

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2023



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

**«Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»**

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург
2023

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

А43

А43 Актуальные проблемы монументального искусства:
сборник научных трудов / под ред. Д. О. Антипиной,
Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. – Санкт-Петербург:
ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023. – 678 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-2264-3

Издание посвящено юбилею сразу трех выдающихся мастеров отечественной живописи: Василия Ивановича Сурикова (1848 – 1916), Виктора Михайловича Васнецова (1848 – 1926) и Аркадия Александровича Пластова (1893 – 1972), содержит исследования о творчестве этих художников, а также затрагивает проблемы традиций и новаций в монументальном искусстве, вопросы синтеза искусств, использования современных и традиционных художественных материалов, педагогики и методик преподавания.

Сборник адресуется художникам, дизайнерам, искусствоведам, а также всем, интересующимся проблемами монументального искусства.

Материалы публикуются в авторской редакции и могут не отражать точку зрения редакционной коллегии сборника.

ISBN 978-5-7937-2264-3

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2023

© Коллектив авторов, 2023

© Обложка, группа «ФОРУС», 2023

© Дизайн, С. Н. Белошицкая, 2023

Дорогие друзья!

В этом году творческое сообщество отмечает юбилеи сразу трех выдающихся мастеров отечественной живописи: Василия Ивановича Сурикова (1848 – 1916), Виктора Михайловича Васнецова (1848 – 1926) и Аркадия Александровича Пластова (1893 – 1972). Именно этим знаменательным датам посвящена в этом году международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства», состоявшаяся 17 – 18 марта 2023 г. в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) по инициативе кафедры монументального искусства Института дизайна и искусств. Трагедийный, исторический живописец В. И. Суриков, былинный, эпически-фольклорный В. М. Васнецов, певец крестьянской жизни А. А. Пластов: объединяет этих, казалось бы, отличных друг от друга художников, любовь к России, родной земле, русскому человеку. Тема образа Отечества в творчестве трех мастеров стала генеральной на пленарном заседании. Остальные секции традиционно освещали проблемы педагогики в искусстве, синтеза искусств в архитектурной среде, традиций и новаций в художественном творчестве, материалов и техник в монументальной живописи.

Некоторые авторы статей сборника уже стали нашими постоянными участниками, другие представили свои материалы впервые. Это исследователи из России и стран дальнего и ближнего зарубежья – Москвы, Санкт-Петербурга, Волгограда, Новосибирска, Екатеринбурга, Казани, Омска, Орла, а также Вьетнама, Китая, Сирии, Казахстана. Среди них теоретики искусства (искусствоведы, культурологи, философы), а также практики (художники и дизайнеры) из ведущих учебных заведений, музеев и научно-исследовательских организаций страны. Возможность опубликовать свои труды имели, как всегда, не только профессиональные исследователи, но и молодые аспиранты и студенты.

Конференция по традиции сопровождалась различными мероприятиями: состоялся круглый стол «Монументалисты России. Монументальная живопись в эпоху перемен» совместно с кафедрами монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица, РГХПУ им. С. Г. Строганова, преподавателями Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, приглашенными художниками-монументалистами из Омска, Новосибирска, Иркутска, Екатеринбурга, Волгограда; мастер-классы по мозаике, витражу, текстилю и художественной эмали; открытие международной выставки-конкурса «Творческая весна. Героям России».

Организаторы конференции благодарят всех за продуктивное сотрудничество и надеются на дальнейшее научно-творческое взаимодействие в решении актуальных проблем монументального искусства!

Д. О. Антипина
зав. кафедрой монументального искусства,
член Союза художников России, кандидат искусствоведения, доцент

ОБРАЗ ОТЕЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. СУРИКОВА, В. М. ВАСНЕЦОВА И А. А. ПЛАСТОВА

УДК 75.052(=161.1)Plastov

В. П. Сысоев

Москва, Россия

Российская Академия художеств

О некоторых особенностях индивидуального стиля Аркадия Пластова

В статье рассматриваются вопросы, проливающие свет на примечательные особенности и уникальные свойства индивидуального стиля творческого метода величайшего советского художника А. А. Пластова. Особое место в статье уделено анализу конкретных произведений, связям их образного содержания с уникальным жизненным материалом и укоренившейся в общественном сознании новой универсальной концепции человеческого бытия. Через весь текст статьи автор проводит мысль, согласно которой наивысшие реалистические достижения Пластова случились не только благодаря неуклонному движению мастера вперед, но и в значительной мере благодаря его возвращению к первооснове искусства, к той ситуации, когда изображенный человек представал во всей своей многогранности, как совершенное творение, наделенное божественной сущностью.

Ключевые слова: Аркадий Пластов, советское искусство, жанровая живопись, портрет, крестьянская тема, реалистическая традиция

Vladimir P. Sysoev

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

On some features of the individual style of Arkady Plastov

The article deals with issues that shed light on the remarkable features and unique properties of the individual style of the creative method of the greatest Soviet artist Arkady Plastov. A special place in the article is given to the analysis of specific works, the connections of their figurative content with unique life material and the new universal concept of human existence that has taken root in the public consciousness. Through the entire text of the article, the author draws the idea that the highest realistic achievements of Arkady Plastov happened not only due to the steady movement of the master forward, but also largely due to his return to the fundamental principle of art, to the situation when the depicted person appeared in all his versatility, as a perfect creation endowed with divine essence.

Keywords: Arkady Plastov, Soviet art, genre painting, portrait, peasant theme, realistic tradition

Создание художественного образа – сложный, многообъемлющий процесс. Он обусловлен жизненным опытом и специфическими свойствами творческой личности, и зависит от качества внутренней жизни конкретного общества. Действительность, окружающая того или иного художника, редко бывает идеально организованной, лишенной противоречий и деформаций, омрачающих существование обычного человека. Наряду с реакциями на положительные явления жизни, эмоциональная память художника фиксирует ощущения, вызванные более грубыми, прозаическими проявлениями человеческого быта, но при этом невольно оттесняет их на периферию творческого сознания, расчищая путь впечатлениям и переживаниям, погружающим зрителя в мир поэтических представлений, близких земле и, не в меньшей степени, небу. Из каких бы ингредиентов не состояла образная ткань изображения, ее созерцание выводит восприятие за пределы обыденности, соотносит изображенный сюжет с беспредельным пространством духовного космоса. Влияние замеченных и пережитых диссонансов также сказывается на образной структуре произведения, делает его содержание более емким и примечательным.

Интересную мысль об истоках художественного творения высказал писатель А. Толстой. Творческое сознание самобытного автора представлялось ему своеобразным тиглем, где плавятся разнородные элементы, взаимодействуют различные наблюдения и контрастные чувства, которые под воздействием интенсивных умственных и душевных усилий мастера образуют живое, полнокровное единство, раскрывающее перед нами сущность новых жизненных явлений и процессов. По словам писателя, «стиль и форма – это тот самый реактив, в котором давно сгнившие предметы, клочки одежды, обрывки событий, пыль времени, ржавое железо, мысли, ставшие банальными, забытые восклицания, улетевшие в небеса крики, фразы, поцелуи, матерщина, пятна крови и прочее и прочее – вскипают и под некое невнятное, как бы колдовское, но по существу бессмысленное бормотанье самого автора, превращаются в животрепещущее создание, обладающее всеми признаками живого, убеждающего своим присутствием существа, хотя и бесплотного» [1, с. 341]. Результаты изобразительной деятельности также зависят от характера и структурного многообразия жизненного материала, использованного художником для создания собственной, более совершенной модели существования. Тому пример творческая практика выдающегося советского художника А. А. Пластова, создавшего несравненную по своей полноте и художественной достоверности зримую летопись жизни одного русского селения, поднятую силой могучего таланта на уровень высокой правды всего народного бытия. Окружающая действительность стала для него сокровищницей живых, прекрасных мотивов, материальной основой всеохватывающего образного содержания, объектов вдохновенного осмысления. Неповторимый, в чем-то загадочный облик русского крестьянина, потаенная красота местных ландшафтов развили в нем способность подмечать невидимые, скрытые стороны зримой реальности, прояснять места, недосказанные природой, существующие в виде предчувствия, мысленной проекции. Это свойство пластовского таланта позволяло мастеру дорабатывать посредством воображения сущность изображенного до универсальных значений, находить пути к зрительному воплощению квинтэссенции жизненного опыта.

Элемент эмоционально окрашенной изобразительности содержат словесные признания Пластова в неизбывной любви к разнообразным проявлениям

крестьянской жизни, бесконечной чередой возникавшим перед его взором с юных лет. «Наше село, – пишет в своей творческой автобиографии художник, – лежало на большом Московском тракте, и, сколько себя помню, мимо нашего дома вечно тянулись бесконечные обозы, мчались пары и тройки с ящиками песенниками. Кони были сытые, всяких мастей, гривастые, в нарядной сбруе с медным набором, с кистями, телеги и сани со всякими точеными и резными балясинами, дуги расписные, как у Сурикова в “Боярыне Морозовой”. С тех пор запах дегтя, конское ржанье, скрип телег, бородатые мужики приводят меня в некое сладкое оцепенение» [4, с. 396].

Проникновенно вслушиваясь в голоса окружающего бытия, Пластов помимо видимых признаков улавливал внутренние излучения познаваемых явлений, тот загадочный духовный блеск, мерцающий на их поверхности, что свидетельствует о наличии во всем сущем некой важной принципиальной тайны. Для него эта тайна заключена в божественной красоте природы и высшем творении – Человеке. На первый взгляд, созданные им живые портреты крестьян – это земные, конкретные индивидуальности, живущие и действующие в естественной, органичной для них среде, погруженные в традиционные крестьянские занятия и заботы. Предельно конкретная, без всякой «усредненности» индивидуализация образа не лишает его крестьянские образы статуса представителей всего человечества, открывая нам духовный смысл существования целого народа на протяжении многих столетий. В какой-то момент ясно выраженные уникальные черты личной судьбы посредством обобщающих свойств цвето-пластики сливаются с судьбой всего крестьянского сословия, а вся многослойная структура образа обнаруживает свойства национального архетипа, включающего в себя множество инвариантов, видоизмененных применительно к укоренившейся системе человеческих отношений.

Творения Пластова пронизаны энергией интенсивного переживания. В каждой частице их образной плоти бьётся пульс современной жизни, вибрирует нерв социально-исторического развития страны. Эффект просвечивания сквозь живописную мантию изображения духа и смысла конкретной эпохи мы наблюдаем в жанровой картине «Сенокос» (ил. 1). Изображенное очаровывает нас своей укорененной в глубине человеческого духа жизненной правдой, излучающей мощный природный талант живописной формы. Реалистическим произведениям высокого уровня присуща особая плотность и глубина содержания, позволяющие насладиться единственной в своем роде красотой единичного объекта и одновременно как бы приоткрывающие дверь в сферу идеальных, поэтических ценностей и широких всеобщих понятий. На создание «Сенокоса» мастера подвигла увиденная и пережитая жизненная ситуация, имевшая место летом победного сорок пятого года. В одном «на лету» схваченном эпизоде переплелись выразительные достоинства живой природной среды и не лишённого пророческого смысла коллективного трудового действия местных крестьян. Да и в самом ярко выраженном цветении природы звучит гимн одержанной народом Великой Победе, буквально разлито предчувствие будущего. Многие аспекты и свойства воссозданной посредством красок и линий прекрасной в своем телесном облике натуры обращены к пронизательному взору зрителя, способному улавливать зримые и невидимые достоинства предмета в их неразложимой целостности, динамической сопряженности. Скрытые, таинственные веяния земного великолепия Пластов чувствовал сердцем, постигал

любовью. Чуткий талант подсказывал ему единственно верные средства для зримого воплощения заключенного в природе и человеке «божественного нечто», некой сверхматериальной тайны, не поддающейся рациональному объяснению, по мнению глубоких мыслителей, составляющих неотразимое обаяние художественного творения.

В подборе персонажей художник исходил из реальной демографической ситуации, сложившейся в его родной деревне и множестве других русских селений к концу войны. В сцене летней сенокосной страды участвуют четверо разноликих косарей, в один ряд с мужчинами, освобожденными от призыва в действующую армию по причине возраста, встала женщина, освоившая в годы войны традиционно мужские профессии. О мотивах выбора данной группы лиц из поредевшего числа жителей Прислонихи мастер пишет в своей автобиографии: «Косец пошел иной, наряду с двужильными мужиками-стариками вставали в ряд подростки, девочки, бабы. Ничего не поделаешь – война. Кто покрепче, был в армии. Но несказанно прекрасное солнце, изумруд и серебро листвы, красавицы березы, кукование кукушек, посвисты птиц и ароматы трав и цветов – всего этого было в избытке» [4, с. 411]. Эстетически оформленные реакции на живое кипение жизни вызывают трепетную сопричастность воссозданной человеческой ситуации, позволяя с удвоенной интенсивностью пережить вложенный в её пластические формы и красочные аккорды бесценный эмоциональный опыт. В своем «Сенокосе» автор не скупится на подробности, использует специфические особенности видимых предметов для создания эстетически заразительного зрелища, активизирующего силы эмоциональной памяти и творческого воображения зрителя.

Мастер в совершенстве владеет сложнейшей технологией опосредованной передачи осязаемых и невидимых качеств реальности, способом живописного претворения зрительных, звуковых, обонятельных ощущений через каналы душевной связи, сердечного отношения. Он наделяет обычные вещи загадочным блеском и придает им более широкое значение. При этом процесс генерализации естественных форм совершался последовательно в конкретных исторических обстоятельствах, под воздействием конкретной общественной практики и психологических факторов, отражавших трудовой энтузиазм советских людей.

За художественными творениями Пластова стоит современный ему идейно-духовный комплекс, с набором определенных ценностей и творческих устремлений, коллективных интересов и объединяющих массы основополагающих идей, таких как идея народовластия, социальной справедливости, товарищеского сотрудничества и общего блага. Вся жизнь и деятельность народа после революции была пронизана гуманистическими упованиями и надеждами на их близкое осуществление. В ходе сталинских пятилеток привычный уклад жизни крестьянского сословия претерпел существенные изменения. Новыми красками засверкал внутренний мир труженика земли, в его облике рельефно обозначились черты, говорящие о причастности к общественному целому, к сокровенным чаяниям и масштабным свершениям всего народа. В этом смысле показательна концепция ранней картины Пластова «Колхозный праздник» (ил. 2). Её созданию предшествовал этап несколько хаотичных исканий, когда впечатления от многоликой и разноголосой действительности буквально захлестывали художника, мешая сосредоточиться на осуществлении емкого собирательного замысла. К задуманной многофигурной картине мастер

собирал этюдный материал целенаправленно, придерживаясь определенного плана. Строгая организация творческого процесса позволила мастеру отменно справиться с непростой задачей, создать законченный образец многофигурной композиции, подобный живому, развивающемуся организму. Лично знакомые автору персонажи распределены по площади трехмерного пространства в последовательности по виду лишенной строгой упорядоченности, приближенной к тому непринужденному типу дружеского общения хорошо знающих друг друга людей, лишенному этикетных условностей. Позы, жесты, повороты голов, якобы случайные, но по-своему логичные движения фигур являют собой разновидность того «живого беспорядка», который реально царит на подобных празднествах под открытым небом.

Преобладающий в отображенной ситуации праздничный тон вполне уместен, соответствует естественной драматургии представленного события. Много лет проживший рядом со своими героями художник по опыту знал, что традиционные застолья крестьян, как правило, лишены строгих рамок, выходят за пределы бытийного пространства в царство живой природы, органично сопряженное с Космосом. Эта близость небу, мировой вселенной сообщает вроде бы спонтанному одновременному состоянию скромного пиршества обычных сельских тружеников вневременную значительность и неисчислимую полноту. Вместе с тем, расширительное толкование представленной сцены естественно вытекает из сочетания мгновенных, однократных проявлений в поведении неповторимо индивидуальных личностей и сквозной линии в развитии коллективного действия, обнаруживающего в каждом отдельном моменте общие типологические черты и яркие персональные отличия. Сам художник признавался, что в таких многолюдных сценах с подвижной структурой форм, разнородным составом действующих лиц, характеров, затруднительно отделить единичное от множественного, индивидуальное от типического. По его словам, «на таких вот пирах, сам черт не поймет, где самое главное и важное и что надо смотреть прежде всего. Шум, толчея, гам, песни... Хотелось, чтобы зритель растерянно оглядывался – куда бы ему и самому присесть и с кем чокнуться?» [4, с. 407].

В общей комбинации элементов, фигурирующих на полотне, мы не найдем какой-то одной «солирующей» детали, выражающей главенствующую идею. Смысловая нагрузка равномерно распределена по всем равновесным частям изображения, объединенным жизнерадостной стихией праздника. При внимательном рассмотрении живописно-пластического строя картины обнаруживаются «силовые линии», задающие направление ее восприятию. Отчасти они продиктованы универсальными законами ритма и перспективы, переосмысленными в соответствии с замыслом художника и эстетическими предпочтениями текущего момента. С другой стороны, их применение обусловлено естественным взаимодействием фигур, свободным развитием жизненной ситуации. Чувственная достоверность происходящего действия усиливается по мере развертывания предметного содержания в глубоком пространстве, которое сопровождается нарастанием жизненных черт, реализацией конкретного структурного принципа, являющегося закономерным продуктом определенных социально-исторических обстоятельств.

Оживляющая группировку фигур динамика непринужденного общения достигает своей кульминации в средней части композиции, заполненной танцующими людьми, чьи объемы и очертания на расстоянии под воздействием световоздушной

среды, обрели эскизную легкость и фоновый статус. Предметная выраженность формы несколько ослабевает по мере движения телесных масс в глубину, подготавливая зрителя к восприятию внешне не броской, но в смысловом отношении важной детали – портрета И. В. Сталина, подобно «чудесному видению» парящему в воздухе и как бы осеняющему собой бурлящее внизу на земле многолюдное веселье. Ниже портрета, водруженного на двух деревянных шестах, прикрепленных к боковой стенке огромной молотилки, вывешен транспарант с известным сталинским изречением «Жить стало лучше, жить стало веселее». В непосредственно зримом пространстве картины нет места вещам, омрачающим людское существование. Характер представленной сцены подразумевал праздничную тональность образной речи и возможность преобразования реального жизненного факта, случившегося в селе Прислониха на площади возле двухэтажного здания правления колхоза, в поэтическое сказание о Земле обетованной, на которой издревле живут достойные люди, познавшие вкус настоящего дела, разумного устроенного бытия.

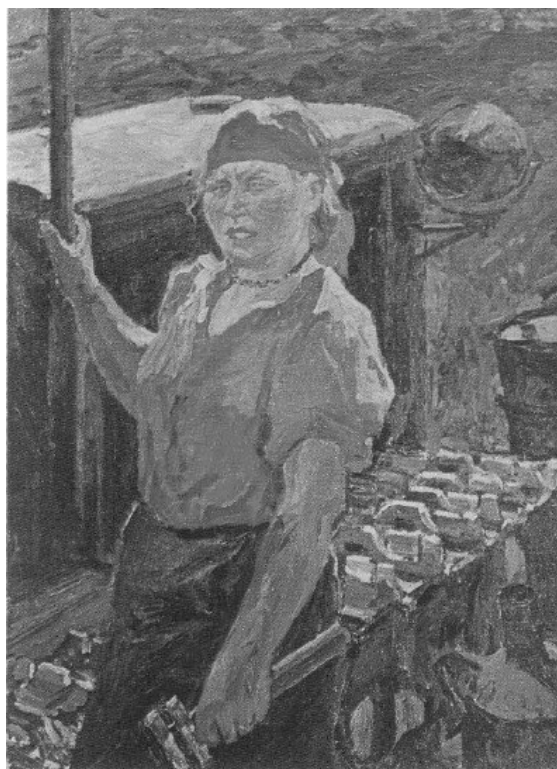
Праздничная энергия картины, наличие в ее пространстве определенной атрибутики, дали повод комментаторам новейшего времени заподозрить автора в желании угодить существующей власти, получить выгоду с обращения к теме вождя. Примеры подобной циничной практики, несомненно, имели место в общем потоке художественной продукции довоенной поры. Однако создать вещи высокого художественного уровня, подобные «Колхозному празднику» или знаменитой картине А. М. Герасимова «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» (1938), изначально руководствуясь политической инструкцией, невозможно. Лицемерное отношение к личности государственного деятеля непременно скажется на качестве произведения и сделает эстетически недоступной главную цель изобразительной деятельности – создание правдивого образа, радующего взор своей прекрасной жизненностью.

Пластов не стремится обнажать конструкцию своих картин, инстинктивно чувствуя, что вопросы формальной сделанности не должны отвлекать зрителя от постижения тайн реального бытия, обозначенных языком полнокровной живописи. Извлеченную из потока жизни схему основных структурных особенностей будущей картины художник как бы вновь погружал в трепетную плоть действительности, сообщая нашему воображению творческий импульс к домысливанию тех аспектов образного содержания, которые даны едва уловимым намеком, заявляют о себе в ходе ассоциативного развития мотива. Пластов писал свои картины сердцем, улавливая тепло и духовные веяния жизни, усиливая идеальные излучения конкретной натуры посредством эмоционально окрашенной цветопластики и уносящей нас в царство идеала подвижной архитектоники.

Традиционную для высокого реализма методологию проникновенного освоения новых жизненных явлений Пластов приспособил к собственным творческим нуждам. Его неповторимый индивидуальный стиль, используя терминологию Гете, покоится «на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах» [3, с. 401]. Изучая характеры, подмечая привычки, обычаи, повадки односельчан, художник все больше убеждался, что кажущаяся простота их облика обманчива и сущность крестьянина по сию пору остается до конца не разгаданной, как бы ускользающей от исчерпывающих определений. И это при том, что внутренний объем созданных мастером портретных образов крестьян, как правило, наделен редкой художественной

глубиной, затрагивает аспекты, связанные с историей сложения генотипа человека земли, перипетиями каждой индивидуальной судьбы.

Специфика природного дарования Пластова не располагала к строгой академической манере, избегающей недосказанности, округляющей отделкой формы. Ему лучше работалось, когда глаз имел дело с изменчивыми, одушевленными материями подвижного мира, вступал в непосредственный контакт с пульсирующей световоздушной средой и «чудесами», творимыми живой природой. Большинство пластовских портретов исполнено в жанре композиционного этюда с натуры. При этом не трудно заметить, что этюдная свежесть и «незаконченность» к примеру, в таких шедеврах как: «Сторож Сергей Кукушка (Варламов)» (1936 – 1937), «Афанасьевна» (1942 – 1943), «Михаил Гуляев» (1947), «Витя-подпасок» (1951), «Родник» (ил. 4), «Трактористка Маня Черняева» (ил. 5), «Андрей Петрович Родин» (1968) – не столько технический прием, сколько средство воплощения смысла. Сопоставив способ живописного претворения природы в названных работах с формальным строем этапных произведений Пластова «Ужин тракториста» (1961), «Лето» (1959-1960) (ил. 3), «Колхозный ток» (1949) логично прийти к выводу, что какого-то серьезного водораздела между спецификой пластовского этюда и его жанровой живописью не наблюдается. Различия между ними обнаруживаются в части более или менее строгой обработки живописной поверхности, обусловлены степенью прописанности и предметной выраженности деталей, в зависимости от поставленной задачи художник может варьировать способ наложения красок и линий, в одном случае сообщая структуре изображения картинную завершенность, добиваясь устойчивого равновесия контрастных цветовых масс, в другом более экспрессивно и непосредственно выплескивая свои чувства и представления о модели на плоскость холста.



Ил. 5. А. А. Пластов. Трактористка Маня Черняева. 1952. Частное собрание

В неожиданном повороте, готовым вступить в разговор с невидимым собеседником, предстает белобородый крестьянин Иван Батин в одноименном этюде 1955 г. (ил. 6). Опередивший движение туловища взгляд, полуоткрытый рот, отыскивающийся на душевное состояние модели красноречивый жест левой руки вкупе с подвижной, как бы слегка «взъерошенной» фактурой живописной поверхности остро характеризуют облик и внутреннее состояние, достойного представителя большой трудовой династии, сыгравшей приметную роль в истории села Прислонихи и её жителей.



Ил. 6. А. А. Пластов. Иван Батин. 1955. Частное собрание

Герои картин и этюдов Пластова не обособлены от широкого течения исторической жизни страны, обнаруживают черты поведения и характера, приобретенные в условиях строительства нового мира, под воздействием велений и требований общественной жизни. В раскрытии человеческой природы мастер использует фактор времени, увязывает процессы, совершающиеся внутри сознания портретируемого человека с динамичным моментом внешнего действия. Эту примечательную особенность портретного творчества мастера мы видим в композиционных этюдах «Кузнец Василий (В кузнице)» (1935), «Трактористка Маня Черняева» (1952), «Девушка с велосипедом» (ил. 7).

Необычайно притягательна художественная полифония детских портретов Пластова. Живая, многоголосая пластика натуральных портретов «Лида Тоньшина»

(1960-е), «Нина» (1961), «Таня Юдина» (ил. 8, 9) раскрывает внутренний мир девушек подростков не по возрасту серьезных, словно знающих про жизнь что-то очень важное, побуждающее глубоко задуматься, как бы дать самому себе отчет в своих поступках и увлечениях. Художник владеет секретом оживления неподвижности статического мгновения, умеет высветить в структуре образа выразительные штрихи, свидетельствующие о разных сторонах прошлой и настоящей жизни модели, позволяющие воображению строить догадки о том, каким бы данное юное существо могло бы стать в будущем при наличии надлежащих условий свободного развития личности. Созданные Пластовым образы сельской детворы пронизаны искренней верой в достойное будущее юного поколения, предпосылками для подобного оптимизма ему служили повсюду возникавшие новые формы здорового, полнокровного существования целого народа, укоренившиеся в сознании и психологии современников идеи разумно организованной, принципиально значимой для каждой отдельной судьбы живой общественной жизни.



Ил. 7. А. А. Пластов. Девушка с велосипедом. 1955.
Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева

Творческая манера Пластова обладает сильными преображающими свойствами, способностью возводить жизненный оригинал в достоинства общезначительных ценностей. Портретное сходство, переданное рукой мастера, предстает перед нами в насыщенном ассоциативном ореоле, несущем в себе целый комплекс авторских чувств, представлений, мыслей. Это существенно увеличивает смысловую глубину, художественную емкость образа, помогая отыскать в переплетении различных начал и качеств действительности наиболее примечательные свойства, составляющие смысловое ядро картины или этюда, часто содержащего в своем живописном теле смысловое зерно большой картины. Тщательно отобранный, концептуально оформленный этюдный материал составляет материальную основу самых значительных произведений мастера. Нередко возникает ощущение, что при переводе естественных жизненных форм в художественный материал, они как бы обнаруживают свою независимую, природную красоту и одухотворенность.

Пластов не делил красоту «божьего мира» на земную и небесную. Об этом наглядно свидетельствует его творчество, на это указывают его собственные высказывания. Вот выдержка из литературных заметок мастера: «Я сегодня, когда встал после работы над последним этюдом <...> и оглянулся кругом на драгоценный бархат и парчу земли, на пылающее звонким золотом небо, на силуэты фиолетовых изб, на всю эту плащаницу вселенной, вышитую как бы перстами ангелов и серафимов, так опять в который раз подумал, что наши иконописцы только в этом пиршестве природы черпали нетленную и поистине небесную музыку своих созданий, и нам ничего не сделать, если не следовать этими единственными тропами к прекрасному» [5, с. 13].

