописи оставалось дерево, несмотря на то, что холст как материал для станковой живописи начал распространяться уже в эпоху раннего Возрождения. Изучение произведений многих художественных школ показывает, что мастера преимущественно пользовались тем типом древесины, который был характерен для их местности. Исходя из статистических данных, можно сделать вывод, что фламандские мастера в XV веке работали исключительно на дубовых досках. Так же в разное время варьировалась и толщина картинных досок. В нидерландской и голландской живописи использовались доски толщиной не более 10–12 мм [3, с. 72]. Картинные доски чаще всего представляли собой щит, собранный из нескольких досок, склеенных между собой животным клеем. Для этих целей в Нидерландах применялся преимущественно рыбий клей. Дополнительно для крепления стыков могли использовать крепежные элементы, которые были как врезыми, так и крепиться к доске с помощью гвоздей.

Основа из древесины позволяет применять к ней изыскания, направленные на установления возраста породы. В данной работе были рассмотрены 2 метода: радиоуглеродный и дендрохронологический методы.

Радиоуглеродный анализ — методика, применяемая для определения возраста органических останков путем измерения содер-

жания в материале радиоактивного изотопа ^{14}C по отношению к стабильным изотопам углерода.

Метод основан на том, что живые организмы поглощают и нерадиоактивный, и радиоактивный углерод, который постоянно вырабатывается в атмосфере из-за воздействия космических лучей на атмосферный азот. После гибели животного или растения обмен углеродом с окружающей средой прекращается, ^{14}C в останках постепенно распадается, и по его остаточной удельной активности можно оценить время гибели организма. Известен период полураспада радиоуглерода — 5720 лет. Таким образом, измерив концентрацию радиоуглерода в образце в данный момент, и зная его период полураспада, можно вычислить время, прошедшее с момента гибели организма.

Метод радиоуглеродного датирования напрямую связан с дендрохронологическим методом, о котором пойдет речь далее, так начальные данные нередко связывают с калибровочными шкалами, построенными по образцам ископаемых деревьев. В силу этого радиоуглеродный метод иногда называют дендропоправкой к конвенционному (согласованному участниками исследовательского процесса) определению возраста образца.

Дендрохронологический анализ. Основоположителем теории и организатором первых исследований в этой области стал американский астроном Эндрю Дуглас. Связав нарастание годовичных колец у деревьев с солнечным циклом, а также анализируя структуру годовичных колец, он основал дисциплину — дендрохронологию.

Метод анализа исходит из систематических наблюдений за ритмичными колебаниями в ширине полугодового прироста древесины. Сопоставляя данные пород деревьев и климатические данные местности, ученые могут составить дендрохронологическую шкалу, которая может охватывать период от нескольких сотен до нескольких тысяч лет. Таким образом, взяв на анализ образец древесины, можно попробовать установить возраст доски.

Метод дендрохронологического анализа хорошо подходит для тех пород, которые имеют ярко выраженные кольца, к числу которых относится и дуб, поэтому для работ нидерландской школы этот метод хорошо применим. Однако этот метод может давать не 100% точные результаты, так как мастер мог использовать как недавно подготовленную доску, так и доску, которая высушивалась в течение длительного времени.

Помимо этих методик, основу изучают также на предмет биологических повреждений. Старые доски основы в процессе хранения подвергаются атаке насекомых, например, жуков-древоточцев. По характеру летных отверстий можно сделать выводы о том, подвер-

галась ли доска утончению или реставрации. При изучении доски под рентгеновскими лучами летные отверстия обычно выглядят темнее основного фона, так как в них отсутствует древесина. Если же летные отверстия светлые и находятся под слоем грунта, то есть грунтовалась доска, уже поврежденная точильщиком, есть возможность подозревать подделку. Также изучение доски может дать информацию и о том, имела ли работа какие-либо крепления, из скольких частей она состояла. Так, например, если работа документально зафиксирована как диптих или складень, то части картины, вероятнее всего, будут состоять из одной доски (или досок, сделанных из одного сруба) и иметь следы от креплений.

Говоря непосредственно о работах Нидерландской живописи XV века в собрании Эрмитажа, можно сказать, что, к сожалению, многие из работ в конце XIX века были переведены с дерева на холст, поэтому большая часть информации об основе работ была утрачена.

2. Грунт.

Грунт играет важную роль в создании произведения, во многом влияя на его сохранность. В масляной живописи грунт поглощает излишки связующего из красочного слоя, в то же время, препятствуя его проникновению в основу, защищая ее от окисления. В зависимости от региона, состав грунта мог отличаться. На Севере, в Нидерландах, Голландии, Фландрии, Англии в качестве наполнителя грунта выступал мел — карбонат кальция (CaCO_3). Присутствующие в составе примеси могли влиять на окрас мела. Связующим веществом мелового грунта выступал животный или пергаментный клей.

Говоря непосредственно о нидерландской живописи XV в., можно сказать, что мастерами этого периода использовался исключительно белый грунт, толщиной около 0,45 мм [2, с. 28].

Для технологической экспертизы грунт важен тем, что по количеству аминокислот в составе связующего, животного клея, можно также датировать произведение. Состав аминокислот, присутствующий в свежем клее, в процессе старения клея уменьшается. Статистические данные показывают, что в клее возрастом около 300 лет присутствует примерно 5 видов аминокислот, а при возрасте 400–500 лет — 3 вида. Животный клей в составе определяется по наличию характерной аминокислоты — гидроксипролина $\text{C}_5\text{H}_9\text{NO}_3$. Так, одним из методов белкового анализа является жидкостная хроматография — метод разделения и анализа смесей веществ, основанный на распределении веществ между двумя фазами — неподвижной (твердая фаза или жидкость, связанная на инертном носителе) и подвижной (газовая или жидкая фаза).

3. Подготовительный рисунок.

Изучение подготовительного рисунка позволяет определить первоначальный замысел художника. Нередко благодаря изучению предварительного рисунка можно отделить оригинальную работу от более поздней копии, сделанной учеником художника либо им самим.

Информацию о подготовительном рисунке можно выявить с помощью инфракрасной фотографии (IRP) и инфракрасной рефлектографии (IRR). Исследование произведений в инфракрасной области спектра (преимущественно в диапазоне 0,7–1,1 мкм) основано на свойствах красок и других материалов поглощать, пропускать и рассеивать падающее излучение иначе, чем в видимой области. Благодаря этому в отраженном ИК-излучении выявляются закрытые красочным слоем записи, которые выполнены материалами, содержащими свободный углерод (уголь, сажа, тушь). Так же в инфракрасном излучении хорошо выделяются записи и утраты, имеющие особую ценность для реставраторов.

4. Красочный слой.

Художественная индустрия знает огромное количество различных пигментов, использующихся в живописи. Некоторые используются с древности, некоторые появились значительно позже. Существуют натуральные органические и минеральные пигменты, есть также их синтетические аналоги. Имея систематизированные данные о получении и использовании различных пигментов, ученые могут не только определить, какими красками пользовался мастер, но и обнаружить внесенные в работу правки. Одной из методик, применяемых к красочному слою, является интерпретация результатов съемки видимой люминесценции. Благодаря этой методике можно не только изучить реставрационные записи по первоначальному слою, но и получить дополнительную информацию о типе использованных пигментов. Например, это относится к белилам. Свинцовые белила в люминесценции выглядят серыми, цинковые (XVIII — нач. XIX в.) — люминесцируют желто-зеленым цветом, титановые белила — изобретение XX века — имеют пурпурно-фиолетовый цвет. Однако эта методика хорошо применима только в отсутствие лакового покрытия.

5. Лаковое покрытие.

Завершающим этапом в создании живописного произведения является покрытие красочного слоя защитным лаком. Наибольшее распространение в станковой живописи старых мастеров получили масляные лаки — растительные смолы, растворенные в высыхающем масле. Основой чаще всего служило льняное масло, в XV–XVI веках нередко употреблялось лавандовое.

Лаковое покрытие так же, как и красочный слой, имеет свойство изменять свой внешний облик. Работы, находящиеся в собраниях музея, нередко меняют свое лаковое покрытие на более новое. Это может происходить по причине утраты прежнего лакового слоя. Бывали случаи, когда картины покрывали галерейными лаками определенного колорита, соответствующего эстетическим требованиям времени. Изучение лакового покрытия чаще всего производится при помощи ультрафиолетового излучения. Различные краски и лаки флуоресцируют по-разному, что позволяет обнаруживать области очистки, ретуши и перекраски. Недавно нанесенные материалы обычно поглощают ультрафиолетовый свет и выглядят темными, в то время как старые лаки часто сильно флуоресцируют. Так как ультрафиолетовый свет не проникает дальше, чем самый верхний слой, он не может обнаружить никаких повреждений, которые могут лежать глубже в структуре слоя краски. Очень старые перекраски часто остаются незамеченными. Объективную информацию о состоянии лакового слоя дает также метод видимой люминесценции.

Применение методик к работам из собрания Государственного Эрмитажа. В данный момент в собрании Эрмитажа находится 5 работ, приписываемых конкретным мастерам и находящиеся в постоянной экспозиции:

- 1) Робер Кампен. Троица, Мадонна с младенцем у камина (диптих);
- 2) Роги ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну;
- 3) Гуго ван дер Гус. Поклонение волхвов (триптих);
- 4) Герард Давид. Мария, обнимающая мертвого Христа;
- 5) Гертген тот синт Янс. Святой Бавон.

Из этих работ только произведения Робера Кампена и Герарда Давида сохранили свою первоначальную основу — дубовые доски. Остальные работы были переведены на холст в процессе реставрации. Работа Рогира ван дер Вейдена долгое время хранилась в Эрмитаже как две отдельные работы, поэтому части произведения переводились на холст в разное время. Эти погрешности были исправлены уже в ходе последней реставрации, которая завершилась в 2016 году. Очень важным оказалось то обстоятельство, что работа имеет три авторских повторения, которые сохранили свою основу. Благодаря исследованиям в ИК-спектре оригиналом была признана Бостонская версия картины, так рентгеновские лучи выявили наличие в работе подготовительного рисунка, что можно трактовать как творческий поиск автора. Исследование распила досок в рентгеновских лучах произведения Робера Кампена позволило подтвердить, что обе доски были отпилены от одной части дерева, а изучение работы в ультра-

фиолете позволило определить отсутствие авторского лака и наличие поздних реставраций. Работа Гуго ван дер Гуса не сохранила первоначальную основу, а также имеет переводной грунт, поэтому к работе применимы только исследования в ИК и УФ-излучении. Работа Герарда Давида имеет оформление, выполненное в XVII веке, а работа Гертгена тот синт Янса переведена на холст, но имеет следы слоев доски старой основы.

Таким образом можно сделать вывод, что применяемые совместно со стилистическим анализом технологические методы могут во многом помочь в исследовании работ, хранящихся в музейных собраниях, определить степень повреждения произведений и варианты проведения работ, необходимых для их сохранности, произвести исследования по атрибуции произведений, отличия копии от оригинала, авторской работы от более позднего повторения.

Список литературы

1. *Вагнер Г.А.* Научные методы датирования в геологии, археологии и истории. М.: Техносфера, 2006.
2. *Гренберг Ю.И.* Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. М.: Изобразительное искусство, 1987.
3. *Никулин Н.Н.* Нидерландская живопись XV–XVI веков в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1972.
4. *Никулин Н.Н.* Нидерландская живопись XV–XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. М.: Изобразительное искусство, 1988.
5. Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну. К завершению реставрации / Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Гос. Эрмитажа, 2016.

Богатырёв Сильвия
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

**КАШТЕЛЬ В ШИМБАРКЕ — ТИП ОБОРОНИТЕЛЬНОЙ
РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЫ. УСАДЬБЫ-ЗАМКИ
НА ТЕРРИТОРИИ ПОЛЬШИ**

**Shimbarke Castle — the type of Poland Renaissance architecture.
Castles-estate in Poland**

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

Abstract. 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 Shimbarke. The author came to the conclusion that the Shimbarke 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.

Ключевые слова: ренессансная польская архитектура; оборонительная усадьба на территории Польши; каштель в Шимбарке.

Keywords: renaissance Polish architecture; self-defensive country estate in Poland; kashtel in Shimbarke.

В истории Польши XVI век называется «золотым веком», периодом могущества польского государства, мира, безопасности и достатка.

Характерной чертой того времени для Речи Посполитой была очень большая (10% общества) численность шляхетского сословия

и его высокая привилегированность. Весь XVI век в Речи Посполитой создавались основы шляхетской демократии, шляхетское сословие имело реальное влияние на государственную политику. Большинство экспортируемых Речью Посполитой товаров поставлялось шляхетскими фольварками (помещичьими хозяйствами), что привело к улучшению позиции шляхетского сословия и его благополучия.

Экономическое благополучие привело к активному росту в сфере строительства, при наличии соответствующих средств, шляхетское сословие начало возводить в основном каменные жилища, вдохновляясь королевскими ренессансными постройками того времени. Первым польским ренессансным королем был Сигизмунд I, называемый Старый. Страна за время его длительного правления процветала, а XVI век в историю Польши вошел как «золотой век». «Золотой век» в Польше — это время искусства Возрождения, которое прибыло на польские земли довольно поздно по сравнению с другими европейскими странами.

Король сыграл важную роль в распространении новых ренессансных течений в польской архитектуре. Сигизмунд I соприкоснулся с Ренессансом в его флорентийском стиле во дворце своего брата Владислава Ягеллончика в городе Буда в Венгрии.

Шляхетские жилища получили своеобразную гибридную архитектурную форму, соединяющую локальные традиции, которые брали свое начало в Средневековье, и которые очень хорошо прижились на территории Польши с новыми ренессансными тенденциями, введенными королем.

Польская шляхта, как особое сословие, всегда выполняла важную роль в истории польского государства, а его 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 возводились в основном деревянные усадьбы, а с середины XVI века — ренессансные каменные усадьбы с выразительной оборонительной функцией.

Каштель в Шимбарке считается важнейшим образцом оборонительной усадьбы на территории Польши, «как было принято называть оборонительные усадьбы южной приграничной территории» [4, с. 127].

Термин каштель (лат. *castellum*) означает древнепольское название замка или его главной части в виде укрепленного жилого дома, занимаемого кастеляном или феодалом, часто используется как определение ренессансной оборонительной усадьбы.

Возведение каштеля в Шимбарке началось в 1530 году по инициативе состоятельного рода Гладышей. «Окончательная форма каштеля сложилась из двух этапов строительства с промежутком в 30 лет, однако проект строительства не изменился, несмотря на длительный перерыв между этапами строительства» [1, с. 136].

Несмотря на свой масштаб, этот уникальный архитектурный объект, имеющий небольшие размеры (20 × 13 м), смотрится величественно на фоне местного ландшафта из-за выразительной разницы в высоте стен (значительно выше с южной и западной стороны). Замок был построен на высоком правом берегу реки Ропа.

«Здание построено из местного камня-песчаника с использованием кирпича, который встречается в основании стен в подвале как вспомогательный материал, заполняющий свободное пространство между кусками камня. Чем выше, тем больше встречается кирпичей. Стены здания достигают 1,5 метра ширины» [2, с. 22].

Каштель был прямоугольным в плане, по углам которого находились четыре алькера, оживляющие компактное здание и обогащающие простой план каштеля. Верхние части алькеров опираются на консоли, стоящие на более узких стопах алькера, что придает зданию хороший пластичный акцент. Алькеры имеют по четыре окна, идентичных по размерам окнам первого этажа основного объема здания.

Ризалиты алькеров, упирающиеся на аркадные кронштейны, происходят из малопольской архитектурной традиции XV века (замок в Пинчове — 1424–1454 гг., замок в Дембне — 1470–1480 гг.). Они были распространены в Малой Польше до середины XVI века (оборонительная усадьба в Ежове). Алькеры будут сохраняться в польской усадебной архитектуре в течение следующих столетий до середины XVIII века.

Наличие таких деталей позволяет говорить об участии в строительстве таких зданий местных архитекторов и мастеров. Однако редкий архитектурный тип здания на этой территории доказывает, что его концепция пришла извне польской локальной традиции. Как неизвестные строители и архитектор, так и форма здания побуждает к поискам ее генезиса в кругу итальянской архитектуры.

Все здание завершено карнизом, на котором находится аттик. Алькеры тоже увенчаны аттиком, построенным из кирпича. Его гладкий постамент отступает от лица стены, а над ним нависает аркадный фриз. Кружева аттика раньше были сильно разрушены, но их удачно отреставрировали. Корону здания образуют зубцы аттика на карнизе, подчеркнутые фантастической линией волют и накрытые невысоким импостом. Зубцы аттика имеют более спокойные и более низкие

формы, а также более высокие импосты. Стоит отметить, что оси аркад и зубцов аттика не соответствуют друг другу.

В аттике алькеров расположено по пять бойниц в виде замочной скважины. Маленькие прямоугольные окна находятся в аттике на главном корпусе. Дополнением оформления фасада аттика являются декорации в технике сграффито, чьи следы сохранились под подоконниками окон второго этажа. Прежде всего, они сохранились на аркадах и пилястрах алькеров. Фантастические маски и геометрические орнаменты подобны вырезанным из металла. Это хорошо свидетельствует о декоративном вкусе создателей.

С простотой и компактностью здания хорошо гармонируют скромные каменные обрамления окон и дверей. Каменные обрамления окон (в них сохранились выразительные следы от ставней) опираются на карнизы. Самым выразительным является главный портал с коннелированными пилястрами и большими плоскими розетками.

Аналогичные профили имеют двери на первом этаже и в сенях. От одной из них сохранился только карниз с фризом с S-образными жгутиками и очень плоскими розетками.

Обрамление второй двери покрывает плоская декорация с геометрическими мотивами и розетками. В свободной трактовке сделаны веточки на боковых порталах дверного проема. Еще сохранилось одно обрамление в геометрическом стиле.

Остатки лепных карнизов второго этажа и лепные обрамления каминов относятся к другой эпохе, как и остатки росписей, сохранившихся в обоих угловых западных помещениях второго этажа.

Раньше каштель в Шимбарке обладал хорошей оборонительной системой. Первым препятствием для захвата каштеля был глубокий ров, находившийся с северной и восточной стороны здания. Существенная разница между первоначальным уровнем грунта и порогом входа в здание указывает на существование подъемного моста. Переход через мост защищался из подвального окна, расположенного на оси портала. Окно это сейчас замуровано. Вокруг каштеля возвышалась стена или частокол на фундаменте. Подтверждают это археологические раскопки. Стены каштеля также служили защитной возможностью обстрела из круглых отверстий и окон, находящихся в четырех алькерах и корпусе здания. Это способствовало поражению противника параллельно и перпендикулярно к фасаду. Бойницы, расположенные в аттике, позволяли стрелять на дальние расстояния. Каштель в Шимбарке имел одну из самых развитых оборонительных функций на территории Польши в XVI веке.

Каштель в Шимбарке имеет два этажа и подвальную часть. Сени находятся сбоку здания. К ним с правой стороны примыкают две комнаты, параллельно расположенные друг к другу.

Подвал и цокольный этаж имеют хозяйственную функцию. Подвальные помещения замыкаются цилиндрическими сводами. На цокольном этаже сени имеют цилиндрический свод, а две комнаты — крестовый.

Господская часть находилась на втором этаже, который был разделен на два помещения: малую антикамеру над сенью первого этажа и большое помещение по ее правой стороне. Помещения эти имели деревянные потолки. Окна второго этажа большего размера размещены строго над меньшими по размеру окнами первого этажа. Жилую часть дополняли маленькие помещения, находившиеся в алькерах. До настоящего времени в двух алькерах сохранились оригинальные камины, каменные порталы и фрагменты полихромной росписи. Также в алькерах находились туалеты. В нижних частях алькеров находились хранилище, оружейная комната и карцер. Верхнюю часть здания завершали пинакли (стерчины), позже переделанные в аттик, из-за которых можно было также наблюдать за окрестностями и вести оборону. Однако, важнейшую оборонительную функцию исполняли бойницы на крыше здания квадратной формы и в форме замочной скважины, расположенные по периметру здания. Окна на первом этаже дополнительно были защищены железными решетками.

Изначальную четырехскатную крышу, крытую дранкой, перестроили в крышу-бабочку, полностью закрытую снаружи зубцами аттика.

Основные отличительные особенности оборонительных усадеб типа каштель это:

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

Каштель в Шимбарке не имеет своего аналога в архитектурной традиции польских земель. Некоторые исследователи утверждают, что эта постройка по архитектурному типу относится к архитектуре южной и центральной Европы. Чаще всего можно проследить параллели между каштелем и типом итальянской виллы XV века (*casa rustica*) или итальянского замка типа *castello di quattro torre* — крепости с четырьмя башнями, популярного в Италии в XIV и XV веках. Исследователи обосновывают это «однородностью архитектурного объема, основанного на гармонии и симметрии, а также преобладанием вертикальных элементов, соединенных с мотивом квадратной угловой башни» [4, с. 51]. Другие исследователи находят сходство каштеля с архитектурой оборонительных усадеб Венгрии. Это направление обосновывают, с одной стороны, подтвержденные экономические контакты Гладышей с Венгрией, а с другой стороны — известное артистическое объединение Малой Польши и северной Венгрии. Они также не исключают «переноса итальянских образцов путем расширения Венецианской республики на побережье Далмации, а также походов далматинских художников в Венгрию и далее в Восточную Европу» [4, с. 51].

Бесспорно, диапазон форм, использованных в каштеле в Шимбарке, связывает итальянские, венгерские и малопольские традиции в выдающемся и беспрецедентном варианте.

Шимбарк считается самым красивым польским каштелем. Он остается в нашей стране «уникальным и загадочным явлением, как с точки зрения его архитектуры, так и истории» [3, с. 127].

Каштель в Шимбарке среди других небольших каменных усадеб, построенных в XVI веке, имеет ряд уникальных особенностей: южный характер архитектуры, расширенная оборонительная функция и красота расположения.

Список литературы

1. *Jakimowicz T.* Dwór murowany w Polsce w wieku XVI. Warszawa-Poznań, PWN, 1979.
2. *Komornicki S.* Dwory murowane w Małopolsce w czasach Odrodzenia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1930.
3. *Raińska M.* Dwory Małopolski. Historia i współczesność, tom 3. Nowy Sącz: Goldruk, 2014.
4. *Tohl Z.* Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów. Nowy Sącz: Flexergis sp. z o.o., 2017.

Кондратьева Анастасия Андреевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

**ПСКОВСКИЕ ЦЕРКОВНЫЕ ПОДКЛЕТЫ XVI ВЕКА
И АРХИТЕКТУРА НОВГОРОДА**

**Pskov's church sub-sections of the 16th century and architecture
of Novgorod**

Аннотация. Доклад посвящен исследованию псковских церковных подклетов XVI в. 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 здесь приводятся сопоставления псковских и новгородских подцерковий XV–XVI вв., что помогает выявить особенности и специфику церковной архитектуры Пскова указанного периода.

Abstract. The article is devoted to the study of the Pskov church sub-sections of the 16th century. 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 of the 15th–16th centuries are given here, which helps to identify the features and specifics of the church architecture of Pskov of the indicated period.

Ключевые слова: церковные подклеты; подцерковье; церковные подклеты Пскова и Новгорода; псковские церкви XVI в.; храмы Новгорода XV–XVI вв.; древнерусская церковная архитектура XVI в.

Keywords: subchurch; Pskov and Novgorod subchurches; Pskov church architecture of the XVI century; temples of Novgorod of the XV–XVI centuries; Russian medieval churches of the XVI century.

В настоящей статье рассматривается проблема влияния новгородского церковного зодчества на псковскую архитектуру на примере церковных подклетов XVI в. 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.

Первым датированным подцерковьем в архитектуре Новгорода является подклет Спасо-Преображенского собора в Старой Руссе 1442 г. Однако И.В. Антипов считает, что уже в церкви Николы Вяжищского монастыря 1438 г. было подцерковье. Исследователь основывается на рисунке А. Хутеериса а также на изображении храма на иконе Св. Евфимия XVI в. [1, с. 324]. По замечанию Вл.В. Седова, в Преображенском соборе в Старой Руссе «интерьер очень вертикален» [14, с. 112–113]. Но первый этаж здесь еще имеет деревянное перекрытие. Таким образом, получается, что в первой церкви на подклете в новгородском зодчестве еще не произошло снижение высотности интерьера при введении в его структуру подцерковья, скорее всего, потому что прототипом данному памятнику мог служить храм на подклете из другого региона, не новгородского.

Но это только предположение, которое может объяснить последовавшее снижение высотности памятников с подцерковьем. Возможно, это результат адаптации подклета храма в новгородской архитектуре.

Есть и другое объяснение: вероятно, собор в Старой Руссе — памятник с изначально запланированным подклетом. После этого храма, возможно, подцерковье было введено в уже существовавшую постройку.

При изучении новгородских подклетов в церковной архитектуре возникают трудности в связи с не полностью разрешенным вопросом датировок. Так Д.А. Петров считает, что деревянные подцерковья появляются в XV в. с 1420 г. [8, с. 30], а каменные с 1453 г. [8]. Исследователь предполагает, наиболее ранние подклеты могли быть в Троицком соборе Клопского монастыря 1420 г. или в Никольском соборе Вяжищского монастыря 1438 г., но конструкция этих предполагаемых подклетов неизвестна. Первый датированный деревянный подклет находится в соборе Спасо-Преображенского монастыря в Старой Руссе, а каменный — в церкви Ивана на Опоках, которую Д.А. Петров датирует 1453 г. [8, с. 36]. Однако Вл.В. Седов полагает, что храм Николы в Гостинополе ок. 1475 г. относится к первым постройкам с таким перекрытием [13, с. 215]. По мнению И.В. Антипова, в новгородских храмах XV в. были подклеты исключительно с деревянным перекрытием. Появление нового типа подцерковья с каменным сводом — результат влияния московского зодчества в первой трети XVI в. [2, с. 189]. Однако Вл.В. Седов отмечает, что сводчатые каменные подклеты возводились в новгородских церквях в XVI в., но «появились, вероятно, уже во второй половине XV в.» [13, с. 215]. В качестве примера приводится каменное перекрытие

нижнего этажа церкви Ильи на Славне 1455 г. [13]. В то время как И.В. Антипов приводит в пример церковь Св. Мины в Старой Руссе, которая относится, по его мнению, к 1410–1420-м гг., и в ней есть подклет [2, с. 188]. В итоге автор устанавливает возможное время появления подцерковий в новгородской архитектуре — 1430–1440-е гг. [2]. Однако в научной литературе предлагается иная датировка храма Св. Мины. Д.А. Петров считает, что он был возведен между 1465–1475 гг. [10, с. 46]. Таким образом, на основании этого можно сделать вывод о появлении подклетов с деревянным настилом в новгородской архитектуре после 1465 г. И.В. Антипов датирует храмы по размеру кирпича [1, с. 328], что не является достоверным признаком для определения точной даты постройки, начиная с XV в., — отмечает Д.А. Петров [10, с. 34]. И.В. Антипов также заключает, что каменный или деревянный подклет может быть своего рода датирующим признаком, так как он установил, что подцерковья с каменным перекрытием, достоверно датированные, появляются уже в XVI в.

Что касается храмов на подклете с первоначальным каменным сводом в Новгороде, то самым первым, точно датированным памятником, является церковь Жен Мироносиц 1510 г. Однако в этом памятнике есть не только подклет, но и подвал, так же как и в церкви Прокопия 1529 г. Прямых аналогий в архитектуре Пскова нет. Церковь Жен Мироносиц, храм Николы в Гостинополье, церковь Прокопия 1529 г. приводятся для сопоставления планировки подклета. Каменный подклет стал возводиться при строительстве церквей в Новгороде в первой половине XV в. [6, с. 31].

Д.А. Петров допускает вероятность, что церковь Святого Мины в Старой Руссе была кончанским храмом, который относится к первой половине XV в. [10, с. 33]. Однако подтверждений этому пока нет. Церковь неоднократно перестраивалась. Подцерковье — часть первоначального каменного сооружения. Стены храма выложены из красного ильменного ракушечника, серого известняка и кирпича [10]. Исследователь предполагает, что перекрытие в церкви Св. Мины, скорее всего, было деревянным. Подклет опирался на уступ стены, проходящий на высоте приблизительно 2,3 м от уровня порога дверного проема входа в подклет (порог и большая часть дверного проема в западной стене — реставрационные). В апсиде он, возможно, опирался на воздушную связь, проходившую в зоне проекции триумфальной арки [10, с. 34]. Что касается освещения, то в подцерковьи было устроено два окна: в западной и южной стенах. Вход в него расположен на северном фасаде, а непосредственно в храме было два входа — западный и северный.

Скорее всего, в церковь вели два деревянных входа [10]. Д.А. Петров не соблюдает терминологию между подвалом и подклетом, не разделяя термины подвал и подклет и называя подклет церкви на Шелони и подвалом, и подклетом [7, с. 250].

Среди исследователей не до конца сложилась единая терминология. Примером может служить статья Вл.В. Седова, где написано, что церковь Жен Мироносиц на Ярославовом дворище имеет два подцерковья, а не подвал и подклет [14, с. 117].

Церковь Жен Мироносиц на Ярославовом дворище 1510 г. Скорее всего, это первый, точно датированный храм, с каменным подклетом. Церковь выложена из малогабаритного кирпича. Местами встречается красная известковая плита. Подоконники, дверные пороги, основания под потолки и завершения апсид выложены из плотной светло-серой плиты [3, с. 12]. Исследования памятника, предшествовавшие его восстановлению, показали, что изначально было естественное освещение и в подвале. Во время устройства позднее входа в подвал с запада было заложено окно. Подвал также был освещен окном, расположенным на северном фасаде [3, с. 24].

И.В. Антипов датирует этот храм XV в. [2, с. 332], в отличие от Д.А. Петрова, убедительно определившего дату храма с каменным подцерковьем — 1510 г. Также последний автор предполагает, что Василий III направил в Новгород высоко квалифицированного мастера-каменщика, который руководил постройкой церкви Жен Мироносиц [11, с. 287].

В западной части подклета располагается внутрискладовая лестница, ведущая в церковь, где в начале XVI в. было два придельных храма — Сретения и Прокопия [3, с. 10]. Эта лестница была возведена заново в 1536–1537 гг. [3, с. 14]. Подклет разделен на три части. Первая — подальтарное пространство и основная часть подклета, расположенная под наосом храма. Вторая — начинается от западной пары опор и заканчивается там, где начинается стена под нартексом. Третья — находится под нартексом. Подклетные помещения под северной галереей относятся ко второму строительному периоду — 1536–1537 гг. [3]. Выше упоминалось о необычной конструкции церкви, которая, по сути, была трехъярусной. Под наосом храма расположен подклет, а под ним подвал. Возможно, такая сложная структура была обусловлена функциональным предназначением двух нижних ярусов.

Из летописей известно, что на момент пожара в церкви Жен Мироносиц в 1572 г. хранилась часть казны Ивана IV [9, с. 6]. Где именно находилась казна, в подклете или в подвале, в летописи не упоминается. Учитывая расположение памятника на Ярославовом дворище, можно предположить, что трехэтажная структура была обусловлена

намерением правительственных лиц использовать памятник для хранения казны, и, спустя время, там стала храниться казна царя Ивана IV. Хотя Т.В. Гладенко отмечает, что подвальный и первый этажи (подклет. — А.К.) использовались как складские помещения и в западной, и в восточной части [3, с. 10]. Однако исследователь не дает ссылок на исторические документы, поэтому пока остается не ясным, на чем основана данная гипотеза. Возможно, делая такой вывод, Т.В. Гладенко основывается на более позднем предназначении как подклета, так и подвала, а не на их изначальной функции.

Подцерковье Жен Мироносиц может быть сопоставлено с группой псковских подклетов, которые на восточном фасаде завершаются тремя полукружиями. При сравнении обнаруживается несколько отличительных черт. Во-первых, глубина центральной апсиды в храмах — Василия на горке сер. XVI в., Старом Вознесении 2-я четв. XVI в. В соборе Трех Святителей Спасо-Елеазаровского монастыря 60–70-е гг. XVI вв. [15, с. 225] — гораздо меньше, нежели в церкви Жен Мироносиц. Во-вторых, в новгородском памятнике в южной и северной стенах размещены большие ниши прямоугольной формы, поперечно расположенные, с полукруглым завершением, чего нет ни в одном псковском подцерковье. Причем в данном случае не рассматривается вариант возможности устройства захоронений в этих нишах. Это исключено. Исследователи отмечают, что захоронения в подцерковьях Новгорода не производились [10, с. 41]. В-третьих, отличия заключаются в устройстве окон. В новгородском храме устроено всего три окна: одно — в центральной апсиде, второе — в южной стене, третье — тоже в южной стене ближе к западной части помещения.

В этом памятнике боковые апсиды остаются не освещенными, в отличие от псковских подклетов, где в каждой из трех апсид устроено окно, что явно может указывать на литургическую функцию, при наличии в подцерковьях Пскова порталов из центральной апсиды в боковые, и на хозяйственное предназначение подклетов в новгородских церквях. Есть еще одно отличие между новгородскими и псковскими подклетами — в новгородском памятнике в подклете и в погребке, как это можно увидеть на разрезе реконструкции, подоконник окна с внутренней стороны сделан либо плоским (в подклете), либо с одной ступенькой (в подвале), в то время как в псковских подцерковьях окно всегда устраивалось с подоконником, опущенным под большим углом, оформленным несколькими маленькими ступеньками.

Исходя из предлагаемого Т.В. Гладенко разреза-реконструкции церкви, можно предположить, что только в наосе храма в южном

нефе центрального прясла было устроено окно с откосом подоконника такого же угла, но не оформленного ступеньками, как в псковских подцерковьях. Из этого сопоставления можно сделать вывод, что псковские зодчие иначе подходили к оформлению и по-другому воспринимали подклет, нежели в Новгороде, поскольку в церквях Пскова окно оформлялось так же, как и в наосе храма. Разницы в оформлении здесь нет. В то время как в Новгороде происходит упрощение форм и оформления окон. Подклет здесь является чисто утилитарной частью храма. Что касается той части подцерковья, которая сконструирована под нартексом храма Жен Мироносиц, то это пространство состоит из двух изолированных помещений. Для псковских храмов такая детальная планировка подцерковья не характерна.

Изначально в церкви Жен Мироносиц было устроено два входа в подклет — северный и западный. В данном случае в пример можно привести храм Анастасии Римлянки в Кузнецях 1538 г., где изначально было тоже два входа в подцерковье. Разница состоит только в том, что изначально вход был расположен на северном фасаде, а не на южном. Из этого сопоставления можно также сделать предположение, что псковские подклеты были лучше освещены, чем новгородские подцерковья, и причинами тому были в одном случае — литургическая функция, в другом — восприятие подцерковья как важной части храма, и, возможно, наличие других второстепенных функций. Церковь Жен Мироносиц очень важна при сопоставлении с Елеазаровским собором, поскольку здесь изначально тоже была трехъярусная конструкция. Однако со временем подвал перестал использоваться. По всей видимости, в этом не было необходимости.

Не упоминавшийся нигде ранее в научной литературе по псковскому зодчеству XVI в. документ [12], подтверждающий наличие трехъярусной конструкции в соборе Трех Святителей, способствует пересмотру связей псковской архитектуры и новгородского зодчества, поскольку «двухэтажный нижний этаж» — особенность московского зодчества [2, с. 332]. Исследователи отмечают, что церковь Жен Мироносиц не имеет аналогий в новгородской архитектуре в двухъярусной конструкции нижнего яруса храма [2]. Однако более поздним примером трехъярусной структуры является храм Прокопия, который был заложен Д.И. Сырковым в 1529 г. на принадлежащем ему дворе, расположенном в непосредственной близости от церкви Жен Мироносиц [4, с. 85]. Данное обстоятельство, наличие погребов в Елеазаровском соборе, требует более внимательного и детального рассмотрения. Это также может способствовать пересмотру и проверке принятых в научной литературе датировок других псковских памятников на подцерковья. С большей долей вероятности можно

предположить, что подклет с каменным перекрытием был привнесен в структуру псковских церквей из московской архитектуры. Эта гипотеза высказывается на основании следующих фактов. Во-первых, церковь Жен Мироносиц на Ярославовом дворище — это первый в Новгороде храм на подцерковьях с каменным сводчатым перекрытием, имеющий трехъярусную конструкцию, которая, по замечанию И.В. Антипова, была привнесена в новгородскую архитектуру из московского зодчества.

И это является важным, что первый храм на подклете с каменным перекрытием восходит не к новгородской, а к московской традиции.

И.В. Антипов считает, что далее новгородская архитектура пошла по пути упрощения, и погреб не был включен в структуру храма [2, с. 332], и именно поэтому у данного памятника нет аналогий в новгородской архитектуре. Во-вторых, в соборе Трех Святителей помимо конструктивных особенностей прослеживаются стилистические элементы, восходящие к московскому зодчеству. Еще Е.Н. Морозкина отмечала, что собор отличается необычным для Пскова богатым декором [5, с. 460].

Подклет храма Николы в Гостинополе ок. 1475 г. — четырехстолпный одноапсидный храм со сводчатым подклетом с системой коробовых сводов, который является еще одним примером конструирования подцерковья как абсолютно хозяйственного помещения. Об этом говорит поперечное разделение этого яруса на четыре, условно говоря, помещения. Вход в подклет расположен посередине западного фасада. Принципиальное отличие этого памятника от псковских подцерковий состоит в том, что в последних подцерковье никогда не имело поперечной планировки. Исключение составляет только подклет собора Трех Святителей, где на уровне западных столбов возведена стена, ограничивающая подцерковье, расположенное частично под наосом и алтарем, от западной его части. Однако, скорее всего, полностью вся эта стена была выстроена в более позднее время. Данное предположение основано на результатах реставрационно-архитектурных исследований. Шурф был заложен на участке стены между опорами.

Этот памятник — еще один пример новгородского храма на подклете с сильно выступающей к востоку апсидой. Первый этаж освещался тремя окнами: одно — в апсиде, два других — в южной и северной стенах. Что касается назначения подклета храма Николы, то оно остается неясным до сих пор, возможно, первый этаж использовался как складское помещение [13, с. 215]. Вероятно, использование подклета как складского пространства способствовало такой подробной планировке.

С появлением подцерковья в новгородских храмах перестают возводить хоры. Но в храме Жен Мироносиц на Ярославовом дворище есть и подвал, и подцерковье, но при этом также существуют и хоры. Однако, как указывалось выше, в данном памятнике больше отличительных особенностей московского зодчества, нежели новгородского.

В заключение можно отметить следующие особенности в устройстве подцерковий. Вследствие сопоставления новгородских и псковских подклетов установлена разница в планировке, влияние подклета на декор и структуру храма. Для новгородских подцерковий характерно создание нескольких изолированных друг от друга помещений. Также, по сравнению с подклетами Пскова, в подцерковьях Новгорода крайне скудное освящение, что говорит скорее о чисто хозяйственном назначении первого этажа. Зачастую планировка несимметрична относительно центрального нефа храма. Возведение подклета в церкви также по-разному сказалось на псковских и новгородских храмах. Как отмечалось выше, интерьер храмов значительно сократился в высоте с начала возведения подклетов. Что касается псковских памятников, то о сокращении высоты храма говорить не приходится. На основе натурного осмотра храмов на подклете можно предположить, что церкви на подклете стали выше. Однако установление степени прироста культурного слоя еще предстоит установить. Также особенностью строительства подцерковий в псковских храмах является возведение первых подклетов сразу с каменным перекрытием.

Список литературы

1. Антипов И.В. О типах подцерковий в новгородской архитектуре XV — начала XVI вв. // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Вып. 13. 1999. С. 324–337.

2. Антипов И.В. О времени появления храмов на подцерковье в псковской средневековой архитектуре // Образ христианского храма. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь юбилея А.Л. Баталова. М., 2015. С. 186–195.

3. Гладенко Т.В. Пояснительная записка к эскизному проекту восстановления с частичной реставрацией церкви Жен Мироносиц на Ярославовом дворище в г. Новгород // Церковь Жен Мироносиц: материалы исследований. Архив архитектуры VII. Вып. 7. М., 1995. С. 10–27.

4. Каргер М. Новгород Великий. М.: Изд. Академии архитектуры СССР, 1946.

5. Морозкина Е.Н. Зодчество Пскова как наследие. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Мос-

ковский архитектурный институт. Кафедра истории архитектуры и градостроительства. М., 1967.

6. *Петров Д.А.* Новгородская церковь Ивана на Опоках: храм XII в. глазами мастеров XV в. // Архитектура и строительство России. 1991. Вып. 6. С. 30–31.

7. *Петров Д.А.* Новые сведения об одном забытом памятнике новгородской архитектуры конца XV века — церкви Иоанна Богослова в Велебицах на Шелони // Новгородские древности. Вып. 4. М., 1993. С. 247–263.

8. *Петров Д.А.* Место и назначение церкви Жен Мироносиц в Новгородской архитектуре конца XV — начала XVI вв. // Церковь Жен Мироносиц: материалы исследований. Архив архитектуры VII. Вып. 7. М., 1995. С. 30–36.

9. *Петров Д.А., Филиппова Л.А.* Церковь Жен Мироносиц по письменным источникам // Церковь Жен Мироносиц: материалы исследований. Архив архитектуры VII. Вып. 7. М., 1995. С. 4–9.

10. *Петров Д.А.* Архитектурные особенности и проблемы датировки церкви Св. Мины в Старой Руссе // АН. 2015. Вып. 62. С. 30–48.

11. *Петров Д.А.* Строительство Василия III в Новгороде и Новгородской земле в первые десятилетия XVI века // Новгород и Новгородская земля. Вып. 29. Вел. Новгород, 2015. С. 274–290.

12. РГАДА. Ф. 280, ОП. 5, Д. 897, Ведомость 9. Л. 224 об.

13. *Седов В.В.* Храм Николы в Гостинополье XV в. // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1990. С. 213–225.

14. *Седов В.В.* Об иконографии новгородских храмов XIII — начала XVI веков // Иконография архитектуры. М., 1990. С. 102–127.

15. *Седов В.В.* Псковская архитектура XVI в. // Архив архитектуры. Вып. III. М., 1996.

Сидоренко Иван Владимирович
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

ТИПОЛОГИЯ ДЕРЕВЯННОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ XVIII ВЕКА НА ТЕРРИТОРИИ БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ

Typology of wooden temple architecture of the 18th century on the territory of the Bryansk region

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о формировании и развитии типологии деревянной храмовой архитектуры XVIII в. Брянской области. На примере ряда региональных памятников монументального искусства показана эволюция конструктивных и декоративных особенностей брянской деревянной архитектуры и взаимовлияния приграничных ей территорий.

Abstract. The article examines the issue of the formation and development of the typology of wooden temple architecture of the 18th century. Bryansk region. Using the example of a number of regional monuments of monumental art, the evolution of the constructive and decorative features of Bryansk wooden architecture and the mutual influence of its border territories is shown.

Ключевые слова: архитектура XVIII в., деревянные храмы, традиции народного деревянного зодчества, архитектурное устройство, Брянская область.

Keywords: architecture of the 18th century, wooden churches, traditions of folk wooden architecture, architectural design, Bryansk region.

Традиции народного зодчества в Брянской области формировались в условиях постоянной реорганизации административных границ. Брянская область является приграничным регионом — как с рядом государств, так и с Курской, Орловской, Смоленской и Калужской областями внутри страны. Расположение оказало значительное влияние на формирование уникальных черт местного зодчества. В силу сложившихся региональных и природных особенностей основным материалом для строительства стало дерево, ввиду его высокой доступности и низкой стоимости, что сыграло определяющую роль в архитектурном облике пограничных территорий.

Памятники деревянной архитектуры XVIII в. Брянской области преимущественно связаны с влиянием украинского барокко, а именно интегрированием украинской храмовой системы целиком, либо от-

дельных ее частей. Одной из наиболее популярных пространственных схем стал тип трех- и пятисрубных (крещатых) деревянных храмов, как правило восьмигранных [1, с. 220–226] по форме сруба. Что примечательно, в дальнейшем подобное построение использовалось и в каменной архитектуре.

Церковь Николая Чудотворца в Глухове (1693) представляет собой один из ранних примеров трехсрубного храма, ориентированного по продольной оси «восток–запад». Среди пятисрубных храмов, где восьмерики располагаются по форме креста и создают вертикальную доминанту перед основным объемом, выделяются церковь св. Екатерины в Чернигове (1715) и собор Успения Пресвятой Богородицы в Новгороде-Северском (1715). Храмы с большим количеством срубов строились редко: семисрубный Крестовоздвиженский собор Полтавы (1709), Спасская церковь в Стародубе (1781), и девятисрубный храм св. Троицы в Новомосковске (1775).

