

V-АЯ НАУЧНАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА
ПРИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ**

Факультет теории и истории искусств

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

**УЧАСТНИКОВ V-СТУДЕНЧЕСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
МАГИСТРОВ I и II КУРСОВ
ФАКУЛЬТЕТА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

Апрель 2022

Москва

Искусствовед в контексте художественных практик

От куратора

Предваряя V - научную конференцию искусствоведов-магистров I и II курсов факультета теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова, хотелось бы сказать несколько слов о перспективах данного проекта.

Академический Художественный Институт им. В.И. 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 собственники истории 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.

V-АЯ НАУЧНАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ 2022

Отметив это своеобразие работы кафедры теории и истории искусства 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 проекта 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 большой степени на студенте, что предполагает не только известную долю самостоятельности, но и большую мотивированность в профессии.

Современное искусство выдвигает на авансцену художественной жизни тот тип художника, который берет на себя функции не только практика, но также и мыслителя, и вместе с тем 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, всех творческих факультетов, и не только Суриковки. Итак, искусствовед в контексте художественных практик, это и есть та тема, которая, на мой взгляд, объединяет то удивительное разнообразие научных интересов участников магистерской конференции искусствоведов в Суриковке вот уже в течение пяти лет, вдохновляя новое поколение студентов.

15 апреля 2022

Сергеева Татьяна Демьяновна

профессор кафедры теории и истории искусств, кандидат
исторических наук, заслуженный работник культуры РФ

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ I. ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО НАЧАЛА XX В.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ НЕМЕЦКИЕ РЕЛИКВАРИИ ИЗ РЕЗНОЙ КОСТИ X-XII ВЕКОВ	6
--	---

Бакун Александра Ивановна

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ОБРАЗА ВЕДЬМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА	10
--	----

Капишникова Софья Сергеевна

ТИПОЛОГИЯ ДЕРЕВЯННОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ XVIII В. НА ТЕРРИТОРИИ БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ	15
--	----

Сидоренко Иван Владимирович

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ ДАЧНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В РОССИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА	18
--	----

Сивко Юлия Владимировна

СЕКЦИЯ II. ИСКУССТВО XX - XXI ВВ

СЕРИЯ «ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРТЕ	23
---	----

Пряникова Алёна Львовна

ПОИСК МЕСТА КНИЖНЫХ ИЗДАНИЙ В СИСТЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВ	27
--	----

Харитонова София Константиновна

ПРОМЫШЛЕННАЯ ГРАФИКА ХЬЮ ФЕРРИСА	31
<i>Климова Ксения Андреевна</i>	
ТИПОЛОГИЯ НАДГРОБИЙ МОСКОВСКОГО НОВОДЕВИЧЬЕГО КЛАДБИЩА	34
<i>Кривич Раиса Эдуардовна</i>	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ МОСКОВСКИХ НАСТЕННЫХ РОСПИСЕЙ, ВЫПОЛНЕННЫХ В ПОРТРЕТНОМ ЖАНРЕ	38
<i>Петрова Дарья Леонидовна</i>	

Бакун Александра Ивановна, II курс магистратуры

МГАХИ им. В.И.Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Арустамова И.Л.

Средневековые немецкие реликварии из резной кости X-XII веков /

Medieval German ivory reliquaries of the 10th-12th centuries

Доклад посвящен немецким, а в частности, Кельнским реликвариям X-XII веков. В нем рассмотрены, сопоставлены и классифицированы реликварии, выполненные из слоновой и моржовой кости. Существенная часть доклада посвящена вопросам рассмотрения реликвариев не как предметов церковного обихода, а с точки зрения их искусствоведческой составляющей.

The report is devoted to the consideration of German, and in particular, Cologne reliquaries of the XII-XIV centuries. It examines, compares and classifies reliquaries made of ivory. A significant part of the report is devoted to the issues of considering reliquaries not as objects of church use, but from the point of view of their art history component.

* * *

Реликварии становятся одними из наиболее значимых церковных предметов. Их возникновение относится к III-IV веку, а затем они получают развитие в течение последующих столетий, достигнув пика популярности к XI-XV векам. Возникновение реликвариев, связано со следующими причинами: во-первых, расцвет и развитие культа святых, а во-вторых, расширение и рост популярности паломнических путей.

Задачей доклада является рассмотрение Кельнских реликвариев из резной кости, их характерных особенностей и отличительных черт.

Во второй половине XI века паломничества приобретают массовый характер. К этому моменту всю Европу покрывает огромная сеть дорог, ведущих от одной святыни к другой. По дороге к крупным паломническим центрам возводят новые церкви и монастыри, что приводит к спросу на святые мощи. Поскольку реликвии считались столь драгоценными, завладеть ими было особенно трудно. Тем не менее ни один алтарь и ни одна церковь не могли быть освящены, если у них не имелось хотя бы одной святыни. Возникновение новых церквей и монастырей вызвало спрос на святые мощи, который превысил все допустимые пределы.

Это обстоятельство привело к возросшему спросу на реликвии и возникновению ряда центров по производству предметов церковного культа. Начинают производиться реликвии как на общехристианские темы, так и на темы, посвященные конкретному святому. Кельн становится одним из крупнейших центров по производству реликвариев, стоящем в одном ряду с Лиможем во Франции.

Именно там создаются реликвии на общехристианские темы. Такие реликвии, можно отнести к массовому производству. Поскольку они создавались до того, как их заказал какой-то определенный заказчик, и только потом в них помещали частицу мощей святого (а не наоборот, что более характерно для подобных предметов).

Со времен Карла Великого слоновую кость стали применять для статуэток, реликвариев, купелей, чаш, дарохранительниц, епископских посохов и т.д., но изображения ограничивались исключительно религиозными сюжетами.