Своим понятийным содержанием, образной геометрией, сочетающей гармонические закономерности природы и веления вездесущего духа, творения художника утверждают веру в практическое осуществление на земле всемирного идеала человеческого братства. Это построение священного града, обеспечивающего своим обитателям и хранителям духовно живое, многозначительное существование. Уместно вспомнить важные, возможно, узловые моменты биографии Пластова. Будущий гений появился на свет в художественно одаренной семье. Его дед был сельским архитектором, занимался живописью. Свою любовь к искусству по генетической линии он передал сыну, а через него внуку и правнуку. Для сына Аркадия самым ярким воспоминанием юности был приезд в село артели иконописцев, приглашенных подновить росписи в местной церкви, некогда расписанной отцом и дедом. С восхищением наблюдал юноша за таинственными приготовлениями богомазов, ставивших леса, растиравших краски, варивших олифу, а затем принявшихся чудодействовать разноцветными кистями в вышине у самого купола. Именно в тот удивительный день он про себя твердо решил «Быть только живописцем и никем более!». В дальнейшем, следуя семейным заветам, Пластов поступает в Симбирскую духовную семинарию, где на уроках рисования встретит своего первого учителя, впоследствии неразлучного друга Д. И. Архангельского. С детских лет будущий живописец воспитывался в атмосфере глубокого уважения к идеалам и ценностям русского православия, к корневым традициям национальной культуры. Выдвинутая ходом самой истории фантастически смелая задача построения народного государства, основанного на свершениях Правды и Справедливости, была созвучна христианским идеалам и вопреки атеистической оболочке находила отклик в его

сердце. В каких-то моментах она перекликалась с нравственными устоями общинного уклада русского крестьянства.

В 1929 г. в Прислонихе создается колхоз. В его организации Пластов принимает непосредственное участие, на крестьянском сходе избирается его председателем. По ложному обвинению в противодействии техническому перевооружению села (вроде бы где-то, на каком-то собрании Пластов обмолвился, что, мол, наши колхозники и с лошадкой неплохо проживут), его поместили в симбирскую тюрьму. По настойчивому требованию односельчан через несколько месяцев узника отпускают, не найдя в его действиях признаков преступления. Есть соблазн на основе некоторых биографических данных записать Пластова в число несогласных, примирившихся с советской действительностью на словах, а на деле исповедовавших иные убеждения. Подобные предположения полностью разбиваются об идейно-смысловое содержание его творчества, являющегося ярчайшим образцом классического искусства социалистического реализма.

Пластов – натура цельная, многогранная, искренне разделявшая передовые идеи своего времени, в полной мере использовавшая для своего самоосуществления возможности нового общества. Зримые перемены в социальном положении и духовном облике крестьян представлялись ему началом пути к более совершенному состоянию жизни. С этой высокой точки зрения он оценивал текущую жизнь своих героев, в их культурном росте, трудовых деяниях видел действенность настоящего, надежный задел для будущего. Персонажи его картин заряжены бодрящей энергией созидания, активно и бережно взаимодействующей с окружающим близким миром, не испытывают страха перед нереальной бесконечностью космоса. Между тем, их всегда окружает атмосфера всеобщности, всеохватывающего исторического контекста, говорящего о непрерывности и преемственности человеческого бытия, о коренных, вечных вопросах, стоящих перед конкретным народом в данный период времени. Однако универсальное общечеловеческое не привносится художником откуда-то со стороны, а посредством душевного зрения, лирической интуиции угадывается в глубине местного, земного явления, балансируя в образе на грани зримого и невоплотимого.

В картине «Купание коней» (ил. 10) отображен частный случай, овеянный воспоминаниями детства, впечатлениями от таких же эпизодов, когда-то виденных и пережитых на родной земле. Тем не менее, зритель ясно чувствует, что представленное на полотне чарующее зрелище возвышается над определенностью единичного факта. Оно переносит нас в сферу идеальных поэтических видений и представлений об иных заветных берегах и рядом возводимых прекрасных мирах. Наблюдая за развернутым перед нами действием с участием великолепно сложенных юношей, управляющих красавцами рысаками, превративших водную гладь в бурлящий поток, заново открываешь для себя первозданную свежесть, изначальную мудрость земной вселенной, которая есть и которая явит свою подлинно человеческую сущность в будущем.



Ил. 10. А. А. Пластов. Купание коней. 1938. Государственный Русский музей

Победу добра, гуманности сулят другие шедевры – картины «Колхозный ток» и «Лето». Их автор ясно выразил то новое, прогрессивное, что «век социализма» привнес в трудовое кипение страны с ее аграрными традициями. Освободившись от социальных оков и унижительных правил, крестьянский труд не превратился в легковесную игру, не требующую вдохновенной самоотдачи и полной концентрации сил. Как и раньше, сельский труд требовал серьезного отношения, но его мотивировочная основа существенно изменилась в сторону усиления психологических факторов, нравственно-этических стимулов. На сравнении картин передвижника К. А. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» (1874) и советского живописца А. А. Пластова «Колхозный ток» (1949) хорошо видны различия в психологии работающих людей. В первом случае физические усилия бывших крепостных, отлученных от земли, вынужденных перебиваться случайными заработками, несут на себе печать тяжкого бремени, безрадостного, не по своей воле совершаемого дела. Во втором, совместно действующие крестьяне ощущают себя гражданами великой страны, живущими общими интересами, завоевавшими драгоценное право распоряжаться собственной судьбой. Они видят в дружной коллективной работе на благо общей Родины источник человеческого счастья, надежную альтернативу бесправию и социальному гнету. Картина Пластова подобна волшебному зеркалу, в котором реальное и художественное пространство, не нарушая собственных границ, меняются местами и то, что в реальности происходило на самом деле, в картине – плод глубокой художественной трансформации, осуществленной с позиции возвышенного авторского представления. Благодаря убеждающей силе пластовского дарования изображенная сцена не вызывает и тени сомнения в своей высшей жизненной достоверности, и воспринимается неопровержимым документом эпохи, концентрированным выражением ее подлинных настроений и черт.

Даже самая совершенная техника не способна передать всей полноты качеств, признаков, связей, присущих реальным явлениям и процессам. В арсенале технических средств Пластова помимо богатого цвета, гибкого пластичного рисунка, многотонального освещения есть инструменты, позволяющие выразить более значительную сумму структурно значимых особенностей, способных пробудить в воображении зрителя ощущение наличия в изображении фактически отсутствующих частей и подробностей. Логика художественной реконструкции натуры оказывается настолько ясной и убедительной, что воссозданный объект, будь то человек или фрагмент пейзажа, словно сам по себе начинает обрастать пропущенными деталями, недостающими свойствами.

Об эффективности пластовского метода художественной экономии средств с помощью тонко настроенного механизма, так называемого эллипсиса, можно судить по той высокой избирательности, с которой автор осуществил процесс поглощения мелких деталей более крупными частями формы в картине «Лето» (ил. 3). Это величавый, переходящий в музыкальную плоскость гимн великой крестьянской культуре, всему самобытному, несущему спасительные, выпрямляющие душу, мысли и чувства русскому миру. На всех этапах развития общества это обращенное лицом ко всей человеческой семье живое, полнокровное образование предстает в обновленном, но при этом сразу узнаваемом виде, манит, притягивает к себе своими безобманными, путеводными огнями и духоподъемными внутренними излучениями. Сказанное естественно вытекает из образного содержания жизненной ситуации, из облаченной в волшебную мантию искусства искусно подобранной и словно спонтанно, без предварительного расчета организованной совокупности фигур и предметных форм. И все же главным средством воплощения идейно-поэтического комплекса картины является ее поражающий силой и яркостью колорит. Выисканные мастером в природе, поднятые на предельную высоту звучания цветовые сочетания, активно участвуют в ассоциативном развитии избранной темы, определяют центральный радостный тон изобразительного языка, усиливают впечатление жизненной активности, исходящее от характерных и одновременно совершенно естественных движений, поз, жестов героев картины «Лето», живущий своей разумно устроенной независимой жизнью. В правой части композиции доминируют домашние животные во главе с могучим быком, опекуном стада, в центре которого девочка-подросток угощает хлебом лежащую на земле корову. В левой пространственной зоне композиционным центром является старое дуплистое дерево, явно доживающее свой век, но ещё не утратившее своей зеленой кроны. Под ним вокруг ствола расположились фигуры молодых доярок и отдыхающих пастухов. Одна из девушек наливает в протянутую мужиком кружку парное молоко. На удалении окружность кольца замыкают фигуры купальщиц, облюбовавших берег узенькой речки. В облике всех участников сцены ясно различимы черты людей новой, советской деревни, их лица, движения преисполнены человеческого достоинства, благородных порывов, непоколебимой веры в завтрашний день.

В произведениях А. А. Пластова основной смысл сосредоточен в точках пересечения процессов, совершающихся в природе и происходящих в человеческой жизни. Общественный смысл натуральной природы проступает с особой отчетливостью, когда она становится средой человеческой деятельности. Подтверждение тому можно найти, сравнив обжитой пейзаж «Овцы пасутся» (1944) и знаменитую

картину «Фашист пролетел», которая первоначально экспонировалась под авторским названием «Немец пролетел» (ил. 11). В обоих случаях изображена конкретная местность, прилегающая к селу Прислониха. То, что привлекло внимание художника в первой картине, интерпретировано в ней в рамках интимной лирики с легким привкусом осенней элегической грусти. Ни вид солнечной природы под ясным бирюзовым небом, ни облик мирно пасущихся животных и деревенского паренька, опирающегося на пастушеский посох и взволнованного чарующей красотой открывшихся далее – ничто, кроме даты создания произведения, не отсылает нас к трагическим событиям войны. Впрочем, есть в содержании работы скрытый идейно-образный план, намекающий на симбиоз добрых и злых начал. Разумеется, в структуре изображения эта линия не главенствует. Она дана едва заметным пунктиром, но при этом является необходимой гранью образной правды.



Ил. 11. А. А. Пластов. Фашист пролетел. 1947. Государственный Русский музей

В картине «Фашист пролетел» эстетические качества пейзажной среды – своего рода критический комментарий к трагической ситуации, которая со стороны жизненной морали является абсолютным злом, не имеющим оправдания. В соответствии с иной творческой задачей перекомпонованный пейзаж служит образному изображению последствий обыденного для фашистских летчиков злодеяния. Мгновение назад над мирной землей пронесся вражеский самолет, его силуэт смутно различим над линией горизонта. После его смертоносного пролета на земле остались лежать трупы расстрелянных с воздуха домашних животных. Изобразительным символом варварских преступлений немецких захватчиков воспринимается образ убитого пастушка, размещенный в ракурсе, связывающем фигуру с пространством и временем зрителя. Истолкование сцены сопровождается поток интимных авторских

переживаний и тончайших живописных ощущений не только не чуждых общественным чувствам, но как бы естественно перетекающих в широкий исторический контекст.

Слияние индивидуальных и общественных чувств мы видим в эмоциональном содержании картины «Трактористки» (1944). Центральное место в ней отведено обнаженным фигурам девушек-трактористок после работы решивших искупаться в местной речке. В атмосфере мирных дней подобный сюжет не имел бы той человеческой и эстетической значимости, которую ему сообщает причастность персонажей к эпохе военного лихолетья.

Величавым фигурам трактористок, чем-то схожих с языческими богинями, «аккомпанируют» ритмические порядки, цветовые гармонии окружающего пейзажа, залитого светом, но совсем не благостного, несущего на себе печать сурового, напряженного времени. Уходящее по диагонали к низкому горизонту пространство земли с узкой полоской воды на первом плане и чередой вспаханных полей, расположенных за рекой, напоминает часть гигантской окружности, охватывающей всю Вселенную. Может быть, впервые в истории живописи априори не располагающий возможностями исторической темы, по сути, частный, камерный мотив столь решительно выведен за узкий горизонт людской повседневности, переживается и оценивается зрителем в контексте общечеловеческой исторической драмы.

В отличие от традиционных «ню», где основная эстетическая нагрузка падает на собственное значение обнаженной модели, а весь остальной антураж выполняет функцию «пассивного» фона, обнаженная натура у А. А. Пластова всегда вовлечена в активное взаимодействие с окружающей средой. Она не просто окружена поэтической аурой, но овеяна дыханием большой истории, погружена в атмосферу масштабных деяний и важных событий. От сложившихся в прошлом типов женской красоты пластовских трактористок отличает не столько их телесное строение, близкое классическому канону красоты и гармонии, сколько тесная связь пластической структуры образов с определенным способом существования, реальными условиями труда и быта крестьянских тружениц. В связи с достигнутым автором образительным эффектом уместно указать на то, что увиденный в жизни сюжет дошел до зрителя в измененном виде, причем изменённом в той мере, в которой это было необходимо для воплощения мыслей и чувств самого художника. При всей натуральной естественности облика воссозданного явления оно не сводится к простой копии жизненного прототипа, но представляет собой сложную материально-духовную субстанцию, накрепко привязанную к самобытному таланту и единственному в своём роде мировидению автора.

Из всех возможных комбинаций линий и форм А. А. Пластов выбирает одну единственную, которую без колебаний может назвать своей, адекватно выражающей его замысел и внутреннее состояние. На основе конкретного жизненного материала он создаёт художественную модель, наделенную обобщающими свойствами, связывающую отдельный, единичный факт с широким течением жизни, коллективными интересами людей.

Эмоционально тонко настроенная образная геометрия лежит в основе другой композиции военной поры – «Суббота» (ил. 12). Художественное пространство в ней организовано таким образом, что сначала взгляд устремляется в глубину, к горизонту, а затем от линии схождения земли и неба возвращается в обратном

направлении к переднему плану, попутно нащупывая другие сюжетные ходы, выводящие восприятие за пределы изображения в безграничное ассоциативное поле. Оценивая предметное содержание картины, мы одновременно прослеживаем эволюцию эстетической формы, накапливаем впечатления, составляющие в сумме основу истинного наслаждения.



Ил. 12. А. А. Пластов. Суббота. 1944

Под воздействием художественных и психологических факторов самые обычные вещи начинают светиться одухотворяющим светом человеческих стремлений и чаяний, превращаются в объекты образного созерцания. Среди слагаемых частей изображения есть элемент особой важности, пленяющий яркой эмоциональной окраской и поэтической красотой. Занимающая центральное место в композиции, выделенная цветом фигурка обнаженной девушки с накинутой на плечи телогрейкой сразу завладевает нашим вниманием, выступает камертоном определяющим звучание остальных слагаемых образа, кинутой раньше она вышла из расположенной на задворках села ветхой, низенькой баньки и зашагала по протоптанной в снегу тропинке к своему деревенскому дому. Наличие сюжетной линии стимулирует развитие предметного рассказа во времени и пространстве. Проникая в структуру изображения, взгляд встречает на своём пути разнообразные объекты в виде узенькой речки, наклонившегося над водой осокоря с торчащими во все стороны ветками и сучьями. Холодная белизна слежавшегося снега оттеняет предметный цвет сараев и бань, размещенных вдоль невысокого тына, усиливают декоративную окраску фрагмента с рыжей лошадкой, заботливо укрытой тулупом. В окружении плотных, чуть приглушенных красочных пятен обнаженное тело молодой крестьянки обретает сходство с излучающим свет драгоценным кристаллом. В изображенном человеческом существе индивидуальное и типическое, природное и

общественное образуют нерасторжимый сплав, сгусток опыта, особенно ценного в свете серьёзного времени.

В годы войны и послевоенной разрухи жизнь большинства советских людей подчинялась суровому требованию обеспечить нужды разоренной страны, в тяжелейших условиях нарастить потенциал, достаточный для отражения новых угроз и вызовов. И прежде не знавшее избыточного довольства русское крестьянство в указанный период находилось за чертой бедности и страдало от нехватки самого необходимого. Разумеется, от взора А. А. Пластова не ускользали горестные заметы крестьянского быта. Судя по его работам, материальное положение односельчан оставляло желать лучшего. По-настоящему значимой для него была внутренняя жизнь вещей и явлений. Именно в ней он отыскивал зерно высокой поэзии и живой выразительной образности, скромность и скудность существования нередко служили фоном, оттеняющим благородство душевных порывов, красоту человеческих отношений. Простая, незатейливая, если не сказать бедная обстановка сцены в картине «Весна» (1954) еще рельефнее выявляет то состояние счастья, в котором пребывают молодая мать и её маленькая дочка, обращенные друг к другу, связанные между собой внешним действием и душевными движениями. В поэтическое содержание жанровой сцены вплетается эхо открытого пейзажного пространства, так же хорошо узнаваемого, как и портретные образы картины. Памятуя о реакциях официальных лиц на суровую правду жизни, художник на всякий случай держал в голове второе название картины «Из прошлого», которое, к счастью, не пригодилось.

Картина «Весна» увидела свет, когда в среде живописцев наметился интерес к индивидуальным особенностям повседневного быта людей, более внимательным стало отношение к душевным качествам и характерному облику личности. Жанристы охотно выступали в роли наблюдательного рассказчика, обставляли общение персонажей немалым количеством подробностей, предметных деталей. У А. А. Пластова были работы подобного плана, но в подавляющем большинстве случаев он в изложении темы делал упор на выразительность и образность эстетической формы. Над героиней послевоенной «Весны» уже не тяготеют законы суровой поры. Жизнь молодой женщины вернулась в нормальное русло, засверкала новыми красками.

В другой работе под тем же названием «Весна», написанной в середине сорок второго – самого тяжелого года военной страды ощущается присутствие сил угрожающих существованию людей и природы. Архитектоника пейзажа словно испытывает на себе воздействие агрессивных стихий, драматичных процессов. Ощущение выжидательного беспокойства исходит от самой расстановки форм в пространстве, эмоциональное напряжение усиливают взаимодействие наклонных плоскостей и диагональных осей, тревожный, прерывистый ритм ломких, извилистых линий, перепады освещения и переливы цвета, в которых одновременно с музыкой весеннего пробуждения улавливаются суровые веяния военной эпохи.

Эволюция творчества А. А. Пластова примечательна интонациями, которые появились в эмоционально-образном строе произведений вслед за изменениями в социальной структуре общества и психологическом укладе людей. Используемая в трактовке жизненного материала лежащего в основе образного содержания картины «Ужин тракториста» (1952) мера гармонии и контраста отвечала эстетическим качествам новой исторической ситуации. Ослабло давление обстоятельств,

превращавших труд в повинность и не оставлявших места свободной самодеятельности. Если отдых трактористок в одноименной картине 1944 г. это всего лишь короткая передышка в трудовом процессе, не предполагающем длительной паузы, то для героев поздней картины драматичные коллизии войны остались в прошлом. Им уже ничто не мешает наслаждаться красотой окружающей природы, сопереживать мыслям и чувствам близких людей, ощущать себя первородным существом на своей земле. Внутренний диалог участников крестьянской трапезы не ограничен во времени и пространстве, напоминая о ценностях, необходимых каждому новому поколению.

Тракторист и двое его детей ужинают под открытым небом, на фоне уходящего за горизонт вспаханного поля. Расцветенный горячими рефлексам от заходящего солнца черный бархат пашни сближен по цвету с фрагментом трактора. Из моторного отсека тяжелой машины вьётся легкий дымок, модулированная окраска которого обеспечивает тональный переход от лазоревой выси вечернего неба к яркой белизне халата девушки, наливающей в миску молоко. Проникающий свет слегка развеществляет оболочку предметов, обогащает внутреннюю жизнь цветовых, пятен суммой оттенков и рефлексов. В создании общей живописной симфонии активно участвуют все элементы изображения. Взаимодействуя друг с другом, они образуют художественное единство, с изумительной точностью выражающее земной, человеческий и сокровенный, возвышенный смысл народного бытия, составляющий нетленное ядро подлинного искусства.

Развиваясь по своим непреложным законам, творчество А. А. Пластова было открыто для новых плодотворных веяний и тенденций, возникавших в искусстве. Делая повторы с ранних работ, он корректировал стилистику художественного языка с учетом сформированных обществом новых, объективно ценных норм эстетической выразительности.

В качестве примера сошлемся на поздний вариант картины «Ужин тракториста» (1961), в общих чертах совпадающий с конфигурацией форм в ранней работе. Однако здесь более обобщенным и собранным в цвете выглядит облик персонажей, обрели большую определенность декоративные качества формы. Стилистически новая редакция знакомой жанровой сцены перекликалась с творческими исканиями молодых художников составивших костяк направления под названием «суровый стиль». Некоторые из его представителей прошли фронт, другие, по малолетству оказавшиеся в тылу, постигали общий смысл грозной эпохи через общение с фронтовиками и сводки Информбюро. Впечатления и переживания военных лет стали частью существа многих «суровостильцев», определяли глубину их внутренней жизни. Их отношение к творческой практике рядом работавших мастеров старшего поколения было избирательным. Этих художников привлекали достижения реалистической живописи, способные служить примером раскрытия высшей, глубинной сущности бытия, яркого воплощения поэтического чувства. Так, для одного из лидеров «сурового стиля» В. И. Иванова создавшего свою художественную модель крестьянского мира, эталоном богатого, целостного раскрытия сложнейшего эстетического объекта, каким является человек земли, служит индивидуальный опыт А. А. Пластова. Для В. И. Иванова произведения выдающегося мастера стали критерием правды, истинной полноты выражения современной жизни русского крестьянства, его индивидуального и родового своеобразия. При схожей идейной

направленности оба художника представляли собой стилистически разные ответвления советской реалистической живописи. Достаточно сравнить свободно пульсирующую, текучую стихию колхозного праздника в одноименной картине А. А. Пластова 1937 г. с ритмически строго упорядоченной многофигурной композицией В. И. Иванова «Под мирным небом» (1982), чтобы почувствовать разницу между двумя типами построения и стилистического оформления сюжета. В первом случае многомоментность действия доминирует над системностью. Децентрализация изображения обусловлена стихийным характером крестьянского пиршества. Во втором движении, позы и жесты односельчан подчинены ритму четко выстроенной формальной структуры, выражающей общие переживания, коллективное сознание социально однородной группы людей. В характеристике образов родовые черты преобладают над единственными в своём роде особенностями отдельной личности. В крестьянских образах А. А. Пластова нет осязаемой границы между индивидуальностью и типом, всеобщим и уникальным, жизненным принципом и формальным элементом. С той же мерой художественной конкретности трактована среда, в которую помещены персонажи. В картинах В. И. Иванова обстановка в большей степени наделена функцией декоративного фона, способствующего раскрытию душевного состояния человека.

К исканиям «шестидесятников», входивших в когорту мастеров «сурового стиля», А. А. Пластов относился с большим интересом. Он видел в их достижениях продиктованную социальным «нервом» времени убедительную попытку переосмыслить великую традицию европейского реализма, выработать принципы большой картины, отвечающие духовным стремлениям эпохи. Сам А. А. Пластов воплощал свои душевные порывы и представления средствами традиционного, классического реализма, естественно возникающего из непосредственного восприятия и прямого отображения реального мира. По словам великого русского художника Г. М. Коржева, «Пластов рисовал с натуры, и много рисовал, и, тем не менее, сумел выразить и время во всей сложности, и свои восторги, и Родину, и будущее, и все, что только чувствовал, видел и мыслил художник. И все это вполне устаревшим методом – методом реализма. И если взглянуть на Пластова, то за нежеланием поучать, философствовать, поражать стоит высокая нравственная сила, уходящая в глубины народной жизни» [2, с. 29].

На расстоянии рельефнее проявляется истинная сущность шедевров прошлого, яснее видится масштаб стоящих за ними творческих личностей. Аркадий Александрович Пластов занимает особое место в ряду создателей великой художественной культуры советской страны. Его могучий дерзновенный талант был востребован эпохой строительства нового мира и внес неопределимый вклад в раскрытие социальной истины своего века. Одна из главных заслуг мастера состоит в том, что ему удалось вернуть живопись к тому состоянию, когда отдельно взятая личность являлась наиважнейшим объектом изобразительной деятельности. Во всех ее разновидностях преобладал пафос просветленной человечности, царил дух естественной органической общности. Обыкновенных сельских тружеников из числа родного села Прислониха он писал с тем же отношением, с которым Веласкес писал королей, а Рембрандт изображал своих современников. Созвучный христианской этике нравственный императив служил ему критерием в оценке того, чем является человек и чем человек должен быть. Сегодня мы заново «прочитываем» содержание

пластовских картин, черпаем в них то, что по-прежнему актуально для понимания божественной сущности человека, находим идеи и смыслы, способные одухотворить наше существование, внести предельную ясность в отношения с окружающим миром.

Литература

1. *Алексей Толстой о литературе.* – Москва : Советский писатель, 1956. – 448 с.
2. *Гелий Коржев: иконотека.* – Москва, 2016. – 783 с.
3. *Гёте, И. В. Собрание сочинений : в 13 томах.* – Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1937. – Том X. – 788 с.
4. *Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шкварииков.* – Москва : Искусство, 1951. – 604 с.
5. *Пластов, Н. А. Аркадий Александрович Пластов / Н. А. Пластов, В. П. Сысоев.* – Ленинград : Художник РСФСР, 1979. – 311 с.



Ил. 1. А. А. Пластов. Сенокос. 1945 г., холст, масло – 193 × 290 см.
Государственная Третьяковская галерея



Ил. 2. А. А. Пластов. Праздник урожая. (Колхозный праздник). 1937 г.,
холст, масло. Фрагмент.
Государственная Третьяковская галерея



Ил. 3. А. А. Пластов, Лето. 1959 – 1960 гг., холст, масло – 200 × 400 см.
Государственная Третьяковская галерея



Ил. 4. А. А. Пластов, Родник. 1952 г. холст, масло – 223 × 125,5 см.
Национальная галерея Армении. Ереван



Ил. 8. А. А. Пластов. Портрет Тани Юдиной. Начало 1960-х гг., холст, картон, масло – 70 × 49,5 см.
Собрание семьи художника



Ил. 9. А. А. Пластов. Бабушка Катерина с Таней Юдиной. 1960 г., холст, масло – 110 × 75 см.
Собрание семьи художника

Проблема монументальности в творчестве А. А. Пластова

Статья посвящена проблеме монументальности в творчестве А. Пластова, жившего в эпоху «больших стилей» и грандиозных монументальных проектов, что повлияло на его живописную систему. Критик Н. М. Щекотов связывает проблему монументальности с национальной значимостью художественного высказывания, помещая в единый стилистический контекст работы В. Сурикова и А. Пластова. Изучение обращения к монументальным практикам (эскизы 1930-х гг., работы над панно) позволяют по-новому представить художественное наследие художника.

Ключевые слова: монументальность, А. Пластов, В. Суриков, Н. Щекотов, неоклассические композиции, «Купание коней», «Знатные люди страны Советов»

Tatiana Yu. Plastova

Moscow, Russia

Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov

The problem of monumentality in the works of A. Plastov

The article is devoted to the problem of monumentality in the work of A. Plastov, who lived in the era of «big styles» and grandiose monumental projects, which influenced his painting system. Critic N. M. Shchekotov connects the problem of monumentality with the national significance of artistic expression, placing the works of V. Surikov and A. Plastov in a single stylistic context. The study of the appeal to monumental practices (sketches of the 1930s, work on panels) allows us to present the artist's artistic heritage in a new way.

Keywords: monumentality, A. Plastov, V. Surikov, N. Shchekotov, neoclassical compositions, «Bathing horses», «Notable people of the Soviet country»

Проблема монументальности в отношении русского станкового искусства не нова. Понимание монументальности не как техники, а как способа художественного мышления и высказывания мы находим в статье замечательного русского критика и искусствоведа Н. М. Щекотова о В. И. Сурикове «К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова», написанной в 1937 г. после выставки в Третьяковской галерее.

«Суриков, – пишет Щекотов, – разрешил проблему, которую со времен Александра Иванова не ставил себе серьезно и последовательно ни один из русских живописцев. Не было ничего более противоречивого, чем стремление Сурикова возродить монументальный стиль живописи в тот именно момент, когда место картины занял этюд, а место стиля – стилизация. Картины Сурикова были обращены к оценке массового зрителя, обращены к народу.

Немало недоумения тогда вызывала и сама тематика, сам идейный смысл его произведений. Некоторая часть либеральной интеллигенции видела в них призыв к старой Руси, консервативные же элементы подозрительно смотрели на прославление им подвигов таких героев русской истории, с которыми народ соединял представление о вольности. Все у Сурикова поэтому создавалось как-то «не вовремя» и «невпопад».

Таково было, например, и выступление его с большой картиной «Степан Разин» на выставке 1906 года.

«Нетактично» было поэтизировать в живописи образ вольного атамана Степана Разина и напоминать этим о народном бунте в тот именно момент, когда господствующие классы русского общества еще не очнулись от страха, вызванного в них революционными событиями 1905 года. А между тем, как показывают эскизы и наброски, Суриков именно в этот последний период своей жизни и творчества думал еще о создании картин на темы «Пугачев» и «Красноярский бунт» [10, с. 15–16].