Трехсрубная структура храма была популярна не только с технической точки зрения ввиду простоты строительства, но и функциональной. Этот вариант более функционален благодаря отсутствию крупных подкупольных объемов, как следствие обогрев таких сооружений являлся менее затратным. Также в храмах трехчастной структуры соблюдается основная схема частей храма, включая притвор (бабинiec), среднюю часть и алтарь. Это позволяет удобнее разместить как трапезную и дополнительные приделы, так и самостоятельную колокольную или крытую надпритворную звонницу. Кроме того, объемное решение храма приобретает вариативность в построении — любая из его частей может быть как полукруглой или граненой, так и прямоугольной.

Единственным сохранившимся на юго-западе Брянщины памятником деревянной архитектуры первой половины XVIII в. является церковь Рождества Пресвятой Богородицы в Старом Ропске (1730). С этого памятника начинается развитие типологии трехсрубного деревянного храма на территории региона. Отличительной чертой таких построек являются основные срубы, завершенные «баниами» — грушевидными или шатровыми кровлями с фигурной главкой.

Центральный объем в верхней части переходит в восьмерик, который венчает шатер, тот, в свою очередь, завершен главкой с крестом. Восточный и западный объемы покрыты более низкими шатрами, центральный — выше всех остальных — смысловая и композиционная доминанта среди окружающих его приделов. Этот принцип объемного построения восходит к сооружениям XVI в. Благодаря приграничному влиянию прямоугольная форма как приделов, так и всего сооружения приобретает грани: в боковых и алтарном — во-

семь граней, западный содержит четыре. Свято-Николаевский храм в Новом Ропске, построенный при содействии гетмана Даниила Апостола в 1732 г., повторяет форму церкви в Старом Ропске. Это также многогранная, крестообразная в плане, с пятигранными боковыми объемами, увеличенными главами, на которых располагается центральная четверик с ярусным верхом.

Говоря о первом типе многоглавых пирамидальных храмов, кроме вышеперечисленных храмов в Старом и Новом Ропске, стоит отметить схожесть с храмом Вознесения Господня в Клинцах (1778), а также церковью Введения во храм Пресвятой Богородицы (1761) в с. Мерефа Харьковской области. Общим признаком сооружений является многоглавность над основным объемом, а также квадратные срубы со срезанными углами, формирующие доминанту центрального сруба над боковыми. Формируя динамичность центрального купольного объема, меняется ширина восьмериков и венчающих их главок, а также расстояние между их осями, добавляется легкий наклон стен каждого верха к центральной оси. Так, каждая главка воспринимается не только как часть целого купольного объема, но и как самостоятельная единица здания. Объемы противоположных рукавов в нижней части здания связаны с центральным объемом, тем самым формируют единый объем по всей ширине сооружения первого яруса.

Особенности, заложенные архитектурой Левобережной Украины и первым опытом подобного строительства в Старом и Новом Ропске, получили свое воплощение в памятниках южных границ Брянской области, созданных под непосредственным влиянием [2, с. 75–84] украинского барокко. Усиливается композиционное стремление вверх, особое значение приобретает вертикальная обшивка и, соответственно, декоративность в фасадной отделке.

Вторым, одним из самых популярных сложившихся композиционных типов деревянной архитектуры стал вытянутый вдоль оси бабинец–алтарь (чаще прямоугольный) храм. На основе сохранившихся памятников территории Левобережной и Слободской Украины можно сделать вывод, что на ее территории он не получил такой популярности, как в Брянской области. К числу известных памятников архитектуры Украины можно отнести только церковь Рождества Пресвятой Богородицы с. Андреевка Харьковской области (1784, перестроена) и церковь Успения Пресвятой Богородицы в с. Чуйковка Сумской области (1730, утрачена).

Последняя до пожара 2014 г. считалась одним из древнейших памятников деревянного зодчества Левобережной Украины. Срезанные грани четверика, декорирование основного объема храма колоннами, использование двух возможных входов — основной через паперть

и парадный (престольный) с восточной стороны подкупольного объема — все это характеризует лаконичную в исполнении церковь. Среди храмов такой же структуры на территории Брянской области следует отметить ряд храмов, такие как церковь Михаила Архангела в с. Бобрик (1779), Параскевы Пятницы в с. Заречное (1775), Троицы Живоначальной в с. Старый Кривец (1798, утрачена), Покрова Пресвятой Богородицы в с. Яловка (1730), Николая Чудотворца в с. Семешково.

Николаевская церковь с. Семешково датируется 1764 г., однако архитектурные формы деталей сооружения свидетельствуют о поновлении, свойственном скорее для середины XIX в., нежели первой половины XVIII в., — остроконечное оформление оконных проемов; подчеркнутое карнизом деление на ярусы; использование шатрового купольного оформления вместо завершения главками на восьмерике, стилизованный фасадный декор; филенчатые пилястры по краям боковых пристроек с щипцовыми фронтонами. Пилястры рассматривались как конструктивный, а не декоративный элемент и применялись, чаще всего, лишь в угловых частях здания. Часто в постройках они не делались вообще, уступая место тонкой полуколонне. Последнее, видимо, объяснялось также сложившимся в украинской деревянной архитектуре в середине XVII ст. приемом рубки из деревянных пластин с соединением «в шип» без остатка.

Церковь Михаила Архангела в с. Бобрик — одна из главных церквей области, выполненная по основным принципам трехчастной архитектуры — крещатый план, продольное членение и возвышающийся четверик — основной элемент композиционного решения. Интересно будет отметить наличие двух восьмериков — главный верхний световой и глухой нижний, исполняющий как декоративную, так и композиционную роль, почти выравнивая главку с высотой надпритворной колокольни, тем самым формируя единое храмовое пространство, подчиняя вертикальную доминанту колокольни купольному объему. Так же, как и в вышеупомянутой церкви Успения в с. Чуйковка Сумской области, в декоре экстерьера церкви Михаила Архангела используется классическое для каменной архитектуры оформление с использованием колонн, четким выделением карнизов и лопаток. Тем не менее, памятники все еще тяготеют к народной архитектуре Украины, нежели к классицизму, только начинающему свое развитие на территории Брянщины.

Церковь Параскевы Пятницы в с. Заречное имеет тот же крещатый план с выделением рукавов, заканчивающихся парадным крыльцом. Два вертикальных объема выделяются над алтарной и основной частями. Поярусно сужающаяся кверху колокольня с двумя ярусами четвериков и узким восьмериком, поддерживающим главку. Более низкий западный купол предалтарной части, выступающий из основной части четвериком, обрамлен более низкими постройками и завершен световым восьмериком и глухой ножкой главки. Внешняя отделка декорируется лишь лопатками по углам и рамочным обрамлением наличников.

Церковь Живоначальной Троицы в с. Старый Кривец, с одной стороны, продолжает традицию народной архитектуры Украины, в плане членения и вертикального положения теса, но в то же время появляется несвойственный типу ранее геометрический декор карнизов в обрамлении основных купольных объемов. В дальнейшем такой декор встретится в церкви Покрова Пресвятой Богородицы в с. Яловка — обшивка тонкими пилястрами по углам, граненая купольная кровля и пирамидальные главки — свидетельство более позднего оформления храма, предположительно конца XIX в., но в остальном та же типология формирования вертикальных доминант.

Украинская архитектура значительно повлияла на развитие деревянного зодчества на территории Брянской области. Однако стоит отметить спад к концу XVIII в. на примере церкви в Красном Роге. Несмотря на подчеркнутый декоративизм и построение двухкамерного строения, в архитектуре ощущается схематизм и отход от заложенных принципов трехчастного членения — минимизирование количества глав, ограничение пространства посредством закрытия купольного и алтарного пространства подшивным потолком.

На северо-востоке Брянской области деревянное зодчество ориентировалось на общерусскую архитектурную традицию. К сожалению, количество подобных памятников постоянно снижается, на данный момент сохранились — Покрова Пресвятой Богородицы в с. Пушкино (1719–1720), Покрова Пресвятой Богородицы в с. Высокоселище (1761). Памятники деревянного зодчества в этих селах гораздо скромнее своих каменных аналогов, но в композиции и пространственном решении создают впечатление, в какой-то степени, независимых от столичной архитектуры XVIII в., так как восьмерики на верхах, а также граненые объемы алтарных зон, следует связывать с типологией украинского и белорусского зодчества, где подобные пространственные объемы с указанными пропорциями, как было обозначено ранее, появились раньше, чем в русской архитектуре.

Список литературы

1. *Бусева-Давыдова И.Л.* Об истоках композиционного типа «восьмерик на четверике» в русской архитектуре конца XVII в. // Архитектурное наследство. Вып. 33. М.: Стройиздат, 1985. С. 220–226.
2. *Ильин М.А.* Связи русского, украинского и белорусского искусства во второй половине XVII в. // Вестник МГУ. Серия общественных наук. Вып. 7. М., 1954. С. 75–84.
3. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область / редкол.: Е.Г. Щеболева (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1998.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ГРАВЮРАХ ЖАКА КАЛЛО

Theatrical art in engravings by Jacques Callot

Аннотация. 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).

Abstract. 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).

Ключевые слова: театр барокко; гравюры Жака Калло; театрально-декорационное искусство; барочная сценография; комедия дель арте.

Keywords: baroque theater; engravings by Jacques Callot; theatrical-decorative art; baroque scenography; comedia del arte.

Одной из главных и узнаваемых черт различного рода театральных представлений эпохи барокко является сценография. Это период нового визуального языка театра: пышного, технологичного, масштабного. Также в это время зарождаются новые формы действия. Подходя же к изучению отдельных декораций или театра в целом, мы зачастую можем столкнуться с нехваткой информации о предмете изучения. Тому виной разные факторы, основной из которых заключается в том, что театр и театральное представление — это искусство, разворачивающееся во времени, живущее и меняющееся.

В этом вопросе, конечно, нам могут помочь в большей степени литературные источники, как и сопутствующие определенной по-

становке (либретто, пьесы, нотные записи), так и современные тому периоду тексты (письма, трактаты), но даже при помощи них мы не всегда сможем получить исчерпывающее знание. Отдельные же материальные памятники театрального искусства — части декораций (кулисы, задники, бутафория) — по причинам редкого экспонирования, плохого состояния, отсутствия полных комплектов декораций еще более трудны в изучении. Тогда исследователь вправе взять за основу некоторые графические работы: листы с эскизами или чертежи самих мастеров-сценографов, если, конечно, таковые сохранились. Однако подобного рода «проектная документация» (оборот, часто использующийся в современном театре) зачастую имеет лишь косвенное отношение к настоящим постановкам, так как существует еще до исполнения замысла и соответственно является фантазией сценографа без гарантий детального исполнения задумки.

В таком случае важным источником информации, зафиксировавшим воплощение образа театрального представления постфактум, является гравюра.

Гравюра — это в некотором роде графический репортаж с места событий. Одним из главных «репортеров» того времени по праву можно считать французского гравера и рисовальщика Жака Калло (1592–1635). Его серии работ охватывают огромное количество тем, среди которых есть, конечно, и театр, и театрализованные площадные, дворцовые представления. В этой работе на примере нескольких произведений Калло автор предлагает познакомиться с проявлениями театральной жизни XVII века.

Творчество Жака Калло можно условно поделить на два больших периода: итальянский (1609–1621) и французский (1621–1635). Собственно, тонкости гравюры Калло осваивал в Риме, работая в мастерской у Филиппа Томассена (1562–1622). Около 1612 года Калло переезжает во Флоренцию, где его привлекают к работе для двора Медичи, которые в то время большое внимание уделяли изощренным театрализованным представлениям.

Ярким примером, запечатлевшим одно из таких представлений, является гравюра интерлюдии в Театре Медичи 1617 года. На ней Калло изображает сцену первой интермедии спектакля «Освобождение Тиррена и Арнии, родоначальников Тосканы» («La liberazione di Tirenno et d'Arnea»). Это представление было разработано сценографом и архитектором Джулио Париджи (1571–1635) и исполнено во время свадебного карнавала 6 февраля 1617 года. Сюжет представления основан на истории освобождения мифических прародителей Тосканы Тиррена и Арнии от чар Цирцеи.

Геркулес с помощью Юпитера, который спускается на сцену, полон решимости освободить Тиррена и Арнею из вулкана, отчетливо видимого в центре сцены. В момент освобождения двух влюбленных начинается балет, которым заканчивается первая интерлюдия.

С невероятной тонкостью Калло воспроизводит убранство театра Медичи, фигуры танцоров и, конечно, сценическое оформление. Джулио Париджи решил место действия следующим образом: общий фон декорационного оформления — мифический лес, созданный при помощи *кулисной* системы (Париджи был одним из первых итальянских художников, кто ушел от использования телариев — трехгранных призм), где каждая из плоских кулис изображает дерево. Эффект безграничной глубины пространства достигается при помощи имитации перспективного сокращения кулис (изменения размера) от портала к аръерсцене. Какая-то часть запечатленных на гравюре деревьев-кулис могла и вовсе быть нарисованной на живописном заднике. Таким же образом могли быть исполнены и клубящиеся облака — характерная черта барочной сценографии: частично они были составляющей задника, часть представляли плоские падуги (расположенные такими же планами, как и кулисы-деревья), третья часть — облачные машины, на которых располагался хор и с которых на планшет сцены при помощи полетных устройств спускались Геркулес и Юпитер. Перспективное сокращение не только кулис-деревьев, но и падуг-облаков позволяло добиваться эффекта бесконечного пространства сцены как по глубине, так и в высоту.

В центре сцены расположилась большая конструкция, изображающая вулкан, или же целый вулканический остров, упоминающийся в «Энеиде» Вергилия как Инарима (сейчас — Искья). По велению Юпитера этот остров придавил восставшего против Олимпа великана Тифея, чье изображение мы также можем наблюдать на гравюре.

И фигура самого Тифея, и вулкан, следуя общей тенденции *непрерывного движения* барочной сценографии, вероятнее всего были не статичны. Великан мог совершать движения руками, ногами, головой, открывать рот и говорить. Вулкан же, мы видим это из гравюры, был оснащен дымовой машиной, имитирующей извержение: столбы пара вырываются из него и уходят вверх, к облакам. Такое «перетекание» дыма из жерла вулкана, стоящего на планшете сцены, в зону сценического неба подчеркивало своеобразную барочную вертикаль сценографии, которая заключалась в неделимости мира мифического и мира реального. Вместе с этим сценограф усиливает эффект всеобъемлющего пространства при помощи системы изящных лестниц и пандусов сложной формы, идущих от сцены к просцениуму. Таким образом сцена и зрительный зал являют единое целое. Под-

тверждение этой мысли мы находим в действии, которое запечатлел Калло: зеркально расположенные полукруглые пандусы позволяют танцорам спуститься со сцены в зрительный зал, в зону, свободную от сидений. Эта деталь очень важна, потому что обычно в первых рядах располагались места герцогов, но в этом представлении Козимо II и его жена Мария Магдалина — главные герои, Тиррен и его возлюбленная Арния, стоящие в окружении пар других танцоров, выступающих в качестве их компаньонов и прислуги. Зрители же расположены на своеобразных многоуровневых трибунах, обустроенных вдоль стен.

Калло большое внимание уделяет людям, стоящим к нему ближе всего, благодаря чему мы можем восстановить облик зрителя театра Медичи. Огромное мастерство владения линией, ловкость Калло демонстрирует в обозначении фигур и поз танцоров, сводя к минимуму количество возможных штрихов — это требовало, разумеется, очень тонкой техники травления, в чем художник безусловно преуспел — мы видим это, например, в работе, посвященной представлению «Солейман» Просперо Бонарелли («Soliman. 5e Acte», 1620). В дальнейшем Калло некоторым образом отойдет от столь детального и подробного изображения окружающего мира, добавив к палитре своих инструментов черты гротеска и карикатуры.

В 1621 году, после смерти великого герцога Козимо II Медичи и спустя двенадцать лет, проведенных в Италии, Жак Калло возвращается в Лотарингию (Франция), где начинает серьезную и длительную работу над редакцией уже созданных или созданием новых гравюр, основанных на его продолжительном итальянском путешествии. К таким работам можно отнести, например, серию под названием «Гобби» («Les Gobbi», 1620–1622) или альбом «Нищие» («Les Gueux», 1622–1623).

С точки же зрения исследователей облика театра барокко наиболее интересна серия, опубликованная под названием «Танцы Сфессании» («Balli di sfessania», 1620–1622). Двадцать четыре гравюры представляют собой репортаж с места представлений комедии дель арте (Commedia dell'arte) — площадного итальянского театра. Мы рассмотрим одну из этих работ, с изображением Кукареку (Cucurucu) и Рацулло (Razullo). Калло не стремится показать все представление целиком, а берет лишь одну часть — танец, именуемый *мореской*, который символизировал собой конфликт мавров с христианами: два актера встают друг напротив друга и начинают всячески извиваться, совершать дикие прыжки и пируэты. До конца не ясна связь песни-морески с танцем, однако по гравюре Калло можно сделать

заклучение, что какие-то звуки, вероятно даже музыкальные, актеры все-таки произносят.

Особое внимание Калло уделяет характерам и динамике поз, выражениям лиц, делая акцент на гротескной сути происходящего. В отличие от многофигурных композиций с представлений театра Медичи, рассмотренных выше, персонажи этой серии максимально индивидуализированы, в особенности это, конечно, касается костюмов и масок — как одного из основных сценических приемов комедии дель арте. Рацулло является маской первого дзанни квартета, он близок таким маскам, как Бригелла или Ковьелло, отличительные особенности которых в действии — пение и умение играть на гитаре, в костюме — плащ. На гравюре Калло отчетливо видно, что костюм Рацулло состоит из панталон, подвязанных под коленями бантами, и жилета грубой ткани с помпонами, книзу расходящегося на лохмотья, надетого на блузу. Маска Кукареку — персонаж дзанни, близкий по духу и образу более известному Пульчинелле (с Кукареку они — братья) или Арлекину. И если связь Пульчинеллы с птицами заключена в дословном переводе его имени (*pulcino* с ит. «цыпленок, которому день от роду»), то Кукареку — это имя и вовсе целиком созвучное птичьему языку — отсюда и маска с носом-клювом, и нарочито большие глаза. Кукареку одет в рубашу с широкими рукавами и помпонами, на ногах — длинные панталоны. Несмотря на схожесть происхождения — оба персонажа являются слугами — мы легко прослеживаем их различия и индивидуальность, как с точки зрения внешних костюмных проявлений, так и с точки зрения характерных карикатурных движений, схваченных Жаком Калло.

Особого внимания заслуживает задний план гравюры. За фигурами актеров мы видим достоверный образ площадного театра: с деревянной сценой, расположенной на высоте голов собравшихся вокруг прохожих, и занавесом-задником, изображающим городской пейзаж. Занавес закреплен на горизонтально лежащей ветви, из-за него вот-вот выйдет очередной персонаж. На самой же сцене уже разворачивается действие, в котором участвуют трое мужских и одна женская маски. И в этом вновь прослеживается стремление Калло указать на всеобщую театрализацию жизни XVII века. Театр происходит не только перед нашими глазами, но еще и вдали от нас, и это происходит одновременно, создается единое театральное пространство, и человек барокко может напрямую с этим соприкоснуться, поучаствовав в подобном площадном действии или, например, в театрализованном шествии Карла IV.

Гравюра «Вхождение Его Высочества, представляющего Солнце, после Битвы у Барьера» 1627 года — работа из серии «Битвы у Ба-

рьера» («Le Combat à la barrière»), являет собой еще одну характерную форму театрального представления эпохи Барокко — праздничное шествие. Это одна из одиннадцати гравюр альбома, повествующего нам о грандиозном фестивале в герцогском дворце. Фестиваль состоял из тщательно продуманных и театрально разыгранных поединков различного рода, некоторые из которых были организованы на воде, некоторые — у барьера. Завершался праздник победой Карла IV, Герцога Лотарингии, и его триумфальным вхождением, сопровождающимся театрализованной процессией на богато украшенных повозках.

Шествие на колесницах начинается в правом нижнем углу, на сцене выступают музыканты, которых привлекают женщины с бубнами; далее следует колесница-кузница бога огня 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, окруженного сиянием Солнца. Здесь мы отмечаем еще одну особенность барочного театра: чтобы подобный праздник со всей его пышностью и яркостью произошел, необходимо искреннее народное участие — человек барокко должен мыслить себя частью мифологического и театрального.

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.

Список литературы

1. Гвоздев А., Пиотровский А. История европейского театра. М.-Л.: Academia, 1931.
2. Гликман А. Жак Калло. Л.-М.: Искусство, 1959.
3. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Дж.Р. Брауна. М.: БММ, 1999.
4. Козлинский В.И., Фрезе Э.П. Художник и театр. М.: Советский художник, 1975.
5. Корндорф А. Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // Искусствознание: журнал по теории и истории искусства. 2016. № 1–2.

6. *Шовская Т.* Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617). Сценография постановки // Искусствознание: журнал по теории и истории искусства. 2016. № 4.
7. *Abirached R., Couty D., Rey A.* Le Théâtre (Bordas spectacles). Paris: Bordas, 1980.
8. *Kirstein L.* Four Centuries of Ballet (Fifty masterworks). New York: Dover Publications inc., 1970.
9. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by T. Carter, J. Butt. T. 1. Cambridge University Press, 2005.

Бочарников Борис Николаевич
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Сергеева Т.Д.

**КАРТИНА АНТОНА ФОН ВЕРНЕРА «ПРОВОЗГЛАШЕНИЕ
ГЕРМАНСКОЙ ИМПЕРИИ В ВЕРСАЛЕ 18 ЯНВАРЯ 1871 ГОДА»**

**Painting by Anton von Werner
«Proclamation of the German Empire. January 18, 1871»**

Аннотация. Антон фон Вернер (1852–1815) 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 1871 и 1882 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 положения академической картины в искусстве Франции и Германии на рубеже 1860–1870-х гг.

Abstract. Anton von Werner (1852–1815) was one of the largest 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 editions of the painting in the 1871s and 1882s. 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, based on the legacy 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.

Ключевые слова: академизм, Антон фон Вернер, историческая картина, искусство Германии XIX века, историзм.

Keywords: academicism, Anton von Werner, paintings art history, German art of the 19th century, historicism of art.

Франко-Прусская война 1870–1871 гг. стала важнейшим историческим событием второй половины XIX столетия, определив надолго

расклад сил в Западной и Центральной Европе. Война, в которой одержала безоговорочную победу коалиция во главе с Северо-Германским союзом, увенчалась объединением немецких земель в единое государство, тем самым наследуя Священной Римской империи германской нации, сокрушенной Наполеоном I в 1804 году. Прусская династия Гогенцоллернов, в борьбе за испанский престол на фоне очевидной неприязни Франции к Германскому союзу, установила свое доминирующее значение на карте Европы, во многом воплощенное энергичной политикой канцлера Бисмарка. Конфликт обеих держав нашел выражение в трудах мыслителей своего времени, но наиболее яркое отображение получил в искусстве, выразившись в великолепных полотнах «немецкого Давида» — Антона Александра фон Вернера (1843–1915). Именно ему, крупнейшему из немецких живописцев второй половины XIX века, было суждено выразить триумф новой объединенной Германии, о создании которой грезил немецкие романтики с начала XIX столетия.

Можно сказать, что Германия, одержав победу над Францией, будучи уже увенчанной лаврами победителя Австрии и Дании, вошла в пору своего расцвета. Внешняя и внутренняя политика Германии с ее нарочитой апелляцией к славному наследию прошлого нашли свое выражение и в процессе развития академического искусства, несомненно, переживающего свою лучшую пору. Увы, впоследствии именно это обстоятельство надолго закрепило в искусствоведении за многими произведениями живописи и архитектуры этого направления понятие «официального» и полноценно стало рассматриваться только лишь после воссоединения ГДР и ФРГ в 1990 году.

По своему значению и роли в искусстве Германии Антон фон Вернер был одной из значительных фигур. Программа больших картин Вернера, несмотря на убедительную реалистичность в их пластической трактовке, во многом при этом несла объективный не только документальный или пропагандистский характер, являя собой обобщенный историко-художественный образ. Здесь можно согласиться с Домиником Бартманом, во вступлении к каталогу выставки художника 1993 года отмечавшем, что Вернер в своем творчестве выступал скорее как летописец, чем как историограф [1, с. 7]. Отчасти метод Вернера с его современной исторической темой согласуется со словами Курбе, считавшего, что современная эпоха может быть изображена лишь художниками своего времени [4, с. 123]. Но Вернер при этом никогда не стремится отстраниться от прошлого, наделяя современные события неуловимым диалогом с ним.

В контексте европейского искусства Вернер занимает место верного академизму художника, сочетая в себе черты позднего романтизма с преобладающей реалистической манерой, что было характерно для германской живописи того времени. Господство исторической темы в живописи над произведениями религиозного и мифологического содержания отличало германских академистов от представителей французской школы. Тем не менее, они тематически нераздельно связаны с исторической картиной историко-политического и репрезентационного характера, в германском искусстве, на наш взгляд, звучащие как подлинные страницы истории.

Академизм в Германии XIX века, начиная со времени изгнания войск Наполеона I, был движущей силой искусства, позволившей выразить идеал национального сплочения. Здесь особенно выделилась Дюссельдорфская школа, к которой через обучение у Иоганна Шиммера относится и Вернер в родственной ей академии в Карлсруэ. Представители дюссельдорфской школы, начиная с назарейцев, в основном и вырабатывали национальный немецкий язык в области изобразительного искусства, и прежде всего в искусстве исторической картины. К числу наиболее ярких ее представителей относится и Альфред Рётель, создавший композиции на тему из истории Карла Великого для базилики в Аахене еще в 1849–1850 годах.

Для времени Вернера, учившегося также и у Карла Лессинга, французская школа уже утратила свой притягательный характер. Уже в прошлом был триумф Тома Кутюра, чья работа «Римляне времен упадка» 1847 года была воспринята как обличение действительности, будто пробуждая к жизни забытый идеал неоклассицизма. Молодой Кабанель, ярко проявивший себя как талантливый мастер историзма, не оправдал, однако, возлагаемых на него надежд. Историческая картина близко соприкасается с батальным жанром, в котором находит наибольшее самовыражение. Для германской живописи из французских художников этого времени имел несомненное значение Эрнест Месонье, с творчеством которого имеет определенные переклички и творчество другого крупного немецкого художника того времени — Менцеля, с которым в преддверии Франко-Прусской войны хорошо знаком был и Антон фон Вернер.

Антон фон Вернер на момент начала Франко-Прусской войны 1870–1871 гг. был еще молодым художником, но он уже проявил себя как живописец с большим дарованием. Его полотно «Похищение Генриха IV архиепископом Кёльнским Анно из Кёльна в 1062 году» и многочисленные графические произведения, исполненные им в качестве пенсионера Берлинской академии, дали право ему вскоре занять положение в качестве главного художника империи. Здесь

следует учитывать и то значение, которое сам Вернер придавал этому определяющему моменту в своей жизни, судя не только по его живописи, но и по его воспоминаниям.

Работы над первой и последующими версиями (1) своего главного полотна нераздельны от непосредственной близости к ее участникам, к генералам, солдатам, самому Бисмарку и императорскому двору. Впоследствии, не скупясь на подробности и неподдельный патриотический импульс своего повествования (живописного и автобиографического), в своей автобиографии [2, с. 356–357] Вернер охотно знакомил своих читателей, как и зрителей на своих персональных выставках, с создаваемой им иконографией портретов героев и участников итога — финала этой войны — провозглашения Германской империи в Версале 18 января 1871 года.

Известные нам варианты эскизов, а также обширный ряд графических портретов позволяют отметить серьезность и мастерство художника в том, насколько методично и добросовестно он работал над первым вариантом своего полотна. Само же место действия — Зеркальная галерея дворца в Версале — во многом дало художнику ту почву, отталкиваясь от которой он мог выразить себя, не скупясь на художественные средства, тем самым выражая и свое собственное отношение не только к историческому событию, но и к проблеме академической историко-документальной картины. Принцип опоры на классицистический идеал, помноженный на героизированное имперское начало, явившийся основой его мировоззрения, а также выбор художественных средств, отвечающих пластическому методу художника, в своем сплаве дали достойный творческий результат, который убедительно мы видим на примере создания рассматриваемых нами полотен.

Версия 1877 года для Городского дворца в Берлине была преподнесена Кайзеру Вильгельму I в честь его 80-летия от немецких вольных городов. О ней мы можем судить, как и большинстве других монументальных произведений немецкого искусства, лишь по фотовоспроизведению. Несомненно, она имела большое значение в искусстве своего времени. Черно-белое изображение едва ли может дать полноценное представление об этом первом крупном полотне Вернера, размером 4,37 на 7,32 м. Тем не менее, оно дает нам возможность все же увидеть то новое, что художник стремился выразить в нем.

Вернер не стал акцентировать внимание на главных героях войны — императоре Вильгельме I и канцлере Отто фон Бисмарке, пусть и оставляя им значительное место. Триумф самой армии Германского союза, народа, объединившегося в единое государство, на фоне аркад Зеркальной галереи Версальского дворца и присяга

императору здесь подкреплены самой архитектурой и тем живописным контекстом, которым наполнено само полотно. Торжество Германского оружия коррелируется с видимой фрагментарно плафонной композицией Нейменгенского договора кисти Лебрена. Это неслучайно, поскольку его подписание означало в 1676 году для Священной Римской империи когда-то утрату Фрайбурга и Кёльна на правом берегу Рейна. Теперь же Франция не только теряла корону, становилась вновь республикой, но и утрачивала свои притязания на рейнские земли, уступая большую их часть победившей Германии, провозгласившей на месте трона Людовика XIV свое историческое господство. При этом в данном полотне нет, на наш взгляд, и доли подчеркнутого реваншизма, сколько-нибудь выраженного художественными средствами. Вернером, на наш взгляд, скорее выражена преемственность и равенство германского оружия относительно прославленного оружия французского. Вернер благородно уподобляет своих современников героям прошлого, пусть и проигравшей стороны. Такая трактовка логично сочетается со словами Бисмарка о потерявшей свое значение Франции, погрузившейся в раздоры и потерявшей свое бывшее могущество.

Документальный характер произведения близок к фотографии, что должно было усилить стремление Вернера к созданию цельного художественного образа. В определенной мере здесь может проявиться знакомство Вернера суждениями Теофила Готье, определенно повлиявшего на сложение собственного творческого метода художника. Готье писал — «искусство не фотография, оно должно идеально перевоплощать действительность» [3, с. 155]. Определенно большое значение на Вернера могла оказать его статья «О прекрасном в искусстве», опубликованная в 1847–1855 гг., в которой Готье выдвинул целый ряд суждений, отмеченных В.С. Турчиным: «Подражание — средство, но не цель искусства» [3, с. 155]. Этот тезис Готье как апологета теории эстетизма весьма подходит для характеристики работ Вернера. Готье отнюдь не предполагает отказа от глубокого содержания в искусстве, но формулирует важный аргумент тех представителей академизма, которые стремились в натуроподобном — реалистически трактованном полотне воплотить художественное высказывание.

Взгляд художника на проблему отображения им исторического события выражается по-разному, что в логике рассмотрения первой версии «Провозглашения Германской империи в 1871 году» предполагает обратить наше внимание на замечательные картоны к триумфальной колонне Победы над Австрией, Данией и Францией в Берлине, исполненные Вернером в 1873 году [5, с. 323].

Эти работы, не лишённые аллегорической трактовки, переключаясь с полотнами венецианцев эпохи Ренессанса, в большей мере наследуют духу картин наполеоновского времени. При общем характере изображённых фигур, напоминающих скорее эпически изображённых в костюмах прошлого маршалов и солдат, сближаясь в своей декоративности со стилем «трубадур», аллегорическое содержание композиции прочитывается и за счёт четкого распределения групп фигур, так и схватываемой зрителем общей линии повествования. Особенно примечателен фрагмент «битвы орлов» — золотого и черного меж фигур величественной Бруссии и скрывающейся в тумане «Свободы» — Франции.

Несомненно, к числу дошедших эскизов к работам, посвященным Франко-Прусской войне, в том числе и к неовощенным полотнам, относится графический лист из Берлинского музея «Апофеоз победы» 1870 года — первый замысел художника триумфального характера. На фоне вознесенной на террасу триумфальной арки, напоминающей римскую арку Константина (определенно вступающей в параллель с арками Наполеона в Париже и Городского дворца в Берлине), и монументов Фридриху I и Фридриху II верхом изображены командующие прусской армии во главе с Вильгельмом I. Художник, как известно, не стал осуществлять данную композицию, что, тем не менее, позволяет говорить о некоем предварительном решении увековечивания победы Германии над Францией.

Спустя 10 лет после создания полотна для Городского дворца и мозаик колонны Победы, принесших Вернеру славу первого художника империи и пост директора Берлинской академии художеств, ему было поручено вновь вернуться к истории события 18 января 1871 года. Это уже было принципиально иное по решению произведение.

Это был государственный заказ, связанный с созданием в здании бывшего королевского Цейгауза в Берлине по воле Вильгельма I «Зала славы Бранденбургско-прусской армии», то есть — музея, посвященного победам прусского оружия, который бы стал местом, где должны были быть собраны реликвии и военные трофеи. В оформлении его интерьеров принял непосредственное участие выдающийся немецкий монументалист и продолжатель традиций назарейцев — Ф. Гезельшап, оформивший его большой купольный зал монументальной живописью в духе ватиканских станцев Рафаэля. Кисти Вернера принадлежали два главных полотна в нем, заполнившие широкие ниши, — «Коронация Фридриха Первого в Кёнигсберге» и «Провозглашение Германской империи в Версале», служившие центром всего цикла из ряда работ, созданных преимущественно

представителями дюссельдорфской школы. Обе эти картины были исполнены в технике энкастики.

Эти две работы также выполняли важную роль в художественном убранстве зала, элементы убранства которого должны были отвечать идее национального пантеона. Здесь будет уместно вспомнить суждение О.В. Морозовой, которая в отношении практики оформления музейных экспозиционных залов того периода придерживается следующего мнения: «Методы эклектики, как и всякий другой стилистической системы, способствовали созданию целостного ансамбля, где достигалось органичное взаимопроникновение разных искусств» [7, с. 10]. В этом достигался не только синтез искусств, но и экспозиционный ансамбль, о чем верно говорит в М.Т. Майстровская, подчеркивая, что было, прежде всего, архитектурной задачей [6, с. 17]. Здесь следует упомянуть, что во французском искусстве этого времени наблюдается интерес к жанру исторической картины как ведущего элемента художественного убранства зала-музея. Примерно этому служит воплощенное в 1874 г. в технике фрески знаменитое полотно Ж.-Л. Давида «Клятва» в Зале для игры в мяч в Версале, что следует учитывать в рамках историко-культурного франко-германского контекста.

В полотнах Вернера для Цейгауза, безусловно, сильно выражен метод историзма. Это особенно заметно при разработке сюжета коронации Фридриха Первого в Кёнигсберге. Следование иконографическому образцу XVII столетия, который был положен в качестве основы, в своей тональной проработке, композиции, и символическому характеру полотна обнажает подход Вернера как «реставратора», стремящегося говорить языком прошлого, а не костюмированной современности, в чем его принципиальное отличие, скажем, например, от работ его австрийского современника Макарта. Рассмотрим подробнее второй вариант картины «Провозглашения Германской империи в Версале»

В ходе работы над полотном Вернер нашел, несомненно, емкое и более цельное решение композиции, в сравнении с первоначальным вариантом 1871 года. Важным ходом стало выделение в качестве центральной фигуры канцлера Бисмарка, что для Вернера было непростым шагом, поскольку в тот момент между императором и фактическим основателем империи возник конфликт. Он поступил вопреки желанию императора, согласно которому его фигура не должна была быть слита с другими окружающими в правой части композиции фигурами за счет введения более темного тона мундира, что было высказано художнику и при принятии полотна императором. В своих воспоминаниях Вернер подробно описывает этот диалог с Виль-

гельмом I, когда художник, аргументируя свое решение, говорил императору, со свойственным ему педантизмом в отношении к деталям, о том, что в день провозглашения империи все участники церемонии были в белых мундирах. Однако сам художник в своих воспоминаниях отмечал еще и то обстоятельство, что ему было необходимо белое пятно [2, с. 358], уравнивающее композицию и вместе с тем подчеркивающее значение Бисмарка в создании империи. Этот факт позволяет развеять суждение о Вернере как о придворном царедворце, укоренившееся за последнее столетие в зарубежной и отечественной литературе.

За счет символической и документальной убедительности Вернеру довелось создать целостный образ, в котором кроме портретно изображенных командующих армиями, чьи лица будто отчеканены на медали, все исторические личности, изображенные на картине, встраиваются в единую живописную массу. Художник вписывает фигуры в пространство, словно они нераздельны друг от друга, образуя цельную как рельеф композицию. На фотографиях 1944 года из собрания Мюнхенского Института истории искусства отчетливо видна эмоциональная выразительность, характерная для отдельных фигур, с подчеркнутыми индивидуальными особенностями каждого изображенного лица без стаффажной однообразности. За счет чуткости в передаче пространства и тончайших фактур Вернер смог усилить роль серебряного света, отраженного в зеркальной поверхности. Арки зеркал, словно подернутые патиной времени, вторят благородному мерцанию золота и серебра в изображении военных мундиров. Эта определенно символическая работа цвета позволяет говорить об импульсе символизма в творчестве Вернера, несмотря на свою живописную опосредованность, определенно указывая на специфику искусства этого времени.

Конечно, версии этой главной картины в творчестве художника можно рассматривать в контексте серии других его картин на темы событий Франко-Прусской войны. Следует обратить внимание, что тема истории этой войны стала для Антона фон Вернера одной из центральных тем в его творчестве, над которой он продолжал работать в течение своей жизни.

Для искусства Германии эти два полотна Вернера стали во многом национальным символом, в котором были выражены программные устремления государства и его саморепрезентации. В логике становления нового государства при этом важна существенная здесь интонация созидания и наследования, прежде всего, художественной традиции, что Вернер безупречно выразил в обоих главных версиях своего полотна. Переосмысленный классицистический импульс

впоследствии повлиял на государственные заказы и при русском императорском дворе, находившемся в тесных родственных связях с династией Гогенцоллернов. Это хорошо заметно на примере заказных работ И.Е. Репина «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» 1886 г. и особенно «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года» 1904 г., а также композиций Д.Н. Кардовского для собора в Новочеркасске 1905 г. Впрочем, влияние Антона фон Вернера на европейское и русское искусство еще предстоит изучить, что выходит за рамки данного доклада.

Судьба самих полотен Вернера, рассмотренных нами, была иной. Принесшие славу художнику картины с крушением Германской империи в 1918 году стали чужды наступившей эпохе. Историзм сошел со сцены художественной жизни Германии. Искусство Вернера было чуждо и в годы Третьего Рейха, чему свидетельством является и то, что многие крупные произведения художника не были эвакуированы и погибли при бомбардировках Берлина в 1945 году. Впоследствии имя Вернера на долгие годы было вычеркнуто из истории германского искусства и только с воссоединения Германии в последнее десятилетие прошлого века его творческое наследие начинает привлекать внимание исследователей.

Примечания:

1. Всего Антон фон Вернер создал 5 версий картины Провозглашения Германской империи в Версале. Первая датируется 1877 г. и не воспроизводилась Вернером согласно условиям заказа. Из версий 1882, 1885 и 1913 гг. существует только второй вариант, созданный к 70-летию Бисмарка, ныне он находится в собрании его мемориального музея в Фридрихсру. Местонахождение варианта 1913 г. из школы в Киле неизвестно с середины 1940-х гг. На уровне эскизов известен нереализованный монументальный вариант для зала заседаний здания Рейхстага начала 1890-х гг. Его фронтальное решение предполагало господство в ней фигуры Кайзера Вильгельма I как первого императора объединенной Германии.

Список литературы

1. *Bartmann D.* Anton von Werner: Geschichte in Bildern [Ausstellung des Berlin-Museums und des Deutschen Historischen Museums Berlin, Zeughaus, 7 Mai — 27 Juli 1993]. München: Hirmer, 1993.

2. *Werner A.* Erlebnisse und eindrucke 1870–1900. Berlin, 1912.

3. *Турчин В.С.* Из истории западно-европейской художественной критики XVIII–XIX вв.: Франция, Англия, Германия. М.: Издательство Московского университета, 1987.

4. *Курбе Г.* Письма, документы, воспоминания современников. М.: Искусство, 1970.

5. *Любин Д.В.* Изобразительное искусство Германии второй половины XIX — начала XX вв. В двух частях. Ч. 2. СПб.: Tabula Rasa, 2018.

6. *Майстровская М.Т.* Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М.: Прогресс-Традиция, 2016.

7. *Морозова О.В.* Монументально-декоративная живопись музейного назначения. Новый Эрмитаж, Российский исторический музей, Музей изящных искусства. М.: БуксМАрт, 2017.

Золочевская Софья Владимировна
РГГУ
Научный руководитель Калугина О.В.

**РУССКАЯ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ КОНЦА XIX —
НАЧАЛА XX ВЕКА**

**Russian impressionist sculpture in domestic art criticism
of the late XIX — early XX centuries**

Аннотация. В статье рассматривается явление импрессионизма в русской скульптуре рубежа XIX–XX вв. в современной этому направлению художественной критике. Посредством анализа критических текстов было показано, что сформировалось несколько позиций в отношении новаторства художественного языка русских мастеров. Автор 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.

Abstract. 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 it is shown several positions, which were formed regarding the innovation of the artistic language of Russian sculptors. The author 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 of a work of art is revealed, also the understanding of the figurative expressiveness of impressionistic sculpture is deepened.

Ключевые слова: скульптурный импрессионизм; русская скульптура рубежа XIX–XX вв.; русская художественная критика; культура эпохи Серебряного века.

Keywords: sculptural impressionism; Russian sculpture of the turn of the XIX–XX centuries; Russian art criticism; culture of the Silver Age.

Импрессионистическое направление как в русской, так и в европейской живописи второй половины XIX столетия широко известно многим исследователям и любителям искусства, однако с понятием

«импрессионизма в скульптуре» знаком не каждый. Тем не менее, именно импрессионизм, активное развитие которого в русской пластике приходится всего только на 1890–1910-е гг., стал отправной точкой развития скульптуры всего XX в.

К общим формальным импрессионистическим приемам прибегали разные мастера, начиная с основоположника новой скульптурной школы Огюста Родена. В этом направлении работали, прежде всего, такие мастера, как А.С. Голубкина, П.П. Трубецкой, а также Н.А. Андреев, С.Д. Эрзя, В.Н. Домогацкий и А.Т. Матвеев в ранние периоды своего творчества.

В период конца XIX — начала XX в. русская художественная критика активно откликалась на все прогрессивные тенденции современного искусства и в значительной степени формировала общественное мнение в отношении ярких событий художественной жизни. В этот период количество критических замечаний в отношении искусства пластики заметно возросло.

Начиная с 1890-х гг. русские мастера-импрессионисты, прежде всего П.П. Трубецкой и А.С. Голубкина, активно представляют свои работы на выставках таких объединений, как «Общество любителей художеств», «Мир искусства», «Союз русских художников», «Московское товарищество художников» и некоторых других.

На данный момент в научных трудах известных отечественных исследователей разных лет — Н.Н. Врангеля, Б.Н. Терновца, А.В. Бакушинского, Н.Л. Неймана, А.А. Каменского, И.М. Шмидта, В.С. Турчина, Д.В. Сарабьянова и О.В. Калугиной, посвященных проблемам развития русской пластики конца XIX — начала XX в., достаточно широко изучено и проанализировано понятие «импрессионизма» в искусстве скульптуры и его специфическое проявление в творчестве русских мастеров рубежной эпохи.

На основе историографического анализа их публикаций можно сделать вывод о том, что художественная критика в большинстве случаев являлась средством для подкрепления аналитических рассуждений по определенной проблеме искусства скульптуры. Также критические тексты использовались для характеристики контекста художественной жизни, в рамках которой развивалось творчество того или иного мастера. Лишь некоторые авторы обратили особое внимание на восприятие скульптурного импрессионизма современниками, а также анализировали эстетические взгляды мастеров-импрессионистов.