В докладе рассмотрено несколько реликвариев Кельнского производства XI-XIII веков. Выбранные памятники наиболее ярко

характеризуют особенности работы мастеров этого региона. В Германии создаются реликварии шатрового типа, которые типичны для этого региона, и не встречаются больше нигде, вследствие чего можно сделать вывод об уникальности этих изделий и, вместе с тем, о том, что они вписываются в общий контекст. Поскольку сюжеты на общехристианские сюжеты, размещенные на реликвариях будут характерны для множества Европейских стран.

Изучение темы потребовало обращения к статьям и монографиям российских и зарубежных исследователей. Особое внимание уделено изучению особенностей Кельнских реликвариев и выявлению общих для них черт. На основании дошедших до наших дней памятников автор доклада предлагает разделить реликварии на несколько групп – ларцы-реликварии, купольные реликварии и контактные реликварии – а также рассмотреть особенности каждой из них. Для раскрытия темы выбрана методика, сочетающая в себе этапы научного поиска, анализа, сравнения и систематизации различного рода источников – как теоретических, так и эмпирических.



Илл.1. Реликварий с куполом из вестфальских сокровищ. Ок. 1175-1180 гг.. Кёльн



Илл.2. Башенный реликварий с восьмью апостолами и символами четырех евангелистов. 1200-1250 гг. Слоновая кость, позолоченный медный сплав, деревянная сердцевина, 23,3 x 14 см. Музей Метрополитен



Илл.3. Большая башня-реликварий, Кельн, 4-я четверть XII века, кость, дерево, позолоченная бронза, позолоченная медь с коричневым лаком. Частная коллекция.

Капишникова Софья Сергеевна, I курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

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

Особое место в европейском сознании XV в. занимает зло в женском обликии - ведьма, поскольку в сложении ее образа отразилось представление об отношениях человека с дьяволом, описанные демонологией и преследуемые 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.

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.

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 1486г.

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.

Композиции его гравюр «Четыре ведьмы» (1497г.) и «Ведьма верхом на козле» (1500г.) восходят к античным сюжетам.

Проблема моделирования правильного тела на основе измерений будоражила Дюрера всю жизнь, о чем свидетельствует множество рисунков.

На гравюрах Альбрехта Дюрера «Четыре ведьмы» и «Ведьма верхом на козле» атрибуты выступают в роли символов, задача которых комментировать и объяснять зрителю сюжет.

На гравюре «Четыре ведьмы» (илл.1), также имеющей название «Четыре обнаженные», 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.

В 1500г. Альбрехт Дюрер создает резцовую гравюру с единственным названием «Ведьма верхом на козле» (илл.3).

В иконографии Дюрер следует тактике слияния античности и современности, но делает это гораздо увереннее. Образованный человек той эпохи разглядит в старухе Афродиту Пандемос (илл.4), восседающей на своем земном спутнике в окружении путти.

Композиция «Четыре ведьмы» (илл.1) восходит к иконографии харит, трёх изящных спутниц богини Афродиты (илл.2), 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 придём к сюжету «Яблоко раздора богини Эриды» - спор за желанный плод с надписью «прекраснейшей» между Герой, Афиной и Афродитой.

Безобразие «Четырёх ведьм» сомнительно так же, как и их красота; на гравюре 1500г. (илл.3) 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. Со временем тенденция к омоложению ведьмы будет прямо пропорциональна приближению магии к городу и ее восхождению по социальной лестнице.

Гравюра 1497г. 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 1500г. визуальная неподвижность уступает место триумфальному шествию на природных просторах, усиленное демонической патетикой происходящего.

Дюрер стал первым северным мастером, который на примере создания нового образа осознал дистанцию между языком античности и символическим инструментарием христианства.



Илл.1. Дюрер А. Четыре ведьмы (Четыре обнаженные). 1497 г. Резцовая гравюра. 19,3×13,5 (оттиск); 20,2х13,8 (лист). Библиотека Квериниана, Брешиа.



Илл.2. Неизвестный художник. Три грации. I в. н.э. Фреска. 53,0 × 47,0 см. Национальный археологический музей, Неаполь.



*Илл.3. Дюрер А. Ведьма верхом на козле.
1500 г. Резцовая гравюра. 11,3×7 см.
ГМИИ, Москва*



*Илл.4. Неизвестный мастер. Афродита
Пандемос., II в. до н.э. Камень.
Национальный археологический музей,
Неаполь.*

Сидоренко Иван Владимирович, I курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Павлинов П.С.

**Типология деревянной храмовой архитектуры XVIII в. на территории
Брянской области/ Typology of wooden temple architecture of the XVIII
century on the territory of the Bryansk region**

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

The article discusses the formation of the typology of the wooden temple architecture of the XVIII century. Using the example of a number of regional monuments of monumental art, the evolution of the constructive and decorative features of Bryansk architecture and the mutual influence of the territories bordering it in Ukraine is shown.

* * *

Традиции народного зодчества, как в плане конструкции, так и во внешнем оформлении сооружений, формировались в условиях постоянной реорганизации административных границ Брянщины. Располагаясь на юго–западе России, Брянская область является приграничным регионом как с Белоруссией, а именно с Гомельской и Могилевской областями на западе, так и с Украиной: Сумской и Черниговской областями на юге. Внутри страны, Брянщина граничит с Курской и Орловской областями на

востоке и Смоленской и Калужской на севере. В силу региональных особенностей основным материалом застройки было дерево как самый доступный и дешевый материал для строительства на пограничной территории.

Памятники деревянной архитектуры XVIII в. Брянской области преимущественно связаны с влиянием украинского барокко, а также интегрированием украинской храмовой системы целиком, либо отдельных ее частей в классической русской композиции.