В этой же статье, анализируя картину В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», Н. М. Щекотов пишет: «Не Иваны и Петры делают историю, а сам народ. Ермаки и Разины только потому и велики с точки зрения Сурикова, что они – народны». Щекотов далее приводит формулировку М. П. Мусоргского, «которая полностью отвечает тем идеям, какие мы «читаем» в произведениях Сурикова: «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь ... И ковырнули же в конце XVII века Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, а как чернозем раздалась и дышать стала ... Вот и восприняла сердечная разных действительных и тайно советников и не дали ей многострадальной опомниться и подумать: “Куда прет”? Сказнили неведущих и смятенных: сила. А приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему дышать. Прошедшее в настоящем – вот моя задача. “Ушли вперед, – врешь, там же”. Бумага, книги ушли – мы там же. Пока народ не может поверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним состряпалось, – там же ...» [10, с. 32].

Статья Н. М. Щекотова была опубликована в третьем номере журнала «Искусство» за 1937 г. Два года спустя в обзоре выставки «Индустрия социализма», анализируя работу Пластова «Праздник урожая» («Колхозный праздник»), он напишет: «Сравнительно небольшая его картина производит сильное впечатление, источником которого служит изображенная в ней людская масса. Это неисчерпаемая, как говорится, “**черноземная сила**” (выделено мной. – Т. П.) русского крестьянства, которую не могли сломить ни века рабства и угнетения, и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение ... Ничего сладкого, льстивого, ничего приукрашенного в характеристике людей здесь нет. Лица колхозников, особенно стариков – бородачей, в сущности суровы. Черты их точно высечены твердой и тяжелой рукой. Это много испытавшие, много выдержавшие люди, закаленные трудом и глубоко вросшие в родную землю ...» [9, с. 64 – 66]. Важно, что слова «черноземная сила» взяты в кавычки, как цитата, что ясно подчеркивает тот семантический контекст (идеи Сурикова, Мусоргского), в который критик помещает пластовскую картину, акцентируя те самые «монументальные смыслы», о которых говорилось выше, как точно было воспринято и понято

критиком, а значит, возможно, и другими зрителями; это живописное послание, утверждение полноценности и красоты и силы крестьянства, уничтожаемого новой социальной реальностью. Слова о «черноземной силе» русского крестьянства, «которую не могли сломить ни века рабства и угнетения, и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение», поразительным образом прямо попадают в тот самый (скрытый еще от всех) замысел Пугачевщины, «русского бунта», который буквально не оставлял художника на протяжении всей его жизни и эскизы к которому создаются параллельно с его большими работами.

Пластов был современником расцвета монументальности в отечественном искусстве, его социальной востребованности, грандиозных планов (от «Плана монументальной пропаганды» до Генерального плана реконструкции Москвы, до оформления станций метро и монументальных панно к международным выставкам), выдающихся монументальных проектов П. Корина, Н. Чернышева, А. Дейнеки, Е. Лансере.

Монументальное мышление, по-видимому, свойственное Пластову, и проявлявшееся в разные периоды в различных гранях творчества во многом было воспитано и раскрыто в годы учения в Строгановском училище и Московском училище живописи ваяния и зодчества (МУЖВиЗ).

Педагогом Пластова по скульптуре в МУЖВиЗ был С. М. Волнухин, автор памятника первопечатнику И. Федорову в Москве, учитель Н. А. Андреева, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова. Занятия скульптурой много дали Пластову, во многом сформировали его как художника, хотя собственно скульптурных работ в его наследии, казалось бы, немного: сделанные для заработка ряд скульптурных проектов в Симбирске в 1920-е гг., несколько сохранившихся портретов близких, композиции из корней бересклета на мифологические темы, созданные в разные годы листы эскизов скульптурных композиций с античными сюжетами. В пояснительной записке к одному из своих симбирских скульптурных проектов (монументу «Павшим в революцию») он формулирует собственное понимание скульптуры, как художественной формы: «Подобно тому, как музыка или архитектура действует без слов, так и скульптура еще до словесного объяснения, своими формами, архитектурной массой и ритмом линий должна возбуждать в зрителе соответствующее идеологическому намерению настроение. Иначе, на кой черт убивать уйму денег, когда такое мощное средство воздействия на душу зрителя, как художественная форма, будет в пренебрежении» [7, с. 46].

Позднее, в конце 1940-х гг. в письме к скульптору А. А. Мануйлову он отточенной формулой даст свое понимание этого вида искусства: «Памятник – это не скульптура и не архитектура, механически ... соединенные и сплошь и рядом являющие собой нелепейшие из чудовищ человеческой фантазии. Настоящий памятник ... – это некое произведение архитектурно-пластического искусства, музыка чистых форм, где архитектура, очищенная от утилитаризма, сочетаясь со скульптурой, достигшей здесь, в этом союзе, предела своей выразительности, дают образ предельной мощи и впечатляемости ... Надо придумать не запакощенные пошлостью формы, не их приятное для глаз сочетание, пойти по пути преувеличений и упрощения ...» [1].

В 1920-е – середине 1930-х гг. художник создает серии графических композиций в неоклассической стилистике на мифологические темы («Орфей и

Эвридика», «Суд Париса», «Похищение Европы», «Дедал и Икар») или изображающие «героические ландшафты с руинами разрушенных храмов, с пасущимися у подножья стадами, с остатками титанических скульптур» [6].

Все известные неоклассические работы 1930-х гг. можно разделить на несколько групп.

Первая – серия монументальных архитектурно-скульптурных фантазий, композиций с развалинами триумфальных арок, атлантами, разрушающимися или балансирующими конструкциями, напоминающими «бумажную архитектуру» Джованни Баттисты Пиранези и отразивших ощущаемую художником хрупкость, неустойчивость, тревожность бытия. Творческая мощь мастера очевидно не вмещалась в прокрустово ложе известных и возможных в те времена сюжетных и пластических схем.

Внутри этой серии выделяются листы с устойчиво повторяющимися фантастическими сюжетами. Это своеобразные капрично, где близкая художнику реальность – пасущиеся у водопада стада, купальщицы (фигуры которых задают масштаб композиций) соединены с фантастическими картинами архитектурных катастроф, разрушающихся гигантских строений, извергающихся и потухших вулканов. Мощные фигуры атлантов, пытающихся удержать хрупкое равновесие, мыслятся как скульптурно-монументальные композиции.

В этих работах важна семантика сюжета, которой художник стремится найти наиболее выразительное воплощение.

Другая группа работ, выполненных в том же стиле и технике, – интерпретация известных мифологических сюжетов или сюжетов с известными героями, такие как «Геркулес и Антей», «Геракл убивает кентавра Несса, похитившего его жену» (ил. 2), «Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в её храме».

Третья – чисто архитектурные сюжеты, такие, как «Развалины храма с фигурами гигантов», «Атланты поднимают антаблемент», фонтаны и бассейны (ил. 1, 3, 4, 5).

Кроме листов, связанных с архитектурными темами и проектами, в это же время создавались рисованные легкой кистью по едва намеченному карандашному контуру композиции на античные темы. Среди них – «Орфей и Эвридика» – один из самых любимых художниками сюжетов (достаточно вспомнить работы Н. Пуссена, П. П. Рубенса, Камиля Коро, Мориса Дени). К этой же группе относятся: «Афродита и Эрот», «Афродита покрывает влюбленных», «Вакханалия», «Купальщицы».

Архитектурные композиции объединяет стремление решить задачи скульптурной пластики, вписать объемы фигур и архитектуру в пространство. Лишенный возможности реализовать свой потенциал скульптора столь масштабно (не забудем, что Пластов получил в Строгановке и МУЖВиЗ скульптурное образование), он воплощает таким образом эту грань своего дарования.

Неоклассические искания Пластова кажутся отвлеченной игрой воображения и словно бы выпадают из контекста времени, и мало согласуются с известными работами этого периода. И, если формально они кажутся ориентированными на рисунки мастеров итальянского Возрождения, П. П. Рубенса, Пиранези, то семантически их можно соотнести с «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, метафизикой Дж. Де Кирико, общим мироощущением человека 1930-х гг.

Пластов мог, как и другие его современники – А. Шевченко, А. Дейнека (испытывавшие непосредственное влияние итальянского мастера) – видеть работы де Кирико (например, «Муза, утешающая поэта» (1925); «Римлянки» (1926), – ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва) в Государственном музее нового западного искусства.

Таким образом, очевиден общий контекст неоклассического европейского искусства конца 1920–1930-х гг. и его реакция на все более мрачное состояние действительности.

В то же время можно говорить о контекстуальном единстве мифологических и неоклассических работ Пластова с одной из главных его картин 1930-х гг. – «Купанием коней».

Об очевидной связи композиций и эскизов «Купания коней» с работами на мифологические сюжеты, неоклассическими композициями 1930-х гг. свидетельствует сын художника, Н. А. Пластов.

«Когда вспомнишь, что это (античные композиции. – Т. П.) рождалось ... на том же самом столе с эскизами сельхозплакатов, прочей колхозной агитки, только тогда поймешь, как и чем томилась душа художника, какой оригинальный, неожиданный талант губился беспощадными обстоятельствами жизни, в которой не было места Гомеру и Овидию. Рядом с этими эскизами шла работа над образами Прислониhi с ее зимами, заснеженными дворами с лошадьми и прочей скотинёшкой, с яркими полыми водами. Ненаписанные картины эти – самый доподлинный Пластов, и сейчас не знаешь, чему больше откликается сердце, его ли высотам живописного взлета или этим скромным по размерам, скупым по краскам «мужицким жанрам ...» [6].

Можно совершенно определенно сказать, что эскизы «Купания коней» создавались одновременно с разработкой мифологических сюжетов в тех же материалах, на той же бумаге, теми же пластическими приемами – в цветах архаики – глины и терракоты. Композицию «Купание коней» приходится рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов (в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами в «циклопических» композициях).

Эскиз «Купания коней» (эскиз № 2) (ил. 6) весны 1936 г. в акварели и сепии – свободная, формальная разработка темы, напрямую соотносящаяся с композициями на мифологические сюжеты. Пруд и всхолмья Прислониhi, изображенные на этом эскизе, преображаются в древние мифологические рельефы местности. В фигуре, стоящей на крупе лошади безошибочно угадывается сам художник («натурщик – я сам»). Торс всадника, снимающего гимнастерку – явно свидетельствует о размышлениях мастера над пластикой греческих торсов и работ Микеланджело (подобные задачи переосмысления и использования в качестве пластических формул произведений искусства прошлых эпох решались, например, П. П. Рубенсом).

Импрессионистическая работа (известная как эскиз 1937 г.) помимо пленэрных эффектов интересна вариативностью ракурсов и прямыми читаемыми цитатами. Так, на дальнем плане читается скульптурная группа Клодта с Аничкова моста, а центральная фигура со спины – цитатно воспроизведенный памятник Бартоломео Коллеоне Вероккио.

Таким образом, оба варианта картины (упомянутый выше и находящийся в Русском музее) связаны с работой над мифологическими темами, неоклассическими монументальными проектами. Тема обнаженных фигур у воды была

рождена, в том числе, восторгом перед монументальной пластикой. Кроме того, сам метод работы, как его мыслит художник, необычен для традиционного станкового полотна.

«Вот тема исключительная. При мысли, что может быть, Бог даст, буду ее писать, становлюсь как в лихорадке. Этот мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни. **Если придется писать, то в натуральный рост, мазать кистью придется местами как метлой** (выделено мной. – Т. П.), если удастся поработать над этюдами летом, то можно сделать вещь, на которой создашь себе имя. Когда на один только коричневатый эскиз смотришь, чего только не нафантазируешь» [4].

Очень важная в творчестве художника тема «Сенокоса», над которой Пластов работает практически все тридцатые годы (1932 г. – панорамное панно «Сенокос», «Сенокос» 1935 г., «Сенокос» 1938 – 1939 гг.) и которую заканчивает известной картиной «Сенокос» 1945 г., первоначально воплотилась именно в монументальном панно.

В феврале 1932 г. Аркадий Александрович получает в Москве предложение создать панорамные живописные полотна на темы «Сенокоса» и «Животноводства». Союз Советских художников предложил ряд панорам к 15-летию Советского Союза, которые характеризовали отрасли хозяйства (8 × 30 м в длину).

«Что писать – сложные сельскохозяйственные машины в массовом применении при установке на полеводческий колхоз или, что – писать коров, лошадей и прочее ...

Так вот была большая дрожь, какую установку дадут! И вдруг, знаешь, чего сказали: “Вот Вам тема - Сенокос!!! и животноводство!!!” Меня облило при этом известии каким-то неизъяснимо блаженным жаром ...

Писать на огромных пространствах сенокос и животных, мужиков, баб, блистающие небеса полудня, зной и хмарь сказочных дней лета. Это было больше, чем могло вместить мое бедное сердце ... После опостылевших, ничтожнейших плакатов, после тем, замурованных в мертвый цемент условностей и ничтожной техники, вдруг – живопись в полном смысле слова, такая школа для меня, о какой я мог мечтать только как о несбыточной химере ...» [2].

«Мгновениями бывает, что вдруг сбиваешься на шаблон и с ужасом замечаешь это, и в тот же миг воскресаешь душой, **бросаешь свободный, вольный мазок, краску ради краски, свет и воздух, многосложную гармонию тем**, (выделено мной. – Т. П.) где проклятые навыки тянут руку к унылому скудоумию, гнилому ограничению работы для печати» [3].

Важным эпизодом в творческой биографии Пластова представляется его участие в создании панно «Лучшие люди страны Советов» к Всемирной выставке «Мир завтрашнего дня», открывшейся в Нью-Йорке в апреле 1939 г. Работа над панно началась в декабре 1938 г. Пластов был в составе бригады художников (А. Бубнов, Т. Гапоненко, Г. Нисский, К. Ротов, В. Крайнев и др.), руководил Василий Ефанов. Для этого проекта Пластов пишет натурные портреты певицы В. В. Барсовой, актеров И. М. Москвина, О. Л. Книппер-Чеховой, писателя А. Н. Толстого. «Перед началом непосредственной работы над панно, – писал Д. А. Шмаринов, – А. Пластов написал большой фрагмент в натуру – в три фигуры: Москвина, Гризодубовой

и Расковой. По этому фрагменту бригада смогла сделать необходимые выводы о степени обобщения формы, об интенсивности цвета и т.д.

Контурный эскиз панно был переведен по клеткам на холст и основательно, однако без нужного зачернения, проработан углем. После этого началась первая прописка жидкой охрой и протирка. Эта прописка позволяла тонально обобщить весь холст, объединить группы, распределить свет и тени. 25 декабря 1938 г. художники приступили к самой живописи предварительно разделив панно (фигурную часть) примерно на 6 кусков. Над этими кусками работали: Пластов, Ефанов, Гапоненко, Бубнов, Одинцов, Шмаринов. Это разделение труда позволило буквально в несколько дней прописать всю фигурную часть панно. Необходимо при этом отметить роль Пластова, в значительной степени определившего силу цветового напряжения всего панно» [8, с. 4]. «Замесить единое живописное целое – это был наиболее трудный и ответственный этап работы» [8, с. 5].

По-видимому, именно Пластов добился этой непростой цели.

«Сегодня опять писал с пылом и жаром, – пишет художник в одном из писем домой в Прислониху. – Правдой – неправдой добился того, что главная часть панно – головы будут прописаны моей рукой и мои установки и положения провожу в жизнь. Если вообще дело с панно сойдет – этот опыт послужит мне весьма на пользу в смысле ознакомления с большими холстами. Для моих пугачевцев мне нужна большая разбежка и эта работа только тем и приемлема для меня, что ознакомит меня лишний раз, что на больших полотнах надо и не надо делать» [5].

Картина о пугачевском бунте так и осталась в эскизах, сериях крестьянских портретов (в мастерской художника стоит до сих пор чистый шестиметровый холст), но само существование этого монументального замысла позволяет по-новому оценить весь творческий путь мастера, значительно расширить представление о многогранности его дарования.

Литература

1. *Пластов, А. А.* Письмо Мануйлову А. А. Вторая половина 1940-х гг. // Архив семьи Пластовых.
2. *Пластов, А. А.* Письмо Пластовой Н. А. Конец февраля – март 1932 г. // Архив семьи Пластовых.
3. *Пластов, А. А.* Письмо Пластовой Н. А. Весна 1932 г. // Архив семьи Пластовых.
4. *Пластов, А. А.* Письмо Пластовой Н. А. 02.03.1936 г. // Архив семьи Пластовых.
5. *Пластов, А. А.* Письмо Пластовой Н. А. 29.12.1938 г. // Архив семьи Пластовых.
6. *Пластов, Н. А.* Воспоминания : рукопись // Архив семьи Пластовых.
7. *Козлов, Ю.* Жизнь и Судьба Аркадия Пластова / Ю. Козлов, А. Авдониин. – Ульяновск, 1992.
8. *Шмаринов, Д. А.* Как создавалось панно «Знатные люди страны Советов» / Д. А. Шмаринов // Творчество. – 1939. – № 7.
9. *Щекотов, Н. М.* Выставка «Индустрия социализма»: живопись / Н. М. Щекотов // Искусство. – 1939. – № 4.
10. *Щекотов, Н. М.* К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова / Н. М. Щекотов // Искусство. – 1937. – № 3.



Ил. 1. А. А. Пластов. Развалины с барельефами воинов. 1930-е гг.
Цветная бумага, акварель, белила – 25 х 32,5 см.
Собрание семьи художника



Ил. 2. А. А. Пластов. Геракл, убивающий кентавра Несса, похитившего его жену. 1930-е гг.
Бумага, акварель – 25 × 36 см.
Собрание семьи художника



Ил. 3. А. А. Пластов. Развалины храма с фигурами гигантов. 1930-е гг.
Бумага, гуашь – 13,5 × 24 см.
Собрание семьи художника



Ил. 4. А. А. Пластов. Атланты, поднимающие антаблемент. 1930-е гг.
Бумага, акварель, белила – 25,5 × 33,5 см.
Собрание семьи художника



Ил. 5. А. А. Пластов. Пейзаж с разрушающейся архитектурой. 1930-е гг.
Бумага, карандаш, акварель, белила – 15 × 21 см.
Собрание семьи художника



Ил. 6. А. А. Пластов. Купание коней. Эскиз №2. 1936 г.
Бумага, акварель, гуашь – 25 × 48 см.
Собрание семьи художника

Герой, время и место в исторических картинах В. И. Сурикова и В. М. Васнецова

Статья посвящена сравнительному анализу исторических полотен Виктора Васнецова и Василия Сурикова. На примере их произведений рассмотрены выбор и отношение к герою, его окружению, а также показано с помощью каких художественных средств создается этими живописцами особая историческая атмосфера в картине. Старейшие представители передвижничества входят в XX столетие, осваивая новую стилистику модерна, не утрачивая представления о значимом национальном образе и национальном характере.

Ключевые слова: историческая картина, Суриков, Васнецов, передвижники, стиль модерн

Elena V. Nesterova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

The hero, time and place in historical paintings by Vasily Surikov and Victor Vasnetsov

Article is devoted to comparative analysis of Vasnetsov and Surikov historical genre paintings. The choice of a hero, his historical environment and atmosphere are important to understand idea and style of the paintings. The old members of Itinerants entered the XX century using touches of international Art Modern style though they managed to save national image and character in their paintings.

Keywords: historical painting, Surikov, Vasnetsov, Itinerants, Modern style

В. И. Суриков и В. М. Васнецов были не просто современниками, но людьми близкими по своим устремлениям, разделявшими общие для их поколения нравственные и художественные ценности, оба – члены Товарищества передвижников. Провинциалы, разночинцы, прошедшие обучение в петербургской Академии художеств, а затем связавшие свою жизнь и творчество с Москвой, они ощутили «старинный воздух» этого города, во многом вдохновивший их на поиски национальных тем и образов. Старая Москва станет не просто фоном, а действующим лицом некоторых произведений Сурикова, а для Васнецова – той питательной средой, которая поможет ему вдохновенно увидеть прошлое. В письме В. В. Стасову Васнецов отмечал: «Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда – Кремль, Василий Блаженный заставляли чуть не плакать, до такой степени все это веяло на душу родным, незабвенным» [2, с. 151]. Почти те же чувства испытал Суриков: «Я как в Москву приехал, ... прямо спасен был: старые дрожжи поднялись» [3, с. 55]. Оба художника оказались эмоционально

отзывчивы на атмосферу города, величие его архитектурных памятников, ритмы его жизни. Это дало новый толчок их творческому развитию. Первые успехи на пути погружения в прошлое были ими достигнуты практически одновременно. Васнецов показал картину «После побоища Игоря Святославича с половцами» в 1880 г. на VIII экспозиции товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), Суриков выступил у передвижников с «Утром стрелецких казней» в 1881 г. Обе картины сыграли определяющую роль в утверждении национального самосознания художников, их современников и потомков и обозначили новый этап в творчестве каждого из живописцев. Суриков смог порвать с академическим прошлым и выйти на свою дорогу, Васнецов ушел от жанровой живописи, которая к тому моменту уже принесла ему определенный успех, и обрел индивидуальное лицо.

О том, что и Суриков, и Васнецов придавали большое значение новым произведениям, говорит их размер, который смело можно назвать монументальным. Это была заявка на серьезный, важный и откровенный разговор со зрителем.

Оба художника выбирают трагический эпизод отечественной истории, что позволило не просто показать, но заставляло сопереживать случившемуся. Композиция этих полотен построена таким образом, что зритель не чувствует расстояния между собой и персонажами картины, оказываясь как бы на пороге события. Любопытно, что живописцы избегают показа его кровавой кульминации, у Сурикова казнь еще не началась, у Васнецова сражение уже закончилось и звуки жестокой битвы давно затихли. Это дает возможность «приблизиться» к месту действия и разглядеть подробности. Очевидно, что каждый из мастеров по-своему подходит к решению задачи, создавая зримо убедительную картину из далекого прошлого. Известно, что первые казни стрельцов происходили в селе Преображенском, и Суриков как будто нарушил документальную правду, изобразив происходящее на Красной площади, однако это вовсе не подрывало доверия к картине. «Стены я допрашивал, а не книги» [3, с. 56] – утверждал Суриков, допуская, что зрительный художественный образ и сила воображения в информационном поле работают убедительнее, чем архивные факты.

Вся сложность человеческих переживаний и размышлений перед лицом смерти проявляется в картине Сурикова. По глубине психологического анализа художник близок классикам русской литературы Л. Толстому и Ф. Достоевскому. Эмоциональное сверхнапряжение стрельцов и их близких становится зримым, не отпускает зрителя, замедляет, растягивает время в картине. Слова князя Мышкина, описывающего приговоренного к смертной казни, которому «остается жить минут пять, не больше» и «... эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что еще сейчас нечего и думать о последнем мгновении, так что он еще распоряжения разные сделал: рассчитал время, чтобы проститься с товарищами, на это положил минуты две, потом две минуты еще положил, чтобы подумать в последний раз про себя, а потом, чтобы в последний раз кругом поглядеть» – вспоминаются, когда стоишь перед картиной «Утро стрелецкой казни». Художник сумел выразить эти последние пять минут в жизни приговоренных к казни стрельцов через образ свечи, которая еще горит в руках у одних, которую задувают, готовясь вести смертника на плаху, бросают в грязь, где она еще дымится и, наконец, свеча уже остыла в руках пожилой стрельчихи, потерявшей мужа или сына. Суриков смог в живописи задать

ритм неотвратно приближающейся смерти, создать напряжение в композиции и колористическом строе полотна. Вкрапление красных пятен платков, шапок, кафтанов, обшлагов и деталей обмундирования солдат-преображенцев в живописную ткань произведения, воспринимается как капли и сгустки крови, брызнувшие в толпу. Величие древнерусской архитектуры, нарядные расписные дуги и колеса телег, где сквозь черную грязь «серебром блестит чистое железо», узорчатый летник отчаявшейся молодой женщины с прижавшимся к ней ребенком, красиво расшитая душегрея дочери седобородого стрельца, как будто оттягивают, отвлекают на себя внимание зрителя, не давая приблизиться взглядом к виселицам. Этот контраст нарядного и страшного только усиливает выразительность сцены. Томительность ужасного момента, способная свести с ума, переживается в каждом отдельном эпизоде картины, но волны людского отчаяния умирятся красотой предметов вещественного мира конкретной эпохи. Художник утверждал: «И среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. И никогда не было желания потрясти» [3, с. 71].

Значительно более далекое прошлое привлекло внимание В. М. Васнецова. В его исторических полотнах «несколько на фантастический лад» [2, с. 150], как отмечал сам художник, национальные образы не ассоциируются с конкретным временным отрезком – год, день и час события его не интересуют. Устное народное творчество от сказки до былины, фольклор, поэтические и музыкальные ритмы древних преданий привлекали его больше, чем археология и документальные изыскания исторической науки. Глядя на произведения художника, не скажешь, даже, в каком веке происходит действие, – это всегда седая даль веков, что превращало событие в сказание, если не в сказку. Время в принципе отсутствует в произведениях Васнецова, оно замерло, застыло¹. Полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880) яркий тому пример. Сильному впечатлению от картины способствовал не столько выбор драматического сюжета, сколько его поэтическая трактовка, соответствовавшая интонации повествования «Слова о полку Игореве»: «Разлилась тоска по всей земле русской, И печаль потекла широко», и хотя в тексте поэмы звучат слова «А храброму полку Игоря уже не воскреснуть!» Васнецов обыгрывает образ сложившей голову игоревой дружины по-своему. На его полотне русские богатыри, словно не умерли, а спят, готовые вновь восстать для битвы и славы, достаточно сбрызнуть живой водой красавцев-воинов, раскинувшихся в эффектных позах на траве-мураве среди лазоревых цветов. Их лица и тела не искажены смертельным ужасом, не обезображены калеными стрелами. Шум битвы: звуки рубящих мечей, колющих пик и стрел, звенящих щитов сменились мертвой тишиной, которую не нарушают ни стоны раненых, ни плач скорбящих по убитым. Васнецов, как и Суриков не стремится «потрясти», он изображает не событие, которое требует немедленной реакции зрителя и определенного отношения к героям, он как бы представляет живописный памятник прошлому, такому далекому, что здесь не может включаться ничего личного, только коллективное бессознательное. Полотно Васнецова было написано спустя непродолжительное время после окончания русско-турецкой войны 1877 – 1878 гг., а первые наброски были сделаны во время военного конфликта. Возможно, современные события также повлияли на выбор темы, хотя напрямую это никак не прочитывается в произведении. В отличие от

¹ Наиболее убедительно иллюстрирует этот посыл полотно «Спящая царевна» (между 1900 и 1926, 214 × 452; см. Дом-музей Васнецова).

В. В. Верещагина Васнецов от страшных образов современной войны отсылает к поэтическому преданию далекого прошлого.

«Битва славян со скифами» (1881) представлена В. М. Васнецовым, прежде всего, как схватка двух богатырей, вызывая ассоциации с именами легендарных Пересвета и Челубея, вступивших в единоборство от лица противостоящих армий. Мощный вздыбленный вороной конь славянина, тяжелая палица, сильный замах руки создают впечатление невероятной мощи и храбрости всадника, не отступившего под натиском копий, летящих в его сторону. Богатырь показан со спины, это сделано специально, чтобы любые намеки на конкретику, на сходство с реальным человеком не разрушили мифологемы образа. Композиционно силуэт славянского воина перебивает, замедляет, практически останавливает движение в картине, и время из дискретного превращается в бесконечное. Контрастом к этой «замедленной съемке» больших масс воспринимаются острые листья осоки в нижнем поле холста, мельтешащие перед глазами зрителя в разнонаправленном движении, добавляя динамики изображению.