В.С. Турчин [12] впервые рассмотрел опыт теоретического суждения о скульптурном импрессионизме, анализируя тогда широко обсуждавшуюся проблему импрессионизма в творчестве Огюста

Родена и Медардо Россо. В дополнение он приводит рассуждения самих мастеров-импрессионистов — П.П. Трубецкого, А.С. Голубкиной, и В.Н. Домогацкого, позволяющие определить, что для каждого из них означал импрессионистический метод.

Социохудожественный контекст, в котором развивалось новое направление русской пластики, О.В. Калугина [6] раскрывает в одном из разделов своей монографии, посвященной различным проблемам русской пластики эпохи Серебряного века. Исследователь дает обзор мнений известных художественных критиков того времени о новаторстве русских мастеров-импрессионистов, тем самым обрисовывая культурную атмосферу эпохи. Также О.В. Калугина подробно рассмотрела очень значимую для русского искусства второй половины XIX в. фигуру В.В. Стасова в качестве художественного критика скульптуры рубежа XIX–XX вв.

Можно заключить, что эволюция критического взгляда конца XIX — начала XX в. на своеобразие импрессионизма в русской пластике еще не была представлена в качестве главного предмета исследования в отечественной литературе. Однако, необходимо заметить, что ее рассмотрение углубит понимание значения и специфики скульптурного импрессионизма в России. Кроме того, представится возможность выявить подходы к анализу произведений скульптуры, сформировавшиеся в период конца XIX — начала XX в. в отечественной художественной критике.

Цель настоящей статьи заключается в определении отношения отечественной художественной критики конца XIX — начала XX в. к явлению импрессионизма в творчестве современных русских мастеров. Источниками служат статьи, опубликованные в таких дореволюционных изданиях, как «Аполлон», «Мир искусства», «Нива» и некоторых других.

В настоящее время скопился определенный корпус источников в виде критических статей периода рубежа XIX–XX вв., посвященных оценке работ современных скульпторов-импрессионистов. Авторы высказывали свои суждения в рамках таких жанров художественной критики, как эссе и очерк, которые, учитывая специфику анализируемого авторами предмета, выявляют скорее субъективный подход к восприятию произведения искусства.

Особенно образное восприятие и поэтическое осмысление импрессионистических работ, часто влекущее за собой множество лирических отступлений и философских рассуждений на сопредельные темы, проявлялось в текстах поэтов или писателей, например, таких, как М.А. Волошин [5] и С.Н. Булгаков [4]. Преобладание такого эссеистического подхода обусловлено тем, что в данный период рубежа

XIX–XX вв. основные принципы методологии искусствоведческого анализа находятся на начальном этапе формирования.

Тем не менее, несмотря на указанную особенность способа критического мышления, большинство авторов «новой волны», начавшие свою активную критическую деятельность на рубеже веков (в данном случае — А.М. Эфрос, А.А. Левинсон, А.Н. Бенуа), стремились писать больше в таких публицистических жанрах, как рецензия, обзор или критическая заметка. Именно в таких текстах заметна тенденция постепенного обращения к средствам научного анализа (содержания, формы, техники, жанров), однако степень «субъективизма» в их статьях была еще достаточно высока.

В результате анализа содержания данных источников можно сделать вывод о том, что в отечественной художественной критике указанного периода существовало три точки зрения о творчестве русских мастеров-импрессионистов.

Первая точка зрения связана с категорическим неприятием новаторства русских мастеров эпохи модерна. Самым ярким ее выразителем является яркий представитель русской художественной критики последней трети XIX в. — В.В. Стасов. На рубеже веков он, будучи уважаемым публицистом, обращает свой взор на новое и непонятное для его эстетического чувства русское искусство, в том числе и скульптуру. Молодое поколение русских скульпторов и живописцев В.В. Стасов называет «декадентами».

Впервые В.В. Стасов упоминает о «декадентстве» в отношении к скульптуре в своей обширной работе, озаглавленной им как «Искусство XIX века», впервые вышедшей в 1901 г. в издании «Нива». Декадентство в искусстве для В.В. Стасова является проявлением упадка и бессмысленности, к которому, между тем, он относит творчество Огюста Родена и Паоло Трубецкого.

Если талант П.П. Трубецкого был все-таки им замечен как нечто «импрессионистическое» («схватывание внешней живописности», «некоторое изящество»), то Роден, обладающий также новаторским художественным языком и, вместе с тем, более сложной драматургией образов, был совершенно не понят В.В. Стасовым. Жанровые композиции П.П. Трубецкого еще понимаются им как «поверхностные изображения с натуры», но работы Родена, мастера, несомненно, большего масштаба, ничего для него не изображают.

В том же 1901 г. в издании «Новости и биржевая газета» выходит новая бойкая статья В.В. Стасова под названием «Декаденты в академии», теперь целиком и полностью посвященная «упадочному искусству» русских мастеров последних лет. В поле его зрения оказываются П.П. Трубецкой и А.С. Голубкина, представлявшая тогда

яркое явление в европейской художественной жизни. Их произведения В.В. Стасов называет «скульптурными измышлениями», намекая, что они являются не более чем бессмысленной выдумкой. Тем не менее, творчество П.П. Трубецкого оказалось благодаря своей реалистической сущности (потому как главной задачей П.П. Трубецкой всегда видел запечатление жизни в ее реальных формах) несравненно ближе В.В. Стасову, нежели волнующие, драматические образы А.С. Голубкиной.

Проанализировав критические статьи В.В. Стасова, можно сделать вывод о том, как воспринималось своеобразие импрессионистического метода в скульптуре в творчестве русских мастеров широкой общественностью. Новый изобразительный язык, а также выразительность образов, им обусловленная, были оценены им как абсолютно безобразная, но, тем не менее, несомненно новаторская художественная практика.

Вторая точка зрения принадлежит критикам «новой волны», отношение которых к новаторским работам молодого поколения русских скульпторов можно назвать нейтральным. А.Н. Бенуа, известный художник и историк искусства, так же как и публицист Н.В. Некрасов, высказался сдержанно и неопределенно относительно импрессионизма в скульптуре. При этом необходимо заметить, что как художественный критик он очень точно понимал важность и значение этого направления в живописном искусстве.

В статье «Об импрессионизме» А.Н. Бенуа рассуждает о сущности импрессионизма как явления художественной культуры в целом и замечает основные принципы импрессионистического метода, которые также созвучны искусству пластики. Он верно замечает, что импрессионизм «учит схватывать впечатления, так сказать, налету» и главное в нем — «быстрая, нервная погоня за природой» [1, с. 49]. При этом он также считает, что значительным недостатком такой «погони» может стать нежелание художника проникнуть в глубинный, истинный смысл изображаемого предмета, в чем, кстати говоря, В.В. Стасов часто упрекал П.П. Трубецкого, анализируя его импрессионистические работы: «...он лепит свои статуи, совершенно не заботясь о внутреннем содержании, о душевном мире и характере данного лица...» [10, с. 64].

Об импрессионистических скульптурных работах русских и европейских мастеров А.Н. Бенуа высказался весьма неоднозначно в критической заметке «Парижские салоны» [2]. Вся современная французская скульптура, в том числе и творчество Огюста Родена, по его мнению, находится в упадке. Те его произведения, которые выглядят с технической, формальной точки зрения незавершенными

(например, памятник Оноре де Бальзаку (1898, бронза, Париж)), признаются А.Н. Бенуа при всей своей образности не обладающими высокими художественными качествами.

Позднее он вдруг замечает, что его последователи — талантливые художники Эмиль Бурдель и А.С. Голубкина — «уже заражены недостатками своего учителя». Его критические замечания в адрес А.С. Голубкиной ограничиваются этими несколькими строками, из которых можно заключить, что ее творчество признается им даровитым, но так же, как и отмеченные работы Родена, ее работы являются в его понимании незавершенными. В данном случае А.Н. Бенуа можно отнести к разряду тех, кто, безусловно, отмечает новаторство мастеров-импрессионистов, однако не признает его художественной выразительности.

Такие авторы, как В.В. Розанов, А.М. Эфрос и А.Я. Левинсон, ввиду новаторства своих эстетических взглядов, приняли творчество современных мастеров, поскольку видели в нем долгожданную перемену для обновления изобразительного языка и дальнейшего развития русской скульптуры. В этом отношении вполне закономерно, что некоторые из авторов в своем особенном восхищении их творческими достижениями полемизировали с главным противником «декадентского искусства» — В.В. Стасовым.

Наиболее ярко противоположную мнению В.В. Стасова точку зрения выразил известный мыслитель и публицист В.В. Розанов. Основываясь на том, что «природа и подражание природе навсегда останутся главными темами скульптуры» [8, с. 112], он считает таких мастеров-импрессионистов, как П.П. Трубецкой и А.С. Голубкина, по-настоящему правдивыми художниками, умеющими обратить внимание зрителя на реальную жизнь. Таким образом, автор смог, возможно, не отдавая себе в этом отчет, выявить самую суть эстетики нового направления в русской пластике.

Автор заметил также новаторство импрессионистической пластической формы, характеризующейся размытостью контуров и плавностью линий, обусловленной свободной манерой «живописной» лепки (при описании «Дуни» П.П. Трубецкого (1900, бронза, ГРМ)): «...девушка, ушедшая вся в покрывало, совершенно неясная в очерке лица и даже фигуры...». Он заключает, что это произведение пленяет своим «зрительным очарованием», тем самым подчеркивая, что такая неправильная, быстро схваченная, незаконченная форма красива сама по себе, своим изяществом, невзирая на отсутствие глубокого идейного содержания, которое он также заметил.

В ярком, драматическом образе «Старости» А.С. Голубкиной (1898, бронза, ГТГ) В.В. Розанов открыл для себя правду настоящего

искусства. «Сколько красоты в некрасивом, если оно в то же время истинно» [8, с. 113], — здесь автор очень точно выразил то новое, что было явлено в искусстве такого глубокого мастера, как А.С. Голубкина. В этом утверждении заключается смысл эстетики сложного, мятежного искусства эпохи Серебряного века, в котором идеал внешней ясной, гармоничной красоты противопоставляется красоте разрушающегося сложного внутреннего мира.

Формула «безобразное — прекрасно» будет обсуждаться многими философами и теоретиками искусства на протяжении всего XX в., однако в данном случае творчество А.С. Голубкиной является примером концентрации высокого духовного содержания, которое было замечено В.В. Розановым. В.В. Стасов, в свою очередь также обративший внимание на «Старость» А.С. Голубкиной, высказывался о ней совсем иным образом: «...скорчившаяся противными руками, ногами — в комок — нет ни малейшего смысла...» [11].

Творчество А.С. Голубкиной представляло, по сравнению с работами П.П. Трубецкого, намного более насыщенное чувством и глубоким переживанием искусство. Одним из тех современников, кто это заметил, был известный художественный критик А.М. Эфрос [9]. Принципиально новым в его критическом анализе явилось то, что он стал рассматривать работы мастеров-импрессионистов в контексте художественной культуры прошлых эпох. Таким образом А.М. Эфрос признает их художниками высокого уровня, чего не делали до него другие критики.

Другой историк искусства, А.Я. Левинсон [7], анализируя работы А.Т. Матвеева и стараясь быть объективным в своих высказываниях, все же негативно оценивает явление импрессионизма в искусстве скульптуры. Уже как исследователь он смотрит на импрессионизм как на прошедший этап в творчестве скульптора, который был необходим ему для оттачивания своего мастерства.

Рассмотрев вслед за рассуждениями В.В. Стасова мнения других художественных критиков, можно определить, каким образом изменялся взгляд на импрессионизм в современной русской пластике. Каждый автор, за исключением В.В. Стасова и В.В. Розанова, представлял неоднозначную точку зрения относительно всего направления, зато точно высказывался об отдельных русских мастерах-импрессионистах.

С появлением каждой новой публикации посредством анализа импрессионистических работ с различных точек зрения углублялось понимание специфики этого художественного явления современниками, которое впоследствии было развито путем научного анализа А.В. Бакушинским и другими исследователями 1920-х гг.

Список литературы

1. *Бенуа А.Н.* Беседы художника. Об импрессионизме // Мир искусства. Т. 1. 1889. № 6.
2. *Бенуа А.Н.* Беседы художника. Парижские салоны II // Мир искусства. Т. 2. 1899. № 16–17.
4. *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918.
5. *Волошин М.А.* А.С. Голубкина // Аполлонъ. 1911. № 6. С. 5–12.
6. *Калугина О.В.* Русская скульптура Серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.: БуксМАрт, 2013.
7. *Левинсон А.Я.* А.Т. Матвеев // Аполлонъ. 1913. № 8.
8. *Розанов В.В.* Успехи нашей скульптуры // Мир искусства. 1901. № 2–3.
9. *Росций [А.М. Эфрос].* А.С. Голубкина (выставка скульптур) // Рус. ведомости. 1915. 10 янв.
10. *Стасов В.В.* Декаденты в академии // Новости и биржевая газета. 1901. 2 (15) фев.
11. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М.: Искусство, 1952.
12. *Турчин В.С.* Импрессионизм в скульптуре // Советская скульптура 75. М., 1977.

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Сорокоумова Стефания Александровна

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Научный руководитель Лебедева В.А.

КЛАССИФИКАЦИЯ ВИТРАЖЕЙ В ОСОБНЯКАХ МОСКОВСКОГО МОДЕРНА: СЮЖЕТНЫЕ, ПЕЙЗАЖНЫЕ И ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ

Classification of stained-glass windows in Moscow Art Nouveau mansions: plot, landscape and ornamental

Аннотация. 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.

Abstract. In the presented report, stained-glass windows in mansions 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.

Ключевые слова: витраж; витражное искусство; особняк; модерн; Ф.О. Шехтель; Л.Н. Кекушев.

Keywords: stained glass; stained glass art; mansion; Art Nouveau; F.O. Shekhtel; L.N. Kekushev.

Создание витражей модерна является переломным этапом в истории развития этого вида искусства, когда предшествующая роль «живописи на стекле» в архитектуре и старые традиционные технологии исчерпали себя. На рубеже XIX–XX вв., в эпоху модерна, витраж становится неотъемлемой частью оформления интерьеров и начинает выполнять здесь одну из ведущих декоративных функций. Кроме того, в это время происходит зарождение новых композиционных принципов, появляются до этого не используемые орнаментальные и абстрактные композиции.

Круг тематических и орнаментальных мотивов витражей эпохи модерна в Москве был чрезвычайно широк. Он определялся общим направлением развития декоративных искусств рассматриваемого периода, источник которого был сформулирован Т.В. Княжицкой так: «непосредственное искание вдохновения в самой природе». В связи с чем наибольшее распространение получили витражи с флоральной орнаментикой и с пейзажами, реже встречаются символические и мифологические композиции, созданные под впечатлением от искусства европейского Средневековья.

Несмотря на большие утраты, все же можно, хоть и примерно, классифицировать московские витражи особняков эпохи модерна. Дошедшие до нас памятники витражного искусства позволяют разделить их на три группы: сюжетные, пейзажные и орнаментальные.

Сюжетный витраж. Развитие сюжетного витража в России было обусловлено влиянием западноевропейского искусства. В Европе сюжетный витраж развивался под значительным воздействием творчества прерафаэлитов. Наряду с копированием картин старых мастеров, художники интерпретировали известные сюжеты [10, с. 299], а также создавали самостоятельные эскизы, которые не повторяли живописные полотна. В связи с чем в искусстве витража Западной Европы распространение получили так называемые средневековые сюжеты, которые органично вошли в иконографию модерна [12, с. 77].

В московском витражном искусстве сюжеты, навеянные европейским Средневековьем, были распространены гораздо меньше. Подобного рода витражные композиции встречаются в творчестве Ф.О. Шехтеля и М.А. Врубеля. Идея воссоздания духа Средневековья отчасти воплотилась в архитектурном решении особняка З.Г. Морозовой на Спиридоновке и в архитектурном решении собственного дома Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. В основу архитектурной и интерьерной стилизации был положен неоготический стиль, истоки которого лежали в обращении к художественному наследию Средневековой рыцарской Европы. Ее символом был готический полихромный витраж, что и предопределило огромную роль витражных картин и окон во внутреннем убранстве домов. Витражи, помещенные в качестве фриза над большими световыми оконными проемами в Красной гостиной на Спиридоновке и в комнате с камином в Ермолаевском переулке, выполняют декоративные функции в интерьере, являясь его колористической доминантой.

Как и Ф.О. Шехтеля, период готики привлекал и М.А. Врубеля своей сложностью и многогранностью, единством культуры, своей духовностью [11, с. 218]. Для него, как и для многих других художников, поэтов и мыслителей рубежа столетий Средневековье было

той заповедной зоной, в которой искали идеи, созвучные воззрениям эпохи модерна.

Следствием романтического восприятия Средневекового искусства стало обращение Михаила Врубеля к темам сказочного, фантастического характера, что нашло воплощение в витражной картине «Рыцарь» в особняке З.Г. Морозовой на Спиридоновке. Впечатления от искусства Средневековья проявляются в этом витраже и в выборе сюжета, и в трактовке фигур — вытянутость пропорций и их устремленность вверх подчеркивают готическое начало в композиции [9, с. 226].

Пейзажный витраж. Кроме сюжетных композиций в изобразительной тематике русского витражного искусства важное место занимает жанр пейзажа, что было связано с развитием пейзажной живописи в конце XIX века, как в России, так и в Европе. С последней трети XIX столетия роль пейзажа возрастает.

В эпоху индустриализации обостренное чувство природы приводило художников к желанию постичь ее законы, передать ее различные, постоянно меняющиеся и неповторимые состояния, миг ее ускользающей красоты, что в свою очередь вело к ее идеализированному и отстраненному восприятию [13, с. 238–239].

Огромную роль в этом процессе сыграли импрессионисты, которые обратили внимание на оттенки освещения, на изменчивость солнечного света, на мерцание воздушной среды [1, с. 367]. Они впервые стали «раскладывать» окружающий мир на красочные пятна, которые сливались в единое лишь при восприятии законченного произведения. Под воздействием сделанных ими открытий были сформированы определенные стилистические позиции модерна, которые получили воплощение в искусстве витража и проявились в характере его красочного строя, палитре и фактурности поверхности.

В русском искусстве этого времени происходит постепенный отказ от традиций реалистического пейзажа, сложившихся в эпоху старшего поколения передвижников, в сторону декоративного. Меняются его философские основы, что приводит к зарождению пейзажа нового типа. Во многом эти изменения были связаны с тем, что на рубеже веков задачами пейзажной живописи становятся не достоверное воспроизведение природы, а передача духа и атмосферы, пропущенных сквозь призму субъективного восприятия [13, с. 240].

Основной же чертой школы русского пейзажа, формировавшейся преимущественно на базе Московского училища «Живописи, Ваяния и Зодчества», явилось тяготение к декоративизму, к передаче эмоционально-лирического настроения, сказочной, театрально романтизированной атмосферы. Она в той или иной степени проявилась

в творчестве большинства художников этого времени и достигла еще большего расцвета в творчестве художников, принадлежавших к объединению «Мир искусств». Все эти тенденции развивались и в витраже эпохи модерна, способствуя появлению жанра стилизованного пейзажа.

На сложение стилистики пейзажа в витраже оказало влияние и театрально-декорационное искусство. Увлеченные театром художники привнесли в картину на стекле приемы театральной декорации с присущей ей обобщенностью художественного образа и преобладанием декоративного начала [4, с. 79].

Одним из источников вдохновения модерна стало искусство Дальнего Востока. Его черты нашли выражение в сюжетах модерна, в увлечении изображением природных форм восточной флоры и фауны. Искусство Японии, Китая, Кореи обогатило стиль пейзажами с темами водного потока, волны, озерной глади, горных склонов. Модерн унаследовал характерные для японской гравюры акцентирование локального цветового пятна и паузы, линиарность, четкость и строгость контуров изображений, а также плавность мягкой линии графики, ее глубокую внутреннюю мелодичность [5, с. 9]. Все это органично вошло в художественный язык витража.

Пейзажные композиции в доме С.П. Рябушинского на Малой Никитской являются одними из наиболее удачных примеров воплощения идеи синтеза разных тенденций в витраже.

К сожалению, до наших дней дошло весьма ограниченное количество пейзажных и сюжетных витражей. Значительно лучше сохранились орнаментальные витражи, которые были наиболее широко распространены в эпоху модерна в Москве. Они использовались в оформлении как особняков, так и общественных сооружений, и доходных домов.

Орнаментальный витраж. Свои истоки орнаментальный витраж ведет со времен романской эпохи, когда он являлся неотделимой частью сюжетного витража [15, с. 81]. Наивысшего расцвета он достиг во времена готики. Поэтому не удивительно, что первые образцы орнаментального витража эпохи раннего модерна в России, в частности в Москве, в своей основе имели готические орнаментальные и растительные мотивы. Примером флорального, реалистически трактованного «готического» орнамента могут служить сохранившиеся витражные окна в особняке А.В. Морозова во Введенском переулке. Изысканный декоративный орнамент витражей отсылает зрителя к прообразам средневекового витражного искусства [12, с. 22].

Однако модерн постоянно развивался и расширял свой арсенал декоративных приемов и средств. Тенденция к упрощению и раци-

онализму рисунка проявляется не только в витражных пейзажных композициях, но и в трактовке орнамента. В гармонии природы модерн находит соразмерность пропорций, ритм, симметрию, он «творит новую форму или конструкцию по образу и подобию природной, выделяя в ней основные конструктивные элементы», но стилизаторский поиск «не задается целью воспроизвести нечто подобное природе» [7, с. 210]. Ярким примером к данным рассуждениям могут служить витражные окна в «Романской гостиной» в особняке П.П. Смирнова. Несмотря на то что мотив виноградной лозы, одного из любимых орнаментов Средневековья, выбран тут как главный, трактовка его уже выполнена в стилистике модерна.

В русском витражном искусстве рубежа столетий представлен достаточно широкий спектр орнаментальных элементов, среди которых преобладают стилизованные растительные мотивы [8, с. 20–21]. Прежде всего стилизация шла в направлении большей геометрии. В данном контексте интересны витражи в интерьерах особняка М.Г. Понизовского. Также одним из примеров данной тенденции может служить витражное окно главной лестницы, спроектированной Л.Н. Кекушевым для особняка И.А. Миндовского. Стержнем сложной трехъярусной орнаментальной композиции является изображение стилизованного дерева с округленной кроной и удлиненными листьями. Тяготеющий к геометризму декор распадается в нижнем ярусе на отдельные клейма, в которых повторяется основной лейтмотив орнамента. Роль объединяющего элемента выполняют здесь ритмика и колористическая гамма витража, собирающая самостоятельные фрагменты в единое целое.

Не последнюю роль в распространении геометрического мышления среди московских витражистов сыграла «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля» 1903 года, организованная в Москве архитектором И.А. Фоминым [14, с. 49]. Это была первая выставка современного дизайна в Москве, и именно на ней были представлены интерьеры и мебель Чарльза Ренни Макинтоша. Благодаря известному шотландскому дизайнеру и архитектору флористика в орнаментике поднялась на принципиально другой уровень. Именно в витражах Ч.Р. Макинтоша впервые появилась знаменитая роза, вписанная в круг [3, с. 92]. Данный мотив неоднократно будет звучать и в московском витражном искусстве. Примером тому служит главное витражное окно в холле усадьбы С.П. Патрикеева. Рисунок витража, выполненный в сложной пастельной цветовой гамме холодных тонов, изображает провисающие розы Макинтоша на нитях-гирляндах, тянущихся будто со стен самого интерьера и обволакивающих окно подобно паутинке.

Также стоит отметить направление абстрактно стилизованного декора-орнамента, которое получило наибольшее выражение в витражах особняка С.П. Рябушинского. Особняк украшают три орнаментальных витража с вертикально ориентированными «растительно-водными» мотивами, в которых проявилось тяготение зрелого модерна к абстракции. Объединяющим приемом в изображениях всех трех витражных окон является гибкая графическая линия, соединяющая в единую абстрактную композицию все элементы декора.

Наиболее известный витраж размещен напротив парадной лестницы. В основе стилистической концепции интерьера особняка лежала идея воссоздать атмосферу природной стихии, передать ощущение погружения в морскую пучину. В связи с чем в декоративном убранстве вестибюля, парадной лестницы и столовой господствует тема волны. Эта идея нашла выражение и в орнаментальной структуре витража, который также передает морскую тематику. На распространенность мотива волны в искусстве модерна неоднократно указывалось исследователями, которые справедливо связывали его с культом кривой линии, символизирующей стихийные силы, свободное движение потока жизни, которое ничем не ограничено [2, с. 44].

Однако, в данном контексте, мотив волны интересен тем, что выступил далеким провозвестником авангарда. Можно сказать, что «то место, которое было отведено волне в модерне, в авангарде заняли парящие, свободные от сил земного притяжения супрематические фигуры, фантастические летательные аппараты и накрененные башни» [6, с. 150]. Именно из мотива волны, который стал столь популярным на рубеже XIX–XX веков, во многом зарождается абстрактное искусство.

Подводя итоги, можно отметить, что, анализируя витражи особняков московского модерна, четко прослеживается эволюция предпочтений тематики и мотиву в зависимости от времени существования стиля. Так, допустим, сюжетные витражи, в основном, становятся главным украшением более ранних особняков модерна в Москве (1880–1900-е). В то время как пейзажные композиции преобладают в витражах эпохи зрелого модерна (1900–1910-е).

Что же касается витражей, украшенных орнаментом, то тут также наблюдается эволюция мотивов. Более ранние примеры орнамента включают в себя готические элементы. Как правило, такой витраж выполнен в детализированной, проработанной живописной технике.

В период же зрелого модерна, несмотря на то, что флоральные мотивы остаются по-прежнему излюбленным украшением витража, все же орнаментальные формы упрощаются, имеют плоскостной,

более декоративный характер, а также свободную, понятную и лаконичную композицию, что связано с изменением техники, эстетикой стиля модерн и появлением геометрического мышления у витражистов и художников.

Список литературы

1. *Алпатов Б.М.* Всеобщая история искусств. В III т. Т. II. Искусство эпохи возрождения и нового времени. М., Л.: Искусство, 1948–1955.
2. *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. Кёльн: Konemann, 2000.
3. *Горюнов В., Тубли М.* Архитектура эпохи модерна. М.: Стройиздат, 1992.
4. *Давыдова М.В.* Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М.: Наука, 1974.
5. *Завьялова А.Е.* Мир искусства. Японизм. М.: БуксМарт, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2014.
6. *Злыднева Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008.
7. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1978.
8. *Княжицкая Т.В.* Витражи Санкт-Петербурга. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
9. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991.
10. *Рагин В.Ч., Хиггинс М.К.* Искусство витража. От истоков к современности. М.: Белый город, 2004.
11. *Суздалев П.К.* Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984.
12. *Уилли Э., Чик III.* Искусство цветного и декоративного стекла. М.: Белфакс, 1997.
13. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII — начала XX века. Исследования. Очерки. М.: Советский художник, 1986.
14. Чарльз Ренни Макинтош. Манифест нового стиля. М.: Музей Московского Кремля, 2014.
15. *Якушева М.С., Ивановская В.И.* Искусство витража: Принципы построения композиции: На примере готического витража XI–XV вв.: учебное пособие. М.: В. Шевчук, 2011.

Пряникова Алёна Львовна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Сергеева Т.Д.

ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ ЭРТЕ

The embodiment of the all-embracing art form theory in the Erte's graphics

Аннотация. Роман Петрович Тыртов (1892–1990) — отечественный художник, известный под псевдонимом Эрте, чья уникальная творческая манера стала достоянием стиля Ар Деко в графическом и театрально-декорационном искусствах. Яркими образцами наследия мастера являются графические работы, представляющие собой фиксацию его впечатлений от образов единых произведений искусства, воплощенных в театральных постановках отечественных мастеров. В рамках доклада рассматриваются истоки интереса художника и его обращение к идеям синтеза искусств.

Abstract. Romain Petrovich de Tiroff (1892–1990), who known as Erté, was a Russian born artist. His unique creative manner became the property of the Art Deco in graphics, design, and history of costume. Striking examples of the master's legacy are graphic works which represented the fixation of his impressions of the images of comprehensive artwork of art embodied in the theatrical productions of Russian masters. The report examines the origins of the artist's interest and his appeal to the all-embracing art form theory.

Ключевые слова: Эрте; Р.П. Тыртов; стиль Ар Деко; искусство начала XX века; графическое искусство; синтез искусств, театр рубежа XIX–XX вв; театрально-декорационное искусство.

Keywords: Erté; Romain Petrovich de Tiroff; Art Deco style; art of the early 20th century; graphic art; Gesamtkunstwerk; theater of the turn of the XIX–XX centuries; theatrical and decorative art.

Роман Петрович Тыртов — отечественный художник, известный под псевдонимом Эрте, чья уникальная творческая манера стала достоянием стиля Ар Деко в графическом и театрально-декорационном искусствах. Яркими образцами наследия мастера являются графические работы, представляющие собой фиксацию его впечатлений от образов единых произведений искусства, воплощенных в театральных постановках отечественных мастеров.

Театр рубежа XIX–XX веков, как отдельное и самостоятельное явление, в представлении современников отвечал стратегии сложной и многосоставной концепции синтеза искусств. Балетный спектакль выступил ярким примером воплощения идеи синтеза, объединив в себе музыку, написанную специально для целей балетных постановок, литературу, закладывающую сюжетную основу в форме либретто, скульптуру и графику, созвучные позам и хореографическому рисунку спектакля, живопись, зиждущуюся в сценографии и костюмах, а также, разумеется, искусство танца. Для отечественного контекста, в среде поэтов-символистов, синтез искусств становился основной задачей, необходимой для рождения нового искусства, служившей в первую очередь выдвинутой ими идее теургического искусства, способного вплестаться в жизнь человека и способствовать его совершенствованию [3, с. 245]. В этой связи также рассматривают интерес современников к глубокому изучению искусства и культуры античности и Древнего Востока, знаковым компонентом которых служили мистерии, образы которых реконструировались и активно вплетались в контекст театральных постановок, перетекая со сцены в жизнь зрителей, становясь теургией. Для Р.П. Тыртова, сформировавшегося в культурной традиции и веяниях Российской Империи рубежа XIX–XX веков, подобное впечатление от театральных постановок, как от единого ожившего творения или картины, стало не только важным критерием восприятия спектаклей, но и основой его собственной творческой манеры, раскрывшейся как в театрально-декорационном искусстве, так и в графических работах. Среди обширного разнообразия художественного наследия Эрте представляется интересным рассмотреть динамику между двумя реперными точками, иллюстрирующими раннюю и более успешную попытки интеграции достигнутого театральными постановками синтеза искусств в канву его собственных произведений.

Одним из ценнейших памятников раннего творчества художника, документирующих вступление Р.П. Тыртова в эру псевдонима Эрте, является работа «Ориентальные танцоры», выполненная им в 1912 году во Франции. Сюжет «Ориентальных танцоров», вероятно, отсылает к воспоминаниям художника о постановках Русских сезонов, вдохновленных восточной темой. Исходя из названия работы можно предположить совершенно различные источники, к которым мог обращаться Р.П. Тыртов, в числе которых: и балет «Синий Бог», представленный в том же 1912 году, и собственные поиски художника, связанные с его интересом к восточной миниатюре, обнаруженной им в книгах из коллекции отца, и культурная жизнь Парижа, имеющего особую историю взаимодействия с восточным

искусством, которая встретила художника в своем расцвете — ведь в прошлом сезоне, «по следам» успеха балета «Шехерезада», модельером Полем Пуаре было организовано костюмированное празднество «1002 ночь», дополнительно подхлестнувшее интерес и к искусству Востока, и к концепции синтеза. Названные источники являлись выразительными примерами попыток создания единого совершенного произведения искусства.

Будь то фантазия стилизации на восточную тему или впечатление от балетной постановки, перетекающей к художнику когда-то со сцены, несмотря на разность источников действие «Ориентальных танцоров» разворачивается в сценическом пространстве, объединяющем собой четыре фигуры участников постановки, облаченных в восточные одеяния и традиционные головные уборы — иногда более важный, в сравнении с костюмом, символ, идентифицирующий этническую принадлежность, социальный статус или сакральный символ [1, с. 285]. Вероятно, неслучайно две центральные фигуры, объятые страстью, в отсутствии костюмов сохраняют головные уборы и драгоценные украшения. Эгреты, присутствующие на головных уборах дам, и тюрбан, украшающий голову мужчины, являются не только продуктом стилизации на ориентальную тему, но и характерным элементом, свойственным образам персональной манеры Эрте. Художник предпринял попытку передать мотивы восточных узоров, расположив их на более плотной части прозрачного платка-ширмы, который служит «укрытием» для любовников. На раннем этапе его словно увлекают все элементы ожившей на сцене картины: и колоритные костюмы, и выразительная хореография, лежащаяся рисунком роли основу «Ориентальных танцоров», и сюжет либретто — все вместе и сразу, как ухваченное впечатление, за многоголосием которого не слышно музыки самого произведения.

Мизансцена и элементы декораций действительно отсылают к популярной сцене постановки «Шехерезада» между персонажами Золотого Раба и Зобеиды, в исполнении Вацлава Нижинского и Иды Рубинштейн, получившей широкую популярность у художников (1). Однако в отличие от многих популярных работ на названную тему Р.П. Тыртов не стал ограничиваться одной или двумя фигурами, а поместил к предполагаемым Рабу и Зобеиде двух наложниц-одалисок, молчаливо отводящих глаза и любующихся врученными нитками жемчуга. Также, в отличие от иных работ современников, Эрте не останавливается на темной заливке листа, а подходит ответственно к явно интересующей его задаче демонстрации сценографии: вниманию зрителя предстают подвесные декоративные элементы убранства верхнего пространства шатра, отдаленно напоминающие

элементы эскиза декораций к «Шехерезаде» Л. Бакста. Композиционным решением «Ориентальных танцоров» Р.П. Тыртов дает намек на пространство арьерсцены, помещая изображения кустов растений с золотыми листьями и цветами, похожих на розы (2), мотив которых также прослеживается в работах современников. Пространство пола сцены художник «заливает» золотым цветом; ближе к выступу авансцены в красном очерченном кругу располагается змея, покоятся фрукты и две нити, напоминающие о кулисах. Композиция работы является закрытой и подчеркнуто декоративной, что явно демонстрирует интерес художника к декоративности в его раннем периоде творчества.

Тяга к поиску вдохновения и закрепления впечатливших его образов постановок в пространстве графических работ связующей нитью проходит через художественное наследие мастера от ранних работ и ярко закрепляется в одной из наиболее именитых его графических серий «Алфавит». Программные задачи серии «Алфавит» включали в себя интерес художника к созданию конструкции литеры, формообразующей основой которых становились человеческие тела, костюмы и их атрибуты, запечатленные в движении или скульптурной выразительности пантомимы. Создание серии заняло у художника промежуток в 40 лет, которые были наполнены личной практикой в театрально-декорационной сфере и разносторонними наблюдениями за успехами современников. Графический лист с изображением латинской буквы «L» демонстрирует более уверенную попытку передачи эссенции от театральной постановки, воплощавшей идею синтеза искусств. Одним из источников вдохновения для образа буквы послужило эффектное появление Иды Рубинштейн, выгуливавшей леопарда на длинной цепи в спектакле «Пизанелла, или Благоуханная смерть». Восторженная реакция парижской публики стремительно переняла перетекшую со сцены в жизнь изящную «походку а-ля леопард», мода на которую существовала в 1913–1914 годах [5, р. 31]. В данном случае Эрте перерабатывает образ, считанный им в спектакле, пойманный им в хореографии и рисунке роли персонажа Рубинштейн, и трансформирует его для особых нужд — создания собственного Алфавита, в котором образ из синтетического искусства театра, танца, сценографии тесно переплетается с литерами, шрифтами и искусством книги, которое также являет собой пример синтеза искусств.

Рассмотренный нами диапазон между двумя избранными реперными точками от ранних работ на заре творчества до зрелых программных графических листов, объединенных в серии, демонстрирует не только изменение и обретение тонкости мастерства художника,

но и трансформацию подхода к документированию успехов создания единого произведения искусства. Если ранним работам сопутствует словно тщательная фиксация происходившего, увлеченное внимание к деталям, распыляющее внимание художника, то в зрелых трудах перенятое впечатление обретает величавый характер: Эрте изымает его словно прекрасную жемчужину из раковины и обогащает его элементами сюжеты, формы и образы своих работ, кристаллизуя его и наделяя новой жизнью уже в пространстве собственных графических листов. Изображение и попытки воплощения идеи синтеза искусства напитывают разнообразные направления творчества художника зрелого периода от театрально-декорационного или графического до искусства скульптуры.

Примечания:

1. Среди работ Ж. Барбье выделяется множество рисунков и литографий, воспроизводящих любовную сцену между персонажами Нижинского и Рубинштейн, в которых художник делает акцент на двух фигурах и деталях оформления сценографии.
2. Золотая роза — неперенный атрибут в руках Зобеиды, который присутствует в работах Ж. Барбье.

Список литературы

1. *Бабеев К.* Традиционные головные уборы: введение в изучение и классификацию // Теория моды: Одежда Тело Культура. 2011. № 19.
2. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова; вступ. ст. А.Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978.
3. *Варакина Г.В.* Феномен синтеза искусств в эстетике Серебряного века (на примере антрепризы Сергея Дягилева) // Вестник славянских культур. 2019. № 1.
4. *Войтова И.А.* «Больше, чем в костюме»: танцовщицы-«босоножки» и костюм русского балета начала XX века // Художественная культура. 2021. № 2 (37).
5. *Erte.* Things I remember. An autobiography. London: Owen, 1973.

Есюнин Егор Алексеевич
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Хромов О.Р.

ПЛАКАТ И ЛУБОК КАК ФОРМЫ АГИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА В РОССИИ 1917–1922 ГОДОВ

Poster and Lubok as Propaganda Art Forms in Russia of the 1917–1922's

Аннотация. Доклад посвящен проблеме разграничения плаката и лубка как различных форм массовой печатной графики. Лубок раньше плаката стал служить средством пропаганды и, в этом отношении, был предшественником политического плаката. Лубок повлиял на советский плакат Гражданской войны, который имел черты как плаката, так и лубка. Что касается различий между плакатом и лубком, то лубок предназначался для украшения частного жилища, в то время как плакат — для общественных мест. Лубок бытует в деревне, а плакат — в городе. Поэтому для привлечения внимания плакат должен иметь более динамичную и лаконичную форму. Плакат и лубок отличаются по характеру пропаганды: плакат призывает к действию, а лубок более повествовательный. Плакат-лубок Гражданской войны был по своей сути плакатом, но исполнял некоторые функции лубка.

Abstract. The report deals with problem of demarcation of poster and lubok as different forms of mass printed graphic. Lubok became propaganda vehicle earlier then poster and in this respect was its precursor. Lubok influenced Civil war soviet poster, that had traits of poster and lubok at the same time. Lubok is intended for decoration of private dwelling while poster — for public places. Lubok is in country, poster is in city. Poster has to have more dynamic and laconic form in order to attract attention of passer-by in city streets. Poster and lubok are differated by their character: poster calls to action, whereas lubok is more narrative. Poster-lubok of Civil war was a poster in essence, but had appearance and functions of lubok.

Ключевые слова: плакат, лубок, Гражданская война, советское агитационное искусство.

Keywords: poster, lubok, Civil war, soviet agitation art.

Тема доклада — взаимоотношение таких видов массовой печатной графики, как плакат и лубок в России в период Гражданской войны. Русский лубок, по общему мнению, был одним из источников, к кото-

рому обращался политический плакат. Вопрос состоит в том, был ли лубок только одним из предшественников плаката или продолжал существовать одновременно с революционным плакатом? Наконец, может быть, часть плакатов Гражданской войны являются, по существу, ... лубками? А ведь именно такого мнения придерживались многие советские исследователи 1920–1930-х гг. Так, В. Полонский относит к лубкам плакаты ВЦИКа 1918–1919 гг. [5, с. 27]. Н. Тарабукин, разделяя эту точку зрения, пишет: «...многое, что было отнесено к революционному плакату, представляет собой революционный лубок» [7, с. 49]. В. Охочинский считает, что «с начала гражданской войны революционный плакат окончательно и бесповоротно слился с народным лубком» [4, с. 59]. И. Эвентов в книге «Маяковский-плакатист» пишет, что «плакатная работа Маяковского, протекавшая в РОСТА, была работой в жанре народного сатирического лубка» [10, с. 10].

Чтобы ответить на все эти и другие вопросы, попробуем расставить основные опорные точки, на которые мы сможем опереться в дальнейшем. Прежде всего, как плакат, так и лубок являются разновидностями популярной массовой печатной графики. Чуть меньший социальный охват имела политическая карикатура, издававшаяся как в журналах, так и отдельными листами. В этой эволюции массовой печатной графики одни виды графики вытесняли другие. Лубок появился значительно раньше плаката и предназначался для средних и низших слоев городского населения, и только лишь со второй половины XIX века — для крестьянства. В XVIII–XIX вв. лубок был распространен по всей Европе. Однако в конце XIX века он отжил свой век в связи с развитием других форм массовой печатной графики и появлением СМИ. Кстати, именно лубок стал одним из источников буржуазной массовой культуры (в частности комиксов). В России, как в экономически более отсталой, преимущественно крестьянской стране, лубок дожил до начала XX века, но стал «искусством не народным, а для народа». Старый народный лубок умер вместе с развитием хромолитографии и вытеснением кустарного производства машиной [7, с. 54]. Лубок раньше плаката начинает применяться в пропагандистских целях (особенно во время войн): изображаются победы русского оружия, портреты особ царской семьи, с целью воспитать патриотические чувства у населения. Но надо учитывать специфику такого пропагандистского лубка. Во-первых, большинство населения было тогда неграмотным, поэтому лубок имел еще функцию информирования о военных событиях («прото-СМИ»). И, во-вторых, служил украшением в жилищах, т.е. должен был удовлетворять эстетические потребности населения. Также не было какого-то специ-

ализированного государственного органа, занимавшегося выпуском пропагандистских лубков. Издательства, вроде сытинского, помимо военных лубков, выпускали другую изопродукцию. При этом выпускался военный лубок зачастую ради прибыли. Издатели пользовались популярностью военной тематики для личного обогащения. Даже торговый плакат наживался на войне.

Параллельно этим процессам в середине XIX века зарождается плакат для нужд рекламы. Его предшественниками были афиша и тот же лубок. Первые плакаты с социальной тематикой мы позже встречаем у отдельных художников: Стейнлена, Тулуз-Лотрека. Хотя их еще нельзя назвать пропагандистским плакатом, но они повлияли на художественный язык политического плаката. В качестве орудия пропаганды на государственном уровне плакат начинают применять лишь с началом Первой мировой войны. Это было связано с тем, что постепенно, начиная с XIX века, массы впервые вышли на политическую арену, и государству пришлось с этим считаться. Возникла необходимость в формировании общественного мнения.

Советский плакат Гражданской войны был стилистически неоднородный. Можно было встретить в плакате самые разные живописные стили: футуризм, супрематизм, реализм, модерн... Лубка как отдельного специфического жанра во время Первой мировой войны не было. Его вытеснил политический плакат. Но по своему облику плакат еще во многих случаях имел черты лубка. То есть был переходом от литографского лубка начала XX века к лаконичным формам плаката. В. Полонский считал, что со стороны живописной техники первые послереволюционные плакаты были «банальными народными картинками, которые родословную свою вели от дурных сытинских лубков» [5, с. 27]. Мы будем придерживаться классификации Б. Бутника-Сиверского, выделяющего два основных вида плаката — агитационный и пропагандистский. Первый предназначался, как правило, для городского населения, а второй — для деревенского (но не обязательно). В пропагандистском плакате, исходящим из целевой деревенской аудитории, в большей степени, чем в агитационном плакате, применялись лубочные приемы, близкие и понятные крестьянству. Агитационный же плакат в большей степени обладал типичными плакатными признаками: лаконичной формой, небольшим количеством текста, плоскостностью, динамизмом. Различия между этими двумя видами плаката Б. Бутник-Сиверский объясняет следующим образом: «Часто один и тот же призыв находил отражение и в агитационном и в пропагандистском плакате. Когда плакат адресовался рабочим, — достаточно было одного призыва, если же он адресовался крестьянам, — требовалось разъяснение; или же — в первом

случае нужно было раскрыть какую-либо одну идею и немедленно мобилизовать всю волю трудящихся к действию, в другом — помочь им правильно воспринять и понять несколько идей, или какое-то явление в целом. Отсюда — выбор разных принципов построения плаката» [1, с. 39]. Данное различие основывается на идеях Ленина и Плеханова. Для удобства мы будем агитационный плакат называть просто плакатом, а пропагандистский — плакатом-лубком. Исследователи-современники также различали пропагандистские и агитационные формы агитационного графического искусства. Н. Тарабукин и Е. Поволоцкая определяли лубок как средство пропаганды, а плакат — агитации [7].