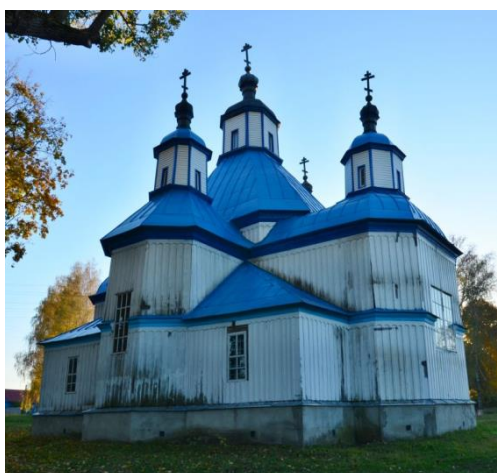
Единственным сохранившимся на юго–западе Брянщины памятником деревянной архитектуры XVIII в. является церковь Рождества Пресвятой Богородицы в Старом Ропске (1730 г.) . Именно с этого памятника начинается развитие типологии украинского деревянного храма – трехсрубных, вытянутых по продольной оси, и пятисрубных с крестчатым планом церквей.

Особенности, заложенные архитектурой Левобережной Украины и первым опытом строительства церкви в Старом Ропске получили свое воплощение в памятниках южных границ Брянской области, созданных под непосредственным влиянием украинского барокко. Усиливается композиционная устремленность вверх, особое значение приобретает вертикальная обшивка и, соответственно, декоративность в фасадной отделке. Знаменует влияние украинской текстуры Свято–Николаевский храм в Новом Ропске, построенный при содействии украинского гетмана Даниила Апостола в 1732 г. – многогранная, крестообразная в плане, с пятигранными боковыми объемами, увеличенными главами, на которых располагается центральной четверик, чаще всего, с ярусным верхом.

Украинская архитектура значительно повлияла на развитие деревянного зодчества на территории Брянской области. Однако стоит отметить спад её влияния 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.

На северо–востоке Брянской области деревянное зодчество ориентировалось на общерусскую архитектурную традицию. К сожалению, количество подобных памятников постоянно снижается, на данный момент сохранились только два – Покрова Пресвятой Богородицы в с. Пушкино (1719–20 гг.), Покрова Пресвятой Богородицы в с. Высокоселище (1761 гг.).



Илл.1. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы в с. Старый Ропск, Брянская область. 1730 г.



Илл.2. Церковь Михаила Архангела в с. Бобрик, Брянская область. 1779 г.



Илл.3. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в с. Чуйковка, Украина. 1730 г. (2014 г. - утрачена)

Сивко Юлия Владимировна, I курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусства

Научный руководитель: Сергеева Т.Д.

Архитектурные проекты дачного строительства в России в начале XX века / Architectural projects of dacha construction in Russia at the beginning of the 20th century

Дачная жизнь - неотъемлемая часть русской культуры второй половины XIX-XX веков. С отменой крепостного права в России эпоха дворянской усадьбы подошла к своему завершению. В последней трети XIX века продолжением традиций русской усадьбы становится дача. Активное участие в создании комплексов небольших усадеб принимает художественная интеллигенция. По времени это совпало с возросшим интересом к допетровской деревянной архитектуре. В докладе рассматриваются два премиальных проекта конкурса архитектурных проектов дачного строительства, который был объявлен в высшем Художественном училище при Императорской Академии Художеств и напечатан в сборнике журнала «Архитектурный музей» в 1903 году.

Dacha life is an integral part of Russian culture in the second half of the 19th-20th centuries. With the abolition of serfdom in Russia, the era of luxurious noble estates ended. In the last third of the 19th century, the dacha became a continuation of the traditions of the Russian estate. The artistic intelligentsia takes an active part in the creation of complexes of small estates. In time, this coincided with an increased interest in pre-Petrine wooden architecture. The report discusses two premium projects of dachas of the competition, which was

announced at the Higher Art School at the Imperial Academy of Arts and published in the collection of the journal "Architectural Museum" in 1903.

* * *

Дачная жизнь является неотъемлемой частью русской культуры второй половины XIX-XX веков.

С отменой крепостного права в России подошла к своему завершению эпоха роскошной дворянской усадьбы с угодьями, парками, прудами, домашним театром. Она воплощала во многом национальную художественную картину мира и определенную систему ценностей.

Развивающийся капитализм, научно-технический прогресс привел к росту больших городов, где человек стал чувствовать себя оторванным от родного мира, природы. Эта утрата и вызвала идеализацию гармоничной жизни русской усадьбы.

Серебряный век во многом опоэтизировал помещичью усадьбу. Демократические изменения русского общества, позволившие выходцам из разных слоев получить хорошее образование, создать капитал, в какой-то степени уравнивали их с беднеющей аристократией. Появившаяся перспектива зажить в собственной усадьбе, повторяя уклад помещиков, была необычайно притягательна. Чиновники, купцы, интеллигенция увидели в образе старинной русской усадьбы если не идеал, то, во всяком случае, пример для подражания. Поэтому русская помещичья усадьба из сословного феномена превратилась в живую национальную идею и впоследствии в традицию, которая жива и поныне. Патриархальная усадебная жизнь в единении с природой, с участием в жизни крестьян, в создании усадебных школ, больниц, ремесленных мастерских во многом обогатила в духовном плане Серебряный век. К этому времени относится своеобразная общественная канонизация русской усадьбы как средоточия семейных ценностей, многих сторон русской культуры и воплощения

национального понимания красоты. Усадьба дарила своим обитателям особое чувство внутреннего покоя, рождала ощущение определенной замкнутости мира, цикличности идущего в нем времени. Усадьбы являлись местом развития и распространения в России искусства и ремесел – от простых, незатейливых до исключительно художественных, примером могут служить Абрамцево, Поленово, Талашкино.