Сцены военных походов у Сурикова – это, наоборот, многофигурные, «плотно утрамбованные» композиции и художник умеет создать впечатление, что людей даже больше, чем изображено на самом деле. В полотне «Покорение Сибири Ермаком», с обеих сторон сражается масса народа, по образному выражению художника «две стихии встречаются». На полководце Ермаке Тимофеевиче сделан акцент в композиции, но, тем не менее, он является частью единой группы казаков. Художнику было важно не столько продемонстрировать героя, сколько показать, что побеждает сплоченность действий, которую обеспечивает общий дух войска, его воля к победе. Тот же принцип лег в основу идеи картины «Переход Суворова через Альпы» – «храбрость беззаветная – покорные слову полководца – идут» [3, с. 163]. Это подвиг народа, а не отдельных его представителей. Победа совершается не сказочными богатырями, а рядовыми казаками и солдатами, в облике изображенных Суриковым воинов читается несомненное братское сходство, они как будто все на одно лицо. Историческое время превращает их в героев, а событие в легенду, но в изображении Сурикова персонажи всех его исторических полотен – это живые люди, чьи лица он упорно искал и находил в современной толпе.

Героическое начало в произведениях Васнецова носит эпический характер во многом из-за отсутствия временной и ситуационной, а также портретной конкретности. Его богатыри – это всегда собирательные образы, воплощающие самые достойные мужские качества – отвагу, силу, разум, что нашло яркое воплощение и в самой знаменитой картине художника. Фоном его полотен, как правило, служит равнинный, нейтральный пейзаж. В картинах Сурикова место, где происходит действие, всегда конкретизировано: это улицы и площади Москвы, заснеженный сибирский Березов, ледяные склоны швейцарских Альп, берег Иртыша в районе крепости Искер. У Васнецова же это – русское поле, так что строки из Слова о полку Игореве: «О Русская земля! Ты уже за холмом», вспоминаются при взгляде на картину «Богатыри» (1881 – 1898). Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович стоят на страже родной земли, осматривая далекие горизонты: «Примечают в поле, нет ли где ворога, не обижают ли где кого» [2, с. 59]. Фигуры богатырей взяты крупным планом, они превращаются на этом равнинном фоне с пологими холмами в

глубине, в великанов-исполинов, что усиливает символическое звучание образов. В этом преувеличении они адекватны героям былинных повествований.

Женские образы в творчестве Васнецова также носят вневременной характер и являются воплощением определенных идеальных качеств. Если все его мужчины отважные богатыри, то все женщины – прекрасные царевны, но эти героини лишены индивидуальности. Лица богатырей не обезображены боевыми шрамами, лица царевен – морщинками, их костюм говорит больше, чем их лицо. Только одна героиня В. М. Васнецова имеет имя собственное. Васнецовская «Аленушка» ближе к реальности, чем к сказке, но она тоже, в значительной степени являет собой обобщенный образ, как носитель собирательных женских качеств простого народа – она робка, терпелива, трогательна и нуждается в защите, обостряя у зрителей противоположного пола его родовые, мужские начала.

Женские образы Сурикова иные – они разные по возрастным и социальным характеристикам. От слабой, болезненной, женственной Марии Меншиковой до страстной, неистовой, непокорной боярыни Морозовой, от стрелецких жен и матерей до «женского царства» Морозовой они обладают яркой индивидуальностью и личной биографией. Они живут в картине и действуют в реальном времени, на наших глазах борясь за свое право на существование.

Отрицательные персонажи полотен Васнецова – Змей-Горыныч, Баба-Яга, Кощей Бессмертный – сказочное воплощение угрозы, хитрости и злой воли. С ними необходимо бороться, их можно только побеждать. Прямолинейность и лаконичность заложенной идеи находят отражение и в художественном решении произведений Васнецова. Художника в меньшей степени интересует глубина и правда характеров, сложное психологическое взаимодействие персонажей. Его изображения аппликативны по форме, декоративны в цвете, привязаны к первому плану, лишены перспективной глубины. В этом своем художественном решении они ближе к монументальному панно эпохи модерна, чем к станковой картине второй половины XIX в. Картины Васнецова со стороны содержания близки, понятны и взрослым, и детям. Подчас, это мешает остановить внимание на форме подачи материала, а ведь у художника она во многом новаторская для своего времени. Из старшего поколения передвижников он раньше и ближе других подходит к использованию приемов нового стиля, стиля модерн.

Сюжеты, которые выбирает Суриков требуют от зрителя душевной зрелости. В его картинах не бывает правых и виноватых, победителей и побежденных, у него нет Героя в классическом понимании этого слова, но нет и статистов в его произведениях. Каждый персонаж важен, обладает индивидуальностью, бунтует или смиряется, добавляя своей судьбой небольшой эпизод в историю страны и, становясь частью этой истории. Художник находится рядом со своими героями, он приближает прошлое к современности. Вместе с осужденными стрельцами его привезли на площадь, он стоит в толпе, провожающей в ссылку боярыню Морозову, заглядывает в окно заснеженной избышки Меншикова. Покорение Сибири – рассказ о его предках казаках, пришедших туда вместе с Ермаком. А когда художник писал «Переход Суворова через Альпы», то сам скатывался на плаще со снежных гор, чтобы испытать те же ощущения, что и чудо-богатыри Суворова. Это личное участие, в прямом и переносном смысле, в судьбе исторических персонажей, делает его картины такими убедительными.

Последнее монументальное полотно В. И. Сурикова «Степан Разин» (1906) во многом оказывается ближе Васнецову, чем его собственным классическим произведениям 1880-х, хотя определенные изменения начали происходить в его творчестве еще в 1890-е гг. Степан Разин самый «былинный» герой из всех персонажей Сурикова, а эта картина в наибольшей степени строится по принципам декоративного панно, хотя черты несколько условной героической приподнятости заметны уже в «Ермаке» и «Суворове». Художник здесь приближается к стилистике модерна, догоняя В. М. Васнецова, раньше него вступившего на этот путь. Психологическая составляющая противоречит модерну, и Суриков снимает открытый конфликт и острую реакцию на него, портретная выразительность теперь не столь важна, из всех персонажей картины «Степан Разин» только Стенька «борется» за свою индивидуальность. Фон делается нейтральным и в изобразительном, предметном, и в живописном отношении. Несмотря на иллюзию диагонального построения композиции, пространство остается плоским, оно лишено трехмерности, ладье Разина просто некуда плыть. Современники, с восторгом встречавшие произведения Сурикова 1880-х гг., гораздо более холодно отнеслись к его полотнам 1880–1890-х гг. «Линия напряжения и зрелости его таланта круто поднимается к «Морозовой», с некоторыми колебаниями доходит до «Ермака», а затем начинает спускаться» [3, с. 184] пишет М. А. Волошин в первой монографии о мастере. Это мнение в отношении последних исторических произведений Сурикова подхватывают многие современники, например, С. Глаголь. О картине «Переход Суворова через Альпы» он пишет: «Я не люблю этой картины. По-моему, в ней мало выражено и в композиции, и в красках. Вся она какая-то точно и не суриковская» [1, с. 220]. От художника привыкли ждать другого: психологизма образов, сложного композиционного и живописного решения, а главное непосредственных, правдивых и сильных эмоций героев картины. Однако и Суриков, и Васнецов были художниками не только девятнадцатого, но и двадцатого столетия. Они менялись вместе с эпохой. Несмотря на то, что Васнецов заявлял: «Я художник девятнадцатого века ... В новом веке – новые песни, и я едва ли теперь сумею их спеть. Хорошо, если я смогу показать, что чувствовал и чем жил в своем веке!» [4, с. 205] – стремление и его, и Сурикова к монументальности, синтезу, обобщению и гиперболе совпало с новой системой художественных ценностей, предлагаемой модерном. Оба художника смело входили в XX столетие, осуществляя своим творчеством связь времен, не утрачивая представления о значимом национальном образе и национальном характере.

Литература

1. *Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике.* – Ленинград : Искусство, 1977.
2. *Виктор Михайлович Васнецов. Письма, дневники, воспоминания, суждения современников.* – Москва : Искусство, 1987.
3. *Волошин, Максимилиан. Суриков / публикация, вступительная статья и примечания В. Н. Петрова.* – Ленинград : Художник РСФСР, 1985.
4. *Лобанов, В. М. В. Васнецов в Москве / В. М. Лобанов.* – Москва, 1961.

Василий Иванович Суриков – главный исторический живописец русского искусства

Цель статьи: осветить значимость творчества В. И. Сурикова как одного из видных и ведущих мастеров изобразительного искусства России в области исторической живописи. Следует отметить, что заслуга этого художника перед отечественным искусством заключается в возрождении статуса жанра исторической живописи как главного образовательного направления в Императорской Академии художеств. Для русского искусства конца XIX – начала XX в. при показе исторических сюжетов из отечественной истории В. И. Суриков является первооткрывателем. Он мыслил образами истории и воплощал эти образы в насыщенную цветовую картину. Выставки в Русском музее проводились в 1927 г., 1937 г. и в 1998 г.; к каждому событию публиковался выставочный каталог.

Ключевые слова: В. И. Суриков, выставки В. И. Сурикова, Русский музей, историческая живопись, национальная история

Anna V. Prozorova
Saint Petersburg, Russia
State Russian Museum

Vasily Ivanovich Surikov – the main historical painter of Russian art

The purpose of the article is to highlight the significance of V.I. Surikov's creativity as one of the prominent and leading masters of fine art in Russia in the field of historical painting. It should be noted that the merit of this artist before the national art is the revival of the status of the genre of historical painting as the main educational direction in the Imperial Academy of Arts. For Russian art of the late XIX – early XX century. When showing historical subjects from the national history, V. I. Surikov is a pioneer. He thought about history and embodied these images in a rich color picture. Exhibitions at the Russian Museum were held in 1927, 1937 and in 1998, an exhibition catalog was published for each event.

Keywords: V. I. Surikov, V. I. Surikov exhibitions, Russian museum, historical painting, national history

Собрание Русского музея – самая масштабная коллекция отечественного искусства. Многие знаменитые художники представлены в ней монографически. Это дает возможность проводить занятия на постоянной экспозиции, посвященные отдельным авторам. В новых условиях жизни музея, когда становится сложным собрать воедино из разных музеев произведения одного мастера, Русский музей может создать выставку, представив на ней собственную коллекцию. Так произошло в 1998 г. на последней персональной выставке В. И. Сурикова, посвященной 150-

летию со дня рождения. Третьяковская галерея на эту выставку представила из своей коллекции только два крупных произведения «Меньшиков в Березове» и «Посещение царевной женского монастыря». Основная часть выставки состояла из работ, принадлежащих Русскому музею. Несмотря на это, выставка пользовалась у публики заслуженным вниманием. Исторически сложилось, что два крупных отечественных собрания, приобретая произведения мастера, поделили наследие Сурикова: в Третьяковской галерее ярко представлен первый период его творчества, в Русском музее полно представлен второй. В каталоге, изданном в 1998 г. опубликовано 74 единицы хранения работ художника (живопись, графика). Собрание музея включает раннюю картину 22-летнего художника, еще ученика Академии «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» (1870), и «Автопортрет» (1915), исполненный за год до смерти 67-летним великим художником. Постоянная экспозиция, расположена в Михайловском дворце, Сурикову отведено 1 – 2 зала [2]. С творчеством Сурикова посетителю очень легко встретиться, посетив два музея – Русский в Петербурге и Третьяковскую галерею в Москве. Этот художник, как никакой другой, требует, чтобы зритель непосредственно общался с его подлинными работами. Даже самая качественная репродукция не отразит достоинства его работ – живописную мощь, чистоту и силу красок, колоссальное эмоциональное воздействие на человека.

В. И. Суриков явился в русское искусство со своей историей, своей страной, он потомок славного казачьего рода, переселившегося в Сибирь в связи с походом Ермака. У художника свои герои, свой тип красоты человека, свой колорит, свой визионерский редкий дар, без которого невозможен исторический живописец. Русское искусство второй половины XIX в. не было бы столь масштабным, ярким, если бы не такие крупные мастера, как И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. М. Васнецов. Знакомство с произведениями русского искусства дает точку отсчета, поднимет планку современных задач [2].

Первая монографическая выставка Сурикова состоялась в Русском музее и Третьяковской галерее в 1927 г. по случаю 10-летия смерти художника. Она представила широкому кругу людей малоизвестные в то время произведения мастера. Следующая выставка состоялась в 1937 г. Эти выставки стали важными художественными событиями и послужили глубокому изучению творчества Сурикова [1].

Значение коллекции Сурикова в Русском музее огромно. Творчество великого живописца представлено ученическими работами Академии художеств и основными произведениями 1890 – 1900-х гг.

Начальное обучение Сурикова сводилось к рисованию с натуры и копированию гравюр. Красноярская гимназия не имела гипсов, и Гребнев не мог привить своему ученику тех навыков, которые вырабатывались при срисовывании скульптуры. А в Академии художеств рисованию с гипсов придавали особенно важное значение. В первой четверти XIX в., в период высокого общественного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 г., классицизм еще был полон живых сил. Идеалы гражданственности получили особенно яркое выражение [4, с. 119].

В. Г. Перов, Н. Н. Ге, И. Е. Репин подготовили своими произведениями на исторические темы появление значительного художника [6]. Но В. И. Суриков не похож на своих предшественников и современников. Он уникален. Это очень русский, национальный художник, обладающий историческим мышлением. До

В. И. Сурикова историческая тема не была главной темой русских мастеров [2, с. 22]. Он стал историческим живописцем второй половины XIX в. Благодаря Сурикову историческая картина становится ведущим жанром русского искусства. Традиция Академии художеств вновь утверждается на работах ее воспитанников [5].

«Метод работы Сурикова над композицией был не таким, чтобы художник к раз сделанному эскизу больше не прикасался, а все дальнейшие искания заносил бы всегда на новые листы бумаги. Напротив, на ряде эскизов видно, как Суриков после работы над очередным эскизом возвращался к прежним наметкам, иногда конспективно их повторял в уменьшенном масштабе над или под старыми эскизами со внесением в эти повторения некоторых изменений, подсказанных более поздними этапами работы. Иногда же Суриков такие изменения наносил линиями поверх прежних эскизов композиции. В результате не только на одних и тех же листах имеются эскизы, относящиеся к разным периодам работы над композицией, но и на отдельных эскизах иногда можно видеть напластование разных этапов работы. Вот почему нам кажется невозможной, да и бесплодной, попытка «вытянуть» в один последовательный ряд все имеющиеся композиционные эскизы: процесс работы художника над композицией более сложен и не поддается такой систематизации» [3, с. 68].

Вместо этого целесообразен и практически возможен иной путь систематизации материала: группировать эскизы композиции (а также относящиеся к ним натурные зарисовки и этюды) и по тем центральным задачам, которые ставил перед собой Суриков на том или ином этапе работы над композицией, и по результатам их решения.

Изучение наследия Сурикова проводилось на факультете теории и истории искусств (ФТИИ) Академии художеств. Рефераты по истории искусств, которые защищали обучающиеся в Академии художеств (И. А. Раздвогин [5], Б. С. Угаров [7]), подтверждают неустанный интерес к творчеству этого великого мастера.

Лавры В. И. Сурикова никому не дают покоя. Достаточно обратиться к настоящей выставке Русского музея «Картины военной жизни». Большие, эффектные картины советских мастеров воистину с суриковским размахом масштабно изображают события русской истории. Они включают также цитаты из произведений В. И. Сурикова. И это выглядит достойно. Как обращение к высокому образцу.

Литература

1. *Василий Иванович Суриков. 1848–1916* : каталог выставки / предисл. В. С. Кеменов. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. – 76 с.
2. *Василий Суриков в Русском музее* / вступ. ст. В. А. Ляшнина, И. Н. Шуваловой. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 1998. – 127 с.
3. *Кеменов, В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870 – 1880-е гг.* / В. С. Кеменов. – Москва : Искусство, 1963. – 567 с.
4. *Лисовский, В. Г. Академия художеств : историко-искусствоведческий очерк* / В. Г. Лисовский. – Ленинград : Лениздат, 1982. – 224 с.
5. *Раздвогин, И. А. Картина Сурикова «Взятие снежного городка»* : [реферат: машинопись], 1954. 27 с. // Научный архив Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 538.

6. *Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников: вторая половина девятнадцатого века* : в 2 томах / под ред. [и с предисл.] А. И. Леонова. – Москва : Искусство, 1962 – 1971.

7. *Угаров, Б. С.* Некоторые заметки о психологическом решении образа картины В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» : [реферат: машинопись], 1955. 11 с. // Научный архив Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 587.

Протоколы политпросветсекции Русского музея 1937–1946 гг.:
В. И. Суриков, В. М. Васнецов, А. А. Пластов

Автором предложены для публикации и введения в научный оборот документальные сведения о творчестве известнейших художников реалистического направления – В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова. На протяжении десятилетия внимание зрителей разных возрастов было обращено на творчество лучших художников, коими по праву считаются вышеназванные. В Русском музее обсуждались планы политпросветчасти по подготовке, проведению и подведению итогов показа картин этих известных живописцев. Творчество каждого из указанных мастеров живописи для посетителей музеев рассматривалось в русле воспитательного актива. Картины В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова как представленные в экспозиции, так и готовящиеся к выставкам, входили в «золотой фонд» исторического комментария и предлагались для обзора советскому зрителю разных возрастов как основополагающие.

В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: В. И. Суриков, В. М. Васнецов, А. А. Пластов, реализм, историческая картина, живопись, Русский музей, выставки, протоколы зрительской комиссии

Olga A. Tuminskaya
Saint Petersburg, Russia
State Russian Museum

Protocols of the Political Light Section of the Russian Museum
1937 – 1946: V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov, A. A. Plastov

The author offers for publication and introduction into scientific circulation documentary information about the work of the most famous artists of the realistic direction – V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov and A. A. Plastov. For a decade, the attention of viewers of different ages has been drawn to the works of the best artists, which are rightfully considered the above. The plans of the political education department for the preparation, holding and summing up of the screenings of paintings by these famous painters were discussed at the Russian Museum. The creativity of each of these painters was considered in line with the educational asset for Soviet viewers. Paintings by V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov and A. A. Plastov, both presented in the exposition and being prepared for the exhibition, were included in the "golden fund" of historical commentary and were offered for review to Soviet viewers of different ages as fundamental. The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov, A. A. Plastov, realism, historical painting, painting, Russian Museum, exhibitions, protocols of the audience commission

Картины В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова находятся в коллекции Русского музея – как в экспозиции, так и в запасниках, причем картины первых двух поступили в музей еще при его открытии в 1898 г. «24 февраля 1895 г. картину “Покорение Сибири Ермаком” приобрел Государь. А по прошествии всего лишь года со дня открытия музея, в нем появилась следующая монументальная картина “Переход Суворова через Альпы”» [3, с. 39 – 40]. Обе картины, поступившие в музей еще в XIX в., а также собранные со временем 24 подготовительные работы к ним дают яркое представление об искусстве мастера 1890-х гг.» [3, с. 26].

Стоит отметить, что в сравнении с Государственной Третьяковской галереей число произведений В. И. Сурикова и В. М. Васнецова не так велико. Почти во все время существования Русского музея в его залах были выставлены такие картины, как «Переход Суворова через Альпы», «Взятие снежного городка», «Степан Разин», «Покорение Сибири Ермаком» (В. И. Суриков); «Витязь на распутье», «Бой скифов со славянами», «Боян» (В. М. Васнецов). Зритель всегда был равнодушен к обозрению данных шедевров, а историческая направленность указанных картин причисляла их к золотому фонду русской истории и включала во всех методические разработки для экскурсионного обслуживания. Проводимая Министерством народного образования (школа) совместно с Министерством культуры (художественные музеи) специализированная работа по обучению подрастающего поколения на базе музейной коллекции дала свои плоды: советские школьники 1950 – 1980-х гг. прекрасно знали коллекцию музеев, уверенно сопоставляли факты истории России с изображенными на полотнах выдающихся отечественных художников событиями.

Творчеством А. А. Пластова Русский музей обогатился в предвоенное время. Самым главным шедевром этого художника является картина «Немец пролетел», написанная в 1942 г. и представленная на Тегеранской конференции руководителей СССР, США и Великобритании, которая состоялась в ноябре 1943 г. [Приложение 6].

Политпросветсекции

В течение существования Русского музея в его стенах были проведены несколько выставок названных живописцев. Обратим внимание на подготовку и проведение выставок. К ним всегда готовились тщательно, создавая методические указания, позальные планы, проводя реставрацию и усиленное наблюдение за работами, распределяемыми по другим музеям для передвижения выставок. Приоткроем эту завесу, воспользовавшись различными архивными источниками, в том числе исследуя и протоколы политпросветсекции. На каждом предприятии в 1918 – 1930-х гг. по подобию Главполитпросвета были созданы секции по политическому просвещению людей, в музеях – средствами агитации и наглядной пропаганды – изобразительного искусства реалистического стиля. «Центр тяжести работы Главполитпросвета и его органов должен лежать в агитационно-пропагандистской работе среди внепартийных масс в культурном просвещении, причем аппарат и силы Главполитпросвета должны всячески быть использованы также для поднятия уровня сознательности беспартийных и членов партии» [7, с. 212].

По выставке В. И. Сурикова водились экскурсии, «групповодов» выбирали особо [Приложение 2].

Творчество В. И. Сурикова в музее: подготовка и показ

Первая юбилейная выставка В. И. Сурикова состоялась в 1937 г., на которой было представлено 492 работы. Предисловие к каталогу составлено советским историком искусства, доктором искусствоведения, исследователем творчества В. И. Сурикова – В. С. Кеменовым. План исследования В. С. Кеменова как «суриковеда» заключался в следующем:

1. актуальность темы для эпохи,
2. историческое введение,
3. отражение темы в художественной литературе и искусстве,
4. искусствоведческая характеристика непосредственно произведения,
5. оценка картины критикой,
6. работа над картиной [2, с. 8].

Структура текста В. С. Кеменова всегда включала ряд разделов, их размер мог варьироваться, разделы могли быть объединены в один, но ход изложения материала не менялся. Все материалы, полученные во время изучения ученым, легли в основу его монографии, затем перестроенную в докторскую диссертацию и снова опубликованную монографией. Успешная защита диссертации состоялась 11 апреля 1958 г. Затем В. С. Кеменов начал работать над изданием диссертации.

Для студентов, обучающихся в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, на факультете живописи особенно интересен был метод работы мастера с цветом, а для студентов искусствоведческого отделения важно было понять суть формирования эстетической позиции художника. Студенческие рефераты, сохранившиеся в Научном архиве Академии художеств, показывают насколько интересна была тема живописи В. И. Сурикова для советской науки и как рос творческий потенциал будущих критиков, например, таких, как Л. В. Мочалов [9].

Вывод по творчеству В. И. Сурикова заключался в следующем: «Свои замечательные произведения Суриков создавал в годы крайнего упадка живописи. Великий художник не поддался импрессионистической моде. Суриков сумел избежать как поверхностной “красивости”, так и писаревского нигилизма, отрицающего красоту. И в этом также сказалась глубокая народность суриковского гения. Художник первый почувствовал красоту народных лиц и ярких характеров, первый понял красоту народного искусства – вышивок, орнамента, резьбы и т. д., чего передвижники вовсе не замечали. Первый сумел отличить мертвенность академического классицизма от живой силы великих классиков искусства Возрождения, вопреки советам Стасова и колебаниям Репина. Глубина философско-исторической мысли, сила подлинного реализма, ясность и содержательность художественной формы делают живопись Сурикова замечательным вкладом русской культуры в сокровищницу мирового искусства» [3, с. 9 – 10].

Первая персональная экспозиция В. И. Сурикова состоялась в 1926 г., скорее всего, из собрания Русского музея. Выгородка, сделанная в академическом зале, окаймляет большие картины художника – «Взятие снежного городка» и «Покорение Сибири Ермаком» [4, с. 12 – 20]. Вокруг висели на стендах и лежали в витринах эскизы, портреты и композиции среднего и маленького формата.

Выставка Сурикова открылась 24 октября 1937 г. К персональной выставке 1937 г. сотрудниками Отдела художественной пропаганды была написана методическая разработка экскурсии по выставке [Приложение 3], которая группирует охват визуального материала в связи с поставленными образовательными задачами: научить посетителя видеть главное в картинах В. И. Сурикова – природный талант живописца, умение сочетать тональность и хроматизм цвета, пленэризм, композиционную вариативность, созвучие главного персонажа и окружающих действующих лиц, бытовизм и натурализм деталей, историческую достоверность целого произведения.

В послевоенные годы картины В. И. Сурикова были размещены в Академических залах музея и составляли собой своеобразную персональную ретроспекцию творчества. На картинах В. И. Сурикова советские школьники учили историю Российского государства.

К сожалению, передвижение некоторых полотен по причинам ответственности при сохранности на выставки в другие города были делом затруднительным, но сотрудники Русского музея тщательно следили за экспозиционной нормой и холсты художника всегда были во внимании. Так, состояние холста «Степан Разин» оставляло желать лучшего, поэтому картина была не транспортабельна. В 1911 г. полотно Сурикова экспонировалось на Международной художественной выставке в Риме, после чего было куплено состоятельным частным собирателем банкиром В. Г. Винтерфельдом. В 1918 г. когда собрание В. Г. Винтерфельда перешло в собственность государства, в Русский музей было доставлено два свертка. В одном из них оказалась работа Сурикова «Степан Разин», безграмотно свернутая красками внутрь, отчего она оказалась в поврежденном состоянии. В музее немедленно началась реставрация и до сих пор произведение требует постоянного контроля и укрепления красочного слоя [Приложение 1].

Творчество В. М. Васнецова в музее: подготовка и показ

В Русском музее персональные выставки В. М. Васнецова в течение XX в. документально не подтверждаются, однако, произведения художника достойно занимали выставочные площади на протяжении всего периода существования Государственного Русского музея. Творчеством Васнецова занимались сотрудники Отдела пропаганды искусства – А. К. Лазуко [8] и Л. В. Короткина [5]. Последняя была знакома с родственником В. М. Васнецова и выстроила свое исследование на личных встречах с кругом знакомых и близких, и изучении архивов семьи художника.

Живописные полотна В. М. Васнецова поступили в Русский музей императора Александра III к его открытию в 1898 г., но их фонд постоянно пополнялся. Да и сама экспозиция также находилась в динамическом поиске лучших вариаций. При подготовке к перевеске экспонатов в 1902 г. художник предложил музею свою картину «Витязь на распутье». Заботы автора и хранителя соединились в подборе рамы для этой картины. Изготовителями рамы стали мастера фирмы Грабье [Приложение 4, л. 3 – 6]. Сегодняшнее состояние картины и рамы вполне удовлетворительное.

В 1990 г. запланирована выставка произведений В. М. Васнецова в Москве. Столичные хранители обращаются с письмом к ленинградским научным сотрудникам, ответственным за хранение и отправку произведений в Москву. Ответ жесткий, но справедливо воспринимаемый: нет возможности транспортировать столь хрупкие работы [Приложение 5].

Творчество А. А. Пластова в музее: подготовка и показ

Творческое наследие А. А. Пластова составляет 7 картин («Купание коней» (1937); «Немец пролетел» (1947); «В. И. Ленин в Разливе» (1948); «Витя-подпасок» (1951); «Летом. Грибы» (1954); «Юность. Отдых» (1954); «Полдень» (1961). Поступление осуществлялось в послевоенное время [1].

«Надо, чтобы на помощь сельскому культурному строительству пришла сейчас вся сельская интеллигенция, чтобы для нее стало делом чести поднять культурный уровень колхозной деревни», – говорит в своем выступлении в 1937 г. Н. К. Крупская [6]. А. А. Пластов и был тем самым сельским интеллигентом советского времени.

Появление картин А. А. Пластова совпало с общим интересом к крестьянской теме, который возрос в 1930-х гг. в связи с социалистическим переустройством деревни. На выставках тех лет среди заслуживающих внимания произведений на колхозную тему было немало и поверхностных картин – их авторы спешили запечатлеть черты нового, которые, прежде всего, бросались в глаза. Поэтому нередко сюжеты слишком прямолинейно и примитивно иллюстрировали победу над старым, желаемое выдавалось за действительное, а художественные образы искажал схематизм. Изменения же в психологии людей – не столь заметные, как приметы нового быта, но более глубокие и определяющие, оставались не раскрытыми. «Прямодушие и естественность, своеобразный эмоциональный импрессионизм – особенность большинства полотен А. А. Пластова» [10, с. 12].