Как мы уже сказали, создавая пропагандистский плакат, художники часто использовали приемы лубка. Например, плакат Н. Кочергина «Украинские мытарства». Он использует лубочный прием: композиция поделена на ряд картинок, по которым странствует главный герой. Но вот вопрос: какой лубок использовали художники? Ведь лубок, как мы видели, изменялся. Ясно, что не сытинский лубок Русско-Японской войны. Ведь как раз батальный лубок не был поделен на ряд клейм. Он был более реалистичен и не всегда имел большое количество текста. Эти признаки характерны для старого лубка XVIII — начала XIX в. Вероятно, ориентация на новый литографский лубок была несознательной ввиду малой временной дистанции, а использование старого лубка было умышленным приемом. Так, дореволюционная группа «Сегодняшний лубок» (времени Первой Мировой войны), в которую входили будущие советские плакатисты и авангардисты (К. Малевич, Д. Моор, В. Маяковский, А. Лентулов), сознательно ориентировалась как раз на старый лубок, а не лубок Русско-Японской войны. Это легко увидеть по штриху и упрощенной трактовке форм, имитирующих ксилографию. То есть это была намеренная стилизация под старый лубок с целью заинтересовать широкие слои населения.

Г. Демосфенова пишет, что плакат 1918–1921 гг. обращался к «традициям народного лубка, но не того выродившегося, замечательного лишь своей нелепостью, безвкусицей и ремесленным исполнением, который искусственно насаждался в предреволюционные годы, а подлинно народного...» (3, с. 11).

Разделение на агитационный плакат и пропагандистский плакат-лубок условно. Потому как, например, плакаты «окна» РОСТА по этой классификации имели бы черты как плаката, так и лубка. По композиционным приемам они скорее лубки (лист поделен на ряд изображений, большое количество текста, повествовательность),

а по трактовке формы — чисто плакатные (плакатная динамичная, лаконичная форма, ориентация на футуристические наработки).

Стиль. Массовая печатная графика ориентировалась на стили в живописи. Лубок — это, прежде всего, искусство низших слоев населения. И по мере того, как постепенно проникало в массы искусство, переставшее удовлетворять высшие классы общества [9, с. 85], массы его перерабатывали, упрощая, «олубочивая» форму. Лубки в разное время перенимали иконописный стиль, затем академизм, реализм (как в случае с новым литографским лубком начала XX века). С начала XX века лубок, по мнению И. Сытина, испытывает влияние газетной карикатуры [6]. Плакат, политическая карикатура, в свою очередь, также использовали язык современных им живописных стилей.

«Кочующие» сюжеты. В лубке XIX веке одни и те же сюжеты кочевали из одной страны в другую. В плакате времени Первой Мировой и Гражданской войн также некоторые сюжеты всплывали в плакатах различных воюющих стран. К образу-архетипу рыцаря, поражающего дракона, как к своеобразной аллегории борьбы добра со злом, обращались отнюдь не только белые и красные. Это было общеевропейской традицией. В той же Австро-Венгрии или Британии активно использовали этот мотив. Или же известный французский плакат Абеля Фавра «Мы их прлучим», который стал источником для всеобщего подражания. Фигура солдата была срисована художником с Триумфальной арки в Париже. Оттуда она словно «сошла» и исколесила всю Европу. Призывала итальянцев, вела как белых, так и красных к победе. Жест руки красноармейца, указывающий на зрителя, Д. Моор использовал в плакате «А ты записался добровольцем?» (1920). Схожий мотив мы находим и в рекрутском английском плакате с изображением Лорда Китченера (1914) или в американском плакате Монтгомери Флэгга (1917), откуда солдат с указывающим на зрителя пальцем перекочевал сначала в итальянский плакат, а затем в белогвардейский.

Разграничить до конца плакат и лубок первых советских лет представляется трудной задачей, так как во время гражданской войны еще не было четкого различия между лубком и плакатом. Плакат во многом был продолжением лубка.

Собственно лубок во время Гражданской войны практически перестал издаваться. Место лубка заняли плакаты лубочного типа, или плакаты-лубки, предназначавшиеся для деревни. На наш взгляд, различия между плакатом и лубком заключаются в следующем:

- В характере пропаганды.

В случае с лубком требовалось более обстоятельное изложение идей (то, что называли тогда пропагандой). В случае с плакатом акцент ставился на какой-то одной идее, и был важен прямой призыв к действию (то есть, агитация). Отсюда и отличия в форме.

- В той социальной среде, которой пропагандистский плакат предназначался. Лубок создавался для крестьянской среды, а плакат чаще можно было увидеть в городе.
- Художественная форма была тесно соотнесена с предназначением. Плакат предназначался для больших пространств, для улицы, для общественных зданий. Поэтому он должен был быть более динамичным, привлекать внимание издали среди водоворота городской уличной жизни. Тогда как лубок обычно был частью интерьера. Стало быть, выполнял декоративную функцию. В любой избе красные углы были оклеены лубками. Соответственно, и другие требования к форме лубка — он должен быть занимательным, детальным, подробным.
- Отсюда следует важный вывод: лубок функционировал, прежде всего, как вещь, а в плакате главным был его идеологический посыл, цель. Лубок и плакат надо классифицировать не на основе чисто художественных критериев, а по их социальной функции и тематике.

Список литературы

1. *Бутник-Сиверский Б.* Советский плакат эпохи Гражданской войны 1918–1921. М.: Всесоюзная книжная палата, 1960.
2. *Вашик К., Бабурина Н.* Реальность утопии: искусство русского плаката XX в. / пер. с нем. Кирилл Левинсон. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
3. *Демосфенова Г.Л., Нурок А.Ю., Шантыко Н.И.* Советский политический плакат / под общ. ред. Ф. Калошина. М.: Искусство, 1962.
4. *Охочинский В.К.* Плакат. Л.: Изд-во Акад. художеств, 1926.
5. *Полонский В.П.* Русский революционный плакат. М.: Государственное издательство, 1925.
6. *Сытин И.Д.* Жизнь для книги / сост. и подготовка текста А.З. Огорокова. М.: Госполитиздат, 1962.
7. *Тарабукин Н.М.* Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.
8. *Тарабукин Н.М.* Лубочный плакат // Советское искусство. Июнь 1925. № 3.
9. *Фёдоров-Давыдов А.А.* К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка // Труды социологической секции Института

археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук. М., 1927. Вып. 1.

10. *Эвентов И.* Маяковский-плакатист: Критический очерк. М.-Л.: Искусство, 1940.

Данильчук Александра Алексеевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Флорковская А.К.

**ДЕРЕВО В ИНТЕРЬЕРЕ. МЕБЕЛЬ С.Т. КОНЁНКОВА
1930–1950-Х ГОДОВ**

**Wood in interior design. Sergey Konenkov furniture
of the 1930–1950's**

Аннотация. Данное исследование посвящено малоизученной странице творчества скульптора С.Т. Конёнкова — созданной им деревянной мебели. В ходе работы были выведены основные тенденции в подходе скульптора к созданию мебели в 30-е годы XX века. Автор работы предпринял также попытку проследить влияние этих тенденций на предметы мебели, появившиеся в 1950-е годы. Важной вехой стало исследование взаимодействия пластических экспериментов С.Т. Конёнкова в созданной им скульптуре в дереве и мебели 1950-х годов.

Annotation. This research is devoted to the little-studied page of the sculptor S.T. Konenkov — the wooden furniture he created. In the course of the work, the main trends in the sculptor's approach to creating furniture in the 30s of the XX century were deduced. The author of the work also made an attempt to trace the influence of these trends on pieces of furniture that appeared in the 1950s. An important milestone in the study was the study of the interaction of plastic experiments by S.T. Konenkov in the sculpture he created in wood and furniture of the 1950s.

Ключевые слова: авторская мебель; Американский период; скульптура; С.Т. Конёнков; скульптура в дереве.

Key words: designer furniture; American period; sculpture; S.T. Konenkov; sculpture in wood.

Многочисленные научные исследования, посвященные творчеству С.Т. Конёнкова, в полной мере охватывают корпус работ раннего периода (1900–1923) и в большой степени зрелого (1945–1971), при этом зачастую остается в тени так называемый Американский период (1923–1945), особенно это касается уникальной деревянной мебели, появиться которой было суждено именно в США.

Создание мебели было отдушиной Конёнкова в пору выполнения многочисленных заказных работ. Находясь вдали от дома, от родных лесов смоленщины, ставших своеобразным «местом силы»

для скульптора, в работе с деревом он искал душевное равновесие и «путь к себе»: «Он любил природу, верил в единство ее с человеком, в необходимость для духовной жизни общения с природой» [2, с. 161].

С другой стороны, оказавшись в Америке, скульптор получил возможность работать с новыми породами деревьев. Так, влюбленный в дерево мастер вырезает из древесины магнолии одноименную скульптуру «Магнолия» (1931–1932), из черного дерева «Голову негритянской девочки» (1933).

Несколько слов о возникновении деревянной мебели написал сам скульптор в автобиографической книге «Мой век». Живя в Нью-Йорке, он каждый год наблюдал одну и ту же картину: «...сменилась мода на мебель, и состоятельные люди выгружают прямо на мостовую кресла и столы, кушетки и серванты, диваны и кровати. Вещи добротные, дорогие, только чуть поношенные. Когда я видел выброшенную на улицу мебель, то всякий раз огорчался. Труд человеческий выбрасывают — как им не жалко! Возможно в виде протеста я решил тогда сделать мебель, которую не выбросишь, потому что она не имеет никакого отношения к моде» [3, с. 296]. Известно, что скульптор ненавидел современную мебель, «считая, что она мешает работать» [2, с. 98], в то же время собственноручно сработанные предметы мебели называл не иначе, как «питомцами», чувствуя в каждом из них уникальную душу, поэтому холл, служивший единственным парадным помещением в его московской мастерской, он обставил привезенной из США собственноручно изготовленной мебелью.

Многие посетители мастерской скульптора оставили воспоминания о поразившей их обстановке гостиной: «Это был фантастический лес из стволов, пней, превращенных каким-то добрым волшебником в удивительные кресла, столы, поставцы. Это был лес, населенный добродушными, веселыми зверушками и добродушными, веселыми людьми» [2, с. 120].

По-видимому, сам скульптор высоко ценил созданный им мебельный «гарнитур». Книга Конёнкова «Слово к молодым» начинается с приглашения читателям устроиться в фантазийных креслах и отправиться в путешествие по страницам истории искусства скульптуры: «Эти кресла я сделал своими руками из дерева. Садитесь на “Орла”, а на этом кресле можете обхватить шею “Журавля”, вырезанного мной из ствола и корней старого тополя. А на этом кресле вы видите сову с поднятыми крыльями; рядом же кресло, сиденье которого напоминает паутинку в дупле» [4, с. 7].

Авторская мебель, созданная руками скульптора, продолжала сказочную линию, найденную им в произведениях «Лесной серии». Окружая семью мастера и его гостей, фантастические персонажи его

кресел, светильников и столиков прочно входили в быт, становясь частью повседневности Конёнкова и его ближайшего окружения: «Долгими зимними вечерами, когда окна закрывались тяжелыми шторами, “Боярышня” — торшер в виде девушки в русском сарафане — зажигала свой фонарик, освещая мягким светом всю гостиную, ковры на полу, причудливую мебель. Тогда словно оживали образы, созданные фантазией человека» [1, с. 18].

Материалом для мебели, по рассказам Конёнкова, послужили пни вырванных ураганом старых деревьев Центрального парка в Нью-Йорке, рядом с которым находилась мастерская скульптора. В выборе материала мастер принципиально придерживается экономного подхода к природным ресурсам, выбирал для своих работ «мертвые» деревья, «губить живое не соглашался, как ни соблазняли» [3, с. 158].

В созданных Конёнковым предметах мебели Американского периода прослеживаются две тенденции. Первая — выявление сюжетного начала в материале посредством глубокой художественной обработки дерева, вторая — сохранение естественной пластики выбранного деревянного фрагмента для выявления его природной экспрессии.

Сама природная форма пней с корявыми корнями имела большую художественную ценность для Конёнкова, скульптор любил повторять, что «корни дерева — это сама природа, и, глядя на них, можно любоваться, как они сами по себе прекрасны» [5, с. 76], поэтому в ряде случаев он практически не вмешивался в их структуру, лишь раскрывая ее по своему разумению, создавая и не мебель в привычном понимании, а нечто среднее между скульптурой и утилитарным предметом.

Домысливая уже рожденный природой образ, скульптор придавал корневищу — произведению природы — характер художественного произведения. Корень — часть дерева, скрытая от глаз, — хранит в себе тайну постоянных природных метаморфоз, он питает все дерево, соединяет с «верхним» миром, сообщается с «нижним». В выборе Конёнковым корневища в качестве основы для мебели виден отпечаток мифологической основы мирозерцания скульптора. Корень — это таящаяся под землей «душа» дерева, к которой прикасается мастер в попытке создать нечто вневременное и в то же время утилитарное, не поддающееся оценке с точки зрения быстро меняющейся моды и главенствующей эстетики.

Таково, например, «Кресло Сергея Тимофеевича» (1935) — любимое кресло скульптора. Сохраняя в целом живой рисунок корней, мастер сглаживает острые углы. Прозаический пень с корявыми корнями преобразуется в витальную структуру, за постоянными прев-

ращениями которой можно наблюдать бесконечно — она напоминает и бьющуюся о берег морскую пену, и, в следующий момент, покрытый пушистым мхом трон лесного короля. Кажется, им и представлял себя скульптор — предводителем созданных им сказочных существ, оживающих под вечер.

Деревянные работы Конёнкова часто сравнивают с произведениями народной резьбы по дереву, хотя в творчестве Конёнкова нет прямых аналогий с народным ремеслом — они скорее близки по духу — можно говорить лишь об общих принципах работы. Однако глубинное понимание Конёнковым пластических возможностей дерева и вчувствование в заключенный образ роднят его взгляды с воззрениями древних мастеров-резчиков, для которых в цельном стволе уже содержался образ будущего изделия.

Возможно, в предметах мебели Конёнкова более всего мы находим сходство с народной резьбой. Используя естественное строение ели, древний резчик выполнил ее минимальными техническими приемами. Так и скульптор принимал индивидуальность каждого природного артефакта, призванного им на службу искусству, чутко прислушивался к его уникальному звучанию. Как нет в природе двух одинаковых корневищ, нет и двух одинаковых кресел С.Т. Конёнкова. В более ранний период творчества связь скульптора с народной традицией прослеживалась в многочисленных произведениях его «Лесной серии» как на содержательном, так и на техническом уровне. С переездом в Америку стремление поддержания связи с родиной осуществилось именно в мебельных формах.

Другой же гранью работы скульптора с деревом было преодоление «сопротивления» материала. Стремительное восхождение от «подчинения» материалу до уверенного владения техникой резьбы по дереву очевидно прослеживается при сравнении «Портрета отца» (1901) и созданного 2–3 годами позже «Портрета П.П. Кончаловского» (1903–1904). Разнообразие техник обработки дерева далее было продемонстрировано Конёнковым в произведениях его «Лесной серии».

Мастерство скульптора возрастало с каждым годом, а работа с новыми породами дерева служила очередным вызовом самому себе. Так, в кресле «Удав» (1933) более очевидно стремление «передать упругие извивы змеиного тела» [5, с. 76], чем обеспечить комфорт сидящему в этом кресле. Средствами пластики мастер точно находит художественный эквивалент природной структуры и силой своего таланта заставляет змею свиться в форму причудливого стула.

В «Столике с фигурками детей» (1935) возрастает сюжетное начало в мебельных формах Конёнкова. Вокруг столика суета: на гладко отполированное зеркало столешницы карабкаются упитанные дети,

более напоминающие путти. Этот эффект усиливается за счет «барочного» вида стола, созданного из ровно спиленного пня, перевернутого вверх ногами. Движение всей композиции задается не только игривой возней детей, покоряющих стол, но и нервным абрисом края стола, образованного срезанными корнями. «Живой» характер этого предмета обстановки своим пластическим содержанием призван «одушевлять» пространство вокруг себя, наделять его особой содержательностью и уютом.

По возвращении на родину Конёнков не оставляет эксперименты над мебельными формами, наоборот, они проходят в крепкой связке с его экспериментами в скульптуре. Пластика его поздних работ в дереве порой поражает своей «стихийностью». Кажется, что его «Космос» (1950–1968), «Паганини» (1956), «Автопортрет» (1964) созданы из случайно выбранных деревянных фрагментов. Подобную рукотворную стихийность обнаруживает дуэт из стола и стула «Жар-птица» (1959). Ее деревянные крылья и своеобразная корона на голове, тело, могучие лапы сложены из, казалось бы, случайных фрагментов. С их помощью скульптор вносит экспрессивный элемент в образ сказочного происхождения.

В предметах мебели, сработанных в 1950-е годы, обнаруживается продолжение поиска сюжетности, отмеченного в мебели 1930-х годов. Примером тому может служить кресло «Девушка с книгой» (1951) или кресло «Козел» (1950). Удивительным образом Конёнков вводит в предмет мебели полноценную скульптуру, которая становится неотъемлемой частью образа, «приглашающей» усталого путника присесть рядом и составить им компанию. При сравнении похожего мотива — стула «Алексей Макарович» (1935) с отмеченными работами 1950-х годов — очевиден переход скульптора к более «щадящему» подходу к обработке дерева. Образы его поздних работ тяготеют к большей свободе, сохранению природных характеристик пластики.

Появление мебели С.Т. Конёнкова стало закономерным этапом продолжения его работы над созданием произведений из дерева. В первой группе работ скульптор демонстрирует свое мастерство в деле художественной обработки дерева, развивает «сказочную» тему в своем творчестве, населяет мир своей мастерской благожелательными персонажами. Во второй — борется за сохранение подлинности в произведении природы, внося лишь финишные штрихи в ее творение. Таким образом, в творчестве Конёнкова встречаются два совершенно разных по своей сути подхода к работе с деревом, как с пластическим материалом, причем происходят они параллельно

и непротиворечиво, что объясняется широким художественным взглядом мастера на выбранный им пластический материал.

Неким «частным случаем» работы Конёнкова над мебелью можно назвать создание музыкальных инструментов («Музыка земли» (1950–1968), «Фантазия» или «Орган» (1960-е)).

С точки зрения пластики, скульптор продолжает линию раскрытия выразительности природной структуры, предпринятого им в мебели 1930-х годов. «Прикладное» же значение музыкальных инструментов пока не выяснено до конца. Имеются сведения, что «Орган» использовался создателем по своему прямому назначению, однако в данных произведениях исключительно важным остается эстетический момент сохранения изначального звучания пластики древесного корня.

Список литературы

1. Герой Социалистического Труда академик народный художник СССР Сергей Тимофеевич Конёнков: мемориальный музей-мастерская: путеводитель / авт.-сост. Т.И. Крауц. М.: Советский художник, 1986.

2. *Конёнков С.Т.* Встречи. Воспоминания современников о скульпторе / сост. и авт. вступ. ст. Н.Н. Банковский. М.: Советский художник, 1980.

3. *Конёнков С.Т.* Мой век. М.: Издательство политической литературы, 1972.

4. *Конёнков С.Т.* Слово к молодым. М.: Молодая гвардия, 1958.

5. *Кравченко К.С.* Сергей Тимофеевич Конёнков. М.: Искусство, 1967.

Данильчук Александра Алексеевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Флорковская А.К.

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» С.Т. КОНЁНКОВА

«Musical instruments» of S.T. Konenkov

Аннотация. В докладе будут рассмотрены уникальные работы скульптора С.Т. Конёнкова, выполненные им в 1950–1960-е годы, объединенные в группу под условным названием «музыкальные инструменты». Созданные в последнее десятилетие жизни мастера, данные произведения явились новым рубежом в искусстве скульптуры. В попытке постичь «музыку сфер» и проиллюстрировать взаимосвязь космоса и Земли скульптор создает композицию «Космос» (1960–1971), в которой излагает конечные положения своей философской картины мира.

Annotation. The report will consider the unique works of the sculptor S.T. Konenkov, executed by him in the 1950–60s, united into a group under the conditional name «musical instruments». Created in the last decade of master's life, these works were a new frontier in the art of sculpture. In an attempt to comprehend the «music of the spheres» and illustrate relationship between space and the Earth, sculptor creates the composition «Cosmos» (1960–1971), in which he sets out the final provisions of his philosophical picture of the world.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, скульптура в дереве, С.Т. Конёнков, космос, искусство 1960-х.

Key words: musical instrument, wooden sculpture, S.T. Konenkov, space, art of 1960s.

В шестидесятые годы прошлого века С.Т. Конёнков создает уникальные произведения, так называемые «Музыкальные инструменты». Они представляют собой экспериментальное направление в его творчестве, соединяющее в себе свойства скульптуры и музыкальное начало. В первую очередь, это композиция «Космос» (1960–1971), а также два авторских музыкальных инструмента; один из них имеет условное название «Музыка земли» (1950–1968), а второй упоминается современником как «Орган» (1960-е).

Обращение скульптора к музыкальной теме не было случайным: музыка играла важную роль в жизни и творчестве С.Т. Конёнкова, окружала его с самого детства [3, с. 135], звучала во время его работы в мастерской. Сам мастер искал любой возможности послушать

музыкальные произведения и даже научился играть на некоторых народных музыкальных инструментах.

Скульптор наследовал художественной концепции синтеза искусств Серебряного века, мыслящей музыку как самый абстрактный вид искусства, высшей ступенью в иерархии искусств. Он рассматривал музыку как средство упорядочения космического хаоса и объединения всех видов искусства под своим началом. Музыку сфер, по его словам, должны были издавать созданные им музыкальные инструменты [4, с. 95].

Композиция «Космос» (1960–1971). «Космос» представляет собой конструкцию, состоящую из музыкального инструмента и сложной скульптурной композиции: на постаменте в виде ладьи разворачивается своеобразно прочитанная карта звездного неба, на которой в соответствии с действительным атласом располагаются созвездия Лиры, Лебедя, Стрельца и т.д.

Группа «музыкальных инструментов» крайне мало изучена. Особое внимание во время исследования было уделено попытке трактовать символы, которые в изобилии наполняют пространство композиции и раскрывают замысел автора. Существует две версии возникновения «Космоса», которые были использованы для толкования смысла некоторых элементов композиции.

Согласно воспоминанию художника-реставратора В.А. Карцева, трудившегося под авторским надзором С.Т. Конёнкова над восстановлением мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918) в 1961 году, отправной точкой создания композиции «Космос» стал полет Ю.А. Гагарина [4, с. 153].

В таком случае, постамент-ладью можно рассматривать как некий космический корабль, на котором молодое человечество отправилось покорять пространство вселенной, само же человечество олицетворено фигурой ребенка. С другой стороны, фигуру ребенка можно персонифицировать как образ первого космонавта — Ю.А. Гагарина.

Но версия В.А. Карцева не объясняет присутствие в композиции корабля с крестом на мачте, странного существа в центре композиции и множества человеческих фигур и масок, наполняющих «космическое пространство».

Если же посмотреть на данную композицию, опираясь на воспоминания сына скульптора, К.С. Конёнкова, то во взаимосвязи зашифрованных пластических символов скрывается сложная мировоззренческая картина мира С.Т. Конёнкова. На нее повлияли как события революции, установление советской власти, так и переезд в США и знакомство с общиной «учеников Христа». Мистическая

подоснова мирозерцания скульптора позволила соединить несоединимые социокультурные векторы в единую картину.

Космос Конёнкова «очеловечен»: «У подножия барельефа слева направо располагались фигуры людей, олицетворяющих различные этапы жизни общества от эпохи пирамиды Хеопса до Октябрьской революции, символизируемой фигурой Ленина» [4, с. 95]. Гипсовые фигуры Ленина и других важных для Конёнкова исторических личностей раньше находились на постаменте и по желанию мастера могли переставляться, после ремонта в мастерской эти фигуры бесследно исчезли.

Связь времен в космическом пространстве обеспечивает некое «космическое существо», расположенное в центре композиции. Его можно трактовать как мировое древо или ось вселенной [5, с. 210], организующую вокруг себя хаос мироздания, а антропоморфные маски и фигуры, окружающие эту ось, как некие существа высшего порядка. Их лики были живописными, но большинство из них к нынешнему моменту потускнели и стали практически «нечитаемыми».

Намеки на «христианизированный» характер космического пространства дают как минимум два элемента композиции. Первый из них — голубь. В виде голубя описывается в Новом Завете третья Ипостась Троицы — Святой Дух.

Второй элемент — судно с установленным на месте паруса крестом. Если в Ветхом Завете образ корабля был связан с опасностью и человеческой уязвимостью, то для Нового Завета корабль — это средство распространения Евангелия на далекие расстояния. Получается, что образ корабля может символизировать передвижение христианского вероучения по свету, а в широком «космическом» обобщении Конёнкова — даже за пределами человеческой ойкумены; проводником учения может стать заложенный в фигуру ребенка образ Христа Эммануила.

Композиция «Космос» занимает ведущее положение в группе «музыкальных инструментов» С.Т. Конёнкова, являясь «первой скрипкой» в его космическом оркестре.

В этой работе мастер с помощью символов объединяет прошлое и будущее, мир дольний и горний, объясняет взаимосвязи человеческой истории и вселенной. В грандиозной картине мироздания синтезированы подосновы мирозерцания скульптора, составляющие своеобразие его мифологии.

С художественной точки зрения, в данной работе скульптор приходит к синтетическому пониманию искусства скульптуры как пластики и пространственной динамики, создавая, фактически, первую в СССР кинетическую скульптуру. В найденном союзе пластики,

музыки, движения и живописи происходит поиск синтеза искусств, имевший принципиальное значение для художественной культуры Серебряного века.

«Музыкальный инструмент» («Оргáн», 1960-е). В «Музыкальном инструменте» возрастает значение эстетики корней дерева. Активно раскрывать пластические возможности древесных корней скульптор начал в Американский период творчества. Особенно ярко эти эксперименты отразились в поисках мебельных форм, впервые предпринятых Конёнковым в 1930-х годах. Интересным кажется использование скульптором мотива перевернутого корнями вверх дерева. Образ дерева, растущего корнями вверх, встречается в мифологии различных народов довольно редко и принимает в отдельных культурно-исторических циклах образ инвертированного мирового древа [2, с. 334].

В «Оргáне» ярко проявляется игровой характер мировидения С.Т. Конёнкова: он словно «жонглирует» структурой дерева, переворачивает ее, лишает свойственной ей функциональности, исключается из своей среды и нарекает частью художественного мира, даруя значение произведения искусства. Корень дерева становится объектом обновленной, художественной природы. Он тщательно организуется в пространстве, дополняется новыми элементами и свойствами и, более того, представляется как музейный экспонат или, скорее, как некий «природный курьез» из коллекции кабинета природных редкостей эпохи Ренессанса.

Собственно за звучание этого музыкального инструмента отвечает механизм, вмонтированный в структуру корневища. Из воспоминаний известно, что сам скульптор играл на созданном им музыкальном инструменте [3, с. 118, 164]. Современник назвал этот инструмент «Оргáном», хотя точнее было бы назвать его модификацией колесной лиры.

В основе созданной Конёнковым колесной лиры лежит ручное управление бесконечным смычком (колесом), гладкий обод колеса, натертый канифолью, скользит по струнам и извлекает звук. Возможно, смуту в определение современником данного музыкального инструмента как органа внесло традиционное название колесной лиры — под названием «органиструм» колесная лира появилась в Европе около тысячи лет назад [1, с. 154].

«Музыкальный инструмент» («Музыка земли», 1950–1968). Внешне этот музыкальный инструмент чем-то похож на гусли, но в действительности имеет принципиальные различия в устройстве. Гусли, вне зависимости от формы (крыловидной, шлемовидной и прямоугольной), состоят из трех основных частей (деталей): корпуса,

струнодержателя, колков и струн, расположенных вдоль корпуса [1, с. 141]. В интерпретации «гуслей» Конёнкова отсутствуют струнодержатели — их заменяют колки, а также корпус, традиционно состоящий из верхней и нижней деки и отверстия резонатора. Дека обеспечивает усиление и отражение звука и является неотъемлемой частью гуслей.

По форме устройства музыкальный инструмент Конёнкова напоминает прямоугольные или стационарные гусли — конструкция покоится на ножках и в общих чертах напоминает невысокий стол с расположенным на нем музыкальным инструментом, однако скульптор усложняет свою конструкцию, дополняя центральный струнный инструмент, состоящий из двадцати четырех струн, двумя дополнительными — пятнадцатиструнным и двенадцатиструнным.

Форму гуслей с большим резонаторным отверстием более всего напоминает правый пятнадцатиструнный инструмент. Несмотря на все отклонения от традиционной конфигурации гуслей и авторское прочтение формальных особенностей этого инструмента, творение скульптора оставляет ощущение очень знакомого и глубоко понятного народного музыкального инструмента. Деревянные фрагменты, из которых сложен музыкальный инструмент, носят будто случайный характер, из-за чего он кажется практически нерукотворным, созданным усилиями волшебника, заколдовавшего дерево.

До сих пор остается неизвестным, каковы возможности этого инструмента. Нарушая все каноны, устоявшиеся в создании гуслей, мастер размещает ряды колков в разных плоскостях, отчего нарушается параллельность струн относительно друг друга, а отсюда и представление о звучании инструмента. Звучание было лишь одной из функций синтетического по сути произведения.

«Звучание космоса» С.Т. Конёнкова. Пока остается неизвестным, сколько инструментов должно было исполнять «музыку космоса». Сама композиция «Космос» содержала в себе музыкальный механизм, схожий с колесной лирой, но более сложной конфигурации. Есть также сведения, говорящие о том, что «Космос» и «Орган» должны были звучать совместно [4, с. 153]. Существует и другая версия, согласно которой «музыка сфер» возникла в соединении звучания «Космоса» и «Музыки земли» [4, с. 95].

Практическое применение исследования. Перспективной для дальнейших исследований данной группы работ С.Т. Конёнкова может стать реконструкция всех трех авторских музыкальных механизмов с дальнейшей возможностью звуковых экспериментов с полученными моделями. Опыт удачной музыкальной реконструкции мог бы позволить восстановить механизмы на оригинальных «му-

зыкальных инструментах» Конёнкова и воспроизвести возможный вариант задуманной скульптором музыки космоса. Этот ракурс исследования предполагает применение междисциплинарного подхода и представляет большие возможности для получения более глубокого понимания замысла С.Т. Конёнкова.

Список литературы

1. *Газарян С.С.* В мире музыкальных инструментов: Кн. для учащихся ст. классов. 2-е изд. М.: Просвещение, 1989.
2. *Кагаров Е.Г.* Мифологический образ дерева, растущего корнями вверх. Доклады АН СССР, 1928. Серия В, № 15.
3. Воспоминания. Статьи. Письма / С.Т. Конёнков; вступ. ст., сост. Ю.А. Бычкова. М.: Изобразительное искусство, 1984. Т. 1: Мой век. 1984.
4. *Конёнков С.Т.* Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. Сост. и вступ. статья Н.Н. Банковского. М.: Советский художник, 1980.
5. *Топоров В.Н.* Мировое древо // *Топоров В.Н.* Универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.

ТЕХНИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В РАННИХ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ Е. КИБРИКА

The technical and artistic techniques in early illustrations by E. Kibrik

Аннотация. В данной статье описывается 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.

Abstract. This paper describes the formation of the visual techniques by Evgeny Kibrik, one of the greatest illustrators of the Soviet era. Often the conversation about the work by E. Kibrik begins with illustrations, which made him famous, it is Romain Rolland's novel Colas Breugnon. Together with the cycles of other major soviet illustrators, its became a new stage in the art of Soviet book illustration of 30s — 40s years. In the research of the creative heritage, the formation of the artist's visual vision, which developed his own techniques, is often missed. Consequently it's worthwhile to initially talk about the basics of his work — illustrated books of the early 30s.

Ключевые слова: Кибрик Евгений; литография; иллюстрация; Филонов Павел; сделанность; Подпоручик Кизе; Смерть Вазир-Мухтара; Невская повесть; Падение Кимас-озера; Тяжелый дивизион.

Keywords: Evgeny Kibrik; lithography; illustration; Filonov Pavel; completeness; Lieutenant Kizhe; Death of Wazir-Mukhtar; Neva story; Fall of Kimas Lake; Heavy division.

Новая советская литература смело заявляла о себе в первые годы советского времени. А.А. Говоров, историк книги, писал: «Книга всегда рассматривалась компартией как мощное орудие идеологической борьбы» [3, с. 262]. Новые книги требовали и обновленных иллюстраций. Для книжной иллюстрации конца 1920-х — начала

1930-х годов характерно разнообразие поисков техник и манер. Художники продолжали разрабатывать наиболее подходящий язык для иллюстрирования.

В.С. Кеменов во вступительной статье к книге-монографии Кибрика «Работа и мысль художника» говорит о том, что Евгений Адольфович имел в биографии множество фактов, которые типичны «для художников, чья молодость совпала с Великой Октябрьской революцией» [5, с. 5]. Он же и говорит о чувстве глубокой связи искусства и нового советского времени, сохраняющемся у художника на протяжении всей его жизни [4, с. 191–192]. Можно было сказать, что Кибрик как художник этого времени ориентировался на его основные настроения.

Евгений Адольфович Кибрик родился в 1906 году на юге Украины в городе Вознесенске. Годы его детства наполнены впечатлениями о революции и новых людях, появившихся вместе с ней в маленьком городке. Кибрик знакомился с художниками, занимался с ними оформлением революционных мероприятий и монументальных панно для нового обустройства помещений, получая ценные навыки работы художника. Он довольно много времени уделяет воспоминаниям о строгой системе построения этих композиций, и возможно, именно это четко выверенное монументальное искусство, требующее скрупулезного анализа, заложило в творчество Кибрика идею о постоянном расчете художественного пространства изображения.

В 1922 году Кибрик поступил в Одесский институт ИЗО на живописный факультет, занимался в мастерских П.Г. Волокидина и Т.Б. Фраермана. В 1925 году Кибрик уехал в Ленинград, чтобы продолжить образование, и поступил во ВХУТЕИН. В 1927 году он прервал обучение и перешел в мастерскую Павла Николаевича Филонова. Кибрик вошел в основанный Филоновым коллектив «Мастера аналитического искусства» и первые самостоятельные работы выполнял под значительным его влиянием.

Система Филонова, основанная на постоянном вдумчивом контроле, анализе структуры и «сделанности», как нельзя отвечала потребности Кибрика в четкой организации творческого процесса. Художник позже писал: «Я очень внимательно прислушивался к теоретическим спорам, ибо искал теоретическую основу художественного творчества, она была мне необходима» [5, с. 28].

С 1930-х годов Кибрик работал в Ленинградском издательстве писателей. Первая серия иллюстраций, выпущенная к «Подпоручику Киже» Юрия Тынянова в 1930 году, создана Кибриком под сильным влиянием Филонова — свобода художественной интуиции и «сделанность» работы.

«“Сделанность” — процесс аналитический», — писал Кибрик. Этот принцип рисования формируется от частного к общему [5, с. 40], и все технические приемы этого способа легко передавались послушному ученику. Однако с передачей смысловой и сюжетной нагрузки дело обстояло сложнее, и, не понимая сути такого метода, рисующий просто повторял визуальный результат.

Структура иллюстраций к повести «Подпоручик Киж» разворачивается по тексту — несколько больших страничных иллюстраций и заставки различного масштаба. Кибрик играет и с внешним видом своих героев — на плоскости листа выстраиваются карикатурные типажи. Фронтиспис «Сон императора Павла» читается художником почти буквально — это видно по количеству персонажей в нем, чувству тревожно-сюрреалистического сюжета происходящего, а также изображению текстовых подробностей.

Особенно выразительно смотрятся портреты императора Павла и барона Аракчеева. Если образ Аракчеева просто равнодушно спокоен и даже апатичен, то Павел явно вызывает неприязнь своим самодовольным выражением лица и неприятно вздернутым носом; даже спящий он похож на злую карикатурную маску, вызывающе отталкивающую. Вся серия пропитана этой эмоцией гротескной гадливости, художник, следуя духу текста повести, превращает образы персонажей в нелепые и отвратительные манекены. И хотя каждому персонажу с именем дана индивидуальность, никто сочувствия художника не вызывает. Даже город, изображенный с бредущим по нему несчастным поручиком Синюхаевым, выглядит пугающим и одиноким.

На больших страничных иллюстрациях Кибрик играет с пространством — он совмещает и сюжетный рисунок, и свои маленькие рисунки-ассоциации. Маленькие заставки, выполненные тушью, наоборот очень упрощены и схематичны.

Эта схематичность, конечно же, видна во всей серии иллюстраций. Впоследствии Кибрик говорит о том, что за ней кроется и неумение рисовать [5, с. 40].

И хотя влияние Филонова ясно читается во всей серии иллюстрации к «Подпоручику Киж», индивидуальная интерпретация цикла все же присутствует. «Я пускал в ход любые ассоциации, любые попутные образы, стремясь только к выразительной неожиданности», — вспоминал Кибрик [5, с. 44]. И в результате получился «реалистический гротеск, родившийся после внимательного прочтения произведения. Ведь маленький шедевр Юрия Тынянова — гротеск, исторический анекдот взрывчатой социальной силы» [7, с. 20].

Художник продолжает работать в Ленинградском издательстве писателей. Он выполняет оформление и иллюстрирование и других книг Юрия Тынянова — «Малолетний Витушишников» и «Смерть Вазир-Мухтара». Однако график отказывается от филоновского принципа «деланности» и приступает к поискам собственной манеры рисования. Разрыв с коллективом Филонова был логичен — Кибрик расширял круг своих интересов и хотел работать, используя новые изобразительные способы, потому как старые перестали удовлетворять его потребности ищущего художника.

Оформление для книги «Смерть Вазир-Мухтара» (1932) было полностью сделано Кибриком — рисунок на переплете, фронтиспис и обложка. Художник выбирает сюжет начала «литературного» обеда у Фаддея Булгарина и строит замкнутую композицию фронтисписа¹ (1) — все персонажи смотрят друг на друга, но Грибоедова и Пушкина он ставит бок о бок, спиной к зрителю, и противопоставляет их всем остальным персонажам.

Для создания внешности своих героев Кибрик однозначно пользовался работами других художников. К примеру, женский образ явно не отнесен к какому-либо конкретному персонажу изображенной мизансцены, но взят со знаменитого акварельного портрета Н.Н. Пушкиной Александра Брюллова. Портрет Николая Греча создан по изданию «Сто русских литераторов» книгопродавца А. Смирдина. Центральный портрет — Иван Крылов, вероятно, в своей основе имеет портрет работы Ивана Эггинка.

Сложность идентификации вызывают два персонажа справа. Вероятнее всего это развязный хозяин — Фаддей Булгарин (описанный Тыняновым лысеющим толстяком), а за его спиной актер Каратыгин. Порождает вопрос и использование образа для иллюстрации — портретное сходство существует с портретами Василия Андреевича Каратыгина [14], например, на акварели неизвестного художника и литографии Ивана Фёдоровича Селезнева «Каратыгин Василий Андреевич в роли Нино Глоури в мелодраме Н. Полевого “Уголино”», но в тексте Тынянова называется другой человек — его брат, Петр Андреевич [8, с. 136].

Рисунок фронтисписа выполнен карандашом, Кибрик экспериментирует с новой манерой рисования. Возможно он отталкивается и от ксилографической версии фронтисписа, наполняя рисунок очень плотным штрихом. Кибриковская импровизация «Подпоручика

¹ Фронтиспис имеет варианты в двух техниках — литографии и ксилографии.

Кижэ», так же как и его литографии к «Смерти Вазир-Мухтара», были очень благосклонно встречены писателем [7, с. 19].

Своеобразным экспериментом становится иллюстрирование Кибриком книги «По следам героя» (1932, изданы в 1933) рано умершего писателя Дмитрия Лаврухина. Сама по себе книга представляет собой авторскую «кухню» — помимо нескольких законченных рассказов ее большую часть составляют мысли и заметки автора.

Так и художник разбавляет это «попурри» разнообразными типами иллюстраций: одновременно здесь и литографии (к рассказам), и офорты, и рисунки пером. Эта серия иллюстраций для книги, вероятно, сделана на рабочих или поисковых материалах Кибрика — его набросках и зарисовках.

Следующая серия иллюстраций была выполнена художником к другому произведению Дмитрия Лаврухина — «Невской повести» (1933). Ее визуальный строй отличается от предыдущих работ Кибрика. Изображение начинает строиться как цельный кадр, включая в себя как людей, так и окружение — интерьер и пейзаж.

Мастерство Кибрика в работе с литографскими инструментами и материалами растет. Он активно применяет разнотонную штриховку, деликатно использует тушь и работу литографской иглой.

Из серии особенно выделяются фронтиспис с туманным шпилем в загадочном пейзаже и сложная многофигурная композиция с перспективой в ангаре. Конечно, присутствуют и недостатки — шаблонное использование фигур и некоторая неловкость в изображении персонажей в движении. Однако общая обаятельность иллюстраций позволяет говорить о чуткости художника к интонациям, данным в тексте повести писателем.

Особо удачными можно назвать несколько иллюстраций. Например, лист с четырьмя портретами «Разговор» — Кибрик выигрышно компоует их и дает точную характеристику всем персонажам. В построении видится что-то близкое к композиционным планам плакатов или афиш для кинофильма. Иллюстрация эта выразительна и в техническом воплощении — художник работает карандашом живописно, не делая чересчур «грязных» пятен. Для создания дыма трубки он аккуратно пользуется иглой, выскребая белое активное пространство, добавляя изображению живости.

Иллюстрация «На заводе» задает интересный ритм темных фигур на темном фоне, но не позволяет им выглядеть глухими кляксами. Световые пятна и рефлексы делают ритм иллюстраций активным и живописным. Многофигурные композиции вышли у художника менее эффектно. Но они не выбиваются из общего строя серия.

Общее впечатление от этого цикла говорит о том, что Кибрик растет как иллюстратор, способный менять свой художественный язык для работы с различными видами иллюстрации. Общей, абсолютной, цельности в серии «Невской повести» еще нет, но художник достигает ее в следующих иллюстративных циклах.

Одной из серий, выполненных Кибриком в 1934 году, стали иллюстрации к повести Геннадия Фиша «Падение Кимас-озера». Этот цикл, пожалуй, вышел самым «кинематографичным» произведением в его творчестве в 1930-х годах. Кибрик оформляет, кроме иллюстраций, еще суперобложку и переплет.

Лучше всего художнику удалось сцены с пейзажами — снежный, почти сказочный фронтиспис, прекрасно передающий острое чувство ясной зимней ночи, и иллюстрация к восьмой главе «Но как только мы вышли — началась метель», где Кибрик создает пугающее ощущение грозной непогоды. Сочетание мягкого штриха и острых линий иглы дает рисунку особую образность. Остальные листы не слишком выразительны — большинство персонажей не несут в себе индивидуальности, представляясь незапоминающимися статистами в череде «раскадровок».

Кибрик выбирает для работы реалистичную манеру изображения (так как ее понимали в 1930-х гг.) и начинает «разрабатывать» ее. «Укрепление советского искусства, окончательная победа в нем принципов социалистического реализма, начинающийся бурный расцвет советской станковой иллюстрации толкали художников к все более вдумчивому осмыслению образов оформляемой книги, к углубленной интерпретации идейного, психологического богатства, содержащегося в ней» [2, с. 9].

Особым своеобразием среди ранних иллюстраций художника отличаются несколько цветных фронтисписов в технике автолитографии, предворяющих повести «Старая Франция» Роже Мартен дю Гара и два тома из собрания сочинений Шарля Луи Филиппа (IV и V), изданных в 1934 году ленинградским кооперационным издательством «Время» [5, с. 75].

Цветовое решение фронтисписа повести «Старая Франция» позволяет Кибрику говорить не только с помощью ритма света и тени. Насыщенные оттенки желтого и синего дают изображению лиричность и эмоциональность. От литографии исходит энергичный дух французского искусства, ассоциациями связываясь с Сезанном и Гогеном, их чувством формы и цвета.