В последней трети XIX века продолжением традиций русской усадьбы становится дача. Именно ей отводится роль восполнения утраченной связи горожанина с природой.

Особенно быстрыми темпами дачное строительство идет в окрестностях самых крупных российских городов, двух столиц России Петербурга и Москвы.

В конце XIX века характер усадебного строительства коренным образом изменился. Активное участие в создании комплексов небольших усадеб принимает художественная интеллигенция.

Появляются альбомы проспектов архитекторов, изданные в конце XIX-начале XX века - Г. Судейкина, В.Залесского и других.

Архитектура дачных домов заслуживает отдельного внимания. Летняя загородная жизнь ассоциировалась с деревянным домом в противовес «каменному городу». По времени это совпало с возросшим интересом к допетровской деревянной архитектуре, когда российские мыслители и художники начали поиск истоков прароботов самобытных черт национальной культуры. Примером может служить знаменитая Погодинская изба, спроектированная Николаем Никитиным, проекты и постройки Виктора Гартмана. Популяризировала выразительность языка деревянного зодчества и усадьба Саввы Мамонтова в Абрамцево, оказав влияние на архитектуру и декоративное искусство рубежа веков.

В докладе рассматривается сборник 1903 года издания, который явился результатом конкурса редакции журнала «Архитектурный Музей». Сам конкурс проводился на средства издателя и был объявлен в высшем Художественном Училище при Императорской Академии Художеств для выработки наиболее простых и применимых для практических целей проектов. Кроме конкурсных проектов в сборник вошли также лучшие проекты учеников Академии Художеств, из которых некоторые были напечатаны в журнале «Архитектурный Музей».

В программе первого конкурса нужно было представить проект загородной деревянной дачи, состоящей из следующих помещений: передняя, 3 или 4 комнаты, кухня, небольшая уборная, кладовая, ванная и клозет.

Важность и актуальность темы подчеркивается и тем, что в составлении программы конкурса и присуждении премий принимали участие Вице-Президент Академии Художеств Граф И.И. Толстой, профессора Л.Н. Бенуа, А.Н. Померанцев и другие.

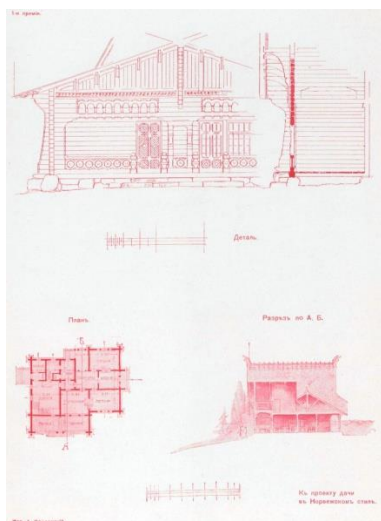
Первую премию получил проект дачи в норвежском стиле, исполненный А. Владовским, второй – проект дачи в карпатском стиле архитектора З. Левинского.



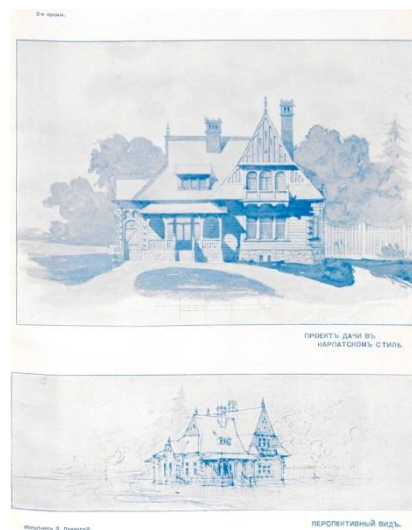
Илл.1. Проект дачи в норвежском стиле.
Автор: А. Владовский



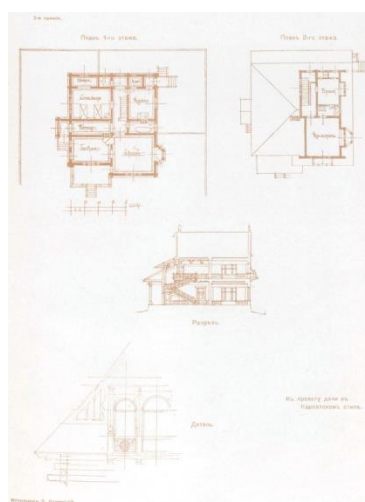
Илл.2. Перспективный вид. К проекту дачи в норвежском стиле.
Автор: А. Владовский



Ил.3. Поэтажный план. Разрез. К проекту дачи в норвежском стиле. Автор: А. Владовский



Ил.4. Проект дачи в карпатском стиле. Автор: З. Левинский



Ил.5. Поэтажный план. Разрез Проект дачи в карпатском стиле. Автор: З. Левинский

Пряникова Алёна Львовна, I курс магистратуры

МГАХИ им. В.И.Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Сергеева Т.Д.

Серия «Драгоценные камни» в творчестве Эрте/

The series "Precious Stones" in the Erté creativity

Роман Петрович Тыртов (1892-1990) – отечественный художник, известный под псевдонимом Эрте, чья уникальная творческая манера стала достоянием стиля Ар Деко в графике, дизайне, истории костюма. Яркими образцами наследия мастера являются графические серии, среди которых особое место занимает серия «Драгоценные камни» (1969). В рамках доклада рассматриваются истоки интереса художника и его обращения к теме драгоценных камней, предшествующие анализируемой графической серии.

Romain Petrovich de Tirtoff (1892-1990), who known as Erté, was a Russianborn artist. His unique creative manner became the property of the Art Deco in graphics, design, and history of costume. Graphic series are striking examples of the master's legacy. The «Precious Stones» series (1969) occupies a special place in the artistic heritage. The report examines the origins of the artist's interest and his treatment of the theme of precious stones preceding the analyzed graphic series.