Заключение

Творческое наследие всех трех юбиляров (175-летие со дня рождения В. И. Сурикова и В. М. Васнецова и 130-летие со дня рождения А. А. Пластова), приобретенное за годы существования Русского музея, рассматривается в контексте основных задач экскурсионного показа: визуализации творческой мастерской каждого из них. Схожесть всех художников заключается в том, что они истинные живописцы, влюбленные в красоту красочного письма маслом, имеющие талант передавать реалистическое видение. Их картины и исторические, и бытовые, и сюжетные одновременно. Они «лепят» форму цветом, выстраивают цветовые соотношения планов, ориентируются на переключку большого и малого как в сюжете, так и в композиционном построении. Монументализм каждого заключается и в том, что они брались за выполнение работ большого размера, но и в том, что их темы были исторически глобальными, возвышающими человека в его трудовом и ратном подвиге.

Живописное мастерство заставляет увидеть по-новому каждую из разрабатываемых художниками сцен, насладиться работой кисти в сочетании мазков при письме человеческой фигуры и окружающего пространства (пейзажа, натюрморта, интерьера). Картины В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова действительно музейные, их необходимо рассматривать и с близкого расстояния, и с точек дальнего обзора. Различные вариации экспозиционного показа как в основном обзоре, так и в выставочном, раскрывают динамику творческого поиска каждого из живописцев, выстраивают стилистическую доминанту их притязаний и поисков, раскрывают эпоху, в которой они жили и творили, а также ставят вопросы творческой перспективы живописного процесса в XXI в.

Приложение

Приложение 1. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I.) Оп. 6. Ед. хр. 1234. Переписка с комитетом по делам искусств и ГТГ об устройстве выставки произведений Сурикова. 10.1937 – 17.03.1938. 37 л. Л. 1.

В январе 1937 г. директор Русского музея А. Г. Софронов писал ответное письмо в руководящие органы и в Третьяковскую галерею с четким распоряжением запретить вывозить картину «Степан Разин» из музея ввиду ее плохой сохранности.

Мнение Комиссии из Москвы в составе гг. Грабаря, Богословского, Корина и Кудрявцева, осмотревших картину Сурикова «Степан Разин»: высказано решение о возможности отправки ее на выставку в Москву. Мнение Комиссии никак не согласовано с заключениями ленинградских специалистов. Сотрудники Русского музея имеют противоположное мнение.

В связи с приведенными мною соображениями, считаю необходимым поставить Вас в известность, что, если с Вашей стороны последует распоряжение об отправке картины Сурикова в Москву, я лично должен буду сложить с себя всякую ответственность за ее сохранность, которая таким образом всецело падает на Комитет по делам искусств, равным образом не приму на себя ответственность по обязанностям, связанным со снятием, наворачиванием картины на вал, упаковке и пересылки ее в адрес Третьяковской галереи.

Директор ГРМ Сафронов Председателю Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Керженцеву Н. М.

Приложение 2. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I.) Оп. 6. Ед. хр. 1187. Протоколы заседаний политпросветсекции ГРМ и экскурсионной комиссии. 03. – 11.1937. 63 л. Л. 43 – 58.

Отзывы об экскурсии В. И. Сурикова:

Групповоды: З. Познякова и Т. Ананьева – хорошо.

Методическая разработка А. Н. Савинова и О. А. Спицыной принята к исполнению всеми экскурсоводами, работающими на выставке.

Приложение 3. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I.) Оп. 6. Ед. хр. 1236. Савинов А. Н., Спицына О. А. Методическая разработка экскурсии по выставке произведений В. И. Сурикова в ГРМ. 1937 г. 24 л.

Выставка Сурикова открылась 24 октября 1937 г.

Методическое указание. Биографические данные должны даваться параллельно творческому пути на протяжении всей экскурсии, здесь они приравняются как характеристика академического периода на материале (л. 3).

Экскурсоводы З. Познякова и Т. Ананьева ведут хорошо.

I зал

В картинах «Натурщики», «Милосердный самаритянин» – внимание к анатомии.

Два варианта картины «Памятник Петру I» (1870). Наблюдение за освещением на Сенатской площади.

«Вселенские соборы» (1876–1878). Для подготовленной группы (л. 4).

II зал

«Утро стрелецкой казни» (1881). Торжественность последних минут жизни. Противопоставление: Петр – стрельцы. Беспокойные очертания храма Василия Блаженного и тревожность осужденных (л. 5).

«Меншиков в Березове» (1883). Цветовое воздействие. Картина родилась из эпизода: пили чай семьей на даче в дождь и у художника возникла мысль: «А кто еще в истории так сидел?». Ответ: Меншиков в Березове. И вся картина «появилась». Сравнить эскизы. Тонкая психология описания людей (л. 10).

«Римский карнавал» (1885). Беглый показ (л. 11).

III зал

«Боярыня Морозова» (1887). Воспоминание «Стрельцов». Приют нищих, странников и юродивых Христа ради. Национальный женский образ: цветовые соответствия от черного к фиолетовому и розовому. Импрессионизм, воздушная среда (л. 12–19).

IV зал

«Взятие снежного городка» (1891). Чистые краски ясного морозного дня (л. 19).

«Покорение Сибири Ермаком» (1895). 1581 год. Войска хана Кучума. Художник имеет «право на неточность». Объяснение (л. 19–21).

V зал

«Переход Суворова через Альпы» (1899) Дух историзма должен быть сохранен в целом, в деталях ошибаться можно» (л. 23).

«Степан Разин» (1897). Русско-японская война: предчувствие страшного.

Эскизы к «Степану Разину». Композиция. карикатуры на генералов (л. 23–25).

«Автопортрет» (1915). Незадолго до смерти.

Картины Сурикова смотрятся десятками тысяч новых советских зрителей, изучаются советскими художниками. Его живопись и композиционное мастерство, глубина содержания, реалистический метод – делает картины Сурикова ценнейшим материалом в культурном наследии прошлого, ставшим достоянием свободных народов СССР (л. 24).

Приложение 4. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 1. Ед. хр. 187. Письма В. М. Васнецова – хранителю Художественного Отдела П. А. Брюллову о приобретении рамы для картины «Витязь». 01.05. – 14.08.1902. 6 л. Л. 3 – 6.

В Магазин рам Грабье (А. А. Грабэ).

Грузино-Глазовский переулок,

Собственный дом

Многоуважаемый Павел Александрович!

Исполнив Ваше поручение заказать раму для «Витязя» у Грабье. Складная рама будет стоить 90 руб., а цельная – 65 руб. для картины, конечно, безразлично, но для галереи может быть удобна та или другая.

Выбрана цельная за 65 руб.

Андрей Андреевич Грабье

Образец рамы я получил.

В образце рамы для Русского музея Императора Александра III придется сделать поправки:

- а) ослабить немного профиль (гладкий) край;
 - б) между гладкой частью и крупным орнаментом поместить яичный жгут (как указано на рисунке);
 - с) окончить назад раму проще;
 - д) у самой картины окончание рамы несколько утолщить.
- В. Васнецов (л. 6).

Приложение 5. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 24. Ед. хр. 43. Переписка с музеями и другими учреждениями об организации выставок. 08.01. – 28.12.1990. 243 л.

В Государственную Третьяковскую галерею Государственный Русский музей готов предоставить на Всесоюзную выставку произведений В. М. Васнецова работы, кроме:

1. Витязь на распутье, 1882. Ж–4214.
2. Портрет И. Н. Крамского. Р–5326.
3. Христос и Пилат перед народом. Р–5853.
4. Бой Кирибеевича с Калашниковым. Р–5313.

Вынуждены отклонить по причине их неудовлетворительной сохранности. Три последних – рисунки больших для графики размеров, выполненные на бумаге в смешанной технике с употреблением угля.

Выставка планируется на октябрь – ноябрь 1990 г. (л. 49).

Приложение 6. ОР ГРМ. Ф. 165 (фонд В. Н. Петрова). Оп. 1. Ед. хр. 180. Картина А. А. Пластова «Немец пролетел». Не ранее 1946 г. 5 л.

В суровую военную осень 1942 г. в день 25 годовщины Великой Октябрьской революции в залах Государственной Третьяковской галереи в Москве открылась большая художественная выставка – «Великая Отечественная война».

Трудно переоценить огромное политическое и культурное значение этой выставки. Она явилась ярким свидетельством небывалого морального подъема, охватившего советских людей в эти тяжелые дни. Художники, сумевшие поставить свое искусство на службу задачам защиты родной страны, стали подлинными выразителями героической души народа, борющегося за свою свободу и независимость.

Выставка показала, что, несмотря на тяжкие испытания, пережитые нашей страной, советское искусство не только не снизилось, но, напротив, приобрело новую выразительность и глубину.

С особенной ясностью проявилась огромная сила идейного, политического воздействия искусства, его активная организующая роль в народном самосознании. В художественных произведениях, созданных в эти дни, нашли свое воплощение чувства, одушевлявшие советский народ – любовь к родине, ненависть к врагу и непреклонная воля к победе. Среди произведений, впервые появившихся на этой выставке, многие вошли в золотой фонд советского искусства. К их числу принадлежит картина А. А. Пластова «Немец пролетел».

Сюжет картины несложен, изображен простой, неукрашенный русский пейзаж. Опушка леса, тонкие белые стволы и пожелтевшие листья березок, широко раскрытые дали, холодное осеннее небо. Едва заметной точкой показан улетающий немецкий самолет. А на переднем плане истерзанное стадо, испуганная воющая собака и ничком лежащий убитый мальчик – пастух, с окровавленной головой.

Художник берет здесь обыденное, типичное явление живой действительности тех дней. Он показывает это явление во всей его суровой трагической правде, ничего не усиливая, не подчеркивая, сохраняя за изображенным событием всю непререкаемую значимость факта. Немало подобных, ничем не оправданных, тупых зверств совершено фашистами в нашей стране. Картина Пластова может стоять в ряду исторических документов, обличающих бессмысленную жестокость врага (л. 1).

Но этим еще не исчерпывается идейное и художественное значение картины. художник очень далек от бесстрастной фиксации поразившего его факта. Напротив, он вкладывает в изображение всю силу своего патриотического чувства, свою любовь к Родине и ненависть к ее угнетателям. Трагедия в картине Пластова овеяна тонким и проникновенным лиризмом, и ощущение безысходности, неизбежно охватывающее человека перед лицом смерти, здесь как бы растворяется в глубоком поэтическом переживании. При всем трагизме своей темы, картина Пластова не пессимистична. В ней нет ни отчаяния, ни слепой покорности судьбе. Показывая смерть русского мальчика, безжалостно убитого ненавистным врагом, художник вызывает у зрителя чувство боли и гнева, он зовет к отмщению. Вместе с тем, показывая красоту и величие родной земли, ее бескрайних просторов, художник пробуждает уверенность в грядущей победе. Мысль художника как бы восходит от частного к общему, раскрывая в единичном эпизоде смысл и значительность большого исторического явления.

В соответствии с идейным содержанием картины, художник стремится заставить зрителя поверить в истинность изображенного факта. Этой задаче он подчиняет и пространственное построение картины, и взаимную связь ее частей – композиции, и цветовое решение – колорит. Пейзаж в картине Пластова раскрывается перед зрителем со всей естественностью живого ощущения природы. В нем нет ничего нарочитого, построенного.

Можно было бы, пожалуй, даже упрекнуть художника за чрезмерную «этюдность» его пейзажа – если бы эта этюдность не явилась логическим следствием всего идейного замысла произведения. Фигура убитого мальчика не выдвинута в центр картины, ничем не выделена, не подчеркнута. Она натурна, как бы слита с пейзажем, вводится в его тональность и становится его органичной частью. Отказываясь от повышенного драматического эффекта, сохраняя непредвзятую естественность во всем построении картины. Пластов добивается подлинно реалистической убедительности образа.

В этом стремлении к ясности и простоте изобразительного языка, к идейной содержательности и конкретности творческого мышления Пластов выступает как прямой преемник лучших заветов русской реалистической школы живописи XIX в. Его картина является глубоко национальной не только по теме, но и по всем особенностям своего художественного метода, по характеру средств художественного выражения. Эмоциональная построенность картины Пластова перекликается с лиризмом больших мастеров русского пейзажа, с наследием Нестерова и Виктора Васнецова (л. 2).

А. А. Пластов принадлежит к тому поколению, которое вступило в жизнь в дни Великой Октябрьской революции. Он родился в 1893 г и закончил свое художественное образование в 1917 г. Но судьба его творчества сложилась не совсем

обычно: успех и широкое общественное признание пришли к нему поздно, после 20 лет упорной работы и почти полной безвестности. А в наши дни, в 1940-е гг. в его творческой деятельности наступил настоящий расцвет, и имя Пластова выдвинулось в ряды ведущих советских живописцев.

Долгие годы настойчивого подготовительного труда оказались глубоко плодотворными. Именно в этот период определился круг тем и образов, характерных для Пластова, и выковалось его живописное мастерство. Пластов стал внимательным и вдумчивым изобразителем советской деревни, советского крестьянства. И когда на выставке «Индустрия социализма» в 1937 г. была показана его картина «Праздник урожая в колхозе», для художественной критики и общественности стало ясно, что в нашем искусстве появился новый своеобразный и крупный художник.

Среди советских живописцев, посвятивших свое творчество колхозной тематике, Пластову принадлежит особое место. О нем недостаточно было бы сказать, что он хорошо изучил жизнь советской деревни и правильно отразил ее в своих произведениях. В творчестве Пластова есть нечто большее: жизнь, изображаемая художником, здесь как бы увидена глазами советского крестьянина, глазами колхозника. В картинах Пластова нашли свое отражение мысли и чувства советского крестьянина.

С этой глубокой и подлинно народной основой творчества Пластова связаны основные черты его художественной системы. Отсюда идет его неизменно оптимистическое восприятие мира, ясность и доступность изобразительного языка, жизнеутверждающая сила и лирическое напряжение образов.

Уже в середине 1930-х гг. Пластов создал ряд значительных произведений. Кроме уже упомянутой картины «Праздник урожая в колхозе», выразительной и разнообразной по типу, остро правдивой в передаче сельского быта, Пластов написал в эти годы «Колхозный базар» (1935), «На колхозном пчельнике» (1937), «Стадо» (1938). На выставке «XX лет РККА» в 1938 г. появилась его картина «Купание коней Красной конницы», и критика единодушно причислила эту картину к лучшим достижениям советской живописи (л. 3).

Новый этап в развитии творчества Пластова наступил в дни Великой Отечественной войны. Центральным произведением этого периода является картина «Немец пролетел», которой посвящен настоящий очерк, а на исходе войны, в 1945 году Пластов написал две картины – «Сенокос» и «Жатва», удостоенных Сталинской премии I степени.

Все эти картины находятся в Государственной Третьяковской галерее. Но картина «Немец пролетел», завоевавшая особенную любовь советских зрителей, несколько раз была повторена автором. Одно из таких повторений входит в собрание Государственного Русского музея (л. 4).

Литература

1. *Аркадий Пластов : почва и судьба: к 120-летию со дня рождения.* – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2013. – 575 с. : ил.
2. *Василий Иванович Суриков. 1848–1916 : каталог выставки.* – Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. – 76 с. : ил.

3. *Василий Суриков в Русском музее.* – Санкт-Петербург : Palace Editions, 1998. – 127 с. : ил.
4. *Гольдштейн, Е. И.* Последняя картина Сурикова / Е. И. Гольдштейн // Суриковские чтения: науч.-практ. конф. : сб. ст. – Красноярск : Платина, 1993. – 81 с. ; С. 12-20.
5. *Короткина, Л. В.* Виктор Васнецов: письма. Новые материалы / Л. В. Короткина. – Санкт-Петербург : АРС, 2004. – 317 с. : ил.
6. *Крупская, Н. К.* К сельской интеллигенции / Н. К. Крупская // В помощь учебе. – 1937. – 30 июля (№ 49).
6. *Крупская, Н. К.* Основы политико-просветительной работы / Н. К. Крупская. – Москва : АПН, 1959. – 388 с. ; С. 212.
7. *Лазуко, А. К.* Виктор Михайлович Васнецов : альбом / А. К. Лазуко. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 206 с.
8. *Мочалов, Л. В.* Письма и высказывания В. И. Сурикова : [реферат : машинопись]. 1953. 45 с. // Научный архив Академии художеств. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 488.
9. *Филиппова, И. И.* Живопись Аркадия Пластова 1930–1960-х годов: творческий метод и образно-смысловые структуры : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / И. И. Филиппова. – Санкт-Петербург : РГПУ имени А. И. Герцена, 2018. – 21 с.

Образ человека и природы в произведениях А. А. Пластова из собрания Русского музея

В статье рассматриваются особенности образного построения произведений известного советского художника А. А. Пластова. На примере его работ из коллекции Русского музея выявляются характерные изобразительные приемы выразительной и достоверной передачи человека на фоне деревенского пейзажа. Анализ творческого метода А. А. Пластова позволяет установить важность этюдов и натуральных зарисовок в процессе создания целостных крупноформатных картин художника.

Ключевые слова: творчество А. А. Пластова, портрет, пейзаж, история советского искусства, Государственный Русский музей

Sergei V. Krivondenchenkov
Saint Petersburg, Russia
State Russian Museum

The image of a man and a nature in the works of A. Plastov from the collection of the State Russian Museum

The article discusses the features of the figurative construction of the works of the famous Soviet artist A. Plastov. Samples of his works from the collection of the State Russian Museum help to reveal characteristic visual techniques of expressive and reliable transmission of a person against the backdrop of a rural landscape. An analysis of the creative method of A. Plastov allows us to establish the importance of studies and sketches from nature in the process of creating his integral large-format paintings.

Keywords: A. Plastov's art, portrait, landscape, history of Soviet art, State Russian Museum

«Аркадий Александрович Пластов – крестьянский художник» [4, с. 217]. В этой фразе известного советского живописца Гелия Коржева заключается точная оценка самобытного таланта мастера, в произведениях которого нашли отражение гармоничные художественные образы человека-труженика и родной природы. Изображая своих земляков и деревенские пейзажи, Пластов всегда стремился к одной цели – «найти ... самое главное» [8, с. 203]. Подтверждением могут служить его картины и рисунки, занимающие достойное место в собрании самого крупного музея отечественного изобразительного искусства.

Коллекция произведений Пластова в Русском музее сейчас включает 11 произведений фонда живописи и 7 произведений фонда рисунка. Около двадцати работ – это малая часть сохранившегося наследия художника, но без нее было бы

неполным представлением об этапах его творческого пути и особенностях изобразительного языка автора жизнеутверждающих полотен.

История формирования собрания произведений Пластова начинается с крупноформатного живописного полотна «Колхозный праздник», поступившего в 1947 г. из Дирекции Художественных Выставок и Панорам. На следующий год эта картина уже занимала важное место в новой музейной экспозиции советского искусства. Подобные светлые художественные образы мирной жизни были очень необходимы советским людям после долгих суровых лет войны. Яркий колорит, отсутствие композиционного центра, дробная описательность деталей – все это точно передавало настроение «Праздника урожая» (второе название картины). В трудные 1930-е гг. художник больше всего ценил радость на лицах своих односельчан родной деревни Прислонихи, где с 1929 г. существовал колхоз. В период натурной работы над живописным полотном было создано более 200 подготовительных этюдов. Можно с уверенностью сказать, что с этого произведения начиналась в творчестве Пластова более чем тридцатилетняя «художественная летопись жизни одной деревни» [12, с. 15]. Жизнерадостная картина, написанная для Всесоюзной выставки «Индустрия социализма» 1937 г., получала второе рождение в послевоенной постоянной экспозиции музея.

Одновременно с «Колхозным праздником» в Русский музей поступило произведение «Фашист пролетел» (ил. 1) – одна из самых проникновенных и драматичных картин на тему Великой Отечественной войны. Это авторское повторение одноименного живописного полотна 1942 г., обладающее мощной энергетикой психологического воздействия на зрителя. Картина отличается убедительностью и совершенством художественного образа. Подчеркнем, насколько важную роль в его создании играет пейзаж.



Ил. 1. А. А. Пластов. Фашист пролетел, 1947.

Авторское повторение картины 1942 г., находящейся в Государственной Третьяковской галерее.
Холст, масло. 134,5 × 181. Ж-5576

Осенняя природа будто скорбит по убитому пастушку. Ей свойственны черты реальной местности, олицетворяющей собирательный образ русского пейзажа. И в этом просматривается преемственность художественных традиций лучших образцов отечественного реалистического искусства. Трактовка пейзажного фона в картине «Фашист пролетел» близка печально-лирическому звучанию произведений М. В. Нестерова, с которым Пластов познакомился накануне войны. Позднее в письме 1942 г. симбирский художник получил важные наставления от старшего коллеги: «У Вас есть все, чтобы быть прекрасным художником, чтобы рассказать людям о простых вещах, поэтические, еще не сказанные никем так убедительно, правдиво подробности быта нашего народа, быть может, истории нашей» [5, с. 34].

Новые возможности использования пейзажа Пластов продемонстрировал в другой картине на военную тему из собрания Русского музея. Она была написана в 1948 г. и называлась «Партизаны. (В лесу)». В этом произведении художник отказался от панорамной передачи ландшафта. Живописец изобразил фрагмент смешанного леса с наклоненными стволами берез. Они подчеркивали силу стихийного сопротивления, которую должны были преодолевать скачущие по бездорожью всадники. Пластовым было создано несколько вариантов этого произведения. Наиболее ценной автор считал композицию, передающую внутреннюю динамику сюжета.

Пейзажи в картинах Пластова стали подтверждением его правила следовать от «правды этюдной» к «правде этюда в картине» [7, с. 15]. Даже в такой «программной» для советского искусства работе как «В. И. Ленин в Разливе» (1949 г., картина поступила в Русский музей сразу после ее написания) можно увидеть следование натурным наблюдениям за природой: в окрестностях озера Разлив на заболоченной равнине нередко в вечерние часы появляется густой стелящийся туман.

Возвращаясь к истории послевоенной экспозиции Русского музея, отметим повышенный интерес любителей искусства и специалистов к произведениям Пластова. В конце 1950-х гг. для отечественного изобразительного искусства были выделены просторные залы первого этажа корпуса Бенуа, где работы Пластова выставлялись монографически и занимали большие площади стен. Так, на сохранившейся фотографии 1959 г. (ил. 2) запечатлены музейные сотрудники – авторы обновленной экспозиции советского искусства. Они стоят на фоне экспонирующихся пластовских картин. Одна из сотрудниц – Анна Константиновна Антонова, изучавшая произведения художника в собрании Русского музея. Ее необычное высказывание дает представление о теплом и бережном отношении музейщиков того времени к работам живописца: «Если вы захотите в пасмурный день увидеть яркое солнце, зимой вдохнуть аромат цветущего луга, нагретой солнцем земли, услышать легкий шорох наливающихся колосьев и шелест листвы – остановитесь у картин Пластова, и перед вами откроется мир, полный света и цветов, вы познакомитесь со скромными трудолюбивыми людьми, увидите, как они работают, порадуетесь щедрости земли и полюбите жизнерадостное искусство этого замечательного художника» [1, с. 40].



Ил. 2. Сотрудники Русского музея на экспозиции произведений А. А. Пластова, 1958 – 1959. Фотография

На другой архивной фотографии (ил. 3) запечатлен перспективный вид на стену с картинами «Фашист пролетел», «Сбор картофеля», «Юность», «Витя-подпасок». Насколько разными, но узнаваемыми и интересными по исполнению они представляли перед зрителем. В центре доминировало двухметровое полотно «Юность» 1954 г., которое будто наполняло воздухом и свежестью зелени весь зал. Общеизвестно, что для Пластова идея произведения уже была заключена в названии, которое реализовывалось на каждом этапе создания изображения. Так рождался верный и глубокий ассоциативный образ. Передать «впечатление ... от явления» [11, с. 20] – вот к чему стремился художник и учил этому творческому подходу своего сына Николая, который изображен на полотне «Юность».



Ил. 3. Экспозиция советского искусства Русского музея: фрагмент, 1960 – 1970-е. Фотография

Иной художественный строй характеризует картину «Сбор картофеля» (ил. 4), написанную в 1957 г. Тяжеловесность форм и фрагментарность изображения на первый взгляд придавали жанровой сцене приземленность, но при внимательном рассмотрении позволяли увидеть более глубокий смысл происходящего действия. Изображение поражает гармоничным сочетанием цветовых пятен, создающих необычный иллюзорный материалистичный мир – естественную окружающую среду человека. По словам историка искусства В. С. Кеменова такой мир «антинатюрмортен». Уверенная лепка живописных форм (необходимо вспомнить обучение Пластинова на скульптурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества) наполняет своеобразной красотой ракурсы фигур, в которых чувствуется сдержанное напряжение и сила духа тружеников села. Не случайно известный портретист В. М. Орешников отмечал, что «частный эпизод воспринимается здесь как обобщение крестьянской жизни» [6, с. 49–50]. А вот что писал Пластинов в одном из писем (1946) к сыну: «Нет ничего легче очерстветь сердцем, залезть в жесткую броню аристократического отщепенства и навеки потерять через это ту тончайшую отзывчивость сердца к малым людям, которая, как воздух, необходима истинному художнику ...» [10, с. 31]. Картина «Сбор картофеля», наряду с другими работами Пластинова, входила в серию произведений «Люди колхозной деревни» (1951 – 1965), за которую он в 1966 г. был удостоен Ленинской премии.

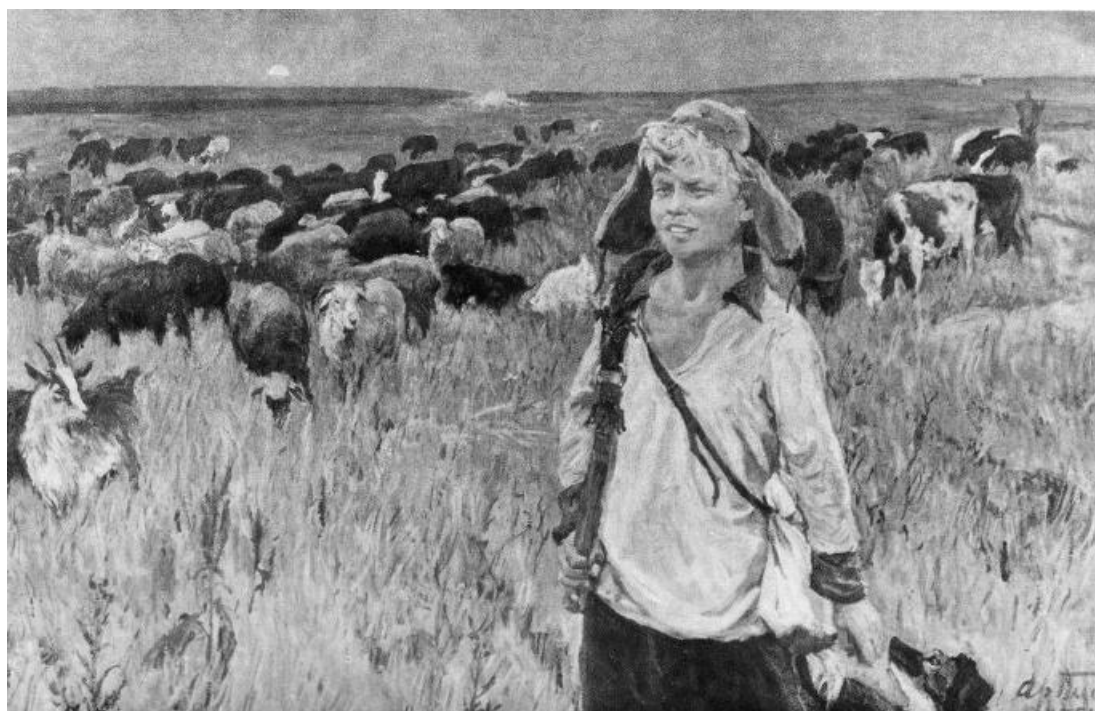


Ил. 4. А. А. Пластинов. Сбор картофеля. (На огороде), 1957.
Холст, масло, 112 × 161 см. Ж-7014

Сердечное и восхищенное отношение к землякам-крестьянам просматривалось и в двух небольших графических портретах из собрания фонда рисунка XX в. Русского музея, поступивших в дар в 1975 г. от коллекционера Петра Евгеньевича Корнилова. В этих рисунках также обращает на себя внимание основательный подход к «скульптурной» проработке лиц. Появление подобных изображений в

сочетании с определенной обстановкой или действием в картине позволяло называть художника «мастером композиционного психологического портрета» [3, с. 35]. Например, особой выразительности и внутренней значимости личности достигает Пластов в портрете Коли Тоньшина (1962).