Фронтисписы к произведениям Шарля Луи Филиппа выполнены мягким, пластичным штрихом. Цвет играет в них важную роль, выступая связующей частью изображения. Очень нежно смотрится

фронтиспис для V тома «В маленьком городке». Нежные переходы цвета создают воздух и пространство внутри изображения. Растет и владение Кибрика технологией литографии — визуально его работы становятся пластичнее и выразительней, он применяет разнообразные манеры работы с карандашом, наделяя рисунки большей живописностью.

В романе «Тяжелый дивизион» (1934) Александра Лебедеенко видно незаурядное реалистическое мастерство в построении сложных композиций [7, с. 20]. Стиль литературного произведения, его образный строй сам подсказал Кибрику визуальное воплощение иллюстраций. В этой серии иллюстраций также чувствуется определенное влияние кинематографического кадра.

Удачнее и цельнее всего у иллюстратора выглядят панорамные виды с пейзажем и малофигурные сцены, многофигурные композиции еще наполнены некоторой путаницей людей и предметов, создающей дисгармонию пространства изображения. А.Д. Чегодаев писал об иллюстрации на суперобложке: «...этому рисунку к книге Лебедеенко не хватало достаточной яркой образной значительности» [10, с. 23].

Художник, выполняя серию, работает преимущественно карандашом, создавая мягкий, насыщенный рисунок. В особенности поэтично смотрится лист с одинокой фигурой часового. Чувства свежести и холода достигаются с помощью ритма контрастных пятен: темные скалы и белый снег. Художник свободнее работает с карандашом, оставляя нетронутые плоскости, дающие воздух иллюстрации. Из многофигурных иллюстраций хорош лист к строкам «Все батареи были при деле». Заметно, что с контрастами художнику работать намного проще — темные фигуры и белые пятна снега легко дают нужные акценты. Кибрик совершенствует свою манеру рисования, открывает для себя ритм взаимодействия разнотоновых и контрастных плоскостей, старается дать персонажам индивидуальность. Но «в них совсем еще не было той художественной зрелости, которая только и может создать цельный и значительный творческий облик художника» [10, с. 45].

Первые несколько лет работы художника в качестве книжного графика — это годы неутомимых поисков, проверки выразительности различных манер и специфичных особенностей графики. Кибрик пробовал работать с гравюрой, но ее технический потенциал не соответствовал характеру работы художника, желавшего работать в свободной манере рисунка. В итоге основной выбор был сделан в пользу литографии. В нем есть своя закономерность. Кибрик воспитывался

как живописец, и пластическое мышление литографии с ее мягкостью, тонкостью переходов показалось ему близким [7, с. 20].

Следуя за писателями в изображении литературных сцен, Кибрик не только улавливает внешнее содержание «жизни произведения», но и саму манеру писателя, свойственную ему — в своих книгах — манеру изображать мир. Евгений Кибрик успешно справляется с воплощением «чувства мироощущения» писателя. Его разнообразные поиски отмечены успешным решением творческих задач, поставленных перед ним иллюстрацией.

Список литературы

1. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986.
2. Искусство оформления книги: Работы ленинградских художников 1917–1964: Альбом / предисл. Э. Кузнецова. Л.: Художник РСФСР, 1966.
3. История книги / А.А. Говоров, О.В. Андреева, Л.Л. Волкова и [др.]; под ред. А.А. Говорова и Т.Г. Куприяновой. М.: Мир книги, 1998.
4. Кеменов В. «Евгений Адольфович Кибрик...» (вступительная статья) // Новый мир. М., 1980. № 1.
5. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника / предисл. В. Кеменова, О. Верейского; послесл. И. Кибрик. М.: Искусство, 1984.
6. Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году: Материалы и исслед. по иконографии. М.: Новое лит. обозрение, 2000.
7. Ракитин В. Евгений Кибрик // Искусство. М., 1963. № 7.
8. Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара: роман / суп.-обл., переплет, фронтиспис: Е. Кибрик. 4-е изд. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.
9. Халаминский Ю.Я. Евгений Кибрик. М.: Изобразительное искусство, 1970.
10. Чегодаев А.Д. Пути развития русской советской книжной графики. М.: Искусство, 1955.
11. Чичварина О.Г. Экспериментальный парадокс Евгения Кибрика. Неизвестные аспекты творчества художника / вступ. ст. В.П. Сысоева. М.: Светалина, 2018.
12. Портретная галерея русских деятелей = Galerie de portraits de célébrités Russes publiée par A. Munster: в 2 т. / А.Э. Мюнстер. СПб.: тип. и литогр. А. Мюнстера, 1864–1865. Т. 1: 100 портретов. 1865 [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/4777-portretnaya-galereya-russkih-deyateley-v-2-h-t-spb-1864-1865> (дата обращения: 17.02.2020).

13. Сто русских литераторов: Т. 1–3. Санкт-Петербург: А. Смирдин, 1839–1845. 3 т. [Электронный ресурс]. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_1_282957/viewer/?page=63 (дата обращения: 17.02.2020).

14. *Черейский Л.А.* Современники Пушкина [Электронный ресурс]. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/bio/cherejskij-sovremenniki-pushkina/index.htm> (дата обращения: 27.03.2020).

Князева Ирина Игоревна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Флорковская А.К.

**МОСКОВСКИЙ ХУДОЖНИК ВЛАДИСЛАВ ФЁДОРОВ В КОНТЕКСТЕ
ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИХ ПОИСКОВ 1950–1970-Х ГОДОВ**

**Moscow artist Vladislav Fedorov in the context of the impressionistic
searches of the 1950s — 1970's**

Аннотация. В докладе рассматривается творчество художника Владислава Фёдорова (1924–1993), выпускника МГАХИ им. Сурикова по мастерской С. Герасимова (1950). Под влиянием художественных и теоретических воззрений целой команды педагогов под руководством И. Грабаря, затем С. Герасимова в институте утверждается традиция пленэрного и этюдного видения. Таким образом, Фёдоров наследует русский импрессионизм как метод от своих учителей, что раскрывается в его произведениях.

Abstract. The report is about the artist Vladislav Fedorov (1924–1993), who graduated from Moscow State Academic Art Institute, under the direction of S. Gerasimov (1950). Under the influence of the artistic and theoretical views of a whole team of teachers under the leadership of I. Grabar, then S. Gerasimov, the tradition of plein air and etude vision was established. Thus, Fedorov inherits Russian impressionism as a method from his teachers, which is revealed in his works.

Ключевые слова: Владислав Фёдоров; русский импрессионизм; оттепель; Сергей Герасимов; советская живопись; МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Keywords: Vladislav Fedorov; Russian impressionism; Khrushchev thaw; Sergei Gerasimov; Soviet painting; Moscow State Academic Art Institute.

Владислав Фёдоров (1924–1993) родом из Тулы, где занимался живописью в Доме пионеров, оттуда он был направлен учиться в Московскую среднюю художественную школу, в год ее открытия (1939). С 1945 по 1950 г. обучался в Московском государственном художественном институте (с 1948 — МГАХИ им. В.И. Сурикова), в мастерской Сергея Герасимова. Под влиянием художественных и теоретических воззрений целой команды педагогов под руководством И. Грабаря, затем С. Герасимова в институте утверждается традиция пленэрного и этюдного видения.

Творческие годы молодого художника после выпуска из института приходится на относительно демократичный период «оттепели», когда происходит актуализация традиции русского импрессионизма. Яркие представители этой волны — братья Ткачевы, В. Гаврилов.

Лучшие произведения Владислава Фёдорова камерные, этюдные, небольшого формата, портреты членов семьи и автопортреты. В заказных тематических полотнах, созданных художником, не происходит развития стилистики. Большая часть картин, в которых нашли отражение творческие поиски художника, создавалась для себя. Живописные работы представлялись на выставки, где их закупали Министерство культуры и Союз художников.

По воспоминаниям художника И. Сорокина о Вячеславе Фёдорове: «Когда отбирались работы на выставки, мы всегда говорили ему: “Чуть — чуть закончи, соберись и сделай поцельней, а затем обязательно подай на выставку”.

Он соглашался, но на выставку не подавал, конечно, ничего не менял, а если приходилось дописывать, то потом все смывал и оставлял, как было... Он не воспринимал тех официальных требований, которые нам тогда казались правильными» [1, с. 42].

После выпуска из института молодым живописцам поступали заказы от руководства Союза Московских Художников, связанные с морской тематикой. Фёдоров с супругой, художницей Тамарой Осиповой совершали поездки с творческими группами художников-маринистов в Прибалтику, Ялту, Гурзуф, на Азовское море. Целью было создание большой тематической картины, задачей — привлечение человека в морской пейзаж. Поэтому художники выбирали темы: военные моряки, жизнь рыбаков, изображались военные суда, рыбацкие лодки, таким образом, ощущалось незримое присутствие человека.

В этюдах 1950-х годов «Порт. Научно-исследовательское судно», «Море светится» выбран мотив вечернего освещения. Фёдоров улавливает мимолетное состояние природы: закатные солнечные лучи отражаются в зеркале морской глади. В целом этюды характеризует сдержанная палитра, использованы сложные цветовые сочетания в одной гамме. Работы выглядят совершенно законченными произведениями с гармоничным композиционным строем. Своим колоритом они 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. Подобным образом ра-

ботает однокурсник Фёдорова А. Ткачев в пейзажах «Вечер на Волге» (1948), «На Каспии» (1968).

Владислав Фёдоров обращается к пейзажу на протяжении всего творческого пути. В картине «Весной в Тарусе» 1964 года художник использует сопоставление контрастов дополнительных цветов, от этого краски кажутся открытыми и звонкими. Возникает настроение светлой лирики, ясного весеннего утра. При помощи насыщенных синих теней художник создает ощущение морозного мартовского воздуха. Пейзаж можно сравнить с произведением С. Герасимова «Ранняя весна» (1956). В картинах много общего: колорит, особое движение мазка, рисование кистью. Колористическая гамма строится на тончайших цветовых сочетаниях, за счет этого создается особое лирическое настроение.

Именно в пейзажах Владислав Фёдоров наиболее близок своему учителю. Для русского импрессионизма характерно тяготение к пейзажной живописи, к пленэру, стремление к непосредственному восприятию реальности. Сергей Герасимов использовал импрессионистический метод чаще всего для создания пейзажных образов. По мнению исследователя русского импрессионизма, Вячеслава Филиппова, «тихий жанр лирического пейзажа был для Герасимова неосознанной альтернативой, жанром, оппозиционным официальному соцреализму... Именно пейзаж, носивший частный, личностный, исповедальный характер, являлся последним прибежищем творческой свободы» [2, с. 295]. Художник, таким образом, продолжает традицию, идущую от его учителей, В. Серова и К. Коровина, и передает своим ученикам.

Часто Владислав Фёдоров создает небольшие пейзажи среднего размера непосредственно на пленэре, сохраняя свежесть этюда, он не сочиняет композицию, а сразу находит определенный ракурс на натуре. Характерные черты его произведений: ассиметричная композиция, общее впечатление случайной сцены; художник органично вводит бытовые мотивы (лошадка, повозка, забор), таким образом, ощущается единство человека с природой, при этом возникает естественность быстрого впечатления, остановки живого мгновения. В произведении «Пейзаж с лошадкой» 1958 года лошадь внезапно появляется из-за угла дома, художник останавливает мгновение, буквально несколькими мазками передает характер ее движения, при этом в картине создано общее ощущение неторопливости и размеренности сельской жизни. С помощью импрессионистических приемов Фёдоров достигает в пейзажах неподдельной жизненности, передает настроение момента, характер особого жизненного уклада поселения.

Данный подход к пейзажной живописи восходит к импрессионизму позднего Серова.

Владислав Фёдоров пишет портреты людей из близкого круга, членов семьи, друзей. Все его произведения камерные, написаны в этюдной манере, выбран формат близкий к квадрату, за счет этого возникает ощущение кадра. Картины воспринимаются как этюды с натуры, доведенные до художественной завершенности. В 1950–1960-е годы художник часто выбирает сумрачное освещение, использует сложные цвета, сдержанную колористическую гамму. В сближенной цветовой палитре, сложной тонкой нюансировкой цвета Фёдоров создает общее состояние портретируемого. В каждом портрете один цвет становится ведущим: синий — в портрете сестры, коричневый — в портрете родителей, автопортреты чаще всего написаны в красном. Для передачи состояния используются особые, присущие человеку жесты: отец затаился папиросой, друг семьи, художник С.Н. Костин, в задумчивости облокотился на руку. Владислав Фёдоров показывает людей, переживших войну, послевоенный быт без прикрас. Нельзя сказать, что доминируют индивидуальные черты внешности, художнику важнее передать настроение и характер портретируемого. Для этого он использует импрессионистические приемы: создает впечатление случайной сцены, оставляет этюдную незавершенность образов, применяет фрагментарные выразительные ракурсы, асимметрию, растворяет фигуры в окружающей среде.

Портрет жены и дочери («Мать и дочь», 1958) Владислав Фёдоров решает в голубовато-зеленоватой гамме, богатой цветовыми сочетаниями, доминирует яркое дневное освещение. Композиция полотна кадровая, художник обрезает фигуру матери и включает зрителя, таким образом, в картину, делая его наблюдателем теплой семейной сцены. Мать вглядывается в лицо ребенка с тревогой и заботой, это состояние усиливают резкие контрасты (практически черные несколько уплощенные пятна волос, юбки, тени от головы девочки на общем светлом фоне). Картина обладает свежестью этюда: незавершенность, динамика мазков создает тревожное напряжение момента. Тени и рефлексы в интерьере усилены, под влиянием большого количества работы на пленэре, создается ощущение падающего дневного освещения из окна справа. Можно вспомнить картину Серова «Дети», которая близка живописными приемами и колоритом, это одно из любимых произведений художника. Студентам в годы учебы прививался интерес к русскому искусству XIX века, производился анализ композиций.

В 1940-е гг. Фёдоров начинает серию автопортретов в красной рубашке и обращается к ним на протяжении всего творческого пути,

порой в картинах видны особые черты художественного языка десятилетия. В самых ранних автопортретах видно изучение особенностей восприятия цвета и света, художник находит красоту в недосказанности, все произведения носят этюдный характер. Интересен автопортрет 1955 года. Свет и тень делят лицо посередине, сопоставлены сложные желтые и фиолетовые контрастные оттенки. Вспоминаются портреты Матисса. Художник не прописывает глаза, рождается необычный образ, в котором есть что-то демоническое. В 1960-е годы Фёдоров пишет «суровый» автопортрет с папиросой. При помощи целенаправленного падающего освещения, которое также делит лицо посередине, художник лепит напряженные черты лица: выраженные надбровные дуги, опущенные уголки рта несколькими четкими и лаконичными мазками, передавая настроение и характер, но не прописывая сами черты лица. Фёдоров достаточно резко обрезает фигуру, используя квадратный формат.

Исследователь русского импрессионизма Вячеслав Филиппов выделяет такую его особенность, как оптимистическую направленность, поиск «отрадного». Однако многие произведения Владислава Фёдорова 1950–1960-х годов не несут оптимистический посыл, скорее, наоборот, показан суровый послевоенный быт, непростые характеры и судьбы. Используя импрессионистические приемы, художник достигает тревожной напряженности. В его творчестве этого периода видны отголоски «сурового стиля»: формальное и цветовое обобщение, уплощение, ощущение тревожности, мрачный колорит. При этом он в первую очередь живописен, суровый романтизм достигается средствами живописи. Настроение эпохи отражено в камерных портретах, интерьерах, натюрмортах, а не в тематической картине.

В многочисленных натюрмортах живописец применяет живой резкий мазок, смелые контрасты. В них доминирует сам процесс создания произведения. 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» [1, с. 43]. Натюрморты с рыбой привлекают своей сложной фактурой, переливами цвета. Художник пишет «горящие» как драгоценность фрукты, предметы, используя чистые спектральные дополнительные цвета, усиливающие звучание друг друга.

Своим ярким колоризмом и этюдным письмом Фёдоров близок Константину Коровину. Энергичные плотные мазки лепят форму, не теряя связь с предметом, живопись выглядит одновременно декоративной и материальной. Один из натюрмортов с рыбой даже повторяет набор предметов и выбранную композицию Коровина,

что говорит о том, что художник непосредственно учился, используя живописный опыт мастера. В творческом наследии Фёдорова существуют также натюрморты, в которых он оставляет фактуру холста, намечает форму отдельными мазками, растворяя тем самым предметы в окружающей среде.

Одним из самых близких учителей на протяжении творческого пути для Владислава Фёдорова также становится Василий Почиталов, выпускник ВХУТЕМАСа по мастерской Шевченко. Традиция ВХУТЕМАСа видна в натюрмортах и портретах, созданных Фёдоровым. Здесь сказался творческий принцип педагогов и учеников: важно было увидеть художественный мотив и творчески его осмыслить, композиция не задумывалась заранее, а рождалась в процессе. Во ВХУТЕМАСе в мастерской Фалька обучались преподаватели института В. Фаворская и И. Чекмазов, в 1958 году впервые проводится персональная выставка работ художника. Таким образом, преобразованный опыт сезаннизма и импрессионизма, кубистических поисков воспринимается во многом через творчество и педагогический метод учителей.

В портрете отца («Мой отец — участник Великой Отечественной войны») чувствуется влияние русского сезаннизма — лепка живописной формы и одновременное ее обобщение. Фёдоров применяет характерный для его портретов прием — пишет произведение в основной изумрудной цветовой гамме, при этом использует резкие черные тени. В целом ощущается некоторая конструктивность форм, графичность линий. Похожие приемы видны в автопортрете 1976 года. Локальный красный рубашки, «вихрь жизни» у Ф. Малиявина, уравнивается холодным голубым фоном. Возникает ощущение статики изображения, застылости, за счет использования фронтальной позы и монументальности. Довлеет материальная конструктивная основа фигуры. При этом манера письма этюдная, используется движение мазка, звучание цветов усиливается вкраплениями дополнительных оттенков, открытые цвета применяются наравне с более сложными.

В 1970-е колорит картин художника меняется, становится мажорным, радостным, он применяет чистые локальные цвета. Вспоминается эстетика позднего импрессионизма «Союза русских художников». Фёдоров несколько лет работал над картиной «Стадо» 1970-х годов, однако ему удалось сохранить этюдную свежесть письма, ощущение «мгновенности» восприятия, при помощи переработки пленэрного впечатления. Живыми подвижными ударами мазков лепится выразительная фактура холста. Композиция полотна фрагментарная, ритм движения стада вовлекает зрителя в глубину кар-

тины. Используя мотив стада, художник передает поток солнечного света, что характерно для импрессионистического подхода. По словам Владислава Фёдорова, он стремился создать эффект «оплавленности» форм предзакатным солнцем. Таким образом, этюдизм используется художником для приближения к естественному восприятию человеческим глазом. «Светоносность» живописи достигается при помощи контраста чистых цветов, Фёдоров использует спектральные сочетания, сопоставляя красный с зеленым, синий с оранжевым, желтый с фиолетовым. В картине ощущается некоторая монументальность, что достигается при помощи выбранного ракурса и уплощения планов. В «Стаде» при всей простоте мотива и образов рождается широкий круг ассоциаций. В русском импрессионизме в отличие от французского важна не только передача визуального впечатления от момента, зачастую присутствует ощущение некоего более глубокого эмоционального слоя, свойственное вообще русскому искусству, — особая лирика, философия жизни, заключенная в моменте. Это ощущается и в творчестве Владислава Фёдорова, художник создает настроение особого мировоззрения, свойственного неспешной деревенской жизни.

В 1980-е годы в творчестве Фёдорова возникает интерес к французской живописи. В картине «У зеркала» 1988 года изображена обнаженная за туалетом. Картину, выполненную в этюдной манере, характеризует деликатная тонкость цветовых отношений. Фёдоров использует серебристые, перламутровые, жемчужные переливы цвета. Вспоминаются поздние работы Дега, в которых он обратился к теме женщин за туалетом, они близки изысканностью колорита, поиском естественности в позе натуры и самой тематикой.

На протяжении всего творческого пути Владислав Фёдоров использует метод импрессионизма, воспринятый им благодаря учителям. В своем творчестве он часто и с большим интересом обращается к произведениям художников именно этого направления — русского и французского импрессионизма, и мы можем встретить даже своеобразные цитаты, повторение композиции, колорита и приемов.

Список литературы

1. *Фёдорова М., Иваницкий С.* Тамара Осипова, Владислав Фёдоров. М.: Белый город, 2006.
2. *Филиппов В.* Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003.

Ипполитова Елена Игоревна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Светлов И.Е.

**ОТРАЖЕНИЕ ЭПОХИ. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
ОЛЬГИ БУЛГАКОВОЙ**

Reflection of the Period. Metaphorical Illusions of Olga Bulgakova

Аннотация. Поколение молодых московских художников «семи-десятильников», и среди них Ольга Булгакова, изменило взгляд на советское искусство. Вопреки господствующему стилю социалистического реализма представители этого поколения не старались соотносить действие картины с реальным визуальным миром, а если и делали, то условно-обобщенно в рамках игровых ситуаций, смысл которых по ряду причин не высказывался прямо, а существовал завуалированно в виде «подтекста». Используя метафоры и иносказания для своих фантазийных коллизий, авторы обратились к наследию мировой художественной культуры, как к словарю готовых пластических и семантических формул. Ольга Булгакова создает полотна на отвлеченные темы, в которых реальное соединяется с фантастическим, в них появляются вымышленные, полуфантастические персонажи, но сюжет затрагивает истинные общечеловеческие проблемы, а его визуализация — результат их осмысления и переживания автором.

Abstract. The new generation of Moscow painters of 70th and Olga Bulgakova among them, changed the view of Soviet art. Contrary to the prevailing style of social realism representatives of that generation didn't make an attempts to relate the images to the real visual world, if only, in general forms of comic games, the sense of them for some reasons was never spoken directly, but the meaning existed in the veiled forms of subtext. Using metaphors and allegories in their fantastic collisions, authors turned to the world art heritage as it was a dictionary of finished plastic and semantic forms. Olga Bulgakova created pictures on fictional subjects, where fantastic was connected with real events, full of fictional and semi-fantastic persons, but the plot affected actual human problems, that representation was a result of author's ideas and experience.

Ключевые слова: визуальный мир, игровые ситуации, язык притч, фантазийные коллизии, общечеловеческие проблемы, результат осмысления.

Key words: visual world, comic games, metaphors and allegories, fantastic collisions, human problems, the result of ideas and experience.

Начиная со второй половины 70-х гг. XX века, в живописи московских художников развиваются тенденции, отличные от принятых ранее в советском искусстве. На смену приверженцев господствующего стиля социалистического реализма приходит поколение художников, и среди них Ольга Булгакова, для которых были характерны принципиально новые взгляды на современное искусство. Вопреки доктринальным установкам никто из представителей этого поколения не старался соотносить вымышленное действие картины с реальным визуальным миром, а если и пытались, то условно — обобщенно в рамках игровой ситуации.

В их работах, непохожих на произведения старших товарищей, при большом разнообразии сюжетов, проявился особый интерес к наследию мировой художественной культуры, как к словарю пластических и семантических формул, готовых к игре со смыслами, который по ряду причин не высказывается прямо, а существует завуалированно в виде «подтекста».

Художники обратились к формообразующим и стилистическим приемам из всей истории искусства, к интерпретации художественных традиций и цитированию известных сюжетов. Диапазон их исканий велик и неоднороден, но наиболее популярны стали традиции примитива, иконописи, опыт старых мастеров, особенно Северного Возрождения, а также искусство рубежа веков, влияние сюрреализма и итальянской метафизической школы.

Этот период советского искусства, начиная с середины 70-х до середины 80-х, исследователи называют «длинными семидесятыми» — явление, по мнению некоторых критиков, неоднозначное, но, безусловно, неординарное. Именно в это время в советском искусстве появляются первые ростки постмодерна, и начинается процесс возвращения в контекст мировой культуры.

Истоки этого явления следует искать в предыдущем периоде, так называемой «оттепели», в тех глобальных переменах, которые произошли после 1953 г. Прежде всего — это преодоление изоляции; увеличение международных контактов: сотрудничество СССР с социалистическими странами и со странами Запада. В СССР стали регулярно проводиться международные выставки и фестивали: в 1957 г. в Москве состоялся IV Всемирный Фестиваль молодежи и студентов. В процессе его подготовки для ознакомления гостей и наших соотечественников были расширены экспозиции музеев, в том числе отделов западного искусства XIX–XX вв.

В следующем году в Манеже прошла выставка искусства соцстран, потом выставка произведений французского искусства XV–XX вв. из музеев СССР, изъятых в 1947–1948 гг., в 1959 г. советские зрители

познакомились с американским искусством, а в 1961 г. с искусством Великобритании. В том же году прошла масштабная национальная Французская выставка в «Сокольниках», где изобразительное искусство было представлено 100 произведениями из национальных музеев и частных коллекций.

Шок от неизвестных имен и фактов искусства, знакомство с творчеством зарубежных художников, представлявших многообразие направлений и жанров, — все это сыграло свою положительную роль в раскрепощении внутреннего потенциала наших соотечественников. Осознание динамики истории, неделимости пространства мировой культуры, причастности к общему руслу художественных процессов вызвало стремление восстановить «распавшуюся связь времен», вернуться к истокам, к утраченному, отвергнутому в период 1930–1950-х, и, одновременно, созидать культуру современности.

«Оттепель», ослабление диктата советской системы привели к размыванию официальных директив. Художники стали чувствовать себя свободнее, но жесткие «каноны» социалистического реализма продолжали сдерживать развитие новых настроений. Авторы обратились к эзопову языку, к языку иносказаний и метафор. Их метаморфозы отражали философию и внутренний мир художников. Двойственность ситуации, вызванная нарастанием противоречий между официальной идеологией, ее попытками идеализировать жизнь в советском обществе, и самой жизнью, отчетливо звучит в их работах напряженной, тревожной нотой, она неизменно определяла эмоциональный строй произведений.

Пытаясь говорить правду языком притч, наивных шуток и саркастического гротеска, авторы размышляют о судьбах современной личности сквозь призму классических проблем гуманизма — деяния человека в контексте родовой истории человечества. Именно обращение к общечеловеческим темам, по мнению критиков, например, Александра Морозова, вызывало наибольший интерес у живописцев тех лет.

Их творчество от прославления героики обратилось к поискам вечных этических истин и гармонии в ее пластическом и духовном выражении. Авторов интересовала жизнь индивидуальная, духовная. Одна из первых работ Ольги Булгаковой «Молодые художники» наполнена романтикой и присущей юности верой в безоблачное будущее. В ней много пространства, света, воздуха, тонко и изящно выписаны все детали.

Она — в профиль с гладкой прической как образец первых ренессансных портретов из галереи Уффици, неожиданно возникший на фоне московских крыш. Он — рядом с листком бумаги и кистью.

Другие детали: маленькое круглое зеркало в ее руках с изображением неких персонажей, так же как и филигранно исполненные предметы на столе — «литература», призванная наиболее полно раскрыть внутренний мир героев — их склонности и пристрастия, рассказывающая о духовном мире художника больше, чем сами изображения людей — книги, сборник популярных песен, стопки тетрадей, линзы, свечи и всевозможные флакончики, буквально выпадающие из пространства холста, своей нарративностью напоминают о другом этапе развития искусства, о Северном Возрождении.

Наиболее известная работа Булгаковой тех лет — «Театр. Актриса Марина Неелова», получившая Гран-При Международного конкурса молодых художников-живописцев в Софии (Болгария) в 1979 году, ставшая настоящей сенсацией. Здесь идиллические, лирические ноты юной безмятежности уходят из творчества художницы, их сменяет образная драматургия другого рода. Теперь раскрытие темы происходит на контрасте и взаимодействии противоположных начал.

Трагический конфликт актерского дарования М. Нееловой противопоставлен духу безграничного комедианства. Возможно, здесь впервые появляются аллегорические образы — персонажи средневековой комедии дель арте окружают актрису, создавая «вневременную» проблематику сюжета. Центральная часть построена по принципу барельефа — все героини расположены параллельно переднему краю картины, но это представление призрачно — ясно, что они находятся в разных пространствах, что актриса Неелова не видит рядом с ней масок...

Композиционно произведение построено по всем правилам: центрировано самой фигурой актрисы и собранным посередине занавесом, скреплено мощной дугой — сводом, но каждая его часть, раскрывая общий замысел сюжета, обладает автономным значением и демонстрирует еще один прием, характерный для живописи 70-х, — монтаж.

Мифотворчество тоже особенность живописного языка тех лет, оно находит отражение в сложной интеллектуальной игре Булгаковой, в погружении в мир метафорический и ассоциативный. На полотнах художницы разыгрываются представления, полные тревоги и внутреннего напряжения, где действуют клоуны, шуты, фокусники. В них усиливается приверженность художницы к определенному смысловому языку, она больше не персонифицирует своих героев, а многократно обращается к одним и тем же коллизиям, населяет полотна похожими условными персонажами. В них разворачиваются зрелища-сновидения, немые сцены, где люди и предметы играют свои роли, имитирующие действительность. «Сон художника» одна из таких работ.

«Сон о красной птице» — огромная красная птица с человеческим глазом — олицетворение пламени, энергия страсти, она устремляется ввысь, преодолевая суету земного бытия. Автор говорит о тех чувствах, которые переживает каждый в нашем беспокойном мире, но особенно они угнетают жизнь творца, в порыве его исповедальности. Тема сущности бытия и предопределенности судьбы не перестает беспокоить Булгакову и ярко представлена на этом этапе творчества. «Карлики» — попрание всего, что составляет смысл духовных поисков творца женщиной-монстром — персонификацией судьбы. Она водрузила огромную стопу на палитру... А где-то внизу, у ее ног играют, дерутся и убивают друг друга карлики, демоны зла, она не видит, что за ее спиной огненный шут готовит свой спектакль, он угрожающе тянется к ней, и стакан в его руке наполнен пронзительно алой похожей на кровь жидкостью.

Постепенно в этих и других работах Булгаковой складывается своеобразная иконография образов, их игровая атмосфера контрастирует с чувствами и состояниями персонажей. Приемы иносказаний и ассоциаций используются художницей как эзопов язык для фантазийных коллизий. Лица-маски, написанные объемно и светло, выплывают из темного фона картины, окруженные причудливым сплетением рук и ног, звонкими пятнами красного и зеленого цветов: «Ночь», «Затмение». Реальное в них соединяется с фантастическим, но важно, что сюжет окрашивают истинные человеческие эмоции и существует смысловая и живописно-пластическая связь, их объединяет концептуальная канва. Это визуализация различных вариаций и модификаций общечеловеческих проблем, результат их осмысления и переживания автором. В абсурдном сочетании натуралистических образов Булгаковой можно увидеть некое подобие сюрреализма — «Человек и птица». Система силуэтов, вбирающих друг друга, плоскостная трактовка форм, локальные цветовые зоны-заливки — все создает впечатление внутренней общности, единства изображенных фигур. Одновременно трепетность линий, сложные переплетения, хрупкость рождают чувство тревоги, суетности всего мирского. Ощущением трагической беспомощности и высшей предопределенности судьбы человеческой пронизаны произведения Ольги Булгаковой. Все чаще она обращается к обостренным переживаниям тех, кто наиболее уязвим и беззащитен, к душевной ранимости художника. Многие ее работы этого периода носят подчеркнуто театрализованный характер. Сценическое действие ее кисть превращает в аллегорическую картину времени.

Она создает полотна на отвлеченные темы, в которых появляются вымышленные, полуфантастические персонажи, лишенные

внешних атрибутов наших будней, — такие, как в работах «Сон художника», «Сон о красной птице», «Карлики». В них появляется та самая иносказательность, метафоричность, которые выводят Ольгу Булгакову из общего хора и определяют своеобразие ее творчества в отечественном искусстве.

Список литературы

1. *Гройс Б.Е.* Полуторный стиль: социализм между модернизмом и постмодернизмом // Социалистический канон: сб. статей/ под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
2. *Каменский А.А.* О смысле художественной традиции // Советское искусствознание — 82. Вып. 1. М., 1983.
3. *Каменский А.А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989.
4. *Кантор А.М.* 1970-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание — 79. Вып. 2. М., 1980.
5. *Карасик И.Н.* К проблеме историзма художественного сознания 1970-х // Советское искусствознание — 81. М., 1982.
6. *Лебедева В.Е.* Пространство мифа в московской живописи 60–70-х годов. М.: ГИИ, 1999.
7. *Мириманов В.Б.* Изображение и стиль. Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. М.: РГГУ, 1998.
8. *Морозов А.И.* Советская живопись 70-х. М.: Знание, 1979.
9. *Морозов А.И.* Приемственность в развитии современного искусства. К постановке проблемы // Советское искусствознание — 19. М., 1985.
10. *Морозов А.И.* Поколение молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М.: Советский художник.

Стеколыщикова Ольга Владимировна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Флорковская А.К.

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗА ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Typology of the ancient Russian architecture image in Russian painting

Аннотация. Статья посвящена образам древнерусской архитектуры в отечественной живописи — феномену, сохраняющемуся на протяжении веков и воплощенному во всех стилях и жанрах живописи, во всех других видах искусства, что обусловило необходимость комплексного изучения, анализа и систематизации столь обширного явления. Взяв за основу принцип композиционного построения, автор статьи выделяет три типа живописного образа древнерусской архитектуры.

Abstract. The article is devoted to the images of ancient Russian architecture in Russian painting — the phenomenon that is persisted over the centuries and is embodied in all painting styles and genres, in all other types of art. Such a vast phenomenon necessitated a comprehensive study, analysis and systematization. Taking the principle of compositional construction as a basis, the article's author distinguishes three types of ancient Russian architecture picturesque image.

Ключевые слова: древнерусская архитектура, памятник зодчества, живопись, портрет, ландшафт, национальный.

Keywords: ancient Russian architecture, architectural monument, painting, portrait, landscape, national.

«Русский гений наиболее ярко вылился в архитектуре», — писал И. Грабарь. «Чутье пропорций, понимание силуэта, декоративный инстинкт, изобретательность форм — словом, все архитектурные добродетели — встречаются на протяжении русской истории так постоянно и повсеместно, что наводят на мысль о совершенно исключительной архитектурной одаренности русского народа <...> Изучение любого древнего монастыря-крепости вводит нас в жизнь прошлого, раскрывая такие черты быта, нравов, искусства, каких не вычитать ни в одной книге. Все это образцы, на которых мы воспитываем глаза и на которых суждено нам учиться» [1, с. 45, 377].

В этих словах проявилось не только знание искусствоведа, но и чутье художника, который как никто другой способен необык-

новенно тонко и глубоко воспринимать произведения искусства. Очевидна особая глубинная связь, объединяющая творцов разных видов искусства и разных временных периодов в их видении, чувствовании, созидании красоты. Это во многом объясняет тот непреходящий интерес художников отечественной школы живописи к изображению древнерусской архитектуры.

Этот интерес лежит в русле пристального внимания к национальному культурному наследию и представляет собой феномен, сохраняющийся на протяжении веков в русском, советском и российском искусстве, несмотря на неоднократные и порой радикальные изменения в идеологической системе страны, трансформацию мировоззрения и смену духовно-философских предпосылок создания произведений искусства. Живописное воплощение памятников зодчества остается важнейшей тематической традицией, без которой не обходится почти ни один отечественный художник. Древнерусская архитектура неизменно привлекает своей высокой эстетикой и безупречной тектоникой, значительностью и устойчивостью воплощенных ценностей. Но прежде всего, почти всегда являясь сюжетной и смысловой доминантой живописного произведения, она воспринимается маркером «русскости», ярким отражением национального начала, одним из культурных кодов нации.

Памятники древнерусского зодчества живут во времени, и их живописное воплощение постоянно оказывается в новом контексте исторических и социокультурных процессов, которые, с одной стороны, влияют на развитие образно-символических значений архитектуры в живописи и на изменения в ее интерпретации при изображении, а с другой — ежедневное бытование архитектурных памятников дает возможность каждому художнику найти неисчерпаемое количество мотивов, созвучных личному мировосприятию, настроению и душевным переживаниям, и воплотить их в индивидуальной творческой манере. Этим объясняется жанровая всеохватность и невероятное стилистическое разнообразие изображений древнерусской архитектуры в живописи. Интерпретации древнерусской архитектуры встречаются во всех стилях, направлениях и школах живописи, во всех ее жанрах (пейзаж, портрет, натюрморт, интерьер, жанровая картина), а также во всех других видах искусства (графика, скульптура, монументальные произведения, театральная сценография, народный изобразительный фольклор, литература, музыка, кино, телевидение и т.д.).

В русском изобразительном искусстве воспроизведение архитектуры появилось еще в ранних иконах, пройдя путь, согласно утверждению Е. Трубецкого, от «греческого стиля» к «чисто русскому об-

лику храма в иконах XV и XVI веков, когда его ясно заостренные главы, да все завершение фасада приняло определенно луковичную форму, став типическим воспроизведением родного искусства» [9, с. 120–122]. Интересна и показательна стенопись ярославских храмов XVII века, где фигурные композиции построены на сплошном архитектурном фоне, изображение которого стремится приблизиться к натуре. В XVIII–XIX вв. иконописные воплощения архитектуры получили археологическую и даже топографическую точность.

Первые светские изображения архитектуры появились в петровских гравюрах, а на рубеже XVIII и XIX веков в живописи возникли ведуты — видовые, во многом сочиненные пейзажи, на которых часто присутствовали люди в виде стаффажа и архитектура, изображенная подчас с документальной точностью в сочетании с классицистической академической выучкой. XIX век характеризовался тяготением к национальному в искусстве, и самобытное древнерусское зодчество завладело вниманием художников, создающих его образы, развитие которых тесно соприкасалось с эволюцией изобразительного искусства, пройдя через романтизм, идеализацию, реализм, импрессионизм, модерн, неопримитивизм, кубофутуризм, абстракционизм. Свою живописную трактовку древнерусской архитектуры предложил соцреализм, «суровый стиль», владимирская школа живописи, «неофициальное» искусство. На нее всегда было обращено внимание художников-традиционалистов.

Произведения, изображающие памятники древнерусского зодчества, составляют обширную и художественно осмысленную иконографию самобытной древнерусской архитектуры. Характеризующееся непрерывной преемственностью традиций, подобное масштабное явление в истории отечественного искусства обусловило необходимость его комплексного исследования, глубокого детального анализа и определенной систематизации.

Воспроизведенная в живописи древнерусская архитектура, оставаясь одним из универсальных художественных образов в искусстве России, обладает образно-символическим значением, являясь прежде всего важнейшей частью национальной идентичности, почти каноном русского пейзажа, его смысловой и эмоциональной наполненности. Кроме этого, она участвует в композиционном построении картины. Торжественность и фундаментальность памятника древнерусского зодчества придает композиции устойчивость, самому простому сюжету масштабность и значительность, а даже небольшому натурному этюду символическое значение и впечатление картины. Именно принцип композиционного построения представляется наиболее предпочтительным для классификации такого обширного явления

в искусстве, каким стал живописный образ древнерусской архитектуры. Исходя из этого принципа можно выделить три типа данного образа.

Прежде всего, это изображение храма или отдельных архитектурных деталей и фрагментов «в упор», «крупным планом», когда создаются великолепные живописные «портреты» соборов, церквей, монастырских башен и стен. При этом архитектура оказывается почти лишенной окружающего пространства, и оно существует лишь как проявление световоздушной среды в виде светотени и рефлексов. Одними из первых подобных изображений стали натурные этюды Московского Кремля, выполненные в 1877 году В. Поленовым, который с археологической точностью изобразил архитектурные формы и детали соборов и теремов, «погрузив» их при этом в световоздушную среду пленэра. В 1903–1904 годах Н. Рерихом была создана серия архитектурных этюдов, также сделанных в непосредственной близости от памятников древнерусского зодчества, но отличающихся шириной обобщения и, как следствие, выразительностью образа. Традиция создавать живописные «портреты» архитектуры развивалась в последующие годы в творчестве П. Кончаловского, В. Стожарова, В. Забелина, Э. Браговского, В. Чуловича. При этом желание художников в точности воплотить в живописи памятники древнерусской архитектуры, познать логику архитектурного творения неизменно носило творческий характер и проявлялось не в документальном их воспроизведении, а живописно-образной разработке. Поэтому так привлекала художников «нетронутая, не засушенная реставраторами» [4, с. 56] аутентичность древности, когда в приметах старения и обветшания архитектуры они видели не свидетельство разрушения, а благородную живописную патину времени. Кроме того, «портретирование памятников архитектуры предполагало, помимо передачи внешнего облика, выражение авторского понимания внутренней духовной сути изображаемого» [7, с. 220].

В следующем типе живописного образа древнерусской архитектуры к ее изображению добавляются бытовые подробности повседневной жизни людей, когда буквально иллюстрируются слова И. Грабаря о том, что «архитектура совершенно сплетена со всем бытом времени» [1, с. 14]. Картины становятся воплощением гармоничного сплава и бесконечности пластической и духовной связи древнерусской архитектуры с городским или деревенским окружением. Подобный тип образа появился еще в городских панорамах начала XIX века, достиг наивысшей пронзительности и психологичности в произведениях А. Саврасова и получил развитие в творчестве многих художников XX века. Этот тип живописного образа древ-

нерусской архитектуры самый обширный по количеству представленных работ и самый разнообразный по формам художественного претворения действительности.

К нему относятся, безусловно, изображения архитектурных интерьеров, которые тоже прошли определенную эволюцию в своем развитии. В XIX веке храмовые интерьеры служили фоном для жанровых житейских сценок, выполненных с применением пластических свойств классического академизма — тональности живописи, светотеневой моделировки объемов, многодельности и тщательности исполнения (М. Виллие, В. Верещагин). В начале XX века интерьеры древнерусской архитектуры воплощают свойственные модерну декоративную условность, орнаментальные «ковровые фоны», тонкость подчеркнутых нюансов (Н. Рерих). В 1960–1970-е годы советские художники «открывают» для себя не только высокую эстетику древнерусского зодчества, но и невероятную живописность росписи храмовых интерьеров (В.Н. Забелин). На рубеже 1980–1990-х годов вновь появившиеся в живописи изображения церковных обрядов, совершающихся в полуразрушенных и разоренных за долгие атеистические времена храмовых интерьерах, становятся символом возвращающейся к людям веры. Примером может служить картина В. Иванова «В храме» (1991), интерьер которого — торжественный и аскетичный одновременно. Проследивая внутреннюю конструкцию храма, художник лепит его формы и объемы — столб, арки, ниши, малые своды распалубок, оконные проемы — большими массами, резкой светотенью, контрастами теплого и холодного цвета. Еще более обобщена и условна единая темная масса стоящих в храме людей, в которой острыми гранями и яркими пятнами света выделяются лишь отдельные фигуры. Эта цветовая скупость в изображении людей и аскетичность церковного убранства становятся не только приметами времени, но и объединяющим началом.

Гармоничный сплав и неразрывная связь древнерусской архитектуры с повседневной жизнью людей в еще большей степени проявляются в многочисленных городских и деревенских пейзажах, которые позволяют рассмотреть многочисленные авторские особенности трактовки этого образа.

Так, архитектурные пейзажи К. Юона, созданные путем масштабного и пластического сопоставления четких архитектурных очертаний с дробной людской толпой, сочетают четкий, конструктивный рисунок и цветовую насыщенность с оптимистическим строем картин. Этот прием художник использовал как при изображении дореволюционных молебнов, гуляний, ярмарок, так и при воплощении советских праздников и массовых сцен.

Для «фольклорных по духу» [6, с. 373] мастеров владимирской школы живописи (В. Юкин, К. Бритов, В. Кокурин, Н. Мокров), тяготеющих к воссозданию на своих полотнах памятников древнерусской архитектуры, характерны яркая декоративность, условность открытого цвета, подчеркнуто грубая поверхность пастозной живописи, игнорирование передачи световоздушной среды, уход от перспективы, упрощенный рисунок, влечение к плоскостной композиции.

В 1960-е годы у многих авторов (И. Попов, А. Тутунов, Ю. Семенюк) появляются картины с композицией, сходной с работой В. Стожарова «Каргополь. Склады селпо» (1964), где над грязью и бездорожьем весенней распутицы, над прозаической повседневностью жизни возвышаются белоснежные формы массивного каргопольского храма, через величавость и мужественность облика которого прочитывается жизненный уклад людей, их характер, выводится образ человека, недаром В. Белинский называл архитектуру «порождением и выражением духа народа» [цит. по: 2, с. 78].