* * *

Среди множества художников, русских по рождению, чьи имена только возвращаются из зарубежного пространства искусства в

отечественное, невозможно обойти стороной фигуру Романа Петровича Тыртова, известного под псевдонимом Эрте.

Возведенный на пьедестал жизни Р.П. Тыртова период эмиграции оставляет в тени детство и юность творца, неразрывно связанные с уникальной культурной средой Санкт-Петербурга начала XX века.

Графические серии в творчестве Эрте – личные проекты художника, воплощавшие его смелые фантазии. Яркими образцами наследия мастера являются графические серии «Алфавит» (1927-1967), «Цифры» (1968), «Знаки Зодиака» (1982), среди которых особое место занимает серия «Драгоценные камни» (1969).

Самоцветы исстари были окутаны легендами и мистическим ореолом, во все времена становились источником вдохновения для творчества и желанными предметами роскоши. Природные камни своей волнующей красотой, таящей силы и загадку, манили к себе и будили воображение художников, писателей и поэтов.

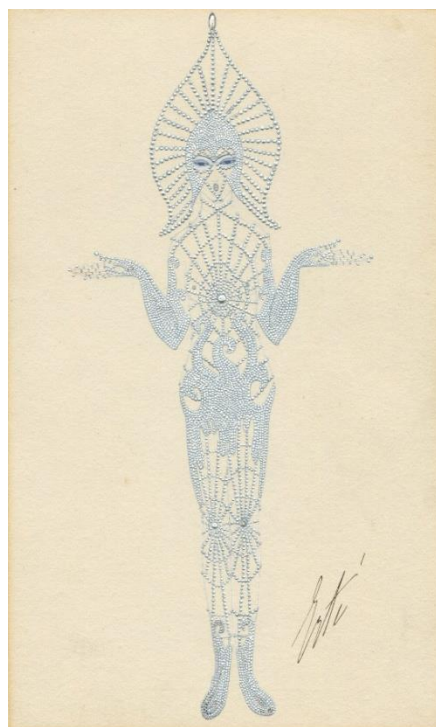
Интерес художника к тематике драгоценных камней связующей нитью проходит через всю жизнь и творчество Р.П. Тыртова. Его становление и как личности, и как творца проходило в непосредственной близости с миром Серебряного века, одной из тенденций которого стало обращение к мотивам и образам драгоценных камней, что составило весомую часть культурного кода творчества Эрте. В театрально-декорационных работах художника прослеживается обилие украшений и аксессуаров. Переосмысление образов минералов раннего наследия Р.П. Тыртова, например, костюм «Алмазной статуи» для постановки «Чудесный Восток» (1917, Театр Фемина, Париж), представляет собой основу общего мотива феминного облика в графическом листе с изображением Алмаза.

Закономерной параллелью с избранной серией становится одноименная серия «Драгоценные камни» (1900) Альфонса Мухи, обращение к которой обогащает понимание графической серии Эрте. Ощутимо разнящиеся работы Р.П. Тыртова и А. Мухи обе в своей основе привлекают дополнительные силы, способные раскрыть новые грани в восприятии символики драгоценного камня.

Описание и анализ графических листов серии «Драгоценные камни» Эрте позволяют осмыслить воплощение индивидуального значения минералов в контексте европейской культуры в образах, созданных художником.



Илл.1. Эрте. Алмаз. Графический лист из серии «Драгоценные камни». 1969 год.
Литография, 46х31 см.
Частное собрание, Лондон



Илл.2. Эрте. Эскиз костюма Бриллиантовой статуи для постановки "Чудесный Восток". 1917 г. Бумага, гуашь
Частное собрание, Лондон



Илл.3. Эрте. "Изумруд". Графический лист
из серии «Драгоценные камни». 1969 г.
Литография, 43 х 31 см.
Частное собрание, Лондон



Илл.4. Альфонс Муха. "Изумруд".
Из серии «Драгоценные камни». 1900 г.
Литография, 67,2 х 30 см.

Харитоновна София Константиновна, I курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Малова Т.В.

**Поиск места книжных изданий в системе классификации
произведений искусств / Finding the place of book publications in the system
of classification of works of art**

В статье рассматривается вопрос об определении места книжных изданий в системе классификации произведений искусств. Рассматриваются предпосылки и основные идеи книжного синтеза, зародившегося в эпоху модерна. На примере изданий разных лет показана эволюция взглядов на роль художника в создании книги и формирование целостного отношения к ней как результату взаимодействия художника с литературным произведением.

The article deals with the issue of determining the place of book publications in the system of classification of works of art. The prerequisites and main ideas of book synthesis, which originated in the era of modernity, are considered. On the example of publications of different years, the evolution of views on the role of the artist in the creation of the book and the formation of a holistic attitude towards it as a result of the interaction of the artist with a literary work is shown.

* * *

До настоящего момента книжные издания не нашли своего места в классификации произведений искусств. Принято считать, что главное в книге - её содержание, то есть литературный текст, а форма, в которой он

существует, второстепенна. В некоторых случаях обращают внимание на иллюстрации, особенно если они выполнены выдающимся художником, и в таком случае речь заходит об искусстве графики. Однако книга - это синтетическое произведение, объединяющее материальную форму с литературным содержанием.