Пластова всегда интересовал человек и, в первую очередь, человек труда. К труженику художник всегда относился уважительно, независимо от рода занятий или возраста. Это убедительно подтверждает созданный художественный образ в картине «Витя-подпасок» (1951) (ил. 5). Здесь происходит преображение будничного сельского пейзажа благодаря романтической поэтике: вечернее освещение, диск луны, огоньки костра ... И, конечно, нельзя не заметить просветленный взгляд мальчика, специально запечатленного на ближнем плане картины.



Ил. 5. А. А. Пластов. Витя-подпасок, 1951. Холст, масло. 121 × 186 см.
Ж-5957

Общеизвестно, что Пластов с особым теплом относился к изображению деревенских детей. Трепетность и нежность характеризует образ сидящей уставшей девочки в произведении «Летом. Грибы». Картина написана почти одновременно с картиной «Юность» и передает близкое к ней ощущение единения человека с умиротворенной летней природой. Простота и конкретность деталей, искренность чувств определяют главное творческое кредо живописца – стремление к правде жизни.

Произведения Пластова наполнены позитивным восприятием мира и утверждением светлой надежды. Большое значение в создании таких образов имеет не только импрессионистическая звучная цветовая гамма, но и будто разливающийся на всем живописном пространстве свет. Трудно переоценить его значение в картине 1961 г. «Полдень» (ил. 6), ставшей образцом жизнелюбия художника. Свет привносит в изображение некую легкость и чистоту, усиливая композиционный центр с большим пятном белого платья женщины. Этот свет делает более нежными зеленую

цветовую гамму травы, он отражается от деревянных мостков, блестящих частей мотоцикла и даже темной воды.



Ил. 6. А. А. Пластов. Полдень, 1961. Холст, масло. 174 × 231 см.
Ж-7840

Примечательно, что один из ранних примеров успешного применения сложного освещения в картине – это произведение «Купание коней» (1938), которая поступила в 1962 г. из Центрального музея вооруженных сил СССР. «Дерзкая живопись» (это характеристика Н. А. Пластова) с круговой композицией, позволяет вспомнить образцы неоклассического искусства. Картина была результатом творческой поездки художника в кавалерийскую часть на Кавказ и работы в мастерской.

В Отделе рукописей Русского музея хранится около 30 документов, касающихся Пластова, в том числе воспоминания художника Соломона Моисеевича Гершова, который как раз в 1938 г. воспользовался помощью живописца, предоставившего ему место для работы в Москве. «Я оказался в очень удобной в отношении света и расстояния мастерской» [2, л. 61], – писал Гершов.

Пластов в своих картинах с одинаковым вниманием относился к написанию как человека, так и животных. В результате рождались очень сложные ракурсы в передаче коней на больших полотнах или почти натуралистические зарисовки камерных размеров. Художники Алексей и Сергей Ткачевы называли Пластова «одним из лучших анималистов в русском искусстве» [13, с. 20]. Исследователь творчества художника В. П. Сысоев писал, что «он понимал “душу” животного, как может ее понимать только крестьянин» [12, с. 45].

В изображениях Пластова животные нередко представлены как близкие друзья человека. Например, в иллюстрации к рассказу А. П. Чехова «Тоска» передана

сцена неторопливой беседы извозчика Иона с лошастью. В собрании Русского музея хранятся четыре больших листа (можно сказать иллюстрации-картины), посвященные произведениям великого русского писателя. «... Через Чехова пытаюсь закрепить на бумаге ... все то, что видел, знал и любил с детства и вижу, знаю и люблю и до сего времени» [9, с. 27]. С этим связан выбор изображенных сцен, посвященных крестьянской жизни. Нередко в них появлялся мотив дороги: как, например, в иллюстрации к рассказу «Спать хочется». Варька с матерью бредут по размытой дороге в город. В изображении к повести «В овраге» полуживая Липа останавливается с мертвым ребенком на руках перед встретившимся в ночи путником. Сложные чувства человека, оказавшегося в одиночестве за решеткой, передает Пластов в иллюстрации к рассказу «Палата № 6». «Для меня Чехов обязателен и неисчерпаем, как сама жизнь ...» [9, с. 27], – объяснял художник в одном из писем 1950-х гг. Приведенные выше иллюстрации попали в музей через Министерство культуры после Всесоюзной выставки 1955 г.

История бытования творческого наследия художника прочно вплетена в выставочную деятельность Русского музея. Десять лет назад в корпусе Бенуа с успехом прошла большая юбилейная выставка «Аркадий Пластов. Почва и судьба», которая сопровождалась изданием фундаментального каталога.

Многие исследователи сравнивают творчество Пластова с произведениями классического русского и европейского искусства. Нагляднее всего это ощущается в стенах Русского музея, где после знакомства с произведениями мастера невольно хочется вернуться к описательным эпизодам «Народного гуляния во время Масленицы ...» К. Е. Маковского, еще раз остановиться перед картиной «Купание лошади» В. А. Серова, пересмотреть сцены из крестьянской жизни В. Г. Перова, понять живописные приемы в портретах И. Е. Репина.

Художественные образы человека и природы в произведениях Аркадия Александровича Пластова – это результат «непрестанных наблюдений» за натурой. «Черпая ее богатства», он научился понимать «могучее очарование природы». «Мужество и выносливость», «честность и неутомимость» были верными спутниками творческих поисков мастера. «... Дело художника в том и заключается, – утверждал Пластов в одной из своих статей, – чтобы показывать правду жизни ...» [8, с. 202].

Литература

1. Антонова, А. К. Произведения А. Пластова в Государственном Русском музее / А. К. Антонова. – Ленинград ; Москва : Советский художник, 1966. – С. 40.
2. Гершов, С. Н. Мои воспоминания // ОР ГРМ. Ф. 216. Оп. 2. Ед. хр. 60. Л. 61.
3. Кеменов, В. С. Искусство, отданное народу / В. С. Кеменов // Художник. – 1972. – № 11. – С. 35.
4. Коржев, Гелий. А. А. Пластов // Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов: «От этюда к картине» : статьи, воспоминания, материалы / предисл. В. А. Леняшина. – Москва : Фонд «Связь Эпох», 2018. – С. 217-220.
5. Нестеров М. В. – А. А. Пластову, 10 января 1942 года // Художник. – 1972. – № 11. – С. 34.
6. Орешников, В. М. Искусство, отданное народу / В. М. Орешников // Художник. – 1972. – № 11. – С. 49-50.

7. *Пластов, А. А.* Автобиография / А. А. Пластов // *Художник.* – 1972. – № 11. – С. 15.
8. *Пластов, А. А.* От этюда к картине // Пластова Т. Ю. *Аркадий Пластов: «От этюда к картине»* : статьи, воспоминания, материалы / предисл. В. А. Леняшина. – Москва : Фонд «Связь Эпох», 2018. – С. 202-205.
9. *Пластов А. А.* – искусствоведу (1950-е) // *Художник.* – 1972. – № 11. – С. 27.
10. *Пластов А. А.* – Н. А. Пластову, май 1946 года // *Художник.* – 1972. – № 11. – С. 31.
11. *Пластов А. А.* – Н. А. Пластову, 13 января 1946 года // *Художник.* – 1972. – № 11. – С. 20.
12. *Сысоев П. М.* Вступительная статья // *Аркадий Александрович Пластов. Альбом* / сост. Н. А. Пластов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1979. – С. 15.
13. *Ткачевы, А. и С.* Вспоминая о Пластове / А. и С. Ткачевы // *Искусство.* – 1977. – № 1. – С. 20.

Образы В. М. Васнецова для иконостаса храма

Св. Александра Невского в Софии.

Вклад русских художников в декоративное оформление памятника в начале XX в.

За пределами нашей страны существуют почти неизвестные широкой аудитории, но уникальные по своей красоте и значимости памятники, сохранившие первоначальный гений создавших их русских мастеров. Одной из таких архитектурно-художественных жемчужин мировой культуры является храм-памятник во имя святого Александра Невского в Софии, построенный на рубеже XIX–XX вв. в честь тысяч русских солдат, погибших за освобождение Болгарии от османского владычества (во время русско-турецкой войны 1877–1878 гг.). Для украшения храма были приглашены лучшие художники из России, в числе которых и В. М. Васнецов, создавший для иконостаса храма два центральных образа – Христа Пантократора и Богородицы с Младенцем.

Ключевые слова: В. М. Васнецов, храм-памятник Св. Александра Невского в Софии, русское искусство, иконы, монументальная живопись

Nataliya D. Korina

Moscow, Russia

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting,
Sculpture and Architecture

Victor Vasnetsov's Icons in the Iconostasis in the St. Alexander Nevsky Cathedral in Sofia. The Contribution of Russian artists to the Decoration of the Cathedral-Monument at the Beginning of the 20th century

Outside Russia, there are genuinely unique monuments, authentic and untouched testimonies to the genius of Russian artists, which remain literally unknown to a broad audience. One of such architectural and artistic gems is the Memorial Cathedral of St. Alexander Nevsky in Sofia, built in the late 19th – early 20th centuries in honor of the thousands of Russian soldiers, who fell in the Russo-Turkish War (1877 – 1878), liberating Bulgaria from the Ottoman yoke. The best Russian artists were invited to take part in the Cathedral's decoration. Among them was Victor Vasnetsov, who created two central icons – Christ Pantokrator and the Virgin and Child – for the Cathedral's iconostasis.

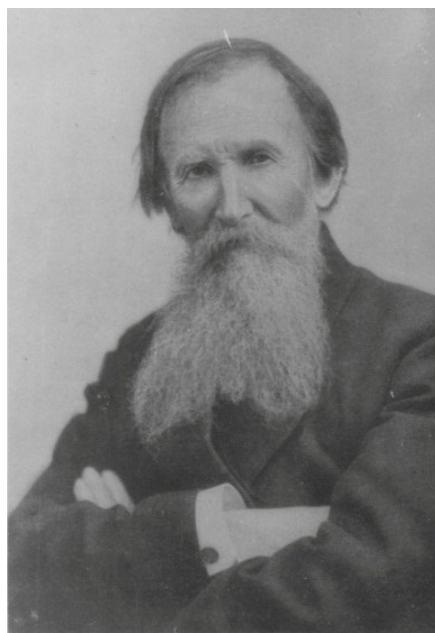
Keywords: V. M. Vasnetsov, the St. Alexander Nevsky Cathedral in Sofia, Russian art, icons, monumental painting

«... Восторженное вдохновение, духовность и чистота сердца – творчество Васнецова»

Митрополит Антоний (Храповицкий)

Так характеризовал религиозную живопись В. М. Васнецова один из известнейших деятелей Православной Церкви рубежа XIX – XX вв., митрополит Антоний (Храповицкий) [5, с. 211], лично знавший художника и тонко чувствовавший глубину его таланта. Он писал: «Русская живопись по общему признанию – первая в современном мире, а Васнецов и Нестеров – первые среди русских талантов. Оба они – восстановители православного, то есть византийско-русского, стиля живописи. Ими совершен поворот от итальянско-немецкого искусства, чувственного и горделивого, к православному, одухотворенному и смиренному <...>. Прибавим к сказанному, что наши живописцы не только восстановили, но и усовершенствовали византийско-русский стиль. Они несколько разнятся и друг от друга, и от прежних, тоже истинно православных иконописцев. Разумею, конечно, не только технику живописи, которая у последних была совершенно патриархальной, но и художественные идеи, вложенные нашими гениями в изображения Спасителя, Богоматери и святых» [5, с. 209–210].

Сам же художник (ил. 1), по праву считающийся создателем и главным представителем былинно-сказочного жанра в русском искусстве, считал работу именно над библейскими темами в монументальной и станковой живописи важнейшей в своем творчестве: «Я крепко верю в силу идей своего дела, я верю, что нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела – как украшение храма. <...> Пусть мое исполнение будет несовершенно, даже плохо, но я знаю, что я прилагал все свои силы к делу плодотворному. <...> В храме человек соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа – с человеческим идеалом. Нужно заметить, что если человечество до сих пор сделало что-либо высокое в области искусства, то только на почве религиозных представлений» [2, с. 72–73].



Ил. 1. В. М. Васнецов, 1910-е гг.

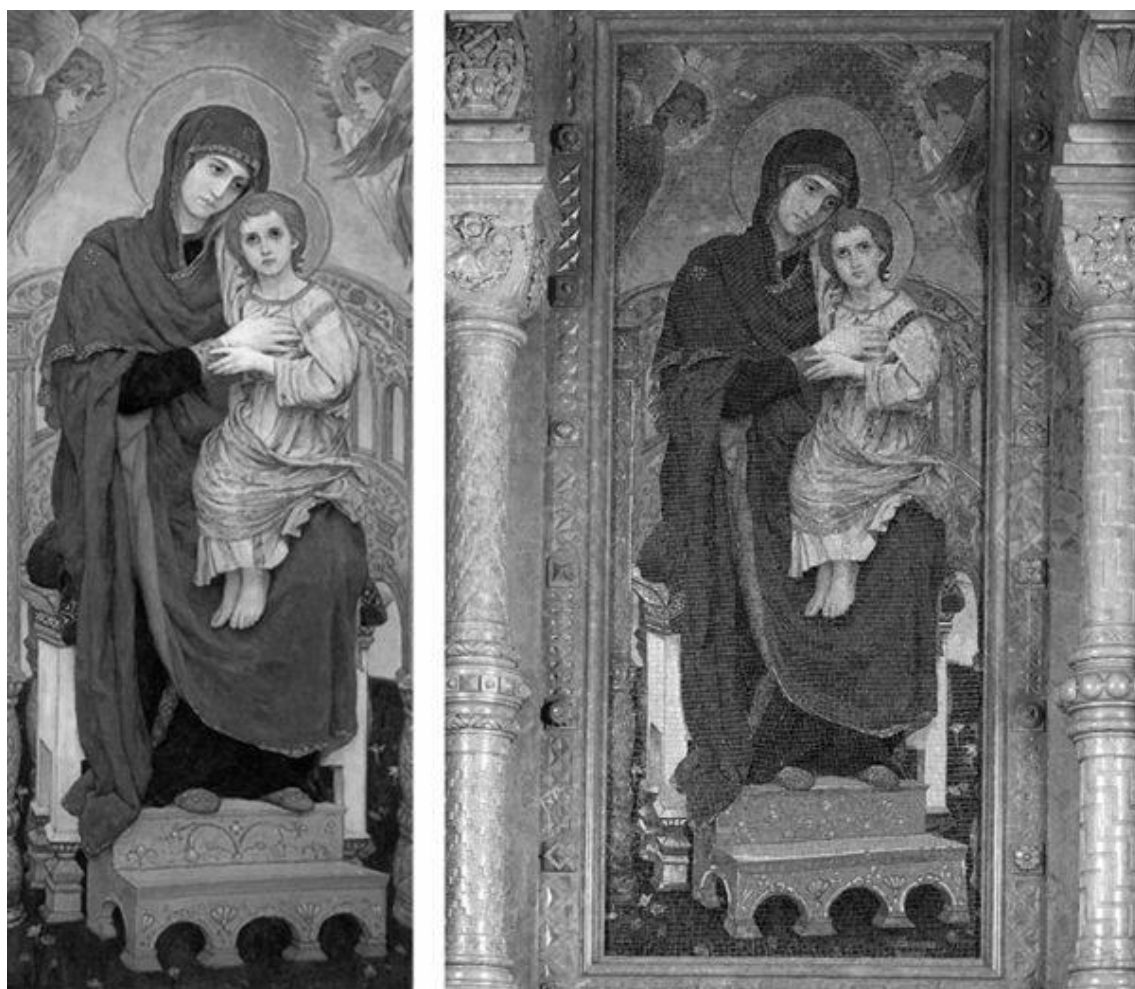
Несмотря на разнящиеся оценки искусствоведов, сейчас уже можно с уверенностью сказать, что художнику, действительно, удалось создать свой, неповторимый, узнаваемый стиль, в котором его религиозно-философские и эстетические представления соединились и с древними канонами, и с актуальными принципами современной реалистической живописи. Не зря художественный критик С. К. Маковский писал: «Васнецов, соединив сказочный элемент с древними формами, вдохнул в византийское искусство новую жизнь. <...> Наш народ – сказочник по натуре, он проникнут суеверием преданий и легенд, уважением к чудесному. Глядя на образы Васнецова, невольно вспоминаешь связь между русской сказкой и русской верой» [4, с. 144].

Главным памятником, в котором воплотился самобытный творческий гений Васнецова, считается Владимирский собор в Киеве (ил. 2).

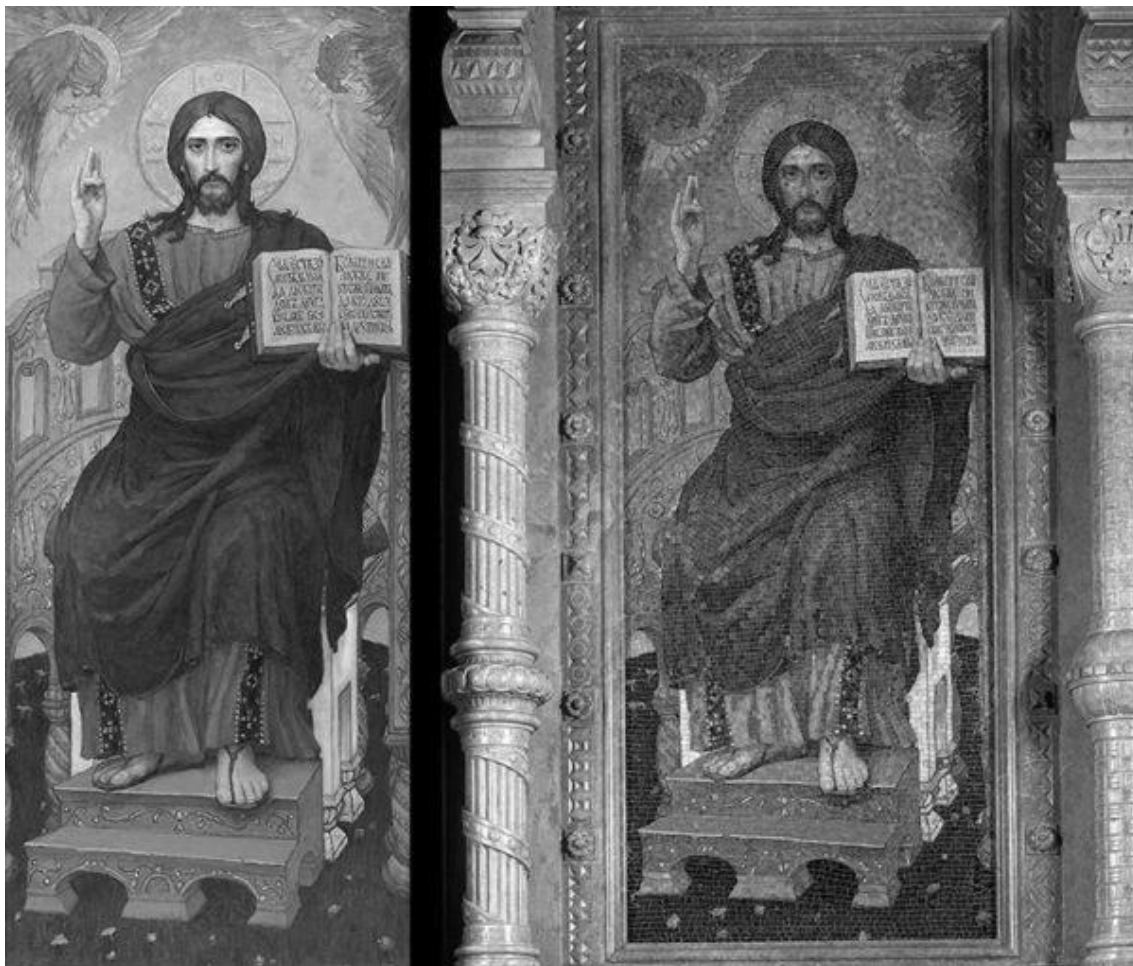


Ил. 2. Внутренний вид Собора Св. Князя Владимира в Киеве.
Литография, 1898 г.

Это первый и самый масштабный опыт художника в области монументальной живописи, который в общей сложности длился более 10 лет, а до этого была и огромная подготовительная работа по изучению древнерусской иконописи, величайших произведений византийского и западноевропейского искусства. Итогом титанического труда мастера явились ставшие уже каноническими образы Богоматери с Младенцем, Христа Вседержителя, Евхаристии и другие изображения и композиции, которые не раз цитировались как самим художником, так и его последователями. В дальнейшем Виктор Михайлович расписывал Георгиевский собор в Гусь-Хрустальном (1896–1904), по его картонам были созданы мозаики иконостаса собора Спаса на Крови в Санкт-Петербурге (1897–1901) (ил. 3, 4), в алтаре русской православной церкви в Дармштадте (1899–1901) и не сохранившегося храма Христа Спасителя на Водах (1910), построенного в память о моряках, погибших во время русско-японской войны.



Ил. 3. Пресвятая Богородица, 1897 г.
Эскизы и мозаика храма Спаса на Крови, Санкт-Петербург



Ил. 4. Спаситель, 1897 г.
Эскизы и мозаика храма Спаса на Крови, Санкт-Петербург

В этом же ряду стоит работа для собора во имя св. благоверного князя Александра Невского в столице Болгарии Софии, о которой, к сожалению, исследователи религиозной живописи В. М. Васнецова, в отличие от вышеназванных памятников, практически никогда не упоминают. А между тем, для иконостаса софийского храма-памятника мастером были выполнены маслом на холсте две основные иконы: Спаса на престоле и Богоматери на престоле с Младенцем (ил. 5), расположенные соответственно справа и слева от врат центрального иконостаса.

В первом, Спаситель, восседающий в полный рост на престоле – символе Вселенной, предстает как Всемогущий Судия и Всевластный Царь, образ же тронной Богоматери с Младенцем, иконографически близкий здесь типу Одигитрии, символизирует не только царственное Её величие, но и молитвенное заступничество за все человечество перед лицом Всевышнего. Но в отличие от канонических изображений, где почти всегда присутствует сдержанность и отстраненность, образы художника полны личного чувства. Его Христос взирает на людей, источая сострадание и милосердие: «Васнецовский Спас не столько Небесный Царь и Судия, сколько именно Спаситель, как сказано в любимом Васнецовым Евангелии от Иоанна: «Ибо не послал Бог Сына своего в мир, чтобы судить, но, чтобы мир спасен был через Него (Ин. 3:17)» [1]. В этом контексте интересно и высказывание упоминавшегося нами ранее митрополита Антония Храповицкого: «Христос Спаситель у византийских художников – всеведущий и справедливый Судия, взирающий на будущее

сквозь мрак веков и в сердце грешных людей, обличая их лукавство. У древних русских живописцев Он – кроткий Утешитель скорбящих, а Богоматерь и святые – не только образцы целомудрия и носители восторженного вдохновения ..., но прежде всего умиленные сердцем и душой образцы глубокого смиренномудрия и печали о мировом зле и о собственных согрешениях. <...> Васнецов как богослов по образованию ... отрешает созерцателя своих картин от будничной жизни и увлекает к небу [5, с. 210 – 211].



Ил. 5. В. М. Васнецов. Богоматерь на престоле с младенцем и Спас на престоле, 1911 г.
Иконостас храма-памятника св. Александра Невского в Софии

В образе Богородицы, который проходит сквозь все религиозное творчество В. М. Васнецова, отражен в высшем смысле национальный идеал заступничества и материнской любви, неудивительно, что после создания фресок Владимирского собора на Родине художника нарекли создателем «русской Мадонны», болгары же, увидев его иконы в Александро-Невском соборе, стали называть Васнецова «русским Рафаэлем». Так, болгарский исследователь, который всю жизнь занимался сбором и изучением документальных, живописных и графических материалов по истории строительства храма-памятника Александра Невского в Софии Любен Стойчев Каравелов², восторженно писал: «... Богородица изображена анфас, восседающей на украшенном троне со спинкой в виде арфы. Видна особая грация и утонченность в Ее позе и положении головы. Она одета в синюю тунику, мантию от темно-красного до коричневого цвета с мафорием. Ноги обуты в светло-красные украшенные тапочки. Естественно полное одеяние Богородицы и одеяние

² Цитаты из текста рукописи Любена Стойчева Каравелова «Монография на Храма-памятник Ал. Невски в град София. Т. 1–2». Т. 2. 1966 дан в переводе автора с болгарского языка. Публикуется впервые.

Младенца, сидящего на Её коленях, а также изображение и обнаженных частей двух фигур показывают до какого совершенства Васнецов не только знал анатомию человеческого тела, но и с каким несравненным совершенством владел кистью, которой умело и безукоризненно наносил их на холст. Богородица сияет Своей нетленностью, красотой, чистотой и смирением. Написано с рафаэлевской грацией. Впечатляет ее внимательное и нежное отношение к Ребенку, особенно заметное в положении правой руки. Посмотрите на взгляд маленького Христа: серьезный, сознательный, умный и открытый. Пейзаж живописный, темно-зеленый, горизонт высокий. Говорящие розовые херувимы и серафимы плывут по желтому небу. Над нимбом головы Богородицы читаем */mater teu = Богородица/*. В этой иконе автор удачно соединил требования современной живописи с канонами восточно-византийской иконографии» [6, с. 170].

Здесь же присутствует и описание иконы Спасителя: «Спаситель изображен лицом к зрителю, восседающим на богато украшенном троне с арфообразной спинкой и сиденьем, напоминающим мозаики Равенны. Изображение имеет нимб и вписано греческими буквами */Он есть/* и четко выделяется на светлом фоне благодаря темным волосам, зачесанным назад. Все выражение показывают юность Иисуса, что резко контрастирует с отраженной в его лице необыкновенной духовной сущностью, красотой и осознанием своей всеспасительной миссии среди человечества. И действительно, в Его глазах мы видим рядом с грустной, но решительной серьезностью следы доброты, смирения и кротости. Глубоко прозрачный цвет кожи, сквозь которую просматриваются нервы, сосуды и мускулатура — наиболее четко показанная в конечностях, — усиливает впечатление одухотворенности и убеждает в том, что Христос молчит, потому что молится с двуперстным благословением правой руки, воздетой кверху. В левой руке держит ветхое Евангелие со следующим текстом: «И кто на доброй земле и с добрым сердцем слушает добрые слова, хранит и действует с терпением */Лука. Гл. 8, ст.15/*».

Под естественно лежащими и очерченными складками одежды чувствуется фигура, сокрытая голубым гиматием и малиновым хитоном, украшенным нисходящей полосой из золотой бахромы (клавом). Ноги в сандалиях. На высоком горизонте пейзаж живописен. По бокам престола серафимы: розовые */светлые/* и синие, обозначающие, по правилам древней иконографии, небесные силы, служащие днем и ночью. Васнецовский Спас напоминает Блаженного Христа Боянской церкви; на нем та же глубоко трагическая маска, но здесь она написана рукой гения краской, переставшей быть краской и ставшей плотью. Поражает великое живописное мастерство, с которым раскрывается внутренний мир Христа. Это осмысленное и талантливое произведение искусства, говорящая икона. Не затмевая другие изображения в храме, она значительно их превосходит» [6, 167]. И, действительно, именно васнецовские иконы в софийском храме стали камертоном для других русских и болгарских художников как с точки зрения стиливого воплощения всех остальных образов в иконостазах, так и с точки зрения общего колорита.