Художники «сурового стиля» придали живописным образам древнерусской архитектуры ярко выраженную социально-нравственную направленность. Н. Андронов отказался от прямого следования натуре, пренебрег правилами построения пространства, энергично смещал форму, деформировал рисунок, использовал сумрачный, но выразительный колорит и передал свое восприятие российской провинции, которая представлялась ему беспроектной и безжизненной, а древнерусская архитектура — прекрасным видением с массой подсознательных ассоциаций («Ночь в Солигаличе», 1968). Картины Н. Андронина не столько изображали действительность, сколько выражали скорбное осмысление утрат — нынешних и предстоящих.

Усложненная иносказательность, форсированная эмоциональность и экспрессивность, характерные для живописи 1970-х годов, воплотились и в образах древнерусской архитектуры. На картине В. Попкова «Тишина» (1972) разрушающиеся храмы стоят в одном ряду с монументами погибшим солдатам, а в работе «Майский праздник» (1972) прыгающая девочка и наклонившаяся церковь объединены не только общим тревожно-красным цветом, но и ощущением неустойчивости, зыбкости, хрупкости.

В свою очередь, картинам М. Финогеновой присуще «создание из реальности гармоничного блага» [5, с. 3]. Она по-своему воспринимает и изображает древнерусскую архитектуру. Например, в работе «Сирень цветет» (2016) совмещает ее с домашним интерьером, соединяет два мира, два дома — божий и человеческий. Объединение это достигается с помощью цвета, который переходит из одного про-

странства в другое. Так, в саду «расцветают влажные сирени» (Л. Гумилев) и перекликаются с сиреневым букетом на столе веранды, цвет розовеющих в сумраке монастырских стен повторяется в розовой скатерти, охра Сретенской церкви в желтоватых соломенных стульях, синева неба в многочисленных синих рефлексах в интерьере, ажур тоненького месяца в кружеве белой занавески на окне — и граница, разделяющая два пространства, исчезает. Возникает единый, цельный интерьер мироздания — гармоничного и благостного, может, чуть идеализированного и придуманного, но в этом видится продолжение серовской традиции «писать только отрадное» [9] и разделение убеждений В. Поленова в том, что «искусство должно давать счастье и радость» [цит. по: 3, с. 8].

В любом случае, какой бы ни была авторская трактовка живописного образа древнерусской архитектуры, очевиден гармоничный сплав и бесконечность ее пластической и духовной связи с окружающей городской или деревенской средой.

Для третьего типа живописного образа древнерусской архитектуры характерно стремление художников к ее панорамному изображению, когда все бытовые подробности повседневной жизни людей заменяются планетарностью вида, далекой перспективой через луга, поля, леса, реки, озера. При этом храмы и монастыри в своей созвучности окружающему пейзажу воспринимаются как нерукотворные, словно созданные не человеком, а самой природой или Богом. Эпическая ширь среднерусского пейзажа, как короной венчающегося хороводом куполов с золотым кружевом крестов, достигла наивысшего лирикообобщающего значения в картинах И. Левитана, когда пейзаж дышит такой величественной, умиротворенной красотой, что при всей «бессобытийности» сюжета не остается сомнения в его значительности и символичности.

При анализе изображений древнерусской архитектуры выявляется любопытная закономерность: путешествуя художники, которые оказываются около того или иного памятника на непродолжительное время, пишут чаще всего его «портреты», уделяя внимание архитектурным формам. Ландшафтно-архитектурный образ открывается лишь при неспешном созерцании мира, когда художник либо родился, либо подолгу живет рядом с памятником зодчества и имеет возможность видеть его с разных точек зрения, в разное время года и суток. Примером могут служить ландшафтно-архитектурные панорамы Палеха — родины П. Корина, или Можайска — родины С. Герасимова, рязанской земли В. Иванова, псковщины П. Оссовского.

При такой далекой перспективе и планетарности вида древнерусская архитектура теряет часть своей монументальности, но при-

обретает несколько новых функций. Она не только придает национальный колорит природному пейзажу, но и становится определенным мерилom глобальности и даже космизма разворачивающегося пространства, а самое главное, она это пространство сакрализует. Подчеркивая роль храма в соединении земной реальности и божественного мира, художники зачастую выделяют древнюю архитектуру изображением над ней особого свечения в небе, или разрыва в тучах, или падающих сверху на храм светоносных лучей. И хотя при всем обобщении, неизбежном при таком удаленном панорамном изображении, остаются узнаваемыми силуэты того или иного памятника зодчества, подобные мотивы являя собой собирательный образ русской земли — образ узнаваемый, привычный и притягательный.

В всех трех типах изображения древнерусской архитектуры («портретное», или сплетенное с повседневной жизнью людей, или ландшафтно-панорамное) она всегда воспринимается символом с многослойным ассоциативным содержанием. Прежде всего, будучи сюжетной и смысловой доминантой живописного пейзажа, она является маркером «русскости», оставаясь самым ярким отражением национального начала. При изображении памятников древнерусского зодчества возникает тема уходящей, но вечно живой России и тема памяти — исторической, культурной, духовной, личностной. Кроме того, исторически значимый архитектурный образ, будучи истолкован живописным способом, преобразуется в новую художественную структуру, наделенную новым содержанием, — в некую метафору времени его создания. В живописи изображаемая архитектура творится как бы заново, приобретая значение, выходящее за ее традиционное содержание и переводящее ее исконный смысл в исторический пласт иной эпохи [8, с. 105].

Происходит удвоение образа — наращивание на его первоначальную основу новых эмоциональных, ритмических и образных ассоциаций, что составляет сущность насыщенной метафоричности живописного изображения древнерусской архитектуры.

Список литературы

1. *Грaбарь И.Э.* О русской архитектуре. М.: Наука, 1969.
2. *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986.
3. *Киселев М.Ф.* Василий Поленов. 1844–1927. М.: Арт-Родник, 2012.
4. *Маврина Т.А.* Цвет ликующий: Дневники. Этюды об искусстве. М.: Молодая гвардия, 2006.
5. *Манин В.С.* Интерьер и пейзаж // Мир живописи. 2012. № 3–4.

6. *Манин В.С.* Русская живопись XX века: в 3 т. СПб.: Аврора, 2007.
7. *Маньч Л.М.* Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950–1970 гг. // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2007. № 1.
8. *Мурина Е.Б., Джафарова С.Г.* Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990.
9. *Серов В.А.* Переписка, 1884–1911 гг. / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. Соколова. М., Л.: Искусство, 1937.
10. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. Париж: YMCA-PRESS, 1965.

Максакова Мария Михайловна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

ВЛИЯНИЕ ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА СКУЛЬПТУРУ ПОСТМОДЕРНА

The influence of Permian wooden sculpture on postmodern sculpture

Аннотация. 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 произведен 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. Красулин, Д.М. Шаховской, А.Г. Пологова. В результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что скульпторы «шестидесятники» открыли для себя провинциальную культуру и использовали ее как главный источник для поиска национального своеобразия и оригинальных художественных решений в сфере искусства пластики.

Abstract. 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.

Ключевые слова: скульптура; пермская деревянная скульптура; иконография.

Keywords: sculpture; permian wooden sculpture; iconography.

Для развития искусства России второй половины XX века так называемый «Суровый стиль» начался не с декларации нового пластического языка, а с того своеобразного предисловия, каким стала

для шестидесятников вторая половина пятидесятих годов. Это было время знаковых событий, создавших, с одной стороны, чувство потрясения и, одновременно, атмосферу оптимизма, искренности и ощущения прикосновения к безграничным возможностям.

Среди предпосылок для формирования нового стиля следует обозначить Постановление 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», которое, несмотря на декларацию об отказе рассматривать зодчество как искусство, законодательно утвердило новый художественный образ архитектуры. «Отменили» не только классическую традицию в отечественной архитектуре, но и все многообразие искусств, с ней непосредственно связанных.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов в изобразительном искусстве так же появились новые темы, созвучные литературе и драматургии, — темы отражения правды жизни русской провинции и простого народа. Героизация будней стала общим лейтмотивом шестидесятников. Портреты, пейзажи, детали окружения рассматриваются теперь и с точки зрения документа. Художники отправляются в поездки по стране, привозят множество натуральных зарисовок. Казалось, для того чтобы отобразить героя необходимо прожить часть его жизни. Достоверность стала неотъемлемой частью искусства. Как вспоминает А.Н. Бурганов, «многие молодые ваятели того времени совершали своеобразное паломничество на Русский Север. Архангельская область, Мурманск, Петрозаводск, Кижы, — это все было предметом нашего увлечения. Такая лагуна, выпавшая из общего движения. Поэтому, в основном, тема моих работ такого типа это Оранта и другие образы, связанные с богородицей и Христом, вещи, казалось бы, на религиозную тему, хотя мы работали для себя, выражали свое романтическое отношение к этому» [1, с. 15].

Особая монументальность формы древнерусской деревянной скульптуры, утрирование поз и жестов в пользу создания монолитного образа святого, использование подвесных кронштейнов с фрагментами фигур в храмах — именно эти особенности взяли на вооружение молодые художники. К тому же, само обращение к народному творчеству есть не что иное, как романтизация образа народа и страны в целом. Вместо суровой, трагичной житейской правды появляется образ прекрасной русской старины.

К сожалению, такой пласт многовековой русской художественной культуры, как русская деревянная скульптура, долго не попадал в поле зрения исследователей. Открывателем этого явления называют Н.Н. Серебрянникова, который с 1923–1926 гг. организовал шесть экспедиций по сбору памятников искусства и старины. Большая часть коллекции деревянной скульптуры находится в Пермской

государственной художественной галерее. Резкий перелом в этом направлении произошел в 1960-е годы, когда экспедиционные находки собирателей и деятельность Центральных реставрационных мастерских по изучению и возрождению этих памятников привели к серьезным результатам. На материалах этих находок организовывались специальные выставки, посвященные русско-деревянной скульптуре, первой из которых была выставка в 1966 года, состоявшаяся в Париже, Москве и Санкт-Петербурге. Несколько позднее, в 1973 году в Париже с большим успехом прошла другая выставка «Русское дерево». Таким образом, усилился и обострился интерес к этой, до тех пор почти неведомой области у людей, причастных к искусству, и прежде всего у скульпторов. Наряду с этим имелась и гораздо более близкая, хотя и непродолжительная преемственность — берущая свое начало в творческих поисках рубежа XIX–XX веков, а затем продолженная мастерами 1920-х гг. «Общества русских скульпторов».

Возникнув на пограничной территории, между Европой и Азией, пермская деревянная скульптура стала проводником оригинальных образцов храмовой пластики на Восток, в зауральские и сибирские регионы. В начале XVIII века Русская православная церковь запретила объемные изображения святых. Постановление Святейшего Синода от 21 мая 1722 года запрещало «иметь в церквах иконы резные, или истесанные, издолбленные, изваянные», но искоренить традицию вырезать «богов» из дерева не удалось.

Пермская деревянная скульптура, как орнаментальная, так и фигуративная, создавалась для храмов Прикамья на протяжении XVII–XIX веков. Наиболее распространенными были иконографические изводы из группы Страстей Господних — Распятие и Христос в темнице (а также многочисленные изображения Николы Можайского, начиная с XVII в.).

В музеях Пермского края хранится 17 произведений иконографии «Христос в темнице». Почти все пермские скульптуры этой иконографии датируются концом XVIII — началом XIX в. и представляют собой вершину в развитии «натуралистических» тенденций в деревянной скульптуре. Большинство фигур выполнено в полный рост и в полном объеме, предназначены для кругового обхода. Особенно тщательно и детально моделируются лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. Лики Христа имеют этнические признаки населяющих Прикамье народов: коми-пермяка, русского или манси.

Наиболее распространенный тип этой иконографии воплощен в статуе «Христос в темнице» из Воскресенской церкви (1752)

г. Соликамска, согласно которой Христос изображен во время бичевания, в набедреннике, с терновым венцом на голове и веткой в руке. Объемы и формы созданы с большой степенью иллюзионистической достоверности. Одна из самых выразительных пермских скульптур — «Христос в темнице» из церкви Спасо-Преображения (1797) с. Усть-Косьва. Резчик создает здесь образ редкой силы воздействия. В отличие от других — «страдальческих» — изображений Христа здесь выражено решительное противостояние мукам.

Этот религиозный сюжет был положен в основу произведения Александра Бурганова «Христос в темнице» («Спас Полunoщный»), которое в индивидуальной манере раскрывает тему страданий Христа. Эта композиция была создана скульптором в 1987 году, затем была выставлена на персональной выставке мастера в Третьяковской галерее, и являлась смысловым ядром всей экспозиции. Скульптура находилась в закрытой камере, ее можно было увидеть только фрагментами сквозь щели между пластинами. Остальной зал представлял собой незанятое скульптурами пространство, стены по всему периметру были исписаны текстом «Фантастической автобиографии», которая была позднее издана А.Н. Христос заключен в темницу, погружен в тяжкие раздумья (также возникает ассоциация со скульптурой Родена). Фигура решена условно, силуэты бронзовых дуг согнуты так, что формируют образ сидящего человека. Скульптура очень аскетична и упрощена [2, с. 197]. Изобразительные и повествовательные средства сведены до минимума. Таким образом, раскрывается огромная духовная сила образа и глубина человеческих страданий.

Тема русской культурной традиции последовательно отображается А.Н. Бургановым в таких станковых произведениях, как «Девочка с курицей», «Девушка из Вологды», «Старый рабочий» и в монументальной композиции «Деревня. Весна». В последней скульптурной работе фигура дана обобщенно, но молитвенный жест и иконография Оранты легко считываются.

Продолжая Евангельскую тему, Александр Бурганов ухватил идею образной интерпретации сюжетов, чувственного, эмоционального их прочтения. «Благовещение» Бурганова входит в круг экспрессионистических скульптурных произведений. По задумке автора, Архангел благословляет человечество, а также искусство, выступает как средство Спасения мира. В этой композиции раскрывается пластический образ, с точки зрения работы с пространством, его глубиной, самостоятельными объемами. Структура клетки, созданной из стальных труб, ограничивает сакральное пространство, в котором пребывает Архангел.

В контексте преемственности национальных традиций особой нотой звучат произведения Дмитрия Шаховского и Андрея Красулина, в которых последовательно воплощается та линия современной пластики, которая связана с обращением к традициям древнерусской деревянной скульптуры. Избегая цитирования, художники создают выверенную конструктивную и лаконичную форму. Примерами этому могут послужить такие работы, как «Фигура в раме» (1970–1979) Шаховского и «Бюст» (1974) Красулина. Обращение к такому материалу, как дерево, очевидно, неслучайно. Необработанное, обнажающее природную текстуру, этот материал является одним из ключей к пониманию эмоциональной силы произведений, близким к вотивным образам.

Другой подход к этой теме народной культуры демонстрирует творчество Аделаиды Пологовой. Она была одной из первых художников того времени, вернувших скульптуре цвет. Переосмысляя традиционную иконографию, Пологова создает новые образы, наполненные поэтической выразительностью.

Особенно ощутимо это в автобиографичных работах, посвященных теме материнства, таких как «Иди и след мой сохрани» (1987). Эти произведения, несомненно, апеллируют к иконографии Богородицы (или Мадонны с младенцем), где мастер сочетает позолоту с натуральной текстурой дерева. В данном случае использование позолоты служит не только декоративным элементом, но и метафорой короткого времени детства, как лучшего времени человеческой жизни.

В заключение хотелось бы отметить, что пермские скульптуры обладают пластической самостоятельностью, пусть и провинциальным, красноречием. Например, скульптуры Распятия с предстоящими, Христа в темнице, почти натуралистичные по своему облику, но всегда вписанные в жесткий блок композиции, наиболее полно выражают в своей структуре двуединость русской пластики Нового времени, тесно связанной с европейской скульптурой и, одновременно, не порывающей связь с высокой древнерусской иконописной традицией.

Думается, эта особенность, а также тот факт неожиданности, который пермская пластика произвела во второй половине XX в., отвечает на спрос художников-шестидесятников на романтическое переосмысление традиционной религиозной народной культуры.

Список литературы

1. Бурганова М.А. Суровый стиль. Прямая речь // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008. № 1. С. 8–33.

2. *Бурганова М.А.* Христос в темнице // КАНОН. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства: коллективная монография. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. С. 193–207.

3. *Власова О.М.* Пермская деревянная скульптура древнерусской традиции // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 13 (228).

4. *Власова О.М.* Пути барокко в пермской деревянной скульптуре // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 20 (235).

5. *Власова О.М.* Христос в темнице: пермский инвариант // АРХЕТИП и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда: коллективная монография. М.: МГХПУ им. С.Г. Строганова, 2018.

6. *Диденко Ю.* Аделаида Пологова — скульптор assoluta. «...И след мой сохрани» // Третьяковская галерея. 2017. № 2 (55).

7. Русская скульптура в дереве. XX век / ред. А. Лакс. СПб.: ФГБУК Государственный русский музей, 2001.

8. *Серебренников Н.Н.* Пермская деревянная скульптура. Пермь: Пермское книжное издательство, 1967.

Максакова Мария Михайловна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

ИСКУССТВО РЕЛЬЕФА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Relief Art in Russia in the Second half of the XX Century: traditions and innovations

Аннотация. В докладе рассматривается проблема развития рельефа в России во второй половине XX века. Особое внимание уделяется произведениям 1960–1990-х годов, так как в этот период рельеф как пластическое искусство претерпевает многочисленные изменения. Происходит эмансипация рельефа не только от архитектуры, но и от скульптуры. Акцентируется внимание на влияние Строгановской скульптурной школы как родоначальницы проблематики новых форм и видов рельефов. Экспериментируя с материалами и техниками, художники проходят сложный путь от фигуративного к абстракции. Анализируя работы А.Н. Бурганова, А.Н. Красулина, Л.С. Ланца, М.А. Кастальской, В.В. Яшигина, наглядно прослеживается развитие рельефа в русском искусстве XX века.

Abstract. The report examines the problem of relief's development in Russia in the second half of the XX century. Special attention is paid to the works of the 1960–1990s, since during this period relief as a plastic art undergoes numerous changes. There is an emancipation of the relief not only from architecture, but also from sculpture. Attention is focused on the influence of the Stroganov School of sculpture as the progenitor of the problems of new forms and types of reliefs. Experimenting with materials and techniques, artists go through a difficult path from figurative to abstract. Analyzing the works of A.N. Burganov, A.N. Krasulin, L.S. Lanz, M.A. Kastalskaya, V.V. Yashigin, the development of relief in Russian art of the XX century is clearly traced.

Ключевые слова: рельеф; искусство XX века.

Keywords: relief; art of the XX century.

В мировом искусстве рельеф как самостоятельный вид монументальной и станковой скульптуры имеет многовековую историю. В России он начинался с каменного убранства и резьбы в храмах. Особую роль сыграл рельеф в становлении национальной скульптурной школы с момента учреждения Академии Художеств в 1757 г. К началу XX века перемены в обществе, приведшие к ак-

тивизации художественных процессов, дали толчок бурному развитию искусства в рельефе. Эти изменения на протяжении столетий шли по нескольким направлениям одновременно в рамках как традиционных, так и совершенно новых видов и форм. В XX веке без рельефов по-прежнему не могут обойтись архитектура, монументальная и мемориальная пластика. Помимо архитектуры, архитектурно-скульптурных мемориалов и памятников, в XX веке рельеф гораздо более активно, чем в предшествующие эпохи, распространяется в садово-парковом и монументально-декоративном искусстве. Декоративно-украшательская функция, «привязывающая» рельеф к определенному строению или памятнику, заменяется идеологической, подразумевающей большую свободу в выборе места его размещения. Архитектурный декор, интерьерное украшение, памятный знак — функциональность является, казалось бы, неотъемлемым признаком рельефа.

Искусство начала XX века было отмечено, как известно, необычайным разнообразием художественных течений и творческих индивидуальностей.

Дореволюционный период хронологически завершает одно из самых известных произведений русского авангарда — «Угловой контррельеф» В.Е. Татлина 1914 года. Эта абстрактная объемно-пространственная композиция явилась закономерным развитием идеи беспредметности, которая ранее выражалась в «живописных рельефах» Татлина. Принципиальная новизна заключалась в стремлении художника порвать с традиционным для рельефа фоном и вынести беспредметную конструкцию в пространство, образованное двумя поставленными под углом плоскостями.

Применяемые материалы символизировали здесь противоположные и в то же время неразрывно связанные понятия — гибкость и жесткость, свободу и напряжение, движение и покой.

В XX веке обновляется и традиционная мемориальная пластика, в первую очередь памятные доски. После 1917 года появляется совершенно новый по содержанию вид рельефа — агитационный. Самым первым и самым значительным произведением в этом ряду стала доска Конёнкова «Павшим в борьбе за мир и братство народов», установленная на сенатской башне Кремля, но затем демонтированная. Художественное решение барельефа еще не несет в себе принципиально новых черт. Новизна состоит в смене ракурса этого вида скульптуры. Декоративно-украшательская функция сменяется идеологической. Героями таких агитационных рельефов становятся революционные деятели стран (например, «Робеспьер» Лебедевой, 1920).

В 1930-е годы официально утвержденный соцреализм возвращает к жизни монументальный рельеф, но не классических персонажей. Таким образом, революция, труд и спорт на протяжении нескольких десятилетий служат источниками сюжетов официального искусства.

Однако авангардные поиски, не затронувшие рельеф в предыдущие годы, теперь стали проявляться в экспериментах с пространственными решениями вполне официальных композиций.

В послевоенные десятилетия станковый рельеф свободно развивается вместе с другими видами скульптуры, следует возникающим художественным тенденциям, с течением времени обретает и теряет черты того или иного стиля в зависимости от индивидуальности авторов и, что не маловажно, становится гораздо более разнообразным тематически.

Предпосылкой к большим изменениям в формировании стиля, а следовательно, и художественных ориентиров, стало Постановление 1955 года (ЦК КПСС и совета министров СССР) «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», где практически была заявлена новая концепция архитектурного облика не только отдельных зданий, но и всей страны. Это означало, что на смену ордерной системы, классической традиции в архитектуре приходит новый архитектурный облик.

В рамках Строгановской школы стала по-настоящему формироваться и развиваться русская школа монументальной пластики. Основные концепции этого направления были сформированы целой плеядой скульпторов, чье творчество и педагогические методы легли в основу создания самостоятельной уникальной программы, отличной от других направлений в отечественной и зарубежной скульптуре. Именно диалог архитектуры и скульптуры стал основным принципом монументальной пластики Строгановской школы. Для реализации этой программы были приглашены ведущие архитекторы того времени. Кафедра скульптуры под руководством Г.И. Мотовилова полностью переделала методический фундамент учебных программ кафедры. Главной концепцией всех заданий стал синтез архитектуры и скульптуры.

Строгановская школа скульптуры быстро переориентировалась и освоила новый язык больших чистых пространств архитектуры 1960–1970-х годов. Особой темой зазвучало обретение рельефа, ставшего из вспомогательного вида скульптуры одним из ведущих видов искусства.

Программы кафедры монументально-декоративной скульптуры уникальны не только охватом практически всех видов скульптуры, начиная с малых форм, заканчивая крупными монументальными

ансамблями [10, с. 82]. Их особенность в их универсальности применительно к любой стилистической конструкции, так как в основе метода и концепции строгановской школы лежит не следование за поверхностным выражением узнаваемого почерка эпохи, но решение вопросов синтеза архитектуры и скульптуры на базе общих законов архитектоники и пространственных структур, обуславливающих пластический язык и художественный образ. Рельеф не зависит от точки зрения наблюдателя, нет сокращения объемов, он «неперспективен». Скульптурные формы не сокращаются, а раскладываются на плоскости, имеет место закон обратного сокращения.

С именем А.Н. Бурганова связано введение всего многообразия видов и форм рельефов, например, свободно стоящий в пространстве рельефный объект, просечной рельеф, рельеф в ансамбле с круглой скульптурой. Пластика неразрывно связана с архитектурой места, где она находится, композиция уравновешена, организует пространство. Неповторимая трактовка форм, монументальность образов, отсутствие литературной повествовательности — все эти признаки демонстрируют новый этап развития рельефа в XX веке.

Во многих своих работах А.Н. Бурганов так или иначе применяет рельеф. Такие работы из музея «Дом Бурганова», как «Сфинкс» (2000 г., бронза), «Рождение Пегаса» (1987 г., бронза), «Античные сновидения» (2013 г., гипс), демонстрируют разнообразие применения техники рельефа в скульптурной композиции. В пластике Бурганова нередким мотивом является обращение к античному наследию — мифотворчеству и древнегреческой архитектуре. Таким образом в рельефах А.Н. с новой силой зазвучали символы и ностальгические ноты по исторической и культурной памяти. Часто мастер добавляет в скульптуру лишь рельефную деталь («Портрет Катрин в русском платке» 1977 г., «Аллегория весны» 1969 г., «Прогулка к озеру» 1974 г., «Памяти А.К. Чекалова» 1970 г., «Букет. Гипс» 1980 г., музей «Дом Бурганова»). Нередки эксперименты с материалом — вплавление песка в гипсовую основу для получения пористой и шероховатой, овеянной и при этом первородной формы.

В соотношении трехмерной пластики с намеренным уплощением и добавлением примитивных форм рельефа (цветочные украшения напоминают резьбу по дереву или декоративные украшения для архитектурных фасадов) кроется уникальный творческий подход скульптора. Благодаря включению рельефных деталей произведения наделяются монументальностью и особой внутренней архитектурой.

На рубеже 1950–1960-х годов наступает настоящая потребность обновления пластического языка. Такой шаг к радикальным пе-

ременам в творчестве демонстрируют работы Л. Ланца 1960-х годов. Он выводит рельеф за устоявшиеся рамки, изобретая пространственную форму — двухсторонний рельеф. Его Лунный Пьеро объединяет все возможные варианты объемно-пространственных решений в сочетании горельефа до сквозного контррельефа, что в итоге вплотную подводит к трехмерности. Но все же они не переходят грань, за которой это превратилось бы в скульптуру. Такие же эксперименты затронули и творчество И.С. Ефимова. Скульптор приходит к созданию новой техники сквозного рельефа, названной им «скульптурной графикой». Это нововведение отображается в таком произведении, как «Олень» (1950, кованая медь). Композиция представляет собой как бы контурное, графическое изображение животного.

Иной подход к искусству рельефа демонстрирует творчество А.Н. Красулина. Интерес к абстракции, стремление уйти от изображения предметной данности мира, отобразить сложные духовные категории при помощи простейших знаков-символов характерно для А.Н. В его пластике рельеф всегда занимал одно из ведущих мест. С конца 1960-х годов он уделяет много внимания этой скульптурной форме, создавая как отдельные произведения, так и серии в различных материалах и нередко экспериментируя с этим.

Например, вливая песок в гипсовую или красочную основу в архитектурном рельефе. В результате поверхность приобретает шероховатость песка, что является одним из главных элементов выразительности произведения. Отталкиваясь от материала, он строит образную систему своих произведений. В таких работах, как «Барельеф» (1972, дерево, темпера, ГТГ), «Горельеф» (1980-е, дерево, бронзовая плазма, ГТГ), он уходит от реалистической интерпретации окружающего мира. Эти произведения сложно назвать рельефами в привычном для нас понимании этого слова. Но, так или иначе, он проявляет характер, как художника, так и разнообразность современного рельефа, который не ограничен ни рамками использования художественного материала, ни композиционными решениями, ни тематической обусловленностью.

А. Красулин составляет геометрические композиции из отдельных фрагментов разной формы и размера, иногда добавляя цвет. Он считает себя проводником, медиатором, который улавливает и демонстрирует суть материала. Также нередко источниками вдохновения на создание геометрических абстракций служат пейзажные впечатления. Сам скульптор отмечал близость своих рельефных композиций с орнаментом, где главенствующая роль отводится ритму между простейшими фигурами. Его произведения отличаются вы-

сокой степенью условности, нельзя сказать, что их образная система претерпевала сильные изменения в различные временные периоды.

Начиная с конца 1980-х годов, рельеф русских мастеров набирает новый оборот, где проблемы художников решаются в новых, не привычных для пластики материалах и нефигуративных формах, в поиске знаковой системы, которая способна развернуть суть вещей. В сериях рельефов В.В. Яшигина также видится трансформация, выход на новый пластический уровень его пейзажных штудий. «Символ — это выражение жизненной энергии в действии. Напряжение, создаваемое символом, бесконечно расширяет мир, его пределы», — так говорил художник о значении символа в его творчестве [8, с. 424].

Например, серия из Русского музея «Пространственная композиция» (1982, холст, смешанная техника) является подтверждением этого высказывания. Отсутствие перспективы, плоскостность позволяет зрителю уйти от поиска аналогий в реальности, таким образом достигается ощущение ухода от привычного пространственно-временного расположения объектов. Объем появляется за счет вывода отдельных частей в пространство, композиция освобождена от иллюзионистических перспективных построений.

Иной подход к проблеме рельефа демонстрирует творчество Марины Кастальской 1990-х годов. Художница экспериментирует с бумагой ручного литья, ее внимание все больше концентрируется на абстрактном выражении эмоций. Так появляется серия пейзажей-символов «Зимняя геометрия» (1994, оргалит, бумажная масса, ГРМ).

В этих монохромных произведениях сведены к минимуму выразительные средства. Окружности и линии динамично прорезают давящую белую массу, что добавляет ощущение спонтанности каждому из произведений. Эти работы выполнены в виде прорезных рельефов, когда объем возникает непосредственно из плоскости фона с помощью разрезов разной величины и конфигурации. Серия рельефов Кастальской демонстрирует творческий путь от создания гравюры до работы с абстрактным рельефом.

Новое слово в станковом рельефе 1990 годов демонстрируют работы Говоркова из гофрокартона, предназначенные для рассматривания на просвет. В это же время появляются бумажные работы Елены Прейс. Ее рельефы, как и работы Говоркова, отражают интерес художников этого периода к интеллектуальной игре, что также проявляется и в разнообразии материалов и техник.

К 2000 годам метаморфозы, происходящие в искусстве, в целом затрагивают и рельеф, который все больше сближается с живописью,

графикой и дизайном, образуя уже совершенно самостоятельный ряд объектов.

В заключение хотелось бы отметить, что XX век внес свои коррективы в устоявшиеся представления и широким жестом подарил рельефу свободу. Исторические и культурные изменения позволили этому виду скульптуры освоить просторы станкового искусства, шаг за шагом приблизив к расцвету и полной независимости. А со второй половины 1980 годов и особенно в «постперестроечное» время рельеф окончательно утвердился в равном положении с монументальным и мемориальным видами пластики.

Список литературы

1. *Бурганова М.А.* Суровый стиль. Прямая речь // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008. № 1.
2. *Бурганова М.А., Смоленкова Ю.А.* Александр Бурганов: новый код времени и пространства // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 1.
3. *Доронина Л.Н.* Основные тенденции в советской скульптуре второй половины 1950–80-х годов // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. № 3.
4. *Ельшевская Г.* То, что делает Красулин // Андрей Красулин. Образ жизни. Скульптура. Живопись. Графика. СПб.: Palace Editions, 2005.
5. *Иогансон Б.И.* Особенности художественной жизни СССР сквозь призму истории Московского Союза Художников // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 1.
6. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография. М.: БуксМАрт, 2018.
7. Рельеф в России XVIII–XXI из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2013.
8. *Николаева Е.А.* Семантика художественного образа в абстрактных рельефах А.Н. Красулина, М.А. Кастальской, В.В. Яшигина // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография. М.: БуксМАрт, 2018.
9. *Светлов И.Е.* Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. 2019. № 4 (31).
10. *Смоленкова Ю.А.* Строгановская школа скульптуры как феномен русского искусства XX века // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2009. № 4.
11. *Турчин В.С.* Бургановские мотивы: атака образов, действующих в пространстве. Диалог с хаосом // Третьяковская галерея. 2010. № 2 (27).

Рудеева Екатерина Игоревна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

**СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1950–
1970-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ
СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И США**

**Soviet architecture of the second half of the 1950s — 1970's in the
context of the international style of Western Europe and the USA**

Аннотация. Архитектурный модернизм в СССР в большой степени сформировался под влиянием западных образцов и трансформировался в самобытную советскую вариацию этого интернационального стиля. Данный доклад посвящен процессам освоения новых стилевых практик советскими архитекторами и обстоятельствам рецепции ими зарубежного профессионального опыта. Именно в этот период закладываются истоки формирования новых архитектурных и строительных практик в СССР. Этот процесс крайне важен в понимании и осмыслении уникальности и самобытности советской послевоенной архитектуры.

Abstract. Architectural modernism in the USSR was largely influenced by Western models and transformed into a distinctive Soviet variation of this international style. This report is devoted to the processes of mastering new style practices by Soviet architects and the circumstances of their reception of foreign professional experience. It was during this period that the origins of the formation of new architectural and construction practices in the USSR were laid. This process is extremely important in understanding and comprehending the uniqueness and originality of Soviet post-war architecture.

Ключевые слова: советская архитектура; интернациональный стиль; модернизм; СССР и Запад.

Keywords: Soviet architecture; international style; modernism; USSR and West.

Середина 1950-х годов стала моментом смены парадигмы в истории развития архитектуры СССР: выступление Н.С. Хрущева на Всесоюзном съезде строителей в декабре 1954 года дало новый вектор развития отечественному зодчеству. Начался активный поиск нового архитектурного языка, новых инженерных, пластических и художественных решений в советской архитектуре.

Это был сложный переходный период модернизации неоклассики, поначалу некоторые архитектурные проекты представляли собой переработанную версию построек в прежнем стиле, избавленную от «архитектурных излишеств» (конкурсный проект клуба Л. Павлова 1956 года).

Через год после Всесоюзного совещания, 4 ноября 1955 года, вышло постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Кроме основной идеи — осуждения сталинского стиля и поворота к экономии в строительстве — оно предлагало советским архитекторам изучать и «смелее осваивать передовые достижения отечественного и зарубежного строительства» — цитата из Постановления Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Освоение западных разработок и тенденций послужило основным источником новых идей, предстояли осмысление и переработка опыта, накопившегося там за те 20 лет, во время которых в СССР переживал свой расцвет так называемый сталинский ампи́р. Процессы освоения новых практик советскими архитекторами и обстоятельства рецепции ими зарубежного профессионального опыта являются важной темой для изучения зарождения и формирования нового стиля в советской послевоенной архитектуре.

Принятие новой реальности архитекторами не было столь однозначным и быстрым. Знакомясь с немногочисленными мемуарами ведущих советских зодчих тех лет, можно проследить тенденцию к атмосфере всеобщей потерянности и непонимания дальнейшего вектора развития.

С 1961 года в Советском Союзе начали выпускать ряд переводных иностранных журналов об архитектуре и строительстве: «Современная архитектура» (Франция), «Гражданское строительство» (США), «Промышленное строительство» (ФРГ), «Строительные материалы» (Англия). Из этих четырех изданий только «Современная архитектура» (*Architecture d'aujourd'hui*) является известным и влиятельным изданием, в свое время этот журнал сыграл важную роль в становлении модернизма как стиля и даже после Второй мировой войны оставался одним из важных международных архитектурных журналов.

«Современная архитектура» подвергалась значительным правкам со стороны советской редакции. Добавлялись русские предисловия или пояснения, при переводе опускались материалы про культовое строительство, материалы о работе архитектурных организаций, студенческие работы, работы архитекторов со скульпторами и ху-

дожниками, урезались библиография и теоретические статьи, что вызывало критику даже изнутри Союза архитекторов.

Поэтому, в большинстве случаев, основной формой знакомства с иностранными изданиями было рассматривание фотографий и чертежей, если они были. Архитектор Александр Кудрявцев в воспоминаниях отмечает, что эта практика применялась и к русскоязычным изданиям: «Тогда архитекторы обычно отторгали аналитическую сторону книг по новейшей, современной архитектуре, воспринимались только картинки, поскольку тексты априори несли критику опыта стран капитализма». Это неизбежно означает, что смыслы, вложенные в архитектуру, ускользают или заменяются на свои.

Порой подобное заимствование сказывалось проблематично в реализации советских архитектурных проектов. Характерна ситуация с реализацией проекта первого в СССР небоскреба американского типа НИИ «Гидропроект» (арх. Г.П. Яковлев и Н.А. Дживанширова, главный конструктор — В.В. Ханджи, 1960–1968 гг.), внешний облик и планировка которого — близкая реплика нью-йоркского Ливер-Хауса (бюро SOM, 1952), вызвавшего волну подражаний во всем мире. В проект этого здания был заложен ряд новых оригинальных конструктивных решений, нашедших затем применение в московском строительстве. Его архитектура кажется логичной, но она индифферентна московским архитектурным традициям, главная архитектурная тема — стена-завеса — здесь, по существу, является лишь имитацией. Непрерывное стеклянное ограждение, по сути дела, изображают сплошные ряды оконных блоков с обыкновенными форточками. Вместо кондиционирования воздуха, используемого при стеклянных стенах, здание имеет естественную вентиляцию. Это предопределило перегрев помещений летом и излишнее охлаждение зимой, таким образом, демонстрируя еще и проблему сложности заимствования и переноса некоторых западных решений из-за несоответствия климата.

Но ранние модернистские постройки не всегда шли вразрез со сложившейся архитектурной средой города, хотя именно в этот момент возник проект осуществления еще сталинского Проспекта Конституции (Нового Арбата) (арх. М. Посохин, А. Мндоянц, Б. Тхор, А. Зайцев, В. Егеров, инж. Л. Гохман, гл. конструктор Ю. Рацкевич, 1961–1968), — посредством осуществления череды домов по замыслам архитекторов русского авангарда, но на новом уровне строительной техники — в сборном железобетоне. Другим и в значительной мере более удачным в этом плане можно назвать Дворец съездов в Московском Кремле (арх. М. Посохин, А. Мндоянц, Е. Стамо и др., инж. Г. Львов, А. Кондратьев и др., 1959–1961). Ответственной группе

архитекторов удалось создать сооружение, органически входящее в ансамбль средневекового московского зодчества. Высота главного объема здания связана с высотой основных построек кремлевского ансамбля. Скоординированное своей общей массой и ритмом с окружением, здание Дворца своей четкой геометричностью образует контраст живописной группой исторических построек.

Как мы понимаем, способ заимствования новых идей посредством иллюстраций и чертежей из западной периодики был чреват также практическими проблемами. Тут снова стоит обратиться к примеру со строительством здания Гидропроекта, по мнению Анны Броновицкой, строительство здания началось спустя три года после утверждения проекта по причине того, что «проект представлял собой набор картинок, по сути, перерисованных с американских журналов». Поэтому хронологические рамки строительства здания составляют целых 8 лет (1960–1968).

Следующей важной частью ознакомления с иностранным опытом являлись, непосредственно, поездки архитекторов за границу. Со второй половины 1950-х у архитекторов (и профессионалов, и студентов) существовали разные возможности для выезда за рубеж. Кроме командировок, поездок по обмену, делегаций можно было участвовать в туристических поездках от Союза архитекторов.

Несмотря на то что количество выезжавших за рубеж архитекторов было не очень велико, поездки оказывали влияние на профессиональную культуру и личный опыт. Русские архитекторы, выезжающие за границу, очень часто находили там новые источники вдохновения и получали доступ к общению с единомышленниками. Большое влияние на них оказали такие значимые в истории мировой архитектуры XX века фигуры, как Оскар Нимейер, Мис ван дер Роэ, Алвар Аалто, Луис Кан и многие другие. Обращались советские зодчие и к зарубежному опыту 1920–1930-х гг., например, работам Ле Корбюзье. Реплики и приемы, вдохновленные творчеством всех перечисленных выше архитекторов, мы можем наблюдать во многих постройках рассматриваемого временного периода. Архитектор Андрей Меерсон, проектируя жилой дом на Беговой улице (1967–1978), соединяет черты, заимствованные у «жилой единицы» Ле Корбюзье (дом на ножках), с вынесенными наружу лифтовыми башнями Оскара Нимейера, разработавшего данный прием в постройке жилого дома для выставки «Interbau», прошедшей в Западном Берлине в 1957 году. Корбюззианские мотивы в той или иной интерпретации можно встретить еще в нескольких постройках, так, к примеру, распространенным прототипом стала знаменитая Вилла Савой (1929–1930). Здание студии Военных художников имени М.Б. Грекова (арх. Ю. Криву-

щенко, И. Василевский, О. Данченко; инж. Н. Тимошин, Е. Лебедева; худ. А. Алексеев, А. Михайлов, 1965–1969) выстроено в соответствии почти со всеми принципами Корбюзье. Тут есть и опоры-ножки, и ленточные окна, и независимость фасада (что подчеркивает масштабный рельеф), и плоская кровля. Но, при этом, в контексте стиливой линии своего времени, в облике здания мы видим и обращение к библиотечно-столовому корпусу комплекса общежития авторства Ивана Николаева (1929–1930). Верхний свет (найти его) наряду с элементами художественно-графического оформления его фасадных плоскостей и штукатурная отделка делают студию оригинальным и самостоятельным произведением. Таким образом, советская архитектура этого времени, несмотря на заимствования, сохраняет импульс творческой самостоятельной работы зодчих.

Аллюзию на виллу Савой принято видеть и в приподнятом на ножках аскетичном здании Московского хореографического училища с панорамными окнами (арх. В. Лебедев, А. Ларин, С. Кучанов, инж. А. Михайлов, А. Абрамов, 1961–1967), образная связь со зданием Виллы есть и у здания ЦДХ (арх. Н. Сукоян, Ю. Шевердяев, М. Круглов и др., 1960–1979).

В постройке Пресненских бань (1979) архитектор Андрей Таранов вдохновляется творчеством Луиса Кана, в особенности его институтом управления в Ахмедбаде (1963), с такими же круглыми окнами и кирпичными арками. Реплики знаменитого освещения в виде круглых фонарей, ставшего важным декоративным элементом интерьеров многих построек того периода, — вдохновение изобретением Алвара Аалто, примененным им, к примеру, в интерьерах библиотеки в Выборге (1933–1935). Фонари как ведущий элемент верхнего света можно встретить в интерьерах библиотеки ИНИОН РАН (арх. Я. Белопольский, Е. Вулых и др., 1960–1974), Дворца пионеров на Воробьевых горах (арх. В. Егеров, В. Кубасов, Ф. Новиков, 1958–1961) — первой ласточке советской модернистской архитектуры. Дворец также интересен для рассмотрения в фокусе заимствования еще по одному аспекту — купола, венчающие длинную галерею, использовали конструкцию Р.Б. Фуллера и появились в проекте после американской выставки в Сокольниках 1959 года, где главный павильон как раз имел вид геодезического купола. Но есть и совершенно оригинальные, фактически симпровизированные новшества, как, например, использование «вафельных» панелей в качестве кессонированных наклонных потолков и др.

В связи с куполом Фуллера важно упомянуть еще один источник вдохновения советских архитекторов — после долгого перерыва СССР стал вновь принимать у себя выставки, знакомящие с совре-

менными тенденциями в архитектуре разных стран. Благодаря этим выставкам в стране стали по-новому восприниматься технологии массового индустриального строительства, а также налачился обмен опытом с западными коллегами-архитекторами.

Если говорить о непосредственных, краткосрочных результатах увеличившихся контактов с заграницей в конце 1950-х годов, то они были безусловно позитивными. Кроме непосредственного влияния западной европейской и американской архитектуры на облик советских зданий, в области архитектуры, как и во многих других, в 1960-х годах произошло заметное оживление и обновление.

Импульс, полученный в результате знакомства с зарубежными журналами и в результате таких поездок, сыграл здесь большую роль.

Хрущевская архитектурная «перестройка», смена стиля на международный модернизм и увеличившееся количество контактов с зарубежными коллегами изменили советскую архитектурную культуру и самовосприятие советских архитекторов. В сталинский период советская архитектура в формально-стилевом отношении существовала независимо от мировой, в своем отдельном мире, где античность и ренессанс как своего рода метафоры «республиканской эстетики прошлого» были ближе и легитимнее, чем собственный модернистский авангард. В этот период архитекторы редко выезжали за рубеж, и советская архитектура существовала не параллельно, а скорее асинхронно по отношению к мировой.

Таким образом, к концу 1950-х гг. главенствующий на Западе архитектурный стиль — послевоенный модернизм становится официальным стилем в СССР. Европейский и американский модернизм стал примером для формировавшейся по новым правилам советской архитектуры, которая именно в это время включается в интернациональный архитектурный процесс развития.

Авторы шли в ногу со временем и старались использовать самые новые идеи и образы. Многое заимствовалось, но в том и был смысл эпохи: раскрыться навстречу друг другу, прочувствовать интернационализм.