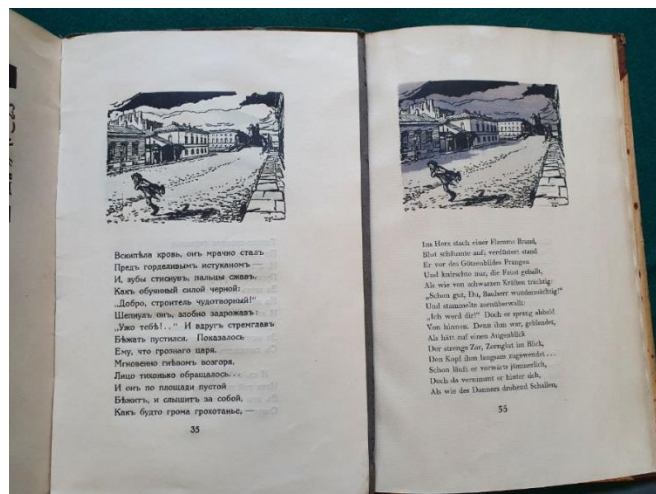
Представление о книге, как о синтетическом произведении, сформировалось именно в эпоху модерна. Причиной тому стремление художников этого направления создать целостную среду, в которой все элементы были бы связаны единым художественным решением. В контексте решения задач этого "большого" синтеза книга стала восприниматься как предмет и обрела черты произведения декоративно-прикладного искусства. В сферу внимания художника вошли все элементы книги: текст, титульный лист, заставки, концовки, инициалы, иллюстрации и переплет. В оформлении книги стали стремиться выразить ее содержание и соотнести с внешними условиями чтения.

В. А. Фаворский сравнивает процессы создания книги и архитектурного сооружения. Он отмечает, что существование как архитектуры, так и книги, обусловлено функциональной необходимостью, однако же это не мешает им становиться произведениями искусства. Также, ведущую роль в восприятии книги и архитектурного сооружения играет их архитектоника.

На примере книжных работ художников объединения «Мир искусства» А.Н. Бенуа и К.А. Сомова наглядно показано развитие взглядов на задачи графического оформления изданий. Если у Бенуа иллюстрации выполняют функцию обострения убедительности образов, то Сомову удалось не просто связать визуальное оформление с литературным произведением, но рассказать с его помощью читателю ещё одну историю.

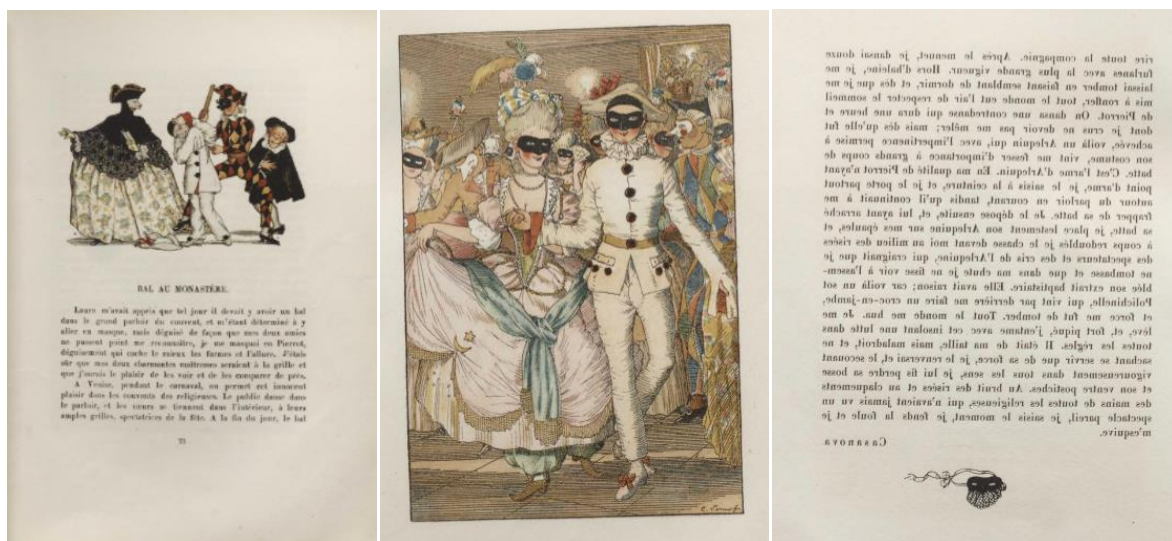
Заложенный в начале XX в. новый облик русской книги окончательно укореняется в 1930-е годы. На примере художника, сложившегося в уже устоявшейся парадигме книжного оформления, Г.А. Кравцова, показана комплексная работа над оформлением издания. Совершенная целостность оформленных им изданий является результатом тщательной работы над всеми элементами книги, а не только над ее художественным оформлением.

В заключение делается вывод о том, что книгу, построенную на глубокой взаимосвязи литературного текста, графического и декоративного оформления невозможно отнести ни к одному из выделенных на настоящий момент видов искусства. Рассмотрение ее элементов по отдельности не позволяет достаточно целостно рассмотреть все ее особенности, и таким образом, следует обозначить необходимость выделить для книжных изданий отдельное место в классификации произведений искусств.



Илл.1. А.С. Пушкин. Медный всадник. / Ил. А. Н. Бенуа. - Мюнхен: Орхис, 1922.

Варианты издания на русском и немецком языках отличаются наличием тонировки иллюстраций.



Илл.2. С. Somof. Le livre de la Marquise. - St-Petersbourg: S-te R. Golikeet A. Wilborg, 1918. Оформление главы «Маскарад».

Климова Ксения Андреевна, II курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Павлинов П.С.

Промышленная графика Хью Ферриса/Hugh Ferriss industrial graphics

Данное исследование посвящено американскому архитектурному визуализатору Хью Феррису и его графике промышленных объектов. В ходе работы были прочитана и переведена книга Ферриса «Сила зданий», а также выявлены основные идеи автора об американской архитектуре первой половины XX века, в частности исследованию промышленных объектов США, рассмотрены графические листы, посвященные этой тематике.