В. М. Васнецовым были выбраны неслучайно именно «царственные» образы, являющиеся центральными в иконографиях Христа и Богородицы (ил. 6). Это соответствовало и общей смысловой концепции Александро-Невского собора, в которой главным мотивом было чудесное воскрешение мертвых Иисусом Христом,

символизирующим идею возрождения Болгарии к новой жизни после долгих лет страданий и угнетения.

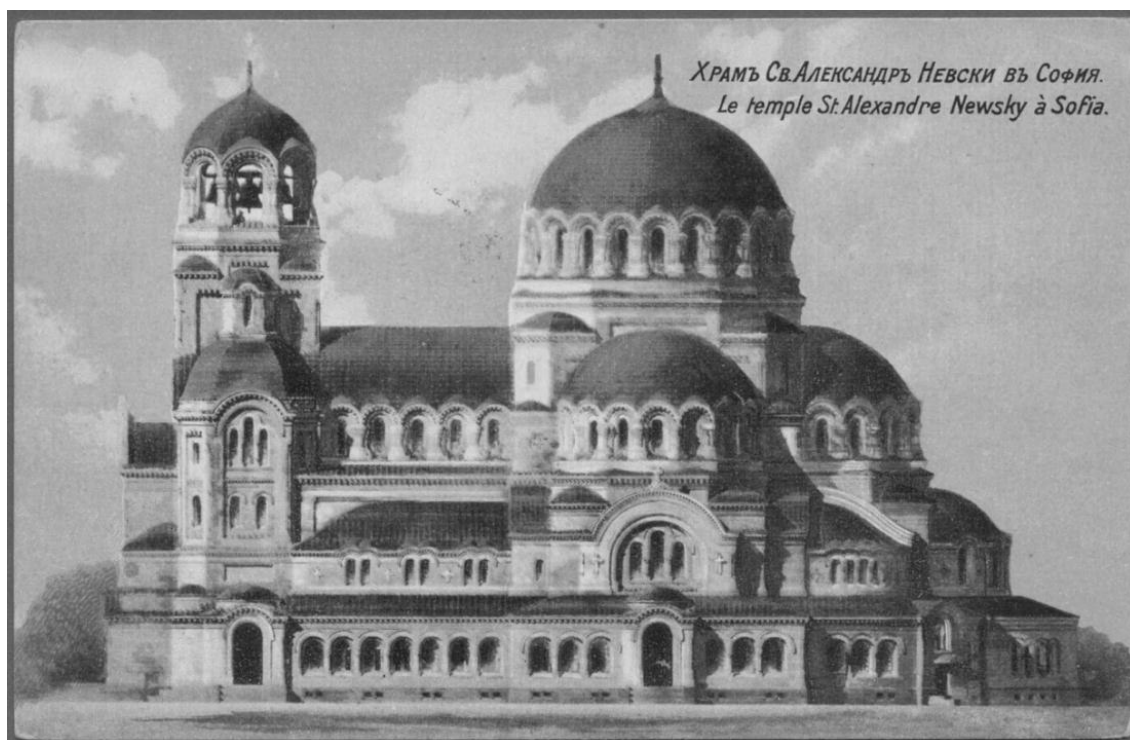


Ил. 6. Храм-памятник св. Александра Невского в Софии.
Вид на центральный иконостас. Фото, 2015 г.

При освобождении православной Болгарии в ходе кровопролитной русско-турецкой войны 1877 – 1878 гг. погибло более 200 тысяч русских воинов. В память о них в Болгарии установлено около 450 монументов и четыре храма-памятника, самым величественным из которых является патриарший кафедральный ставропигиальный собор во имя Святого благоверного князя Александра Невского в Софии (ил. 7). Это поистине уникальное культовое сооружение дошло до наших дней в своем первоизданном облике. За годы меняющихся исторических реалий, ему удалось сохранить не только изначальный внешний вид, но и внутреннее убранство. Собор был построен по проекту русского архитектора профессора А. Н. Померанцева при участии его молодых помощников – А. Н. Смирнова и А. А. Яковлева. Торжественная дата закладки храма состоялась 19 февраля 1882 г., однако, ввиду различных историко-политических обстоятельств, реальное строительство началось спустя более двух десятков лет. Продолжавшиеся восемь лет работы по возведению и декорированию собора завершились в 1912 г., а вот освятить храм удалось лишь в 1924 г.

Оригинальный проект А. Н. Померанцева предполагал строительство грандиозного храма в неовизантийском стиле, сложенного из гранита, белого камня и мрамора. С восточной стороны располагались три алтарные апсиды с выступающей центральной, над которой возвышалась полусферическая часть главного корпуса. С северной и южной сторон также предусматривались подобные выступы. Над ними доминировал главный купол, имеющий форму перевернутой чаши. Основанием главного купола, высота которого составляет 45 м, служил цилиндрический

барабан, диаметром 18 м. С западной стороны храма предусматривался главный сводчатый вход с тремя воротами. Над ним возвышалась более чем на 50 м колокольня, на западном фасаде которой была установлена мозаичная икона св. Александра Невского авторства известного болгарского художника Антона Митова. Многочисленные детали фасада: арки, арочные фризy украшались каменным декором, напоминающим кружево [7, с. 147]. Храм богато декорирован. Его интерьер украшают скульптурные элементы, витражи, мозаика. Иконостасы, большой и малый архиерейские троны, царский трон, амвон и все покрытие пола изготовлены из оникса и мрамора. Также в отделке использованы алжирский малахит, египетский алебастр, уральские самоцветы [3, с. 149].



Ил. 7. Храм святого Александра Невского в Софии. Открытка, 1910-е гг.

Однако, несомненно, то, что именно живописный ансамбль фресковых росписей, который покрывает почти всю поверхность стен и сводов в сочетании с иконописными образами иконостасов является главным украшением храма, настоящей жемчужиной монументального искусства. Стенописи выполнены прославленными русскими живописцами совместно с болгарскими художниками. Так, с болгарской стороны были задействованы лучшие художественные силы: Антон Митов, Стефан Иванов, Иван Мырквичка и др. Из России же приехали признанные мастера, имевшие огромный опыт в области монументально-декоративной живописи: В. М. Васнецов, А. А. Киселев, А. М. Корин, П. Е. Мясоедов, В. Д. Болотнов, Н. А. Бруни, Д. И. Киплик, А. Н. Новоскольцев, А. П. Судковский, В. Е. Савинский и др. Площадь, покрытая фресками, колоссальна и составляет только на центральном своде 417 м². Всего же исполнено 247 композиций из Ветхого и Нового заветов, изображений святых, апостолов, великомучеников, как болгарских, так русских и сербских, символизирующих единство братских славянских народов. В храме также находятся 82 иконы, по 17 расположены на двух боковых иконостасах, и 34 – в

центральном, две из которых – Спаса Вседержителя и Богородицы на престоле авторства В. М. Васнецова уже более ста лет приковывают восхищенные взоры каждого, кому доведется увидеть этот поистине уникальный памятник русского искусства за рубежом.

Литература

1. *Татарникова, А.* Религиозная живопись Виктора Васнецова // РУСКА-ТОЛИК.РФ : [сайт]. – URL: <http://xn--80aqecdrilg.xn--plai/religioznaya-zhivopis-viktora-vasnetsova/> (дата обращения: 02.02.2023).
2. *Из письма В. М. Васнецова В. Д. Поленову 31 декабря 1887 года* // Виктор Михайлович Васнецов : письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. – Москва : Искусство, 1987.
3. *Корина, Н. Д.* Храм Св. Александра Невского в столице Болгарии Софии – памятник русской воинской славе: история и современность / Н. Д. Корина // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – Москва, 2015. – Вып. 1 (17). – С. 145-156.
4. *Маковский, С. К.* Силуэты русских художников / С. К. Маковский. – Москва : Республика, 1999. – 383 с.
5. *Антоний (Храповицкий, митрополит).* Молитва русский души / сост., предисл. Т. А. Соколовой. – Москва : Изд-во Сретенского монастыря, 2006. – 256 с.
6. *Каравелов, Л. С.* Монография на Храма-памятник Ал. Невски в град София : в 2 томах / Любен Стойчев Каравелов. – [Б.м. : б. и.], 1966. – Т. 2. – 212 с.
7. *Пейков, Т.* Патриаршеската катедрала «Св. Александър Невски». Строители, приложници, художници / Тошо Пейков. – София, 2012. – 157 с.

**Персонализм в русской культуре: идеи, мифы, образы
и произведения искусства
(посвящается 175-летию В. И. Сурикова и В. М. Васнецова)**

В статье речь идёт о соразмерности между мыслью, мифами и образами, которую можно наблюдать в истории России в течение трёх последних столетий. При этом пути русской культуры в этот период хоть и апеллируют к европейской традиции, но всё же сильно от неё отличаются, а явления хоть и созвучны, но существуют самостоятельно. Уже в XVIII в. складываются основания для национальной идентичности, что сказывается на образовании и искусстве, но в дальнейшем самобытность русской культуры, презентованная в том числе и для Европы, будет оттачиваться и существенно изменяться. Наиболее яркими «точками» являлись так называемые «золотой» и «серебряный» века, но, по сути, это была единая эпоха наиболее целостного, длительного и гармоничного существования русской национальной традиции. Между данными веками формируется оригинальная русская мысль, а на смену «академизму» в искусстве приходит «народничество», ярче всего представленное в живописи сообществом Передвижников. Народничеству как идеологии сопутствуют философские концепции, творческие объединения в различных областях искусства и впервые отчетливо выделенная в культуре народная образность (фольклор), а также представление о целостности «Руси» как «общины». От идей Чаадаева до философских работ Бердяева формируется в России философия, для которой все более зримо предстаёт персоналистская идея, где в идентификации приоритетной представляется позиция «Мы». В живописи ярчайшими художниками, в творчестве которых Россия как многоликая персона проступает наиболее отчётливо, являются Васнецов и Суриков. Они ровесники и в 2023 г. отмечается 175 лет со дня рождения обоих. Но это не только авторы, оставившие след в истории русского искусства, но и одни из основателей традиции, которая связывает с имперской Россией последующие этапы русской культуры: советский и современный.

Ключевые слова: миф, образ, история, творчество, академизм, народничество, персонализм, идентификация

Ekaterina E. Surova

Saint Petersburg, Russia

Marshal of the Soviet Union S. M. Budyonny

Military Academy of Communications

**Personalism in Russian culture: ideas, myths, images and works of art
(dedicated to the 175th anniversary of V. I. Surikov and V. M. Vasnetsov)**

The article deals with the proportionality between thought, myths and images, which can be observed in the history of Russia over the past three centuries. At the same time, the ways of Russian culture in this period, although they appeal to the European tradition, are still very different from it, and the phenomena, although consonant, exist independently. Already in the XVIII century, the foundations for national identity are being formed, which affects education and art, but in the future the identity of Russian culture, presented including for Europe, will be honed and significantly changed. The most striking "points" were the so-called "golden" and "silver" centuries, but, in fact, it was a single epoch of the most integral, long-lasting and harmonious existence of the Russian national tradition. Between these milestones, an original Russian thought is being formed, and "academism" is being replaced by "narodnichestvo", most vividly represented in painting by the community of Wanderers. Narodnichestvo as an ideology is accompanied by philosophical concepts, creative associations in various fields of art and for the first time clearly distinguished in the culture of folk imagery (folklore), as well as the idea of the integrity of "Russia" as a "community". From Chaadaev's ideas to Berdyaev's philosophical works, a philosophy is being formed in Russia, for which the personalist idea appears more and more visibly, where the position of "We" is a priority in identification. In this regard, the brightest artists in whose work Russia as a diverse person emerges most clearly are Vasnetsov and Surikov. They are the same age and in 2023 the 175 anniversary of the birth of both is celebrated. Russian Russian artists are not only the authors who have left their mark on the history of Russian art, but also one of the founders of the tradition that connects the subsequent stages of Russian culture with imperial Russia.: soviet and modern.

Keywords: myth, image, history, creativity, academism, narodnichestvo, personalism, identification

В истории культуры нет простых этапов, но есть более или менее презентативные, целостно и ярко обозначающие национальную традицию. Так, исключительно яркими предстают в нашей памяти «золотой» и «серебряный» века русской культуры, но, по большому счёту, это был единый период в истории, не предусматривающий наличие границы. Он обозначал лишь точки отсчета начала и конца взлёта российской национальной имперской традиции. Что характерно, именно в данных точках с наибольшей остротой переживается в отечественной культуре идея патриотизма, и столь же важна она будет для ситуации послевоенного восстановления во второй половине XX в. Безусловно, взлет патриотической идеи был вызван существенными для русской нации военными конфликтами, в которых приняло участие Российское государство. Такой же всплеск произошёл в советской культуре вслед за окончанием Великой Отечественной войны. Можно предположить, что и сейчас, по прошествии нескольких лет, такой подъем в нашей культуре снова произойдет. Важно здесь подчеркнуть, что мы каждый раз наблюдаем при этом обострённое ощущение единства «чувства и мысли», искусства и философии, а также выявление ключевой особенности отечественной культуры, часто характеризующейся метафорой «русской души». Интересно также наблюдать определенную преемственность между ключевыми точками формирования русской национальной культуры, в которой в каждом значимом художественном произведении прослеживается ключевая для традиции философская мысль. Ярчайшим образом мы можем

увидеть это в произведениях таких отечественных авторов как В. И. Суриков и В. М. Васнецов. Этому вопросу и будет посвящена данная статья.

1

Специфика русской философии рождается в момент определенного зрелого подъема самосознания российского государства. Это был период сложный, когда переосмыслились итоги исторического пути в связи с изменившимся значением России в европейском пространстве после победы над Наполеоном. Именно тогда внутри государства сформировалась мифология Отечественной войны 1812 г., «исчезновения» императора Александра I, образ «Декабрьского восстания» 1825 г. и многие другие. Речь уже не шла о «прорубании окна» в Европу, а предполагалось «партнерство на равных» с европейскими державами, исходя из мощи и нового статуса Российского государства. Русские интеллектуалы энергично переосмыслили философское наследие: западные идеи, как французские, так английские и немецкие, были достаточно хорошо известны, осуществлялись переводы трудов древних и новоевропейских авторов. Т. е. была достигнута та точка, для которой стало актуальным оценить роль и значение русской культуры по отношению, прежде всего, к европейским соседям. Но здесь мы сталкиваемся с тем, что сама русская традиция мыслилась столь мифологически-целостно, что почти за каждой рефлексией прослеживалась сеть персоналистских образов и идей, которая требовала и в восприятии Европы столь же отчетливого единства, которого в действительности не было. И это создавало определенные трудности для русской национальной идентичности.

Персоналистская идея в России предполагала единство частного и коллективного, личности и общины, когда индивид, реализуя себя, выступал репрезентантом традиции, т. е. апеллировал к автономии «ближнего круга», характеризуемого присутствием «Мы». Человек, таким образом, формировался как «универсальная личность», что прослеживается в сюжетах как отечественных, так и общеславянских, причем, существующих в мифических образах и по сей день. Можно вспомнить, например, эпические представления «Руси» как персоны, проходящие сквозь различные эпохи. Идея метафорической целостности проступает в таких характерных принципах описания отечественной традиции как «соборность», «община», «симфоническая личность» и др. Даже если обратиться к идеологической метафоре «православие – самодержавие – народность», то и здесь мы встретим отчетливую целостность представления или мифообраза «Руси».

Если говорить о наличии этапов русской культуры и искусства, базировавшихся на определенной «русской мысли», то их было немало, и найти здесь точку отсчёта представляется весьма сомнительным занятием. Но отчётливое ощущение самобытности и появление русской философии мы всё же отнесем к первой трети XIX в. Для ряда мыслителей (И. В. Киреевский, А. С. Хомяков и др.) задачей в этот период становится осознание особого пути России и его приоритетность, а также оценка роли православия в данном процессе. Авторы разрабатывают вопросы о соборности, об общине, металогическом принципе существования и ряд других. Для славянофилов было характерно представление и о возможности оригинальной мысли, не являющейся, собственно, философией, а характерного для русских «любомудрия». И в противоположность им П. Я. Чаадаев создает, пожалуй, первое самобытное философское произведение, ставшее прецедентом для русской культуры и вызвавшее бурные споры. Это написанные в 1829 – 1831 гг. «Философические

письма». В первую очередь, неприязнь у общества вызывала его критика России, которая жестко и отчетливо прозвучала в первом письме, а далее критика православия как «христианства наоборот», о чем он писал в письме втором.

Взгляды Чаадаева выражались в достаточной степени радикально: «Дело в том, что мы никогда не шли вместе с другими народами, мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого. Мы стоим как бы вне времени, всемирное воспитание человеческого рода на нас не распространилось» [7, с. 323]. Как полагал данный автор, в отечественном пространстве отсутствует личностное измерение, особенно характерное для культур Запада. Во втором письме отмечается, например, что если для Запада христианизация повлекла отказ от крепостничества, то у нас наоборот послужила его основанием.

В дальнейших письмах, а всего их было восемь, вопрос о России уже не поднимался. Но Чаадаев пересмотрел отношение к истории как таковой, полагая, что она должна быть частью философии. В седьмом письме П. Я. Чаадаев подошёл к вопросу, также исключительно значимому в дальнейшем для русской философии. Речь идет о том, что человеческая индивидуальность расширяется в религиозном сознании практически до бесконечности, позволяя раскрыться в ней духу. Таким образом, персону предстает непосредственно перед Богом как абсолютом, постигая высшие ценности. Для Чаадаева размышления в данной области вылились в следующие рассуждения: «Но возникает вопрос, сможет ли когда-либо человек на месте того совсем личного, совсем обособленного сознания, которое он в себе находит теперь, приобрести такое общее сознание, которое заставило бы его постоянно чувствовать себя частью великого нравственного целого? Да, без сомнения. Подумайте только, наряду с чувством нашей отдельной личности мы носим в сердце чувство связи с родиной, с семьей, с единомышленниками по разделяемым нами убеждениям; чувство это иногда даже более живо, нежели другое; подумайте только, зародыш высшего сознания, несомненно, в нас пребывает, он составляет даже самую сущность нашей природы; теперешнее Я вовсе не вложено в нас каким-то непреложным законом, мы сами внесли его в свою душу; и тогда станет ясно, что все назначение человека состоит в разрушении своего отдельного существования и в замене его существованием совершенно социальным, или безличным» [7, с. 416]. Эта мысль в дальнейшем будет развиваться, например, в идее симфоничности Л. П. Карсавина и персоналистской личности Н. Бердяева.

В «Апологии сумасшедшего», появившейся в 1837 г. Чаадаев отмечал, что при Петре Россия начала свой путь сближения с Западом и в этом для отечества, безусловно, появляются новые перспективы: «Уже триста лет Россия стремится слиться с Западной Европой, заимствует оттуда все наиболее серьезные свои идеи, наиболее плодотворные свои познания и свои живейшие наслаждения. Но вот уже век и более, как она не ограничивается и этим» [8, с. 524]. Речь идет о формировании самосознания нации как особого организма, в его целостности, образующейся благодаря ключевой идее, созвучной времени. Ибо «история всякого народа представляет собою не только вереницу следующих друг за другом фактов, но и цепь связанных друг с другом идей» [8, с. 527]. Неисторичность России позволяет ей глядеть вперед, а не переживать свое прошлое как тяжелый багаж, что дает возможность с

изумлением ожидать необыкновенных достижений. А критичность взгляда этому должна лишь способствовать.

Данная позиция заведомо исключала последовательную строгость ориентации на Запад как эталон, скорее, предполагая ценность европейских просветительских идей. Но если классическая рациональность позволяла мыслить на уровне отвлеченных абстракций и идей блага и морали, то романтизм (как европейский, так и русский) склонялся уже к позиции «народного духа» (*Volksgeist*), за которой раскрывалась особая ценность собственной народной культуры. И эта идея народной самобытности дала толчок к появлению ряда замечательных произведений в литературе, живописи, музыке и т. д., а также в последующих философских интерпретациях уже созданного в искусстве. В России, прежде всего, это вылилось в интерес к собственной истории, бытописательству, фольклору и возникающим по их мотивам шедеврам в различных жанрах искусства. Кроме того, в отечественной традиции рождается отчетливое представление о целостности мирового культурного пространства и причастности к нему, хотя признается и уникальность собственного пути.

Безусловно, очень важен был и предшествующий этап становления культуры и самосознания в XVIII в., но он, скорее, напоминал специфический «ренессанс», предполагая рождение новой России, освобождающейся от сковывавших развитие консервативных практик и представлений «старинной глубокой». Ориентация была именно на Запад как новый и прогрессивный мир. Прогрессивной при этом мыслится собственная новая элита в лице дворянства, постепенно закрепляющая свою новаторскую позицию в языковой практике. Если при Петре Алексеевиче речь шла об образовании русской элиты, ориентированной на Европу, то уже при Анне Ивановне Указ от 31 декабря 1736 г. предоставил дворянству льготы по образованию детей и созданию общей 13-летней образовательной модели собственного русского образца. А вот уже при Елизавете Петровне возникает интерес «ко всему французскому», а французский язык становится языком повседневного общения при дворе. Данная тенденция еще более усиливается в царствование Екатерины II. И это закономерно, поскольку императрица почитает французских просветителей и ведет переписку с Вольтером, кроме того французский язык обретает еще и статус дипломатического. Возникает также традиция приглашения иностранных, прежде всего, французских, гувернёров и учителей, а поток желающих занять эти места увеличивается в ходе французской революции, и затем на следующем этапе пополняется из числа пленных по итогам войны 1812 г.

В ходе Наполеоновских войн ориентация на Запад несколько снижается, проходит активная борьба с галломанией (в 1811 г. появляется Общество любителей российской словесности) и формируется всё более ужесточающийся со стороны государства контроль над учителями, а с 1828 г. добавляется требование к обязательности обучения в России и «лицензированию» домашних наставников (8 февраля 1831 г. Указ Правительствующему Сенату «О воспитании Российского юношества в отечественных учебных заведениях»). Зримым итогом и становится формирование «высокой» русской культуры.

В рамках тех же процессов происходят и изменения в искусстве, которые отражают как значимые события и явления, так и воплощают ключевые идеи. Академизм во французском искусстве в XVIII в., безусловно, влияет на творчество

русских художников, которые к тому же полагают почти обязательной учебу у европейских, прежде всего, итальянских мастеров и копирование великих произведений титанов Итальянского Возрождения. Можно вспомнить, например, Лоджии Рафаэля в Эрмитаже, выполненные по заказу Екатерины II. При той же императрице в России появляются и первые памятники (Петру I), которые также следуют академическим традициям. Но апогея концепт возведения имперского монумента достигает в произведении И. П. Мартоса при создании памятника Минину и Пожарскому в Москве. От идеи до ее воплощения прошло 16 лет (1802 – 1818), очень значимых для России. При этом образ получил качественное завершение, демонстрирующее фундаментальное единство нации, проводя параллели между 1612 и 1812 гг. Надо отметить, что такое обращение к историческим идеологемам будет характерным для всей эпохи расцвета и далее станет традицией, существующей по сей день, реализующейся многопланово: как в произведениях искусства, так и в государственной риторике. Целостный, отточенный и пафосный образ был принят для академизма, но в нашей культуре предстал в различных формах. При этом если академизм в Европе с его помпезностью, выявлением ключевых сюжетов, к которым будут притягиваться актуальные реалии и возвышенной, вычурной метафорикой в начале XIX в. быстро сойдёт на нет, то в России он задержится на гораздо больший срок и в живописи даст замечательные плоды, такие, например, как творчество Ф. Бруни, А. Иванова и К. Брюллова. Русское искусство, как и сам образ Руси, при этом обретет принципиально новые, разнообразные и отточенные формы.

Но в академической традиции одновременно появится ряд альтернатив, так классицизму будет противостоять романтизм. Русский романтизм апеллировал к народности, родной культуре и фольклору, что не всегда противопоставлялось академизму. Уже в начале XIX в. мы отчетливо наблюдаем данную тенденцию в литературе. Но далее она находит отголоски и в других видах искусства, проступая даже сквозь рамки академизма, который, казалось бы, должен был ориентироваться на классицизм. Надо отметить, что в России последовательности стилей и их четких границ, по сути дела, не было, и, например, в рамках академической живописи возникло замечательное и, по сути, романтическое полотно К. Брюллова «Последний день Помпеи», а за ним и другие шедевры данного автора. Проникнутая духом шеллингианства мысль Чаадаева, появляясь вне очерченных рамок аналогично живописному творчеству, также влияла на русское общество и искусство, отсылая при этом к фундаментальности идей, пронизывающих культуру того времени.

2

Постепенно романтическая тенденция с акцентом на идеалах собственного народа, а также природной красоты и гармонии добавила новые краски всем творческим проявлениям отечественной культуры. С одной стороны, мы видим в искусстве разворачивавшуюся и устойчивую традицию борьбы за социальную справедливость (начиная с декабристов и их круга), с другой – расширяющееся пространство философских идей. Последние, предполагая сопоставление персонального с абсолютным, разнообразят представимые пути, по которым пойдет развитие русской культуры и общества. Философские рассуждения в России обрели свою отточенность и национальную персоналистическую специфику: от Бакунина к Соловьеву, Данилевскому, Федорову, Розанову и т. д.

М. А. Бакунин, будучи гегельянцем, приходит к выводу о творческом начале духа, который призван разрушать устаревшие границы. Одновременно дух представляет и созидающее, свободное начало. Личность в этом плане реализует идею свободы, не нуждаясь в государственной власти, поскольку способна вступать в союз с другими свободными личностями. Душа человека представляет собой, по мысли данного автора, моральное и интеллектуальное единство. Человек, таким образом, выходя из лоно природы, возвышается над миром, благодаря способностям разума. Но разум как таковой основывается на опыте, имеющем коллективный характер. Здесь мыслителю видится основание единства, возникающего в обществе, которое базируется на способности народа к самоорганизации. В этом плане государственная власть противоречит интересам самого народа. В России, как демонстрирует Бакунин, ярче всего заметно, что построение организации общности «снизу» характерно, в первую очередь, для крестьянской общины, которая и должна стать основой для страны.

Продолжателем этих идей стал П. А. Кропоткин. Он, в противоположность Бакунину, полагал, что любое насилие, вне зависимости от целей, есть зло. Человек обладает определенными потребностями, которые представляют для него благо, но также складываются и в представления о благе общем. Чем меньше насилия, тем выше возможности самореализации общества. Взаимопомощь, возникающая благодаря ясности целей, интересующих всех, и должна стать основанием любых взаимодействий. Теория анархии выстраивается на идеях свободы, самоорганизации, свободного доступа к общественному благу, возможности реализовать творческий потенциал личности, особенно ярко раскрывающийся в свершениях науки и искусства.

Несколько иначе выстраивались идеи русского социализма. Ключевыми ценностями для данных мыслителей предстают свобода, равенство и социальная справедливость, а теоретическим основанием – идеи Герцена и Чернышевского, а также марксистская концепция. Во второй половине XIX в. анархистская и социалистическая мысль сольется в идеологию народничества и соответствующие ей направления в искусстве, например, ярко выраженные у Передвижников.

Надо отметить, что именно Передвижники отчетливо противопоставляют своё творчество академизму, сначала устроив в Санкт-Петербурге «бунт четырнадцати», а затем создав «артель». Десятилетие спустя сформируется «Товарищество передвижных художественных выставок», объединив художников-единомышленников Москвы и Петербурга. В русской музыкальной культуре близкую идеологическую позицию представляют композиторы «Могучей кучки», провозглашавшие целью возвращение к корням отечественной музыкальной народной традиции и ее сюжетам.

Кроме того, во второй половине века появится яркая традиция совмещения философских идей с их воплощением в творчестве, что напрямую мы видим в произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Именно русская литература в лице данных авторов, как и многих других, вызвала интерес на Западе к специфике постановки философских вопросов в России. Причем, не смотря на литературную форму, глубина мысли писателей была весьма впечатляющей. Вокруг журнала «Москвитянин» формируются идеи «почвенничества», за которыми как Аполлон Григорьев, так и Ф. М. Достоевский подразумевают обращение к «глубинам

народной жизни», корнями, связанными с православием. По мнению Достоевского, человек исключительно противоречив, поэтому и деяниям его невозможно дать однозначной оценки. Он сам полагает выбор между добром и злом, жизнью и смертью. Именно идеи Достоевского фундаментальным образом повлияли на русское искусство, прежде всего, формируя традицию христианского персонализма.