Список литературы

1. Белоголовский В., Рябушин А.В. Феликс Новиков. Мастера советской архитектуры. Екатеринбург: TATLIN, 2009.
2. Броновицкая А.Ю., Малинин Н.С., Пальмин Ю.И. Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель. 2-е изд., испр. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
3. Броновицкая А.Ю. Сны о чем-то дальнем: советская архитектура и Запад от «оттепели» до перестройки // Проект Россия. 2004. № 34.

4. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ Corpus, 2018.

5. Иконников А.В. Архитектура Москвы XX века. М.: Московский рабочий, 1984.

6. Косенкова Ю.Л. Академические наука и образование в истории советской архитектуры (1933–1963) [Электронный ресурс]. URL: http://www.niitiag.ru/pub/pub_cat/akademicheskie_nauka_i_obrazovanie_v_istorii_sovetskoy_arkhitektury_ (дата обращения: 20.11.2021).

7. МАРХИ. XX век: Сб. воспоминаний: в 5 томах / авт.-сост. А. Некрасов, А. Щеглов. Т. 4: 1958–1970. М.: Салон-Пресс, 2006.

8. Советская архитектура и запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950-х — 1960-х годов // *Laboratorium*. 2016. № 2.

9. Эстетика «оттепели». Новое в архитектуре, искусстве и культуре / под ред О. Казаковой. М.: Росспэн, 2013.

Рудеева Екатерина Игоревна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Павлинов П.С.

**ПРОБЛЕМЫ СОХРАННОСТИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ
СОВЕТСКОГО МОДЕРНИЗМА 1960–1980-Х ГОДОВ**

**The problems of preservation of monuments of Soviet Modernist
Architecture of the 1960–1980's**

Аннотация. Архитектура советского модернизма, наряду с ярким, эпатажно озаменовавшим начало новой эры конструктивизмом и монументальной сталинской неоклассикой, остается 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.

Abstract. 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.

Ключевые слова: советская архитектура; модернизм; сохранение памятников; модернизм в архитектуре.

Keywords: Soviet architecture; modernism; preservation of monuments; modernism in architecture.

На протяжении шести десятилетий в юго-западной части Москвы на Воробьевых горах располагается здание Дворца Пионеров (архитекторы В. Егерев, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, конструктор Ю. Ионов, 1958–1961). Постройка является объектом культурного наследия и охраняется государством, однако трудно сказать, что Дворец является известным сооружением, достопримечательностью, тогда как на момент постройки здание стало первым предвестником наступления нового стиля в архитектуре, новой эпохи — 1960-х — открытой, честной, лишенной пафоса и элитарности сталинской неоклассики. Но все же, большинство обывателей сейчас вряд ли впечатлят чистые, целостные объемы дворца, уже несколько постаревшего и пережившего ряд переделок, исказивших его первоначальный облик. Та же самая публика скорее остановится полюбоваться витиеватыми иониками капителей колонн дома на Моховой (1932–1934) или стройной ампирной башенкой дома работников НКВД (1939–1956), венчающего Смоленскую площадь. При этом большинство из них были бы крайне удивлены тому факту, что автор этих строений — архитектор И. Жолтовский в 1960-е руководил учениками Школы — мастерской его имени, которые были одними из участников конкурса на проект Дворца Пионеров. Архитектор активно разрабатывал проекты крупнопанельных домов, стараясь выявить несомненный потенциал типовой архитектуры. И приведенный пример вовсе не подразумевает проявление критики по отношению к такой публике, или же обвинение их в невежестве и ограниченности. Подобное отношение общественности к данным постройкам вполне ожидаемо, большинство не проводят различия между стандартно-типовым проектированием и оригинальными, индивидуальными авторскими проектами. Как уже было сказано, дворец изрядно постарел и был подвергнут изменениям — то есть уже дошел до нас не в том виде, в котором подразумевался изначально. Помимо этого казуса, характерно еще и то, что изначально охват самого проекта был более грандиозным — здание Дворца Пионеров вместе с нереализованными постройками Дворца молодежи и Дворца Советов мыслились как масштабный ансамбль, венчающий собой Ленинские горы. И, увы, подобного рода несостыковки между задумкой и воплощением — одна из характерных черт большинства проектов архитектурных сооружений рассматриваемого периода.

Освещение и исследование подобного рода проблем на примере нескольких значительных объектов является основной целью данной статьи, для того чтобы дать представление о наиболее важных аспектах, которые являются причинами индифферентного, или же вовсе негативного отношения общественности к сооружениям

данной эпохи. Проблема общественного восприятия — одна из магистральных, она же, в свою очередь, обусловлена другими причинами, среди которых числятся такие пункты, как искажение первоначального облика сооружений, проблемы их эксплуатации, искажение авторского замысла и нарушение принципов ансамблевости при реализации проектов.

Основными объектами исследования в данной работе станут общественные сооружения города Москвы. По известным причинам, главным и единственным заказчиком архитектурно-строительных проектов того времени было государство, что являлось причиной целого ряда нюансов: сроки завершения строительства неоднократно сдвигались по причинам дефицита материалов и других трудностей плановой экономики, довольно часто строительный процесс сопровождался плохим качеством заводской продукции и монтажа, процветало злоупотребление применением однообразных отделочных материалов, а многие постройки и вовсе оставались незавершенными [1, с. 9]. Тут, в качестве показательного примера, можно рассмотреть ситуацию с микрорайоном «Северное Чертаново» (основным объектом рассмотрения в статье являются общественные здания и сооружения, но микрорайон «Северное Чертаново», хоть и относится к жилой архитектуре, все же выделяется тем, что является экспериментальным, архитекторы — М. Посохин, Л. Дюбек, А. Шапиро, А. Кеглер, Л. Мисоужников и др., инженеры Д. Деминов, И. Беллавин, С. Керштейн и др., 1972–1983). Динамичная, эффектная ломаная конфигурация протяженных домов, броские, пластичные бетонные ограждения балконов, опирающиеся на выступающие за их пределы мощные консоли, провоцируя на фасадах игру световых бликов, — сложная многоплановая композиция района, его выразительная эстетика должны были стать одной из визитных карточек столицы, презентуя Чертаново как «идеальный район будущего». К строительству района приступили в 1974 году, и уже в 1975 году произошло событие, сыгравшее роковую роль в реализации проекта, — Москва была назначена столицей Олимпийских игр 1980 года. С одной стороны, строившийся микрорайон приобретал роль объекта туристического показа, с другой — строительство инфраструктуры для мероприятий, приуроченных к Олимпиаде, потребовало максимальных затрат, что в итоге привело к частичной реализации проекта, так как на него был выделен гораздо меньший бюджет, чем планировался. Подобная ситуация — не единичный случай, из-за нехватки средств многие здания становились долгостроями, характерный пример — Палеонтологический музей (архитекторы Ю. Платонов, Л. Яковенко, В. Коган, В. Нагих и др., конструкторы Ф. Гринев, В. Никитин, 1965–

1989), массивные стены которого отстраивались на протяжении 20 с лишним лет — конструкция здания была утверждена в 1968 году, но из-за задержки финансирования проект под руководством архитектора Юрия Платонова начал реализовываться через пять лет и завершился в 1989 году.

Большинство проектов по этим же причинам и вовсе не были осуществлены — так, проект жилого комплекса наподобие «Северного Чертаново» предполагался в московском районе Крылатское, но так и не был реализован. Долгостроем так же является и здание ЦДХ (архитекторы Н. Сукоян, Ю. Шевердяев, М. Круглов, В. Васильева и др., 1960–1979) — проект реализовывался с 1960 по 1979 год.

В ситуации со зданием ЦДХ интересна и другая проблема, демонстрирующая безответственное отношение к должной эксплуатации памятников советского модернизма. Внешний облик здания изначально отличался ясностью и простотой, выразительностью, основанной на контрасте легкого прозрачного пространства двухъярусной колоннады и монументального объема верхней части. Неоднократно отмечалась образная связь и с виллой Савой Ле Корбюзье, и даже с Дворцом Дожей в Венеции, как традиционная связь между московской и классической итальянской архитектурой. Проблемы с презентацией внешнего облика сооружения образуются в 1990-е годы — именно начиная с этого времени можно вести отчет деятельности новоназначенного на тот момент мэра Москвы Ю.М. Лужкова. Облик столицы с тех пор в большинстве своем зависел от его эстетических предпочтений, одним из проявлений которых было повсеместное распространение рекламных баннеров и вывесок — как следствие появления рыночной экономики и тенденции на коммерциализацию всех сфер жизни. Рекламную атрибутику можно было увидеть, в том числе, и на исторических памятниках, и, непосредственно, на самих объектах культурного наследия. Исключением не стало и здание ЦДХ, стены которого было однажды даже предложено превратить в сплошной рекламный медиаэкран. С тех пор, проезжая по Крымскому мосту или же просто гуляя по Пречистенской набережной, можно было наблюдать разнообразие информационных и рекламных вывесок на фасаде здания, несомненно, не только нарушающих облик объекта, но и в целом перекрывающих и подавляющих его, в корне искажающих первоначальную архитектурную концепцию. Подобная проблема коснулась практически всех авторских оригинальных модернистских объектов, еще одним ярким примером может послужить московское здание НИИ «Гидропроект» (архитекторы Г.П. Яковлев и Н.А. Джеванширова, главный конструктор — В.В. Ханджи, 1960–1968), являющееся первым в СССР небоскребом американского

типа [3, с. 144], фасад которого так же был превращен в сплошной светодиодный экран с рекламой в 2013 году. К знаковым объектам также можно отнести знаменитый универмаг «Москва» (архитекторы Ю. Пересветов, Л. Ляхов, О. Сергеева, Б. Соболевский, 1958–1963) — обращенный к Ленинскому проспекту фасад, с характерным для модернизма сплошным остеклением, полностью заклеен рекламой. Разумеется, с подобной проблемой сталкивались не только модернистские сооружения, порой жертвами становятся и представители иных архитектурных стилей. Однако чистые, большие по площади бетонные и сплошные остекленные плоскости архитектуры модернизма, лаконичные и рациональные, наиболее привлекательны и удобны для заполнения инородными элементами.

Современный неприглядный вид и плохое состояние зданий во многом обусловлены также их плохой эксплуатацией. Период советского модернизма является лидирующим по количеству построек, лишенных охранного статуса.

Тут, в качестве примера, интересно рассмотреть ситуацию с одной из жемчужин московского модернизма — зданием библиотеки ИНИОН РАН (архитекторы Я. Белопольский, Е. Вулых, Л. Мисожинов, инженер А. Судаков, 1960–1974), на протяжении почти полувека украшавшим собой угол на пересечении улицы Профсоюзной и Нахимовского проспекта, вплоть до пожара, произошедшего в 2015 году.

Здание, подразумевающееся как главное в стране место, где собиралась и систематизировалась литература по общественным наукам, и строившееся на уровне мировых образцов, пришло в упадок еще до пожара. Бассейн перед зданием был в осушенном состоянии с 1994 года, при этом, по первоначальному архитектурному замыслу, он носил не только практическую функцию — уравнивание перепада поверхностей между улицей и пониженным участком, на котором возводилось здание библиотеки, но и эстетическую — гладь воды отражала архитектуру — «кубические пропорции и пилоны-опоры ИНИОНа отсылают к Ля Туретт, а <...> бассейн, в котором должно было отражаться модернистское здание, — к Чандигарху» [2, с. 30]. Аварийный пешеходный мост здания был закрыт. Здание не было оборудовано пожарной сигнализацией, испорчена гидроизоляция, отключены системы кондиционирования. Именно находящиеся в аварийном состоянии гидроизоляция и вентиляция, по официальной версии, послужили причиной возгорания. Тот факт, что здание будет восстановлено в соответствии с оригинальным проектом архитектора Я. Белопольского, — беспрецедентный случай, учитывая активную практику сноса подобных сооружений, по всем показателям,

не представляющих ценности для московских властей и изредка сохраняющихся только благодаря заступничеству профессионального сообщества.

От оригинального здания останутся только уцелевшие подвальные помещения. Пострадавшие при пожаре конструкции обследовал Национальный исследовательский московский государственный строительный университет — экспертиза выявила аварийность элементов железобетонных плит и металлоконструкций — их дальнейшее использование было бы якобы невозможно, из-за высоких температур они полностью утратили несущие свойства. Собственно, в открытом доступе не появилось инженерной экспертизы, по которой можно было бы судить о возможности сохранения тех или иных частей здания.

Очень многое при восстановлении модернистских построек зависит от нюансов, например, от выбора материалов, максимально напоминающих детали оригинального здания. Фасад восстановленной библиотеки будет исполнен из современных материалов, но все же можно подобрать максимально похожий камень для внешнего слоя и нарезать его так же, как было в оригинале. Важным аспектом является воспроизведение подлинной толщины и профилей конструкций остекления, подбор самого стекла такого же оттенка и степени блеска, как прежнее.

В качестве примера успешного воссоздания сильно разрушенного памятника можно привести в пример дом-коммуна архитектора И. Николаева (1929–1930) на Орджоникидзе, который также горел, только в 2010 году. Тут был отреставрирован и воссоздан штукатурный слой, удачно вписаны современные конструкции и перекрытия. Его воссоздание воспринимается даже как реставрация, несмотря на то, что памятник воссоздан практически с нуля.

Если здание библиотеки было снесено по понятным обстоятельствам, то нередко происходит совсем иначе, и модернистские объекты демонтируются, без каких бы то ни было на это причин. Так, в декабре 2019 года группа экспертов выступила против сноса модернистского здания универмага «Первомайский» (архитекторы З. Розенфельд, М. Мошинский, конструктор О. Ледова, 1966–1969). Предполагаемая возможность сноса объясняется реализацией программы реновации в московском районе Северное Измайлово. В ноябре 2019 года была опубликована основная часть проекта планировки территории, где снос универмага скромно указан в длинном перечне зданий, большая часть которых в основном многоквартирные панельные дома. Здание универмага — изящная архитектурная доминанта, придающая своеобразие и локальную идентичность району, при должном уходе

и правильной эксплуатации способно сохранять свои архитектурные качества еще долгие годы. В тексте публикации, подписанной архитекторами, искусствоведами и учеными-исследователями, отмечается потенциальная серьезная архитектурная утрата для района и говорится о необходимости сохранения модернистских объектов вне зависимости от наличия у них официального охранного статуса или от их экономической прибыльности.

Если рассматривать ситуацию, касающуюся последней пары лет, то в начале 2020 года столица лишилась сразу нескольких знаковых сооружений советского модернизма. На сегодняшний день в зоне риска находится большинство объектов позднесоветской застройки, при том, что многие из них являются выдающимися образцами архитектуры. Только в Москве находится свыше полусотни зданий 1960–1980-х годов, которые потенциально могли бы иметь охранный статус. Так, например, в столице Великобритании на охранном учете стоит около 200 объектов послевоенного модернизма. Наиболее ценными московскими объектами на данный момент являются ансамбль Нового Арбата, комплекс научных институтов в районе Академический, олимпийские постройки в западной и юго-западной части Москвы.

Однако постройки 1960–1980-х годов уничтожаются чаще любых других исторических объектов в Москве, и причиной того часто является именно отсутствие охранного статуса, даже в случае признания ценности построек экспертами.

На данный момент ситуация с сохранением архитектуры советского модернизма варьируется между двумя противоположными полюсами. С одной стороны, в связи с явлением повышенного интереса к урбанизации, начавшегося в 2011 году, и тенденцией обновления общественных пространств многие проекты реконструкций связаны именно с модернистскими зданиями. В 2015 году открылось новое здание музея современного искусства «Гараж» — отреставрированный ресторан «Времена года» (архитекторы И. Виноградский, И. Пяткин, инженеры А. Беляев, В. Щеглова), возведенный в 1960-е годы; в 2017 году завершается реконструкция Даниловского рынка (архитекторы Л. Гильбурд, Ф. Новиков, Г. Акулов и др., инженеры Ю. Ионов, Э. Жуковский, В. Шабля, 1979–1986).

С другой стороны — многократно повторяются инциденты со сносом и демонтажем зданий.

«Величайшая ошибка всего движения за сохранение памятников — это стремление сохранить только великие и старые здания. Мы же хотим показать, что нужно сохранять не только ценное, но и повседневное», — данные слова были произнесены архитектором Ремом Колхасом на церемонии открытия здания музея «Гараж» 10 июня

2015 года. Эта мысль — вектор, следуя по которому, представляется возможным предотвращение большинства проблем сохранности архитектуры советского модернизма, ведь именно должная эксплуатация, грамотная презентация внешнего облика и осознание исторической ценности способствуют принятию и пониманию эстетики и достоинств этих сооружений.

Список литературы

1. *Броновицкая А.Ю., Малинин Н.С., Пальмин Ю.И.* Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель. 2-е изд., испр. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
2. *Волчок Ю.П., Иванова Е.К., Кацнельсон Р.А., Лебедева Ю.С.* Конструкции и форма в советской архитектуре. М.: Стройиздат, 1980.
3. *Иконников А.В.* Архитектура Москвы XX века. М.: Московский рабочий, 1984.
4. *Иконников А.В.* Утопии и реальность: в 2 томах. М.: Прогресс-Традиция, 2001–2002.
5. МАРХИ XX век / авт.-сост. А. Некрасов, А. Щеглов. Сборник воспоминаний в 5 томах. Т. 4: 1958–1970. М.: Салон-Пресс, 2006.
6. *Новиков Ф.А., Белоголовский В.* Советский модернизм. Екатеринбург: TATLIN, 2010.
7. Пионеры советского модернизма. Архитектура и градостроительство / авт.-сост. И.В. Чепкунова, П.Ю. Кокорина, М.Р. Аметова; пер. на англ. К.А. Кокориной. М.: Кучково поле Музеон, 2020.
8. *Ткаченко С.Б., Броновицкая Н., Броновицкая А.Ю., Бернштейн И., Ефимов В.* Архитектура Москвы, 1920–1960: путеводитель. М.: Москва, 2006.

Кривич Раиса Эдуардовна

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Научный руководитель Сергеева Т.Д.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ПРИЗВАНИЕ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ
МОТИВ НАДГРОБИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
МОСКОВСКОГО НОВОДЕВИЧЬЕГО КЛАДБИЩА**

**Professional vocation as a pictorial motif of the tombstones of the
second half of the twentieth century of the Moscow Novodevichy
Cemetery**

Аннотация. Доклад посвящен анализу воплощения профессиональных достижений, другими словами, раскрытия призвания и предназначения человека, в надгробиях Новодевичьего кладбища, служащего, как известно, местом упокоения большинства представителей советской и российской элиты. Делается попытка наметить (на примере одного кладбища) некоторые бросающиеся в глаза линии развития надгробных памятников в России советского периода.

Abstract. The report is devoted to the analysis of the embodiment of professional achievements, in other words, the disclosure of the vocation and destiny of a person, in the gravestones of the Novodevichy Cemetery, which, as you know, serves as the resting place of most of the representatives of the Soviet and Russian elite. An attempt is made to outline (using the example of one cemetery) some striking lines of development of tombstones in Russia during the Soviet period.

Ключевые слова: некрополь, Новодевичье кладбище, надгробный памятник, изобразительный мотив.

Keywords: necropolis, Novodevichy cemetery, tombstone monument, pictorial motif.

Новодевичье — некрополь закрытого типа, и новое место на нем предоставляется за заслуги перед Отечеством, поэтому заказчики зачастую стараются не просто увековечить в камне имя выдающегося человека, но и обозначить, какого рода вклад он внес в развитие страны. На этом основании Новодевичье кладбище можно считать некрополем, в котором профессиональные заслуги и соответствующее социальное положение усопших имеют первостепенное значение. Даже в семейных захоронениях абсолютной доминантой почти всегда является надгробие того члена семьи, благодаря профессиональным заслугам которого им было выделено место. С этой точки зрения можно выделить три типа памятников: памятники представителям

творческих профессий; надгробия ученых; надгробия военных и политиков. Не все памятники поддаются такой классификации, это разделение весьма условно, но оно отражает общее направление, так сказать, художественной мысли со стороны художника и со стороны заказчика: как тот или иной скульптор решал задачу соотношения стилистической, сюжетной и профессиональной линий, а также мотивацию заказчика при выборе того или иного автора и типа надгробия.

Первый тип скульптуры (в основном это памятники представителям творческих профессий) связан с развитием аллегорической и романтической линии. Здесь чаще присутствуют символические образы, заставляющие вспомнить соответствующие направления в искусстве конца XIX — начала XX в., а также некоторые надгробия XVIII и XIX столетий.

Для символизма явления реального мира представляются лишь ключами к их невидимой сути, часто указателями к чему-то потустороннему, а искусство помогает раскрыть и понять эти связи. Напомню о происхождении понятия «символ» в Древней Греции — это разломанные половинки одной пластины (или тарелки), которые подходили друг другу по линии разлома при их соединении, удостоверяя некий договор или связь. Естественно, символизм чаще всего обращается к теме пограничья, перехода из одного состояния в другое. Одним из наиболее ярких примеров подобных надгробий на Новодевичьем является скульптура Александра Терентьевича Матвеева (1878–1960) «Сидящий мальчик» (1909), установленная на его же могиле в 1962 году. В данном случае «Мальчик» пребывает в переходном состоянии из детства к отрочеству, к сознательному бытию, или от детской подвижности к взрослой статичности раздумья; он как бы проявляется для одного мира и исчезает для другого. Эта скульптура была создана как самостоятельное произведение, и ее появление на кладбище изначально не предполагалось, но мистически-элегическое настроение этого произведения, а также определяющая роль данного образа в творческой судьбе мастера позволили ей органично вписаться в контекст некрополя.

Надгробия художника Юрия Ивановича Пименова (1903–1977), скульптора Евгения Викторовича Вучетича (1908–1974) и художника Сергея Васильевича Герасимова (1885–1964) продолжают эту символистско-романтическую линию. В работах этого типа преобладают образы скорби, тихой печали, размышления и сна. Кладбище воспевают застывшие в вечности юность и красоту, не тронутые первородным грехом, поэтому в скульптурных работах почти невозможно встретить образ «старухи с клюкой». Даже горящая на могиле мать предстает перед нами нестареющей Пьетой. Этим также подчерки-

вается связь поколений: память об ушедших должны хранить их потомки, они же будут их оплакивать.

Надгробия представителей научных кругов, прежде всего точных наук, в большей степени тяготеют к модернистским, абстрактным решениям, в которых геометрия форм напоминает о надличностном стремлении к выявлению первооснов и структуры бытия материального мира. Ярким примером этому может служить надгробие академику Игорю Евгеньевичу Тамму (1970-е) работы авангардиста Вадима Сидура. Для непризнанного при жизни, отвергнутого своей страной скульптора работа над надгробными памятниками была не только способом заработать себе на жизнь, но и «площадкой» для творческой реализации. Помимо самой скульптуры стоит отметить и особенный, не типичный для надгробия модернистский шрифт именной надписи, органично дополняющий памятник.

Однако тема смерти и ее оформления волновала художника не только в контексте некрополя. Осмысление высшего предназначения человека и экзистенциального одиночества он претворял в работах, собранных из выброшенных людьми вещей. Сам Сидур иронично называл свое искусство «гроб-артом».

Вариации массивных памятников кубической формы принадлежат в основном архитекторам и реже — ученым. Например, надгробия архитекторов А. Бузова (1934–2014), И. Фомина (1872–1936), Л. Полякова (1906–1965) и физика, химика Л. Верещагина (1921–2014). Памятник писателю и режиссеру Василию Шукшину (1929–1974) работы Е. Елагиной также можно отнести к данному типу формально, однако он не характерен для этой профессии. Здесь куб предстает как архитектурный образ вечности, а стела с обломанным концом — символ оборвавшейся жизни.

Надгробия представителей искусства и науки объединяет попытка посмотреть за грань бытия, отойдя от прямолинейной передачи профессиональных характеристик, то есть попытка создать образ, «смотрящий в вечность».

Среди памятников военным второй половины XX века сложно найти авангардные, они в основном тяготеют к фигуративности и реалистичности. Они отличаются прямолинейностью и в большинстве своем представляют собой скульптурный парадный портрет с профессиональными атрибутами. Чаще всего мы видим прямостоящую фигуру в полный рост или по пояс, с множеством орденов на груди. Авторы подобных памятников зачастую нарушают художественную цельность работы, жертвуя монументальностью образа ради изображения атрибутов славы и создания эффекта торжественности. Трудно также найти среди таких памятников лирический мотив скорбящей

фигуры и другие образы, связанные со страданием. В них нет никакого вопрошания к небесам или судьбе, есть только утверждение долга и героического поступка; гордость и уверенность в себе.

Распространенным приемом, как неким нарративом или иллюстрацией в каких войсках служил умерший, являются уменьшенные модели военной техники и другие военные атрибуты. Особенно часто их можно увидеть на могилах танкистов (ставятся разного размера модели танков) и артиллеристов (вариации использования формы пули и патрона в ограждении или самом надгробии). Одним из наиболее «удачных» памятников с совмещением парадного портрета и модели оружия можно назвать надгробие генералу-полковнику артиллерии Георгию Кариофилли (1901–1971). Модель реактивной установки «Катюша» в действии над головой скульптуры и свисающая сверху парча создают обрамление для фигуры.

Лирическим решением выделяется памятник авиаконструктору Николаю Поликарпову (1892–1944), так, для надгробия была взята готовая работа «Икар» скульптора-монументалиста Сергея Меркурова.

В контексте рассматриваемой темы следует обратить внимание на отдельную группу памятников первой половины XX века, поскольку они служат прототипами для оформления некоторых видов более поздних памятников. Таким примером, в частности, является надгробие военного летчика Якова Кронина. Подобные конструкции, в виде различных технических деталей, в основном служащих для эксплуатации транспортных средств, стали популярными после революции, в 1920–1930-е гг. Человек, не искушенный в технических знаниях, будет ассоциировать эту конструкцию с деталью самолета, так как на этом месте похоронен летчик, но на самом деле на надгробии Якова Кронина установлена скульптура, изображающая часть двигателя мотоцикла, на котором он разбился. Подобного типа работы сохранились на Введенском кладбище в Москве и в некрополе Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге. Затрагивая эту традицию, невозможно не упомянуть о кладбище военных летчиков, расположенном рядом с авиабазой в Эмари (Эстония), где покоятся советские летчики, служившие в Советской Армии до 1991 года. Надгробия некоторых могил оформлены хвостовыми киями самолетов. Так возникает ощущение, что самолет ушел под землю вместе с его пилотом.

В заключение важно отметить, что, проходя между рядов могил, мы читаем только имена погребенных и практически никогда не знаем, кто автор работы. В данном контексте этот вопрос будто бы теряет свое значение. Складывается впечатление, что надгробные

памятники не имеют авторства (зачастую имя автора памятника можно найти с трудом или не найти вообще). Новодевичье кладбище можно назвать своеобразным пантеоном великих людей нашей страны, вместе с тем оно является вместилищем весьма значительных произведений искусства. При этом воспринимается этот вид мемориального искусства как своего рода ряд сакральных объектов, то есть надгробия, маркируя собой грань между жизнью и смертью, будто бы утрачивают свойственную иным формам монументального искусства условность, становясь чем-то большим, чем искусство. Парадоксальность ситуации заключается в том, что столь же силен и иной взгляд: скажем, в профессиональной среде искусствоведов, историков, культурологов эта тема воспринимается больше как культурологическая и, соответственно, надгробные памятники принято рассматривать скорее как часть мемориальной «индустрии» тех или иных лет, то есть как нечто меньшее, чем искусство. Следовательно, вопрос о роли и значении надгробной скульптуры в контексте истории русского искусства, с одной стороны, и в контексте науки об искусстве — с другой, так до конца и не прояснен, в то время как многие памятники обсуждаемого в рамках данного доклада Новодевичьего некрополя создавали одни из лучших, выдающиеся скульпторы страны: Олег Комов, Эрнст Неизвестный, Вадим Сидур и другие.

Список литературы

1. *Вострышев М.И.* Частная жизнь москвичей из века в век. М.: Алгоритм-Книга, 2007.
2. *Кипнис С.Е.* Записки некрополиста: прогулки по Новодевичьему. М.: Аграф, 2002.
3. *Козлов В.Ф., Шулепова Э.А.* Московский некрополь: история, археология, искусство, охрана. М.: НИИ культуры, 1991.
4. *Рябинин Ю.В.* История московских кладбищ. Под кровом вечной тишины. М.: Рипол Классик, 2015.
5. *Шокарев С.Ю.* Московский некрополь XV — начала XX вв. как социокультурное явление // Культура памяти: сборник научных статей / сост. Э.А. Шулепова, А.В. Святославский. М.: Древлехранилище, 2003.

Климова Ксения Андреевна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Малинина Т.Г.

ХЬЮ ФЕРРИС И ГОРОД БУДУЩЕГО

Hugh Ferriss and a city of tomorrow

Аннотация. Данное исследование посвящено американскому архитектурному визуализатору Хью Феррису и его идеям города будущего. В ходе работы автором была впервые в научный обиход введена в научный обиход книга Ферриса «Метрополис завтрашнего дня», а также выявлены основные идеи автора о систематизации городского пространства, рассмотрены графические листы, посвященные этой тематике.

Abstract. This research is dedicated to an American architectural draftsman Hugh Ferriss and his ideas of a future city. During this work the Ferriss' book "The Metropolis of Tomorrow" was translated and analysed. His fundamental ideas about city planning systematisation, his graphic illustrations were also explored.

Ключевые слова: Хью Феррис; американский архитектурный визуализатор; архитектор; график; городское пространство; города будущего; закон о зонировании в Нью-Йорке; ар деко; графика; метрополис; утопия.

Keywords: Hugh Ferriss; American architectural draftsman; architect; delineator; cities of tomorrow; zoning law in New York; Art deco; Metropolis; Utopia.

Известное высказывание Бруно Таута о сущности архитектуры гласит: «Величайшие здания всегда происходили от величайших мыслей». Действительно, архитектура начинается с некой абстрактной идеи, формообразовательной фантазии, воплощение которой и определяет векторы ее дальнейшего развития. Настоящий архитектор — всегда утопист, ведь катализатором его творчества выступает желание преобразовать мир и человека. Таковым был Хью Феррис — американский архитектор, визуализатор и планировщик городов, живший с 1889 по 1962 год. Отказавшись от карьеры архитектора-практика, Феррис занимался визуализацией как собственных, увы, невоплощенных, так и чужих проектов, создавая в графике своеобразную образную концепцию архитектуры настоящего и будущего.

Творчество Ферриса практически не известно среди российских архитекторов и историков искусства. Его книги не переводились

на русский язык и не изучались отечественными исследователями. В Америке мастер стал знаменит после создания им в 1922 году иллюстративного цикла для статьи «Новая Архитектура», посвященной закону о зонировании в Нью-Йорке 1916 года. По сути, Феррис визуально сформулировал принципы формообразования небоскребов в соответствии с установками законопроекта, создав концепцию своеобразного «пространственного конверта», в пределах которого можно было развивать архитектурный «организм» высотного здания. Феррис не только продемонстрировал своим коллегам, как может и должен выглядеть небоскреб, доказав состоятельность нового закона, но и во многом определил образно-эстетические векторы развития архитектуры американских небоскребов эпохи ар деко.

Важным является вклад Ферриса и в сложение нового понимания урбанистической концепции «вертикального города», характеризующейся балансированием на грани рациональной технократической системности и иррациональной чувственно-мистической образности.

Творчество Ферриса непосредственно связано с началом XX века, характеризующимся ростом промышленного производства и стремительным развитием науки и техники. В это время возник культ машин и технокультуры, которые постепенно стали считаться лекарством от человеческой негодности [3, с. 172]. Развитие техники привело к тому, что города стали неуправляемы, а архитекторам приходилось развивать урбанизацию. Кризис городов стал отражаться в кино и литературе, появились произведения с различными апокалипсическими концовками. В качестве примера можно привести такие произведения, как книга Герберта Уэллса «Спящий пробуждается», Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» или Евгения Замятина «Мы». В конце 1920-х годов немецкий кинорежиссер Фриц Ланг снял фильм «Метрополис», рассказывающий о городе будущего, с небоскребами и подземным миром, жизнь в котором заканчивается технологической катастрофой.

Человеческое мировоззрение стало ориентироваться на технику и ее возможности. Очень много архитекторов загорелись идеей создания города будущего, не только Хью Феррис. Среди таких проектов можно выделить работу французского архитектора Тони Гарнье под названием «Индустриальный город». В этом городе предполагалось, что всеми функциями управляет сбалансированная община. Гарнье продумал принцип функционального зонирования, он разделил город на промышленную зону, железнодорожный узел, зону для строительства жилых и общественных зданий и больничный городок [1, с. 204]. Именно Гарнье первым начал развивать принцип деления городского пространства на зоны, он предложил отделить

промышленную зону от жилой и всех остальных. Этот принцип подхватили позже такие архитекторы, как Ле Корбюзье. Феррис тоже использовал зонирование при создании своего проекта.

Значительный вклад в развитие итальянской архитектурной мысли внес Антонио Сант-Элиа. Он создал футуристический проект «Новый город», включавший в себя высотные жилые комплексы, электростанции, аэропорты, железные дороги и промышленные сооружения. Сант-Элиа изображал металлические конструкции в сочетании со стеклом. Архитектор большое внимание уделял принципам строительства здорового дома. Для того чтобы увеличить внутреннее пространство, Сант-Элиа вынес лифты на фасад здания снаружи. Его футуристический город был основан на постоянном движении, скорости, а также на сложности уровней.

В советской России в это время также развивались архитектурные проекты новых городов. Так, например, К. Малевич высказывал идеи о создании космического города, свободно парящего в пространстве, как спутник Земли. Лазарь Хидекель развивал проект вертикального зонирования, где город был бы поднят над землей. Здания и комплексы располагались бы на разных уровнях, а все корпуса пронизывали бы друг друга перпендикулярно. Под корпусами должны были располагаться выемки, нетронутая природа, каналы и воздух. Хидекель планировал поднять город над землей на опорах, оставив природу в ее первозданном виде.

Виктор Калмыков предложил создать по экватору город-кольцо, поднятый в воздух. Город назывался «Сатурний». Калмыков полагал, что кольцо должно вращаться со скоростью Земли, поэтому, относительно экватора, оно было бы неподвижным. Если кольцо будет жестким, то оно не сможет упасть на Землю.

Хью Феррис посвятил своей концепции города будущего часть книги «Метрополис завтрашнего дня» [5, с. 59–104]. Так как Феррис был в какой-то степени романтиком, его интересовало не только функциональное наполнение города, он также пытался привнести некую ноту романтики в описание и иллюстрации своих идей. Так, например, архитектор очень любил любоваться покрытым туманом городом. Поэтому город будущего он видел также в тумане, из которого проглядывали верхушки небоскребов. Феррис хотел, чтобы они были удалены друг от друга неравнозначно, но наблюдателю было бы понятно, что они подчинены определенной планировке. Башни возвышались бы на 300 метров, а основание покрывало три-четыре квартала, а иногда шесть-восемь. Таким образом, каждый небоскреб был окружен «предгорьем»: зданиями, высота которых возрастала бы по мере приближения к центральной постройке. Получалось, что

каждая высотка образовывала целый квартал вокруг себя. Между небоскребами архитектор планировал разместить невысокие здания (в среднем шесть этажей), чтобы подчеркнуть контраст и важность высотных зданий.

Феррис планировал, что город будет делиться на зоны не только по высоте, но и по функционалу, а каждая башня будет являться контрольным центром своего района. Город будущего должен был иметь три основные зоны, от которых уже расходилась вся остальная застройка. План города показывает, как Феррис расположил дорожные «артерии». Черным на плане помечены здания-башни, а под цифрой «1» находится бизнес-центр со штаб-квартирами различных предприятий. Здесь осуществляется контроль над всем бизнесом, располагаются правительство и судебная, исполнительная и законодательная власти. Центральная башня возвышается на 366 метров, ее фланкируют восемь башен в два раза ниже — все вместе с прилегающими крыльями, они покрывают четыре блока.

Здания имеют несколько уровней для движения, автомобили — на нижнем уровне, пешеходы на отдельном уровне выше. В основании бизнес-центра располагается электростанция. Аэропорты должны быть примерно в полутора километрах от бизнес-центра.

Номер «2» размещен примерно в полутора километрах от бизнес-центра — это арт-центр, где располагаются предприятия, связанные с деятельностью культуры, драмы, музыки и архитектуры. Здесь здания ниже и имеют плоские крыши, оборудованные под сады или террасы с деревьями и бассейнами.

По номером «3» располагается научный центр. Здания здесь построены по такому же принципу: башня в центре, окруженная более низкими постройками, но несмотря на это вся конструкция возвышается над улицей. Здесь располагается контроль над научной деятельностью города.

Архитектор полагал, что эти три центра составят ядро города — группу основных зданий, внутри которых находились бы парки с детскими площадками и местами для отдыха на открытом воздухе.

Помимо радиальных улиц, уходящих от центра, Феррис связал эти зоны между собой кольцевой дорогой, а также прямыми улицами, которые образуют треугольник. Чтобы сохранить структуру, архитектор планировал располагать пересекающиеся друг с другом направления между основными центрами.

Так, между бизнес-центром и арт-центром планировались штаб-квартиры прикладного и индустриального искусства. А между арт-и научным центрами — колледж искусств и наук. Таким образом, искусство имело бы прямой контакт и с практической жизнью города,

и с научной деятельностью. Между наукой и бизнесом располагались бы предприятия, занимающиеся чистой наукой, технологиями, инженированием.

В каждой зоне города планировалось построить высотки, в которых были бы расположены различные департаменты, регламентирующие деятельность каждой зоны. Каждая башня имела бы собственную почту, банк, магазины, рестораны, спортзалы и так далее.

Феррис видел небоскребы своего города будущего вырастающими из земли кристаллами со стальным каркасом, обшитым полупрозрачным стеклом без растительных мотивов или каких-либо орнаментов. Такое королевство минералов, блестящих сталактитов, холодных как лед.

В 1930-е годы в Америку переехали художники и архитекторы из Европы, которые бежали от власти нацистов и привнесли идеи Европейского модернизма в американское строительство, стал возвращаться интерес к традиционализму и историзму. На второй план отошли проекты города будущего, людей больше интересовали существующие постройки.

Казалось, что теория Ферриса абсолютно утопична, что привело к длительному периоду творческого застоя мастера, и лишь в 1941 году, после поездки по Америке, он смог вернуть свой уникальный графический стиль, присущий ему в период расцвета. Однако очевидно, что он не только внес несомненный вклад в архитектурную мысль 20-х годов, но и создал беспрецедентную художественно-образную интерпретацию «Метрополиса», оказавшую мощнейшее влияние на формирование эстетики высотного города, не только в рамках теории архитектурного формообразования, но и в области изобразительного искусства, дизайна, анимации и кинематографа.

Творчество Хью Ферриса стало вдохновением для создания города «Готэм» серии комиксов о Бэтмене, его город будущего был взят за основу при создании фильма «Небесный капитан и мир будущего» режиссера Керри Конрана и при создании видеоигры «Bioshock».

Список литературы

1. *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в 2 томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
2. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: Книга вторая: Социальные проблемы. М.: Стройиздат, 2001.
3. *Якимович А.К.* На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры. Книга I. М.: БуксМарт, 2019.

4. *Davidson G.* The New Architecture // Cooper Hewitt — posted on April 21, 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2017/04/21/the-new-architecture> (дата обращения: 07.02.2024).

5. *Ferriss H.* The Metropolis of Tomorrow. Mineola, New York: Dover Publications, Inc, 2018.

6. *Ferriss Leigh J.* Architectural Visions. The Drawings of Hugh Ferriss. New York: Whitney Library of Design, 1980.

ГРЕГ ЛИНН. ФОРМА-ДВИЖЕНИЕ В АРХИТЕКТУРЕ НЕОАВАНГАРДА

Greg Lynn. Animate form in Neo Avant-garde architecture

Аннотация. Изменения, которые происходят в архитектуре и методах архитектурного проектирования, обязаны своим появлением новому взгляду на мир, сформировавшемуся благодаря фундаментальным прорывам в области науки и технологии. Отражением новых взглядов на природу физических объектов в архитектуре стала концепция «формы-движения» Грегга Линна.

Abstract. The changes that are taking place in architecture and architectural design methods owe their appearance to a new view of the world, shaped by fundamental breakthroughs in the field of science and technology. The reflection of new views on the nature of physical objects in architecture was the concept of «animate form» proposed by Greg Lynn.

Ключевые слова: нелинейная архитектура; форма-движение; обжектиль.

Keywords: non-linear architecture, animate form, objectile.

Изменения, которые происходят в архитектуре и методах архитектурного проектирования в последние три десятилетия, по значимости сравнимы с изменениями, произошедшими в области архитектуры после осознания и освоения перспективных построений.

Связаны они с появлением нового взгляда на мир, сформировавшегося благодаря фундаментальным прорывам в области научных представлений о нем, получивших мощный импульс к развитию с появлением теории относительности Эйнштейна и приведших к возникновению во второй половине столетия целого ряда новых научных теорий и дисциплин, таких как теория нелинейных динамических систем, теория катастроф, теория хаоса, фрактальная геометрия и многих других.

С развитием научных представлений о мире в научный обиход вошло понятие нелинейности и нелинейных динамических систем. В парадигме нелинейности мир представляется как множество самоорганизующихся систем, живущих по сложным законам, переживающих периоды стабильности и резких переходов в принципиально иные состояния. Развитие компьютерных технологий привело к по-

явлению мощных инструментов моделирования поведения таких систем.

Опубликованная в самом начале XX века специальная теория относительности Эйнштейна убедительно доказала неразрывность понятий пространства и времени. Почти одновременно с опубликованием работ по теории относительности в искусстве возникли такие направления, как кубизм и футуризм, которые основной задачей видели разработку проблем связи пространства, времени и движения. Начиная с этого времени проблема темпоральности в искусстве, как и в других областях, выходит на первый план. Во второй половине XX века, как и в других областях знаний, ведущую роль в развитии искусства вообще, и в разработке им проблемы времени в том числе, доминирующую роль, начинают играть синергетика и разрабатываемые в рамках нового направления теории, такие как теория хаоса, теория катастроф, теория сложности и другие. В рамках теории сложности бельгийский физик Илья Пригожин предложил синергетическую модель времени. Основными свойствами временного процесса в рамках синергетической модели являются необратимость, вероятностный характер и постоянное наличие возможности появления новых связей. Такая модель исключает существование вневременной статичной формы, время становится неотъемлемой частью любого реального физического объекта.

Концепции движения и времени неразрывно связаны между собой. Они всегда важны для архитектуры, но особо пристальное внимание и рассмотрение под новым углом теоретиков и практиков архитектуры они привлекли в контексте постмодернистской культуры общества масс-медиа, для которой характерна «фрагментация времени на серию нескончаемых настоящих», где реальное — виртуализируется, а время остается неподвижно.

Изменения в научном представлении о мире оказали значительное влияние на все области жизни, не стала исключением и архитектура.

На этапе деконструктивизма в области архитектуры на смену функционализму пришел «атемпоральный (декомпозиционный) метод работы с формой, понимаемой как серия фрагментов — знаков без значения». Еще одним значимым фактором, оказавшим влияние на изменения концепции времени в современной архитектуре, стала новая философия науки Гастона Башляра, чья концепция неокартезианской эпистемологии развилась из критики картезианского подхода. Башляр считал основным недостатком картезианского подхода — редукционизм, и противопоставлял аналитическому картезианскому подходу — новый, синтетический метод познания мира. Рассматривая физическую проблему синтеза материи и излучения, Башляр писал,

что «...физический синтез подкрепляется метафизическим синтезом вещи и движения. Он соответствует трудноформулируемому синтетическому суждению — трудноформулируемому потому, что оно решительно противоречит аналитическим привычкам обычного опыта, который, не задумываясь, делит феноменологию на две области: статический феномен (вещь) и динамический феномен (движение). Необходимо восстановить феномен в его единстве и прежде всего отказаться от нашего понятия покоя: в микрофизике абсурдно предполагать наличие материи в состоянии покоя, так как она существует здесь лишь в виде энергии». В новой научной парадигме статичность иллюзорна, а темпоральность является неотъемлемым свойством любого, в том числе эмпирически статичного феномена.

Отражением новых взглядов на природу физических объектов в архитектуре стала концепция «формы-движения» Грега Линна.

Работа Грега Линна «Animate FORM», опубликованная в 1999 году, почти полностью посвящена роли времени и темпоральных (time-based) методов в архитектурном проектировании.

В этой работе Линн сформулировал следующие основные тезисы.