This research is dedicated to an American architectural draftsman Hugh Ferriss and his graphics of industrial objects in USA. During this work the Ferriss' book "Power in Buildings" was translated and analysed. His fundamental ideas about American architecture of the first half of XX century, particular his industrial graphic illustrations were also explored.

* * *

В США, между окончанием Первой Мировой войной и началом Великой Депрессии в 1929 году, то же произошел резкий экономический всплеск. Благодаря индустриальному развитию и большим финансовым вложениям, городской пейзаж Нью-Йорка сменился небоскребами и автомагистралями.

В конце 1929 года в Америке случился экономический кризис, получивший название Великая Депрессия. Депрессия стала одним из

самых драматичных событий в истории США. Населением кризис переживался, как тотальная катастрофа, он стал причиной гигантской безработицы. Страна находилась в режиме выживания.

Строительство небоскребов практически прекратилось, у архитекторов появились другие объекты для творчества — фабрики, аэропорты, электростанции, дороги.

Летом 1941 года Лига архитекторов отправила американского графика Хью Ферриса шестимесячный тур по стране, в котором он должен был запечатлеть лучшие из новых построек. Именно это путешествие по США помогло Феррису обрести себя и наконец найти то, что ему нравится изображать – это были различные промышленные объекты: дамбы, мосты и прочее. Массивные и величественные формы построек, которые Хью Феррис находил по всей Америке вернули эмоциональность в его творчество. Из поездки Феррис привез огромное количество новых работ, часть из которых участвовала в выставке «Американская индустрия в войне» в Метрополитене. Эта серия заложила основу для новой книги «Сила в зданиях», выпущенной в 1953 году. Сам Феррис описал свое произведение, как “Мнение художника о современной архитектуре”. В этой книге собраны графические листы, посвященные различным промышленным объектам по всей Америке, а также анализу Американской архитектуры первой половины XX века, в частности его интерес был прикован к вокзалам, дамбам, аэропортам, мостам и даже музеям.

В 1943 году Феррис стал одним из десяти получателей грантов Американской Академии и Института Искусств и Литературы. Работы Ферриса стали отражением поиска и стремлений в архитектуре того времени.



Илл.1. Хью Феррис "Зерновые элеваторы в Канзасе" 1939 г.



Илл.2. Хью Феррис "Национальный аэропорт в Вашингтоне" 1942 г.



Илл.3. Хью Феррис "Дамба Гранд Кули" 1942 г.

Кривич Раиса Эдуардовна, II курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Сергеева Т.Д.

Типология надгробий московского Новодевичьего кладбища/

Typology of tombstones of the Moscow Novodevichy cemetery

В данной работе рассматривается особенный облик и архитектоника московского Новодевичьего кладбища, общие смысловые приоритеты и способы их выражения в скульптуре. В каждой стране кладбище имеет свой национальный характер и свои самобытные черты, в некоторой мере раскрывающие культуру, темперамент и убеждения её народа. Мы попытаемся дать обобщенный взгляд и разобраться, как складывался тип национального некрополя в России, США и некоторых странах Европы, а также чем выделяется на их фоне Новодевичье кладбище.

This paper examines the special appearance and architectonics of the Moscow Novodevichy cemetery, the general semantic priorities and ways of expressing them in sculpture. In each country, the cemetery has its own national character and its own distinctive features, to some extent revealing the culture, temperament and beliefs of its people. We will try to give a generalized view and understand how the type of national necropolis was formed in Russia, the USA and some European countries, as well as how the Novodevichy Cemetery stands out against their background.

* * *

Рядовое кладбище в России располагается за городской чертой в поле, порой окруженное лесистой местностью. Могилы часто огорожены

забором и имеют высокие насыпи. Возможно это связано с древней традицией ставить домовины (небольшого размера дома, где по поверьям обитал дух умершего) и столбцы на могиле. Рядом ставятся лавочка и столик для ритуала поминовения родственников в определенные дни. Самой распространенной формой надгробия можно считать горизонтальную плиту как символ физической смерти и вертикальный крест над ней – символ распятия, смерти и воскресения. Потом, уже в советское время, стала более общепринятой форма плоской стелы или обелиска. Совсем редко, в силу своей высокой цены для большинства населения, используются скульптурные мотивы. Новодевичий некрополь не попадает ни под один из перечисленных критериев, так как является элитным столичным местом упокоения. Его, без сомнения, можно считать квинтэссенцией советского мортального искусства, и поэтому оно выделяется из общего ряда. Оно также не имеет аналогов среди других престижных кладбищ России, ни в Москве, ни в Санкт-Петербурге.

Торжественность эстетики скульптурных надгробий стремится к выражению идей в конкретных монументальных формах, зачастую с довлеющей вертикалью. На Новодевичьем совсем не редкими являются те моменты, когда посетитель смотрит снизу-вверх на памятник. Из наиболее очевидных примеров можно назвать надгробия Л. К. Дурова (1931-2015), И. А. Моисеева (1906-2007), Д. Ф. Ойстраха (1908-1974), А. А. Фадеева (1901-1956), А. Д. Попова (1892-1961), художника Н. А. Пономарева (1918-1997) и многих других. Более того, человек в большинстве портретных памятников запечатлен в момент работы, дабы увековечить вклад умершего в свою профессию. Многие военные изображены с биноклем или телефонной трубкой (у каждого свой профессиональный атрибут, но примечательно что нет скульптур с ружьем), балерина Галина Уланова в танце, Рязанов сидит на режиссерском стуле, размышляет над фильмом,

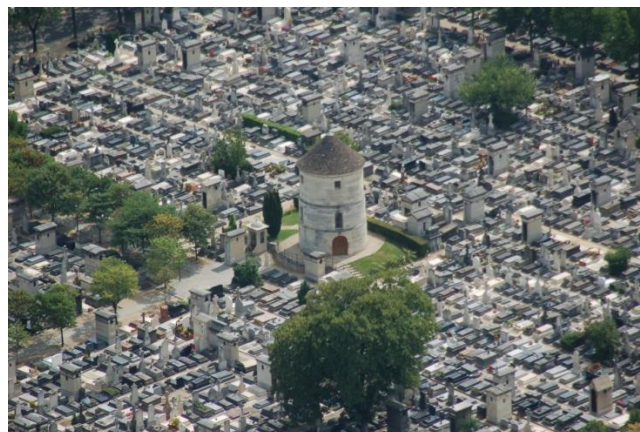
Юлиан Ситковецкий, со скрипкой на плече, струны которой зажаты пальцами, и действие либо прошло, либо нам его еще ждать, но оно точно «где-то рядом»; это же описание подходит и под памятник Д. Ф. Ойстраху. Если абстрагироваться и на минуту забыть о том, что вы находитесь на кладбище, не присматриваясь к деталям, охватить все общим взглядом, то может показаться, что вы просто гуляете по парку скульптур, а общий вид этого места можно назвать панегириком жизни, местом, полным витальной энергии, по сравнению с рядовым кладбищем. Все имеет скрытый потенциал к действию. Как еще один из примеров, но несколько иного рода, стоит упомянуть скульптуру «Икар» на могиле Н. Н. Поликарпова (1892-1944), работы С. Д. Меркурова, изначально не предназначавшуюся для этого места и рассчитанную на круговой обзор.

Это сложная и интересная по своей форме фигура заставляет зрителя обходить ее с разных сторон. Такого рода памятники преобразуют пространство и формируют динамичный маршрут, вектор которого может измениться в любой момент. Доминирование торжественных вертикалей призвано натолкнуть на мысли о символической победе памяти над смертью.

Определенная типология надгробий складывается соразмерно представлениям и отношению общества к явлению смерти. Рассматривая памятники Новодевичьего кладбища, мы условно можем разделить их на три «профессиональных» типа: памятники представителям творческих профессий; надгробия учёных; надгробия военных и политиков (военный парадный и полупарадный портрет); а также традиционные формы надгробий (часовенный тип надгробия, разные стили и трансформации креста, стелы иobelisks, плакальщицы, урны).



Илл.1. Общий вид Арлингтонского национального кладбища (США)



Илл.2. Вид сверху на кладбище Монпарнас (Франция)



Илл.3. Общий вид Монументального кладбища в Милане (Италия)



Илл.4. Вид на одну из аллей Новодевичьего кладбища (Россия)

Петрова Дарья Леонидовна, II курс магистратуры

МГАХИ им. В.И. Сурикова

Факультет теории и истории искусств

Научный руководитель: Малова Т.В.

**Художественные особенности московских настенных росписей,
выполненных в портретном жанре /The artistic features of Moscow wall
paintings made in the portrait genre**

В начале доклада предлагается краткий анализ основных аспектов уличного искусства: описаны особенности современного направления и представлена характеристика практикующихся форм. Далее внимание автора сосредоточено на одной художественной практике – настенной росписи, предполагающее художественное оформление фасадов городских зданий, широко практикующееся в Москве. На основании изучения и анализа крупноформатных изображений, делается вывод об их художественных особенностях.

At the beginning of the article a brief analysis of the basic aspects of the street art is suggested including the description of the features of the modern direction and the representation of the practising forms. Further, the author focuses on one artistic practice – the art of mural which involves the decoration of the facades of city buildings and becomes more popular in Moscow. The conclusion of the artistic features has been done based on the processes of the researching and analysis of the large-format paintings.

* * *

Во второй половине XX – в начале XXI века деятельность человека в сфере искусства претерпевает значительные изменения. Одновременно с

традиционными визуальными видами творческой деятельности (скульптура, живопись, графика) зарождаются новые направления художественной выразительности, одно из которых является уличное искусство.

В рамках широкого современного течения эффектной и запоминающейся формой уличной практики является настенная роспись. В настоящее время деятельность художников-монументалистов переживает новый этап развития, заметно проявивший себя во многих столичных городах, в том числе и в Москве.

На современном этапе в русскоязычной научной литературе существует ограниченное число работ, связанных с изучением отечественного уличного искусства. Поэтому исследование живописного изображения на фасадах зданий является особенно актуальным. По причине широкой тематической вариативности и большого количества работ, посвященных памяти выдающимся личностям, изучение особенностей изображений крупного формата было ограничено в рамках портретного жанра.

В процессе исследования были рассмотрены, внимательно изучены и проанализированы масштабные арт-объекты, созданные в результате проведения разного рода городских мероприятий, а именно проект «Наследие» в рамках летнего фестиваля «Лучший город Земли», осуществленный в 2013 г., и ряд проектов Департамента культуры города Москвы и Российского военно-исторического общества, посвященные празднованию 75-летия окончания Великой Отечественной войны. В качестве итоговых заключений в докладе дается перечисление художественных особенностей портретного жанра, выполненных на фасадах московских зданий.



*Илл.1. Архитектор Леонидов И.
Сретенка ул., 5.
Авторы работы: команда «КАРТИНА
РЕПИНА»*



*Илл.2. Маршал Рокоссовский К. К.
Маршала Рокоссовского бул., д.27/20.
Автор работы: Максим Торопов*



*Илл.3. Театральный режиссер
Станиславский К.
Бауманская ул., 33/2.
Авторы работы: команда «КАРТИНА
РЕПИНА»*



*Илл.4. Летчик Кожедуб И. Н.
Угол ул. Маршала Баграмяна, 3, и ул.
Маршала Кожедуба
Авторы работы: Алексей Крючков (Cru) и
Евгений Должанский (Ches).*