1. Архитектура должна переставать быть статичной.
2. Темпоральность в архитектуре вводится через движение.
3. Форму следует рассматривать не как статичный объект в идеальном неподвижном и инертном пространстве, но как динамическую систему.
4. Форму следует мыслить темпоральной — как результат взаимодействия внешних сил контекста и внутренних свойств самой формы.

Фактически Линн призывает к пересмотру классических базовых основ архитектуры, предлагая вместо статичности — устойчивость, гибкость вместо функциональной определенности.

Вплоть до начала 1990-х годов, на протяжении нескольких столетий проектирование архитектурных объектов выполнялось в декартовой системе координат: архитектурная форма мыслилась как система точек, каждая из которых однозначно и полно определялась положением в декартовом пространстве, то есть смещением относительно нуля по трем осям. Такая модель была единственно возможной в Ньютоновской (механической) модели мира, где пространство и время бесконечны и однородны, идеальная форма неизменна, а идеальное движение представляет собой движение с постоянной скоростью вдоль бесконечной прямой.

Моделирование нелинейных систем, в том числе нелинейных архитектурных объектов, принципиально отлично от традиционного картезианского подхода. В нелинейном моделировании модель стро-

ится с помощью системы нелинейных дифференциальных уравнений, которые характеризуют не только саму форму объекта в статическом пространстве, но и направление действующих на нее сил, а также потенциальные варианты изменения свойств объекта под действием внешних и внутренних сил во времени. В нелинейной модели форма объекта не является его имманентным свойством, и не является первичной, она представляет собой производную величину, зависящую от множества независимых от нее самой и друг друга параметров, она несет в себе потенциальную возможность изменяться во времени. Нелинейные модели используются во многих областях для описания сложных «нелинейных» систем, таких, как объекты живой природы, погодные явления, физические взаимодействия и многие другие.

Применим ли такой подход для проектирования архитектурных объектов, и если применим, то насколько целесообразен? Грег Линн так отвечает на этот вопрос: «...в других областях проектирования пространство дизайна рассматривается не как нейтральный вакуум, а как среда, в которой действуют силы различной природы и направленности. Например, в морском дизайне абстрактное пространство конструкции учитывает свойства потока, эффекты турбулентности, вязкости и сопротивления, так что форма корпуса морского судна проектируется с расчетом на то, что судно будет перемещаться в водной среде. При этом не предполагается, что форма судна может изменяться. Этика движения не подразумевает движение в буквальном смысле. Форма объекта формируется с учетом контекста, в котором он находится. В то время как физическая форма может быть определена в терминах статических координат, но при этом зависит от среды, в которой эта форма будет находиться. Форма корпуса корабля содержит множество векторов движения и потока окружения, в котором он будет существовать...» [7, стр. 11].

Подобный подход к проектированию влечет за собой качественное изменение понятия формы архитектурного объекта.

Грег Линн начал заниматься проблемами нелинейной архитектуры и проблемами архитектурного проектирования во второй половине 1990-х годов, в мастерской своего учителя Питера Эйзенмана. Его публикации и устные доклады определили направления современных исследований в этой области на многие десятилетия. Одним из них стало исследование проблемы времени и движения в архитектурной форме.

Грег Линн утверждает, что, говоря об архитектурном пространстве, мы всегда имеем дело с пространством виртуальным. Термин «виртуальный» в данном случае заимствован у Анри Бергсона, который использует его для обозначения некоего промежуточного между

абстрактным и конкретным. И это значение не имеет ничего общего с вульгарным употреблением термина в таких расхожих выражениях, как «виртуальная реальность» или «виртуальные медиа». Виртуальное по Бергсону не является чем-то, что замечает или дополняет реальность, это слишком диалектичное и упрощенное понимание термина. В бергсоновском смысле виртуальное — это нечто промежуточное между абстрактным, то есть бесконечно идеальным, и реальным, то есть предельно конкретным. То есть, виртуальное — это зона актуализации, зона, где вещи описываются перед тем, как воплотиться в реальности, где происходит процесс становления вещей. В этом смысле архитектура на протяжении последних 2000 лет — это преимущественно виртуальная дисциплина, которая как раз и занимается тем, что описывает виртуальность. Линн ссылается на Робина Эванса, который говорил, что результат работы архитектора — не здание, а чертеж здания. Результат работы архитектора — виртуальное описание, которое должно быть актуализировано.

В смысле движения существует два возможных отношения (точки зрения) к виртуальности в смысле движения.

Первая — очень знакомая, привычная — это отношение с точки зрения статики. На протяжении всей своей истории архитектура рассматривала свое виртуальное пространство как статическое, в то время как переживание реального пространства — динамично. Архитектуру часто обвиняют в консервативности. Отчасти это верно — архитектура последняя из дисциплин, сохраняющая веру в статику, в то, что архитектурные структуры (конструкции) — это статичные конструкции. Движения в статической концепции архитектуры присутствуют имплицитно — люди движутся вокруг зданий, оживляя их своим движением (и примиряя статичность архитектурных конструкций с динамическим ощущением реальности).

Подход, предложенный Греггом Линном, исходит из того, что в действительности инженерные конструкции — динамичны. Они динамичны в отношении независимых переменных, таких как живой вес, собственный вес, ветровые нагрузки, поперечный распор, землетрясения и так далее. Не существует единой статичной силы, относительно которой рассчитывается инженерная конструкция. При проектировании учитывается сумма независимых переменных и рассчитывается некоторое общее условие стабильности, но это отнюдь не статика. Здания должны крепко стоять на земле, сопротивляться нагрузкам, создаваемым ветрами, не должны падать на землю... Это лишь малая часть того, что должны учитывать инженеры при проектировании. Но на практике архитекторы думают лишь о том, что здание не должно обрушиться под действием силы тяжести. Пристра-

стие к вертикализму вызвано упрощенным представлением о силе тяжести как доминирующей силе, влияющей на устойчивость строительной конструкции в пространстве, устойчивой верой в статику. Это не недопонимание, а скорее род привязанности к вневременью, свойственной архитекторам. Статическая структура — это структура, относительно которой все действующие силы учитываются и изучаются раздельно, и суммируются «в ноль». Таким образом, время и движение элиминируются через редукцию и идеализацию, а время может быть введено позднее, как дискретная величина в статическое уравнение. Если же принять условие неприводимости, независимые переменные могут быть описаны и изучены в непрерывной форме с помощью компьютерных вычислений. В этом случае способ, которым изучается структурное поведение зданий, — это вычисления, которые оперируют множеством независимых переменных, рассматриваемых на протяжении бесконечно малых промежутков времени, и понимаемых как непрерывность.

Очевидно, существует огромная разница между статичностью и стабильностью. Часто ошибочно полагают, что динамическая архитектура — это архитектура, в которой движение понимается в буквальном смысле, то есть здания движутся. Это неверное понимание. Вопрос движения или покоя зданий как таковых — это неверно поставленный вопрос. Не нужно обсуждать, должны ли здания двигаться или нет. Вопрос в степени (градусе) движения и установления теоретической конструкции, с помощью которой можно оценить эти степени движения, потому что в действительности все здания непрерывно движутся, например, непрерывно разрушаясь. Идея в том, что, так как здания движутся незначительно, архитекторы проектируют статичное пространство — это глубоко теоретическое предположение и его следует пересмотреть. Все объекты движутся не в буквальном, а в виртуальном смысле. А виртуальное и реальное движение — не одно и то же.

Несколько предыдущих столетий теоретические разработки в области архитектуры были сфокусированы в области перспективных построений. В XX веке важным фактором, оказавшим влияние на развитие архитектурной теории, стало развитие в области топологии. Последний прорыв области теории архитектуры Линн связывает с началом применения средств компьютерной анимации в архитектурном проектировании, которые оказали очень мощное влияние на развитие архитектурной теории, по силе сравнимое с тем, которое оказано на него изобретение перспективных построений. Большинство архитекторов используют средства анимации для оживления статичного пространства: пространство проектируется в виде набора

статичных дискретных частей, которые впоследствии оживляются (анимируются) и превращаются в непрерывное анимированное пространство с помощью технологии «fly-through» (компьютерно-анимированное моделирование того, что можно было бы увидеть, пролетая через конкретную реальную или воображаемую область). Именно так понимается движение в классической (статической) архитектуре, когда архитекторы проектируют статичные объекты в статичном пространстве с помощью статичных средств и лишь потом привносят в него динамику эмпирически — помещая туда посетителя или движущуюся камеру (технология «подвижный взгляд»). В этом случае между пространством и временем — однонаправленная: здание — статично, зритель — оживляет его. Такой подход устанавливает отношение ко времени и движению, которое начинается с переменных, редуцирует эти переменные к равновесию или условиям вневременности, и это неизбежно приводит к пониманию того, что они с необходимостью становятся непредсказуемыми в момент актуализации. Так что работа с динамикой и движением в действительности не производится, вместо этого они заново привносятся в архитектуру через произвольное движение наблюдателя. Этот процесс лежит в основе феноменологии Гуссерля и называется феноменологической редукцией (редукция вещей к феноменам и вынесение за скобки обсуждения их реального статуса). Феноменологическая редукция — трехшаговый процесс. На первом шаге определяется различие (то, что Гуссерль называл *alternations of deformation* — ряд (чередование, последовательность) деформаций). Затем вы сравниваете эти деформации и описываете их с помощью того, что Гуссерль называл *inexact yet rigorous* (неточный, но строгий) геометрией и, наконец, вы исключаете эти различия, достигая тем самым идеального пространства. В применении к архитектурному проектированию идея Гуссерля состоит в том, что наблюдатель, передвигаясь в пространстве, со временем постепенно раскрывает скрытый статический порядок пространства, исключая эти различия. Гуссерль прекрасно понимал, что нет двух людей, которые переживают нечто реальное одним и тем же образом, однако, феноменологически редуцируя эту реальность в некую идеальную структуру, они постепенно придут к одной и той же скрытой идеальности. Это достаточно сильное утверждение об отношении движения и пространства. То есть пространство должно быть статичным, а движение сквозь пространство постепенно раскрывает его идеальную вневременную сущность.

Это — первая модель отношения движения и времени к пространству.

Вторая модель отношения движения и виртуальности состоит в том, чтобы попытаться встроить движение и время в пространство таким образом, чтобы спровоцировать более открытое и предсказуемое переживание наблюдателя. Хотя, согласно Гуссерлю, не существует двух абсолютно идентичных переживаний пространства даже в случае, если оно редуцировано и имеет, как сказали бы кантианцы, доступный и выявленный центр, в случае данного подхода предполагается, что существует некий привилегированный виртуальный опыт, встроенный в архитектуру. Вместо того, чтобы постулировать эту привилегированную виртуальную структуру, можно встроить динамику и сложность пространства в виртуальную структуру, которая остается открытой и множественной с точки зрения переживания пространства. Когда пространство выстраивается внутри ограниченного набора переменных и без определенного привилегированного центра, вы автоматически получаете разворачивание пространства, которое никогда не повторяется, но при этом по-прежнему ограничено конечным множеством. Пространство невозможно понять вне истории его становления, потому что в дизайне этого пространства нет идеального приведенного момента. Это простой, но не признанный архитектурой факт, очень близкий к предположению Бергсона о том, что материя не может быть понята просто через понимание ее компонент, она обязательно должна учитывать историю становления. Энергия, хранящаяся в материи, зависит от того, как эта материя формировалась, нагревалась и сплавлялась — то есть энергия материи есть суть история ее становления (*intelligence of matter*).

Таким образом, история материи, или история пространства — это процессы, записанные в материальности, как спящая энергия, или непробужденные силы. Любая структура, как, например, скала, формируется из отдельных элементов под непрерывным воздействием внешних сил — ветра, воды и так далее. Эта структура может разворачиваться и высвобождать историческую энергию своего становления. Подобные процессы составляют суть процесса проектирования.

Те же самые линии слияния и становления являются линиями высвобождения и чувственного опыта, посредством которых человек, перемещаясь в пространстве, приобретает некое чувственное впечатление движения и сил.

Список литературы

1. *Башляр Г.* Новый рационализм. Биробиджан: Тривиум, 2000.
2. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм в потребительском обществе // Вопросы искусствознания. 1997. № 2.
3. *Cashe B.* *Earth moves.* MIT Press, 1995.

4. *Jencks Ch.* The New Moderns. From Late to NeoModernism. L.: Academy Edition, 1990.
5. *Kisler F.* On Correalism and Biotechnique: A definition and Test of a New Approach to Building Design. William W. Braham, Jonathan A. Hale. Rethinking Technology, Taylor&Francis Group, 2006.
6. *Lynn G.* Folds, Bodies & Blobs: Collected Essays. Bruxelles: Encore Books by Architects, 1998.
7. *Lynn G.* Animate Form. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Голда Анна Ивановна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
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

Аннотация. В представленном докладе рассматриваются особенности творческого метода Исао Такахаты — одного из основателей и ключевых режиссеров японской анимационной студии Ghibli, друга и коллеги Хаяо Миядзаки. Анализируется интерес Такахаты к национальному искусству — свиткам *эмаки* XII–XVII вв., гравюрам *укиё-э* и разнообразному японскому фольклору. Отмечаются нестандартные художественные приемы, которые использует режиссер, а также его влияние на японскую анимацию.

Abstract. 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 *emaki* scrolls of the 12th–17th centuries, *ukiyo-e* prints and various Japanese folklore. Non-standard artistic techniques used by the director are noted, as well as his influence on Japanese animation.

Ключевые слова: японская анимация; студия Ghibli; Исао Такахата; фольклор; период Эдо; синтоизм; *эмакимоно*; *ёкай*; каллиграфия.

Keywords: Japanese animation; studio Ghibli; Isao Takahata; folklore; Edo period; Shinto; *emakimono*; *yokai*; calligraphy.

Режиссер мультипликационных фильмов Исао Такахата (1935–2018) наиболее известен как один из основателей студии Ghibli — важной вехи в истории японской анимации, — друг и коллега Хаяо Миядзаки (род. 1941). Несмотря на долгие годы совместной работы, подход режиссеров к созданию мультфильмов различен. Среди западных зрителей и исследователей ленты Исао Такахаты известны и изучены несколько меньше, нежели работы Миядзаки. Автор счел важным осветить вклад Такахаты в искусство анимации и отметить полнокровность его подхода, рассмотрев избранные разновременные мультфильмы режиссера. Работы Такахаты представляют собой традиционную рисованную анимацию (1). Кроме того, автор опирался на теоретическое наследие режиссера, в частности на опублико-

ванную в 1999 году книгу авторства Такахаты «Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния *эмаки*» на японском языке [10].

В анимационную индустрию Исао Такахата, как и Хаяо Миядзаки, пришел еще в 1960-х годах. Тогда он работал одним из режиссеров в студии «Toei Animation» (Миядзаки же в разное время был там фазовщиком (2) и аниматором). После «Toei» Такахата и Миядзаки предприняли не удавшуюся попытку создать собственную студию («A Pro»), а затем трудились в «TMS Entertainment» и «Zuiyo Enterprises» (позднее переименована в «Nippon Animation»). Первой совместной работой Такахаты и Миядзаки стал полнометражный мультфильм «Принц Севера» (1968); позднее они довольно долго работали над телевизионными мультсериалами, в числе которых «Хайди — девочка Альп» (1974), «Конан — мальчик из будущего» (1978) и «Аня с зеленых крыш» (1979).

Уже начиная с этого этапа можно отметить разницу в почерке будущих основателей и ведущих режиссеров Ghibli. В отличие от большинства коллег по цеху, Такахата изначально получал режиссерское образование и опыт работы, он не начинал как *мангака* (3) или художник-мультипликатор. Для аниматоров существовала явная разница между работой с Такахатой и работой с Миядзаки. В интервью с Исао Такахатой, где он рассказывает о художнике-постановщике «Хайди — девочки Альп» Йоке Масахиро, можно услышать следующее: «Миядзаки очень тщательно прорабатывал композицию кадров, то есть то, что надо нарисовать. И другим оставалось только следовать его указаниям. Мне кажется, он до сих пор такой. Художникам-постановщикам трудно с ним работать, потому что он все глубоко продумывает» [3]. Миядзаки — в значительной мере именно художник, с многолетним опытом рисования *манги* и работы аниматором, что повлияло на его методику и оставило отпечаток на крайне цельной по своей природе стилистике его работ. Лентам Такахаты свойственна большая свобода в вопросах стиля. Эта разница не имеет позитивного или негативного окраса, но она важна для осмысления.

В 1982 году журнал «Animage» начал публиковать фантастическую *мангу* Миядзаки «Навиская из Долины ветров» в жанре постапокалиптики. В 1984 году при поддержке студии «Topcraft» по ее мотивам выходит полнометражный мультфильм, успех которого подталкивает Такахату и Миядзаки к повторной попытке основать студию. Так в 1985 году появляется Ghibli, принципиально отличная от большинства современных ей студий — сосредоточенная на создании полнометражной анимации для проката в кинотеатрах. Ghibli участвовала в создании лишь двух ТВ аниме-сериалов — «Легенда

о Зорро» (1995) и «Ронья, дочь разбойника» (2014). Работа с полнометражными мультфильмами и уход от ускоренных темпов ТВ-производства дали новые возможности, определили качество лент Ghibli. Примечательно высказывание Такахаты про ТВ-формат (с точки зрения работы аниматора): «...я обратил внимание на хвою на ветках. Меня удивило, насколько упрощенно он ее нарисовал. И я догадался, что это из-за ТВ-формата. То есть для передачи атмосферы он не стал рисовать на максимуме своих возможностей и работал так, чтобы укладываться в график» [3].

Стремление к высокому качеству и детализации очевидно уже в ранних проектах Такахаты и Миядзаки, в той же «Хайди — девочке Альп», о времени создания которой Такахата говорил: «...такие люди, как мы с Миядзаки, старались выйти за рамки обычного телевизионного аниме и создать нечто большее» [3]. Их дуэт стремился преодолевать ограничения имевшегося формата. С созданием Ghibli это стремление раскрылось ярче, чем когда-либо, как и авторский взгляд на анимацию, свойственный лично Такахате. В первую очередь хотелось бы рассмотреть один из главных аспектов творчества режиссера — глубокий интерес к японскому искусству и массовой культуре.

Вышедшая в 1999 году семейная комедия «Мои соседи Ямада» сразу запоминается крайне карикатурной визуальной стороной. Лаконичность и чистота форм в сочетании с явной гиперболизацией, комичностью, роднят эту работу Такахаты с *мангой* комедийной направленности. Кроме этих наиболее очевидных черт, «Мои соседи Ямада» имеют глубокую связь с более древними формами японского изобразительного искусства. В первую очередь это, конечно, каллиграфия, оказавшая огромное влияние на классическую японскую живопись и графику, но также и на комиксы, анимацию. Один из главных формообразующих элементов в графике «Моих соседей Ямада» — гармония созданных в одно касание выразительных линий.

Е.В. Завадская пишет об иероглифе: «...его композиция образуется путем разделения квадрата (в который мысленно вписан каждый иероглиф) на две или четыре части и затем соблюдения динамического равновесия между белыми и заполненными линиями местами в квадрате» [4, с. 21]. Каждый иероглиф в каллиграфии — взвешен и сбалансирован, в равновесии находятся как его части, так и он сам по отношению к окружающему его пустому пространству. Так же, как линия, гармония пустоты и заполненности работает в каллиграфии, они работают и в других формах японского искусства; тот же принцип мы видим и в изображении персонажей и предметов в большинстве сцен мультфильма Такахаты. Изображения лаконичны, сведены

до основных структурных черт, имеют почти иероглифическую природу. С другой стороны, немалую роль в стилистике «Моих соседей Ямада» играют живописные пятна, которые в сочетании со свободной не ограничивающей их линией формируют условный, местами абстрактный фон; в некоторых сценах фона нет вовсе. Вопрос организации фона в лентах Такахаты очень интересен; его лаконичность определяет дух «Моих соседей Ямада», а также ленты «Сказание о принцессе Кагуя» (2013). Невероятно важную роль здесь играет пустота. С одной стороны, речь о классической для японского искусства пустоте в изображении — в данном случае кадре, — находящейся в равновесии с «заполненными» участками. Фоны Такахаты крайне далеки от тенденции — во многом европейского толка — закрасить, закрыть собой все пространство кадра. Напротив, и в «Моих соседях Ямада», и в «Сказании о принцессе Кагуя» Такахата оставляет как можно больше пустоты, из которой как бы проявляются персонажи и предметы. Помимо общих стилистических поисков, Такахата не удерживается и от прямых отсылок к японскому искусству — так, в «Мои соседи Ямада» добавлены многочисленные аллюзии на гравиюру эпохи Эдо: стилизация волн под работы Кацусики Хокусая, интерпретация работ жанра *катё-э* (цветы и птицы).

Глубоко в специфику традиционного японского искусства Такахата погружается и в других проектах. В 2003 году был создан мультфильм «Зимние дни» — своего рода «экранизация» одноименного цикла стихов Мацуо Басё (1644–1694) из 36 стилистически различных эпизодов, снятых 35 разными режиссерами (двое из которых — из России — Ю. Норштейн и А. Петров). Истоки стиля, в котором создан отрывок Такахаты, можно найти, изучив его книгу «Анимация XII века: Анимационное и кинематографическое в свитках национального достояния *эмаки*», уже упоминаемую ранее.

Отрывок «Зимних дней» Такахаты выполнен в манере, близкой к живописи периодов Хэйан (794–1185) и Камакура (1185–1333): к настенным росписям и к *эмакимоно*. В XI–XVI вв. одним из распространенных видов изобразительного искусства в Японии были горизонтальные свитки *эмаки* (*эмакимоно*) из бумаги или шелка. Свитки достигали 9–12 метров в длину и хранились намотанными на деревянный валик в специальном футляре; они излагали и иллюстрировали религиозные тексты и литературные произведения; некоторые были сборниками карикатур. *Эмаки* читали справа налево, постепенно разворачивая и перематывая [8]. В процессе чтения человек буквально перемещался вслед за героями по полотну свитка, как по кинолентке, а действие постепенно разворачивалось во времени. Такахата изучал эту особенность «монтажа» свитков и при-

роду повествования в них (он даже включил сцену с чтением свитка в «Сказание о принцессе Кагуя»). В своей книге он писал об анимационной природе *эмаки* и обращал внимание на то, как в ряде случаев изображения героев представляют собой сменяющие друг друга фазы движения. Наиболее полно плоды размышлений Такахаты о свитках *эмаки* раскрылись в последнем в его карьере полнометражном мультфильме «Сказание о принцессе Кагуя». Сюжет этой ленты базируется на «Повести о старике Такэтори» конца IX — начала X в. Мультфильм стилистически близок к *эмаки* XII века, таким как «Легенды горы Сиги» II половины XII века и «История придворного дайнагона Бан» конца XII века. В мультфильме сохраняется показанный в свитках образ столичной культуры и особенности очень вариативного и местами гротескного дизайна людей. Когда режиссер старается передать детскую непосредственность главной героини, Кагуя вместо «серьезной» живописи увлеченно выводит кроликов и лягушек — героев свитков *Тёдзю-дзимбуцу-гига* (*Тёдзю-гига*), что переводится как «Веселые картинки из жизни животных». Это карикатурные свитки, созданные между XII и XIII вв., авторство которых приписывается монаху Тоба Сёдзо (1053–1140).

Герои Тёдзюгига появлялись и на страницах книги Такахаты, и в других мультфильмах Ghibli, помимо «Сказания о принцессе Кагуя», например в «Помпоко: война тануки в период Хэйсэй».

При всем сказанном ранее, интерес режиссера к японской живописи не ограничивался XII веком. Визуализация процессии богов, появившейся в момент возвращения Кагуи на Луну, композиционно близка к классическим иллюстрациям, которые создал в 1650 году Тоса Хиромити. Конечно, возможно, что Такахата видел подобную композицию в более ранних произведениях, однако нет сомнений, что и искусство Японии XVII–XIX вв. было хорошо ему знакомо. Природные мотивы «Сказания о принцессе Кагуя» же вновь отсылают нас к графике и периоду Эдо, к гравюре укиё-э.

Помимо стилистических влияний, в значительной мере мультфильмы Исао Такахаты проникнуты воздействием японской культуры с точки зрения сюжета и использованных персонажей. Наиболее очевидный пример — мультфильм «Сказание о принцессе Кагуя», интерпретирующий средневековую повесть о резчике бамбука. В этом случае важны даже не столько заимствования средневековых сюжетов и героев, сколько общий поход к построению повествования и философская подоплека.

Если обратиться к мировоззренческой стороне эпохи, когда создавались изучаемые им свитки и была сочинена история о Кагуе, нас интересуют постулаты дзэн-буддизма. «Для слияния с вечностью

считались возможными самые разные пути — будь то внутренняя сосредоточенность (созерцание) или достижение совершенства в любом из житейских дел — искусстве, ратном подвиге. Перерабатывая идеи древнего синтоизма, дзэн проповедовала, что человек является частью единого одухотворенного мира» [1, с. 33].

Одухотворение мира и вопрос гармоничного существования человека в нем — одна из центральных тем творчества режиссера. «Помпоко: война тануки в период Хэйсэй» — мультфильм о выживании енотовидных собак тануки, частых гостей японского фольклора, в эпоху массовой застройки.

Он пронизан идеей ответственности людей за воздействие на мир, и, отчасти, экологической проблематикой: «...единственным средством прижизненного спасения было осознание человеком своего единства с миром природы и примирение с невзгодами жизни путем эстетизации будничных дел. Превращая в ритуал повседневные мирские обязанности человека, культивируя вкус к простым вещам, естественным материалам, дзэнское учение все больше срасталось с искусством» [1, с. 40]. Эстетизация будничных дел — будь то сбор урожая или суeta из-за летнего дождя — пронизывает работу Такахаты «Еще вчера», погружающую зрителя в размеренную жизнь в сельской местности.

Природа — практически самостоятельный герой, настолько существенную часть хронометража занимает изображение природных процессов, и настолько они соотнесены с переживаниями персонажей и сменой их настроений. Такахата не просто стремится к созданию правдоподобного пейзажа. Он размышляет о вечных жизненных циклах; по всем канонам синтоистской созерцательности показывает, как бабочка вылезает из кокона, как бутоны сменяются цветами, как зреют плоды, и как мир засыпает, укрытый первым снегом. «Еще вчера» пестрит крупными планами цветков шафрана и пчел, «Помпоко: война тануки в период Хэйсэй» во всем разнообразии показывает смену времен года, особо акцентируя тему плодородия, «Сказание о принцессе Кагуя» передает совершенство и изящество постоянно меняющегося и, вместе с тем, такого цикличного мира. Как и Миядзаки, Такахата активно использует анимационные паузы — моменты отсутствия динамичного движения, задающие определенный ритм. Это классический прием, который часто встречается в лентах Ghibli, а в рамках размеренного повествования Такахаты он имеет особое звучание, оставляя зрителю время для созерцания и погружая в неторопливый темп повествования. В «Моих соседях Ямада» связь с философией, истоками национального мировоззрения и менталитета акцентируется при помощи цитирования японской

поэзии. Повседневные сюжеты конца XX века существуют в одном пространстве с мыслями Басё и других классиков.

Стихи, с одной стороны, имеют комментирующую функцию, глубже раскрывая содержание бытовых зарисовок режиссера, а с другой — выступают как связующее звено, сплетающее воедино разные временные периоды, отвергая европейскую концепцию линейного времени. Подобного эффекта Такахата достигает также воздействуя на сюжет элементами национального фольклора. Так, важная часть повествования в «Помпоко: война тануки в период Хэйсэй» помимо самих тануки — «Хякки яко» или ночной парад сотни духов. Это событие, по японским поверьям, происходит летней ночью на улицах человеческих поселений; участвуют в шествии самые разнообразные сверхъестественные сущности. Тануки в мультфильме имитируют его, пытаясь вызвать у людей трепет и спасти свой лес.

Используемые Такахатой образы конкретны. Рассмотрим в качестве примера один из них — оживший зонтик с ногой, ртом и одним глазом. Эти детали соответствуют иконографии «каракаса-обакэ», одному из множества подвидов «цукумогами» — оживших старых вещей, обширной категории сверхъестественных существ в японском фольклоре. Каракаса-обакэ получил распространение еще в период Эдо, и тогда он обладал вариативной иконографией: мог иметь разное количество конечностей и глаз, птичьи лапы вместо человеческих ног и др. В XX веке образ продолжает использоваться как элемент городских легенд, современного фольклора. В работах главного популяризатора японской нечисти — мангаки Сигэру Мидзуки (1968–2018) — каракаса-обакэ имеет вид старого зонтика на одной ноге, с большим глазом и высунутым языком. Этот же образ мы наблюдаем в мультфильме Ghibli.

Замысел Такахаты — изобразить знакомых японскому зрителю персонажей, так что большинство героев из этой сцены имеют прообразы в фольклоре. Помимо цукумогами, мистических животных, демонов «они» и божеств синтоистского и буддийского пантеона, иногда в кадре мелькают уже упоминаемые ранее персонажи свитков тёдзюгига и отсылки на современную японскую литературу. Прошлое и настоящее связаны воедино.

Подводя итог, хотелось бы сказать, что интересный и многоплановый творческий метод Исао Такахаты сформировался во многом благодаря тщательному осмыслению режиссером разнообразных форм японского искусства и глубокому погружению в национальную философию. Изучая живописные свитки эмаки, гравюру эпохи Эдо, фольклор и городские легенды, Такахата, кроме того, придерживался

открытости и экспериментальности, вводя новаторские приемы и подчиняя все в мультфильме уникальному режиссерскому замыслу. Будучи ярким и самобытным творцом, он разработал собственный метод работы с анимационным кино, оставил теоретическое наследие и внес огромный вклад в японскую анимацию.

Примечания:

1. Студия Ghibli применяет целлулоидную технику анимации. В ней используются непрозрачные написанные на бумаге красками фоны и целлулоиды (листы прозрачного пластика) с изображениями движущихся объектов. Для каждого кадра на фон накладывается новый целлулоид (при необходимости их может быть несколько) с новыми фазами движения персонажей или объектов. Ghibli стала одной из первых в Японии студий, включивших компьютерные технологии в процесс создания анимации, но в конце концов студия сосредоточилась на сохранении традиционной техники рисованной мультипликации.

2. Фазовщик — художник, отвечающий за создание промежуточных фаз движения персонажей анимационного фильма.

3. Мангака — художник японских комиксов манга.

Список литературы

1. *Виноградова Н.А.* Искусство Японии. М.: Изобразительное искусство, 1985.

2. *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока. М.: Искусство, 1979.

3. Документальный фильм по случаю выхода в прокат м/ф «Со клонов Кокурико», телеканал BS NITTELE, 6 августа 2011. Перевод с японского на русский язык: KUSHITSU.

4. *Завадская Е.В.* Японское искусство книги VII–XIX вв. М.: РИП-Холдинг, 1986.

5. *Егорова А.А.* Японская керамика эпохи Тоётоми Хидэёси (1585–1598): политика, экономика и искусство // Вестник Новосибирского государственного университета. 2015. Т. 14, № 10.

6. *Иванов Б.А.* Введение в японскую анимацию. 2-е изд. М.: Фонд развития кинематографии: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2001.

7. *Катасонова Е.Л.* Японцы в реальном и виртуальном мирах: Очерки современной японской массовой культуры. М.: Восточная литература РАН, 2012.

8. *Магуро Ю.* У истоков манги: монтаж в свитках XII века // Изотекст-2011: Статьи и комиксы. М.: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2011.

9. *Suzuki T.* Mixing Work with Pleasure. My Life at Studio Ghibli. Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2018.

10. 高畑勲。十二世紀のアニメーション—国宝絵巻物に見る映画
的。アニメ的なもの (日本語) 大型本。徳間書店、1999。— 151
ページ。

Пан Виктория Владимировна
МГАХИ им. В.И. Сурикова
Научный руководитель Малова Т.В.

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО СОВРЕМЕННЫХ ЯПОНСКИХ ХУДОЖНИЦ

Ecological art of the Japanese contemporary women artists

Аннотация. Размышления на тему экологической ответственности в современном японском искусстве вызывают все 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, происходит не только выстраивание диалога между искусством и окружающей средой, но и формируется особое «экологическое» сознание, открывающееся благодаря критическим практикам искусства.

Abstract. 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.

Ключевые слова: экологическое искусство; современное японское искусство; катастрофа, Фукусима; Рэй Найто; Лэйко Икэмура; Фудзико Накая.

Keywords: ecological art; contemporary Japanese art; disaster; Fukushima; Ray Naito; Leiko Ikemura; Fujiko Nakaya.

В результате аварии на Фукусиме, пожалуй, одной из самых уязвимых категорий населения стали женщины и дети, подверженные гораздо большему риску возникновения радиационно-индуцированного рака, чем мужчины. Движимые заботой о здоровье своих детей и 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. Осенью

2011 года группа «Женщины Фукусимы против ядерного оружия» организовала сидячую забастовку в Токио, призывая к эвакуации детей из групп риска в районах с высокой радиацией и постоянному отключению ядерных реакторов, а 19 сентября 2011 года в Токио прошла одна из самых масштабных демонстраций, собравшая более 60 тыс. человек. Несмотря на отсутствие в стране явного феминистского 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 ее родном городе Хиросиме, и послужила новым толчком для переосмысления хрупкости и незащищенности человека от оружия, им же созданного, 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.

С середины 1970-х годов «женское искусство» и понятие «женской чувствительности» привлекают большое внимание на сцене современного искусства в Японии в основном из-за растущего роста числа женщин на рынке труда [4, с. 32].

Особое внимание к женщинам-художникам было вызвано выпуском в августе 1986 года специального номера под названием «Super Girls of Art» известным японским художественным журналом «Bijyutu-techo» (Art notes). Термин *chōshōjo* (super girl) предназначался для того, чтобы отметить большое количество молодых японских художниц, родившихся в конце 1950-х или начале 1960-х годов, которые недавно окончили художественные университеты и пробивались на современную арт-сцену [3, с. 180]. Идея «Super Girls of Art», воплощающая собой специфически женский способ художественной деятельности и приверженность конкретной тематике или выбора материалов, продолжала существовать вплоть до 1990-х годов.

Художественный музей на острове Тэсима является результатом шестилетнего сотрудничества Рэй Найто с архитектором Рю Нисидзавой. Целью проекта было создание архитектурного сооружения, которое бы гармонично вписывалось в окружающий ландшафт террасных рисовых полей и прибрежной зоны. Тропа к музею открывает живописные виды на Внутреннее Японское море, а местные жители вдоль нее посадили густые зеленые заросли, создающие прохладную тень во время летнего зноя. Обтекаемая белая конструкция из бетона без единой колонны напоминает морскую раковину или каплю воды, словно растворяющуюся в окружении утопающих в зелени холмов. Архитектор долго сомневалась: как плавно вписать архитектурные

элементы с острыми краями, такие как окна, двери или поручни, и в итоге она от них просто отказалась. Два овальных отверстия на поверхности крыши позволяют ветру, звукам и свету органично проникать во внутреннее пространство, позволяя природе и архитектуре слиться друг с другом. Несмотря на то что первоначальная цель музея заключалась в создании текучего, гибкого пространства, которое могло бы вместить целый ряд произведений искусства, в конечном итоге в нем была размещена единственная художественная инсталляция Рэй Найто, которую вдохновила архитектура Нисидзавы. Главная достопримечательность заключена в случайно скапливающихся каплях воды на полу, которые собираются и сливаются в большие бассейны под этими отверстиями на крыше. Маленькие лужицы и ручейки образуются из пробивающихся в бетонном полу грунтовых вод. Когда капли достигают потолка, они падают обратно на пол, а звук от их падения раздается эхом по всему пространству. Каждая малейшая деталь, будь то звук воды, шум ветра или пение птиц, имеет важно значение для получения опыта, испытываемого человеком при посещении данного места. Рэй Найто назвала свою работу «Матрицей» («Matrix»), создавая им образ материнской фигуры, рождающей жизнь. Для художницы важны процесс взаимобмена энергиями природы и раскрытие потенциала пространства архитектуры в зависимости от естественного освещения, времени года и погоды. «Блаженство состоит в том, чтобы раскрыть связи между вещами, бесконечные связи жизни на Земле. Они находятся за пределами собственного “я”, за пределами человека — это присутствие, которое витает в самом воздухе. Пространство — это сама природа. Я хочу раскрыть это чудо» [4, с. 38].

Работа Найто побуждает зрителя более пристально взглянуть на окружающий мир природы, ощутить связь с ним, неторопливо созерцающая его мимолетную красоту.

Трагические события марта 2011 года вновь всколыхнули похороненные на протяжении многих лет переживания художницы. Именно в Хиросиме, родном городе Рэй Найто, в 2013 году она впервые представила свои размышления на тему атомного взрыва. На выставке «tama / anima (please breathe life into me)», проходившей в Музее изобразительных искусств Хиросимы, были представлены осколки стеклянных расплавленных бутылок, как свидетелей катастрофы, а рядом с ними размещались маленькие деревянные фигурки людей, олицетворяющие символ жизни и надежды. Эти артефакты не скрывают своей хрупкости и недолговечности, показывая уязвленное положение людей и всего живого перед лицом настоящей угрозы. Цветок и стакан воды кажутся невероятно огромными по сравнению

с ними. Дальнейшая жизнь и процветание человечества невозможны без его главного источника — чистой, незагрязненной воды. Неподвижные фигурки — словно призраки, застывшие на фоне изуродованных радиацией форм.

Инсталляция художницы — безусловно, дань памяти жертвам трагедии, погибшим и страдающим от облучения, но также и напоминание об ответственности. Позже она была представлена в рамках персональных выставок в Токио — “the emotion of belief” (Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, 2014) и в Париже — “émotions de croire” (Maison de la culture du Japon à Paris, 2017). Рэй Найто отказывается от жесткого, категоричного, «конфронтационного» восприятия событий, поскольку для нее это, скорее, наоборот усиливает жестокость и провоцирует насилие и агрессию. Художница предлагает зрителю взглянуть со стороны и самому погрузиться в состояние тихого созерцания и размышления.

Японская художница Лэйко Икэмура в своих живописных, графических и скульптурных произведениях также обращается к животворным энергиям матери-природы. Ее полупрозрачные акварельные формы эфемерных девушек, парящих вдоль горных цепей и лесов, часто встречающиеся образы матери с ребенком, маленькие фантастические существа, смешивающиеся с природной средой, — все это передает философию огромности мира, разнообразия и красоты его форм и рождаемых в нем существ. «Сохранять надежду в нашей способности любить и строить мир — в этом состоит человеческая ответственность», — как считает Икэмура [2]. В работах из серии «Генезис» («Genesis») образы, приобретающие формы людей или других живых существ, сгущаются или растворяются в результате мутаций природы. При этом форма неотделима от окружающего ландшафта и стремится стать его неотъемлемой частью. Ее пространство и заполняющие его объекты похожи на метаморфозы: полиморфные породы превращаются в живых существ, деревья — в пылающий закат. В синтоизме мировой порядок определяют множество *ками* — божества, которые могут принимать форму людей, животных или других абстрактных существ. Благодаря *ками* происходит круговорот рождения и смерти, поэтому все в мире постоянно обновляется. В Японии ландшафт, как лирическая метафора, выражает человеческие эмоции, такие как любовь, тоска и горе, через поэтические образы природы в течение четырех сезонов.

Сезонный цикл возникновения, расцвета и угасания играл заметную роль в классической японской живописи.

В пейзажной живописи человеческое тело проецировалось на макрокосмический уровень: реки и озера интерпретировались как ар-

терии и вены, а горы и скалы — как кости вселенной, стремясь в переманах достичь баланса и равновесия [5, с. 33]. Человеческая фигура, всегда представленная в краткой, схематичной форме, была встроена в макрокосм, но не принимала какой-либо подчиненной роли в нем [5, с. 33]. Икэмура намеренно уходит от дуализма природы и человека. Ее фантастические фигуры невозможно классифицировать и отнести к конкретному месту и пространству. В своих произведениях любила обращаться к образу гор. По словам художницы, в горных культурах человеческая деятельность и антропоцентрическое мышление минимальны или вообще теряют свое значение [6]. Образ горы встречается не только на живописных полотнах, но и в скульптурных композициях. Ее женские головки, отсылающие нас к знаменитой «Спящей музе» Бранкузи, вслед за пейзажными работами трансформируются в ландшафтные объекты. Возвышающийся кратер вулкана, произрастающие деревья или воздымающиеся горные вершины сливаются с изящными женскими чертами лица. После катастрофы на Фукусиме Икэмура еще больше концентрируется на теме женского начала и его тесной связи с природным миром. Господство над женщинами и природой во многих культурах привело к сложению адроцентричного и антропоцентричного мировоззрения, который вылился в целый ряд современных глобальных экологических и социальных проблем. Для художницы важно обратить внимание зрителя на данные проблемы путем формирования экологического сознания через искусство, чуткого и бережного отношения к своему окружению.

Такие понятия, как ландшафт и место, глубоко укоренились в нашей коллективной памяти и несут в себе отпечаток события, порой мифического и сакрального по образности и смыслу. Наши отношения с ландшафтом помогают нам понять, кто мы, нашу принадлежность, образуя таким образом часть сложной системы значений. В контексте феноменологии ландшафта места представляют собой «хранителей» человеческого опыта, культурной памяти прошлого. Однако, чтобы удержать ландшафт в культуре, помимо собирания, необходимо его соотносить с пространственно-временным развертыванием биографии, т.е. с биографическим ландшафтом [1, с. 181].

Фудзико Накая — первая японская художница, которая стала работать с туманом не как живописец, а как скульптор, чьи произведения сделали ее всемирно признанным мастером «туманного искусства». В 1982 году Фудзико Накая установила свой генератор тумана в пустыне, и за 35 лет вокруг такого необычного источника воды выросла своя экосистема с зеленым лесом. «Туманное пробуждение» («Foggy wake») — это масштабная инсталляция на открытом воздухе, расположенная в Саду скульптур Национальной галереи

Австралии. Оригинальная работа была известна под названием «Туманная скульптура № 94768» и впервые была показана на 2-й биеннале в Сиднее в 1976 году. Число в названии относится к идентификационному коду местоположения ближайшей метеостанции. Позднее произведение было переименовано в «Туманную скульптуру № 94925: Туманное пробуждение в пустыне: экосфера» («Foggy wake in a desert: An ecosphere»).

В самом названии присутствуют такие слова, как пробуждение, пустыня, экосфера. Фактически влияя на метеофизические условия данной местности, Накая выводит из спокойного состояния, пробуждает природу, поэтому пробуждение — как метафора обновления. В связи с тем, что Австралия имеет сухой климат, значительная часть материка представляет собой засушливую пустыню. Для художницы пустыня выступает тем самым мифологизированным ландшафтом. В культурном, символическом контексте пустыня зачастую ассоциируется с одиночеством, размышлением, испытанием. Экосфера является очень широкой категорией, вмещающей в себя совокупность свойств Земли как планеты, определяющих жизнь на ней. Ее можно также рассматривать как закономерный набор природно-территориальных комплексов (ландшафтов).

Только в выстраивании гармоничного диалога между всеми сообществами и уменьшением антропогенного давления на естественные процессы можно добиться баланса между природными, техногенными и социальными уровнями экосферы.

Фудзико Накая не просто видоизменяет ландшафт — но меняет его экосистему. В отличие от масштабных произведений лэнд-арта художница сознательно работает с человеческим измерением. Важной составляющей для Накаи является непосредственно сам физический опыт взаимодействия зрителя с ее работой. То, что туман, созданный художницей, превратил сухую растительность скульптурного сада в пышный тропический лес, создает еще один способ для переживания времени и пространства. Зритель в одно мгновение перемещается из одной экосистемы в другую, словно возвращаясь обратно через геологическое время в первозданный мир.

Список литературы

1. Артамошкина Л.Е. Топос, ландшафт, биография: концепция культурной памяти // Вестник КГУ. 2013. № 2.
2. Chikuba S.R. The Poetic Visions of Leiko Ikemura, at the National Art Center, Tokyo [Электронный ресурс]. URL: http://www.dnp.co.jp/artscape/eng/focus/1902_01.html (дата обращения: 07.02.2024).

3. *Mostow J.S., Bryson N., Graybil M.* Gender and Power in the Japanese Visual Field. University of Hawaii Press, 2003.
4. *Oyamatsu K.* The presence of absence // Dogtime FA5. 2013.
5. *Schlombs A.* Shifting borders // Leiko Ikemura: All about Girls and Tigers. Köln: Walther König, 2016.