Альтернативу ему создал Л. Н. Толстой, который также писал о значимости вопросов морали и религии, свободы, патриотизма и т. д. Практический рационализм этики писателя основывается на важнейшем постулате непротivления злу. Жизнь человека имеет частный характер, поэтому смысл имеет говорить о человечестве. Индивидуализм бессмысленен, важно именно коллективное сосуществование «муравьиных братьев». В целом учение Толстого определяется исследователями как «панморализм» в некоей абсолютизации морали. Значение личности столь высоко, что для ее раскрытия необходимо освободиться от всех препонов, политических, экономических или культурных. У Толстого рождается идеология мистического анархизма, отрицания любой власти над личностью (государственной, семейной, культурной и т. д.), специфической практики воспитания в рамках предлагаемых им же установок, ориентированных на отказ от лжи. Он негативно оценивает культуру, отрицательно относится к красоте, которая отнюдь не сродни благу, вопреки мнению Достоевского, что «красота спасет мир». За наукой и искусством видит ложь и распад на ряд сегментов, что говорит об их несовершенстве, поскольку благое стремится к целостности. При этом его беспокоит судьба России и он создаёт высочайшего уровня произведения литературного творчества, её отражающие.

Квинтэссенцией представления о судьбе России была работа «Россия и Европа» Н. Я. Данилевского. Если в момент своего появления она вызвала неприятие большинства крупных мыслителей, за исключением разве что почвенников, то постепенно ряд идей, в ней представленных, оказали огромное влияние на отечественное видение, а также на формирование за пределами России теории историко-культурных типов. В своем произведении автор критически отнесся к современному положению дел в России, а также к характеру ее взаимодействия с окружающими странами. В частности, говоря об отдельной стране, он писал, что каждый народ получает то правительство, которое заслуживает. Но не в данной позиции и не в рассмотрении ожесточенного неприятия России со стороны Европы заключалась основная мысль. Данилевский анализирует ход развития мировых традиций, показывая, что в них нет никакого единства. Каждая развивается самостоятельно и «пересадка» из одной культуры в другую невозможна. Традиции он называл историко-культурными типами, определяя их точное число: 13 (10 сформировавшихся, 2 насильственно уничтоженных и 1 славянский, который только развивается). Для каждого типа существует неопределенный по продолжительности срок созревания, а дальше бурный период расцвета, сменяющийся увяданием. Каждый имеет некоторые основания: религиозное, собственно культурное (искусство, наука и т. д.), политическое и экономическое. Постепенно в ходе истории от одноосновных типов происходит переход к двуосновным, а Романо-германский тип является уже трехосновным. Но вот нарождающийся славянский тип будет уже полноценно базироваться на всех четырех основаниях. Важным в данном произведении оказалась сама возможность рассмотреть одновременность сосуществования различных культур, что подразумевало и их ценность. Исчезновение любой из традиций обедняло

мировое пространство. Кроме того, у Данилевского впервые прозвучала мысль о том, что европейское доминирование в мире заканчивается, что и вызывает мощное сопротивление растущему влиянию России, представляющей славянский мир. В дальнейшем десятилетия спустя идеи «конца Европы», историко-культурных типов и т. д. будут развиваться в работах О. Шпенглера, Р. Музиля, Э. Гуссерля и многих других европейских мыслителей. Но в России они были созвучны общей направленности мыслей и чувств (например, выраженных в работах Н. А. Бердяева), находящих отражение в творчестве художников, музыкантов, литераторов и т. д.

3

К концу XIX в. большая часть проблем, составивших основание русской философской традиции и искусства, были обозначены. С 1860-х гг. смягчалось отношение государства к старообрядцам, что, например, привело к учреждению Комитета по «раскольничьим делам» в 1864 г., а в дальнейшем позволило преимущественно легализовать идеологию «имяславия» и само старообрядческое богослужение. Хотя и сохранялись определённые ограничения (на занятия должностей или «вредные» мнения), ряд образов старообрядческой традиции расширил представления о русской истории и культуре.

Происходящие в окружающем мире изменения как политического, экономического, так и культурного порядка потребовали их переосмысления. Достижения в науке, существенно изменившие сферу быденности, привели к осознанию ценности не только абстрактных истин, но и повседневного существования, что позволило сформировать и специфическую традицию русской мысли, представленной в огромном разнообразии направлений и имён: Вл. Соловьёв, Н. Фёдоров, Н. Бердяев, В. Розанов, П. Флоренский и др.

Столь же богатой, разнообразной и при этом целостной была и российская культура. В литературе, живописи, архитектуре, музыке, образовании, гуманитарной науке прекрасно была представлена идея «Руси» и особого пути, по которому идет народ, ставший для русской интеллигенции основанием представления о благе и вере. Начиная с «бунта четырнадцати» для отечественных деятелей культуры тема русской традиции становится ключевой. Здесь раскрывается интерес к собственной истории, хотя ориентированной «легендарно», что характеризовалось выстраиванием «былинных» образов народных защитников. Можно вспомнить историю со «Словом о полку Игоревом»: открытие А. Мусиным-Пушкиным, попытки подделать, отредактировать, сомнения в подлинности, но безусловная своевременность для XIX в. данного текста и его влияние, в том числе, и на сюжеты художественных произведений, В. Н. Васнецова («Баян»), например. Параллельно с историей о «Слове» развивается и интерес к былинам, а само понятие появляется в 1839 г. в сборнике И. Сахарова. С 1860 г. былины массово записываются, издаются, популяризируются и воспринимаются как значимая часть народного эпоса.

Целостная идея русской культуры была созвучна персонализму в философии, что особенно ярко раскрылось в произведениях Н. Бердяева, создавшего основания персоналистской философии уже мирового формата. Правда, философ оговаривался, что, когда речь идет о русской культуре, то, как правило, это не о народе как таковом, а о «высших слоях» и интеллигенции. Народ же живет своей жизнью, попадающей в официальную государственную культурную практику весьма стилизованной, сказочной, что и соответствует общей мифологеме «Русь», получающей

также отдельную модификацию «Русь православная», что позволяет былинного богатыря представить принимающим постриг (Илья Муромец). Концепция Николая Бердяева предполагала перспективный взгляд на Россию, наиболее полно охватив сущностные моменты времени и направления творческой интенции русских деятелей культуры, опиравшихся на идеологию народничества. В работе «Истоки и смысл русского коммунизма», изданной в 1933 г. в Париже и ставшей подведением итогов его творчества, философ писал: «Народничество есть столь же характерно русское явление, как и нигилизм, как и анархизм ... Народничество есть, прежде всего, вера в русский народ, под народом же нужно понимать трудящийся простой народ, главным образом крестьянство. Народ не есть нация. Русские народники всех оттенков верили, что в народе хранится тайна истинной жизни, скрытая от господствующих культурных классов. В основе народничества лежало чувство оторванности интеллигенции от народа» [2, с. 65]. Он отмечал также характерное для интеллигенции чувство вины перед народом, но также и особое, не столь заметное для населения других регионов мира, чувство покаяния в самих основаниях представлений существования у всего населения России (правда, преимущественно подразумеваемая его православную часть).

Для Н. Бердяева народная русская культура и искусство остаются за пределами буквального рассмотрения как практика мастерства. Тем не менее, и они обладают своеобразной «антиномией», свойственной, по мнению данного автора, всему русскому. Прежде всего, это относится к истории, которая мистифицируется и идеологизируется, тем не менее, наполняет жизнь каждого человека, пусть даже апеллируя к пафосной легендарности, а не выстраиванию последовательных «генеалогических деревьев». Т. е. исторический пафос выступает общинным, целостным образом, созвучным коллективистской идее отстаивания «земли русской», а не интересов дома или индивида. Н. Бердяев отмечает, что православных интересует душа, а не индивидуальность и собственность. При этом он обстоятельно рассматривает человека в отношении идеи творчества, которое сродни божественному творению. Философ полагает, что технократизм буржуазной, прежде всего западной, современности убивает «Пана», естественное природное начало, что ведет культуру к концу [6, с. 154]. Но именно в русской православной традиции есть все основания для нового творчества, созидания, которое должно стать естественным, сблизить человека с природой и вернуть ему свободу. Свобода суть основа творчества, божественный дар, при этом она заложена в человеке как основание. Стихийность русской души вполне способна и к свободе, и к творчеству. В этом плане мысли Н. Бердяева перекликаются с идеями, характеризующими настроения, наполняющие русскую культуру и все более остро ощущающиеся на рубеже веков.

В ключе русской персоналистской идеологии разворачивались и творческие судьбы ярчайших русских художников эпохи – В. М. Васнецова и В. И. Сурикова, ровесников, родившихся существенно раньше Бердяева в 1848 г. и отразивших в своих произведениях мотивы, отрефлектированные в дальнейшем великим отечественным философом. В художественных произведениях данных авторов как раз уже присутствуют темы истории, народной традиции и православной культуры.

Надо отметить, что биография Виктора Михайловича Васнецова начинается с учёбы в философском классе духовной семинарии (1862 – 1867), что не могло не сказаться на определённом видении мира данного автора. Во время обучения в

Петербурге (в Рисовальной школе и Академии художеств) он познакомился и подружился с выдающимися русскими творцами, такими как И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. И. Суриков и др. Если первые работы автора были заведомо академическими, то далее он работает вместе с Передвижниками. И вот здесь, в работах 1870-х гг. проступает столь значимая для того времени идеология народничества, что находит отражения в образах городских низов («Рабочий с тачкой», «Нищие певцы» и др.) и крестьянской деревни («Старуха кормит кур», «Крестьянин» и др.). Преимущественно, это мрачноватые образы лавок, бытовых зарисовок, происшествий, самоубийств и т. д. Картины наполнены сочувствием к «маленьким людям» и столь характерным для интеллигенции той поры покаянием перед народом («С квартиры на квартиру»). Далее, вслед за рядом пейзажных работ, вдруг проступает череда самобытных картин, ставших в дальнейшем в истории культуры «визитной карточкой» художника. Это сказочно-былинные произведения, в которых русское общество сначала увидело диковину (а в авторе – чудака), а потом искренне полюбило, поскольку данное начинание оказалось как нельзя более своевременным. Принципиально иное видение народной культуры не ограничивалось только русским фольклором, встречались и европейские образы («Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа)»), но изменило угол зрения, выделяя пусть и не слишком веселую, но особенно прекрасную и тонкую красоту глубинного, и, в то же время, повседневного бытия человека. Сказка как вера в победу добра, что не исключает тяжесть каждодневного пути, воплощенная в героике русских сказов и легенд, наполняет такие полотна как «Богатыри», «Витязь на распутье», «Три царевны подземного царства», «Ковёр-самолёт», «Баян», «Иван-царевич», «Гусяры», «Снегурочка» и др. Обращение к фольклорным образам сродни «воскрешению Пана», о котором писал Н. А. Бердяев. А на следующем этапе творчества В. М. Васнецов создаст работы, связанные с русской историей и православием.

Образ народной жизни естественен и светел, не смотря на обстоятельства, которые складываются в жизненные сюжеты. В них переплетаются быль и небыль, лиричность лиц и пейзажей, ход времени и вневременные лики святых. Сюжет часто проступает в произведениях помимо воли художника, что, например, произошло с картиной «Алёнушка», изначально представлявшей девочку-сиротку, «Алёнушку-дурочку», и лишь гораздо позднее в ключе творчества автора воспринятый публикой как иллюстрация к сказке. Картины и персонажи были столь целостны, что, с одной стороны, заставляли автора к ним возвращаться (как было с «Витязем на распутье», образу, отсылавшему к идее народного выбора перед лицом настоящего будущего), с другой стороны, стали восприниматься как культурные символы, в которых прослеживался персоналистский смысл. Эти образы органично вошли в «миф о Руси», как основания восприятия представления о родине, а также о «народе русском», с его общинным мировоззрением «Мы» («Мир»), с возлагаемой на него миссией: пути к Богу, свету и благу. И здесь мы опять видим параллель с философией Бердяева, ведь именно данный философ стал далее крупнейшим выразителем персоналистской идеи, что привело его почитателей (во главе с Э. Мунье) к созданию европейского философского персонализма (отдельно, параллельно с русским религиозным персонализмом развивался американский).

Персоналистская позиция Н. Бердяева раскрывалась на протяжении всего творческого пути данного автора, осуществляясь в работах, посвященных

различным проблемам: «Новое религиозное сознание и общественность» (1907), «Душа России» (1915), «Смысл творчества (Опыт оправдания человека)» (1916), «Смысл истории» (1923), «Новое средневековье» (1924), «О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистской философии)» (1939) и др. Здесь мы встречаем сложное переплетение идей, в которых, несмотря на скользящее влияние актуальных его времени философских построений (с особым воздействием марксизма и спорами с ним), разворачивается самобытная версия развития новой идентификационной программы индивида, прежде всего в российской перспективе и на основании православной веры. Персонализм раскрывается, по мнению Бердяева, в христианстве, где он являет человека как уникального в своем роде. Философ не утверждал, что есть единственный путь, по которому пойдет человек. Для Бердяева открывается двойная перспектива: одна дорога ведет к потере себя, к безличности (покорности, буржуазности и пр.), другая к персонализму, который определяет первенство свободы по отношению к бытию, но свободы общей, что и должно обеспечить его (пути) большую весомость при осуществлении выбора, совершаемого индивидом. Божественная и человеческая духовность тесно связаны. В этом плане личность раскрывается как свободная, высшая ценность по отношению к любым другим порядкам. Она представляет собой творческий акт, включает в себя и общество, и космос.

В данной концепции идея соперевживания другому обретала ключевое значение, формируя, таким образом, очертания новой фигуры Самости. Личность стремится к универсальности, другие личности соприсутствуют, не ограничивая ее, а создают новый опыт соперевживания другому. Таким образом появляется категория «Мы» как удвоение, полагаемое самим творческим духовным устремлением Персоналистской личности.

Человек занимает особое место среди мировых сфер. Н. Бердяев полагает, что поскольку само творчество позволяет господствовать человеку над природой, то это и подразумевает акт свободы и динамичности. Для Бога личность представляет цель, будучи особо чувствительна к страданиям и радости. Она исполнена героизма, в силу чего она и есть та задача, которая стоит перед человеком, готовым к страданию и боли, к трагизму самой жизни. Таковой трагизм проистекает из жертвенности, присущей индивиду, обладающему видением других личностей. Также и личность как душа общности, например, «душа России», стремится к жертвенности, поскольку «лишь жертвенность большого и сильного, лишь свободное его уничтожение в этом мире спасает и искупляет» [1, с. 26]. Сама жертвенность позволяет выйти за пределы себя, и здесь у России свой путь, не пересекающийся с другими культурами. Он состоит в соединении мужественности характера (которого пока не достаёт народу) и женственности русской души.

В. М. Васнецов чуть раньше буквально идет по персоналистскому пути, обосновываемому мыслителем. И в его бытовых, и сказочных образах, а также портретах мы видим лица как лики, отсылающие к определенному канону. Они индивидуальны и в тоже время типичны в своей погруженности в раздумия и сосредоточенности на чем-то важном, выходящим за пределы этой реальности. Чаще всего лица именно сосредоточены, и только очень изредка можно увидеть открытую улыбку (у музыкантов на пиру – «Царевна лягушка»). Васнецов обрамляет образы в особые декорации, «где Русью пахнет», но также выполняет

действительные декорации и эскизы костюмов, например, к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка». Этот образ окажется одним из самых тонких и изысканных, соединяя русскую женственную красоту с неземными, воздушными чертами.

Постепенно В. М. Васнецов все больше выходит за рамки только живописного творчества, создавая книжные иллюстрации, декорации и, конечно же, храмы. Одни из ранних работ – избушка на курьих ножках и церковь в древнерусском стиле в селе Абрамцево, отлично пересекавшиеся со сказочной живописью автора данного периода (1882 – 1885). Далее был выполнен фриз для исторического музея, мозаики для храма Воскресения в Санкт-Петербурге, Владимирский собор в Киеве, Георгиевский собор в Гусь-Хрустальном и др. Росписи храмов соединяют православный канон с персоналистско-сказочной образностью. Особенно впечатляют, пожалуй, «Страшный суд» и «О тебе радуется, Благодатная!», находящиеся и сегодня в Георгиевском соборе. В них сконцентрирована скорбь, вера, духовная глубина персонажей, заставляющих зрителей подолгу вглядываться в каждое лицо, пребывая еще долго под впечатлением особой потусторонней монументальности произведений. Здесь уже автор выходит за пределы русской сказочной вязи, и создаваемые образы перекликаются с наиболее выдающимися и христиански экзальтированными шедеврами мировой живописи, например, Эль Греко, или работами соотечественников-современников, например, М. А. Врубеля. Хоть Врубель и был несколько моложе Васнецова, но общего в их судьбах и творчестве было достаточно: трагизм, философичность, сказочность, особая одухотворенность. И именно Врубель напишет в 1899 г. картину «Пан», в которой соединятся художественные мотивы, близкие Васнецову, и философские, нарождающиеся в идеях творчества и свободы у Бердяева.

4

Судьба России – главное, что волнует творческую интеллигенцию на рубеже веков. Впереди уже грядут изменения, и это заставляет обернуться назад, взглянуть на пройденный путь. Н. А. Бердяев пишет о «пяти Россиях», каждая из которых в свою эпоху сформировала самобытный облик в противостоянии и Западу, и Востоку. В канун пятого этапа (Советской России) в очередной раз в народе нарастает идея «ожидания Антихриста»: «Истинное православное царство уходит под землю. С этим связана легенда о Граде Китеже, скрытом под озером. Народ ищет Град Китеж» [2, с. 10]. Сказочная образность позволяет особым образом переживать «дела давно минувших дней», где непонятное сегодня как раз и мыслится как фантастическое.

Буквально к образу Китежа в искусстве рубежа веков обращался ряд авторов, но наибольшую известность получает опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», а вот декорации к премьере в 1907 г. выполняет А. М. Васнецов, младший брат Виктора Михайловича (наиболее известное изображение «Площадь в осаждённом Китеже» (1906). Более того, в опере появляются райские птицы – Сирий и Алконост, которые были изображены на картине «Сирий и Алконост. Песнь радости и печали» В. М. Васнецова (1896). Да и «запасное» имя главной героине (имена, связанные с церковью выводить в художественных произведениях запрещалось, хоть в данном случае разрешение было получено) Николай Андреевич Римский-Корсаков, ангажированный творчеством художника-сказочника, предполагал дать «Алёнушка».

Мифоисторические образы в художественном творчестве находили опору в философии и сами становились источником вдохновения для мыслителей. Образ, история, миф, родина – ключевые и, можно сказать, универсальные категории для рубежа веков во всех видах творчества: и художественного, и философского. Неизбежно, таким образом, для выстраивания целостной концепции Н. А. Бердяева вставал вопрос о философии истории.

История является в некотором смысле способом существования человека. Но ее сущность неоднократно переосмысливается: в начале ее движение мыслится как круговорот, далее, как поступательное развитие, но для актуального философу момента требуется глубинное переосмысление ее как движение судьбы. История движется от революционных потрясений, в ходе которых ничего не создается, а лишь разрушается, к периодам творческого подъема. Это акты именно человеческого творчества, сопредельные таким силам как Бог и судьба. Проблема здесь видится в том, что творчество расцветает в период реакции, и это само по себе не позволяет довести творение до конца. Истории сопутствует метаистория, как времени историческому, движущемуся, сопутствует время экзистенциальное, время присутствия. Смысл истории обнаруживается за ее пределами, поэтому и осмысление актов существования как трагедий, «острых ситуаций», оказывается затруднено. В связи с этим глубинное обращение к истории порождает ощущение бессмысленности, поскольку, чтобы не осуществлялось в исторической перспективе – это «творческие неудачи» и очередные «распятия Христа». Вне экзистенциального переосмысления вся история мыслится как «трагическая неудача».

В ходе истории поэтому переживание неудач полагает некую линию возвращения. Если для нового времени это было возвращение к античности, то теперь, в условиях кризиса европейской культуры мы наблюдаем рождение нового средневековья. Эпохи чередуются как дневные и ночные, поэтому мы вступаем в эпоху ночную. «Средневековье можно назвать ночной эпохой всемирной истории. И это совсем не в смысле «мрака средневековья», выдуманного просветителями новой истории, а в более глубоком и онтологическом смысле слова. Новым средневековьем я называю ритмическую смену эпох, переход от рационализма новой истории к иррационализму или сверхрационализму средневекового типа» [3, с. 226]. И за этим следует переосмысление всех позиций, переустройство ценностных ориентиров, которые произойдут в недалеком будущем. Это то изменение, которое сегодня принято называть «сменой парадигм».

Бердяев отмечает, что вернуться к прошлому нельзя, но можно вернуться к «вечному в прошлом». Такое возвращение предполагает обострение борьбы, особенно в вопросах веры. И здесь мы уже видим первые симптомы, в частности «русский коммунизм». Как отмечает Бердяев: «ориентироваться в русском коммунизме можно лишь по звездам» [3, с. 230]. Бердяев наблюдает в окружающем общественном пространстве децентрацию и нарастающую анархию, утрату единой цели. Происходит переориентация, характерная для средневековья, с возрастающим значением религиозного чувства. Уходит формализм осуществления рационализации жизни, преодолевается «атомизм» нового времени. При возвращении иерархической структуры средневековья возвращаются и «цеховые приоритеты», поэтому «профессиональным союзам, кооперациям, цехам принадлежит, конечно, огромное будущее» [3, с. 250]. В будущем расцветет народность, но исчезнет

демократичность. Изменится государство, возрастет роль женщины, религия и знание снова будут сопутствовать друг другу, поскольку наука вернется к целостной магичности, на что уже указывает новая магия техники. В силу этого будет рождена и новая этика, именуемая Бердяевым «новым рыцарством».

Исторической судьбе России Бердяев уделяет особое внимание. Он полагает, что здесь ключевой является идея исторического мессианства. Тем не менее, она изменчива, поскольку сам путь отечества предполагает различные этапы. Сложность исторического пути определяется пограничьем Востока и Запада, а соответственно, одновременного соприсутствия мужского и женского основания, приводящего к противоречиям «души России». Поэтому внутри нее постоянно осуществляется конфликт, что приводит к «эсхатологической склонности».

В существенной степени идеям Н. Бердяева предшествовали образы замечательных русских художников, начиная с передвижников. Ярчайшими представителями данного сообщества были В. И. Суриков и В. М. Васнецов, которым в этом году мы отмечаем 175 лет со дня рождения. Творчество обоих авторов было пронизано любовью к родине, восхищением красотой её природных богатств, насыщенностью истории и величием народной культуры. Если о творческой судьбе В. М. Васнецова речь уже шла выше, то теперь мы обратимся к судьбе и творчеству В. И. Сурикова.

В январе 1848 г. родился Василий Иванович Суриков, обладавший с детства незаурядными способностями к живописи. Выходец из небогатой казачьей красноярской семьи, он, благодаря своему таланту, в 20 лет попадает в Петербург, учится в рисовальной школе Общества поощрения художников, а затем и в Академии художеств. Еще во время учёбы он становится известен своими работами, посвященными видам Санкт-Петербурга. Но славу ему принесли работы, связанные с историей и народной культурой России: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», «Взятие снежного городка», «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин», «Посещение царевной женского монастыря» и другие.

Еще только приехав в Петербург, Суриков осознает себя органично переживающим народнический дух эпохи. Но в его творчестве он обретает форму интереса к историческим событиям, значимым для судьбы народа. В 1881 г. создана первая фундаментальная для творчества данного автора работа – «Утро стрелецкой казни». Но перед этим он выполняет самый большой в своей жизни заказ: четыре фрески для храма Христа-Спасителя. На заказ при этом налагались строгие рамки, что в дальнейшем привело художника к отказу от каких-либо заказов вообще. Он весьма критически относился к своему творчеству, зачастую уничтожая те работы, которые его не удовлетворяли. Тем интереснее видеть сохранившиеся полотна, признанные не только обществом, но и самим автором.

Уже в «Утре стрелецкой казни» был сформирован почерк художника. Как он и сам отмечал, – это было внимание к лицам. Огромные полотна соединяли множество персонажей в единое целое, представляя значимый момент русской истории, как его видел автор. Интересно, что все сюжеты по-своему маргинальны: это не страницы побед, а страницы бунтов, трагедий и преодолений. Суриков акцентировал внимание на тех моментах, в которых, по сути, наблюдался в широком смысле «раскол» общества, но именно переживаемая трагедия укрепляла целостность

«русского Мира». Так, Пётр I вроде бы противопоставлен стрельцам и их семьям, боярыня Морозова – провожающим ее людям, Суворов – солдатам, но все они – единое целое, народ, для которого существует многообразие лиц и образов и при этом единство судьбы. История противоречива, и не нужно в ней искать справедливость и благо. Она представляет путь преодоления, веры в Бога и народ, а также в красоту всех образов, которые сплетаются в единый лик Родины. И часто это не единственный, а множественный лик, преимущественно женский, представленный Суриковым как разнообразие прекрасного. Хороша как жена стрельца, так и боярыня Морозова, дочери Меншикова, Царевна, Дева Мария и княгиня Ольга. Но – это принципиально разные лица, отражающие, тем не менее, оттенки «прелести» русских женщин (суровых, несчастных, растерянных), вне зависимости от того, сколь значительную роль в истории они играли. В этих лицах – судьба России, со всеми ее противоречиями она, тем не менее, прекрасна и исполнена высокой жертвенностью и одухотворённостью.

5

Персонализм, насыщавший творчество русских художников и мыслителей, далее подвергнется существенным трансформациям. Но он сохранит свое значение как ключевая идея до наших дней. В советском обществе идея коллективизма позволит успешно сформировать мировоззрение российского общества и на уровне выполнения очередной «миссии», осуществляемой народом по отношению к мировому пространству, и для обеспечения многонациональной и полиэтнической целостности государства, занявшего один из политических полюсов. Советское искусство станет преемником и наследником имперских русских традиций, но обновленных в новых условиях. Тем не менее, по-прежнему будет сохраняться в нем мифопоэтическая образность «Руси», переносимая на образ «Советской родины», в которой провозглашенная Бердяевым потребность в соединении мужественности и женственности породит, например, не только целостное политико-идеологическое основание, но и такие мощные по звучанию произведения как монумент «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной (1937).

После Великой отечественной войны в Советском Союзе будет наблюдаться единство народов и целостный патриотический подъём «восстановления», выразившийся во всех областях культуры, в том числе, и в новых видах искусства, таких как кино- и мультипликация. Тем не менее, такой подъём отнюдь не исключал противоречивость, унаследованную «Советской империей» от Российской, поэтому после послевоенного подъёма, далее периода «оттепели», настанет эпоха «застоя», завершившая данный этап русской истории или, по мысли того же Бердяева, приведшая к смерти России советскую. Но тут же мы встречаем становление нового этапа или «шестой» России как следующего метаисторического образа.

В конце XX столетия, после развала СССР, произошло снижение патриотического пафоса, а также определенное возрождение философской трагической обреченности, что наполнило соответствующим содержанием как творчество художников, так и мыслителей. Здесь наблюдается безусловная ностальгия по «серебряному веку» русской истории и его образам, часто транслируемым в различных художественных практиках, неизменно тяготеющих к «цитатам». Но уже в так называемые «нулевые годы», следуя всё той же традиционной идее и образу «Священной Руси» появляются как новые идеи, так и новые культурные практики.

Так, еще в 1980 – 1990-е гг. создается концепция Новой архаики, ключевым автором которой был В. В. Савчук. В данной философской концепции речь шла о том, что при современной высокой динамике культуры человек, по сути, вынужден возвращаться к истокам, поскольку наиболее значимые позиции фиксируются символически и не соотносятся с преходящим, а люди не помещены во времени как направленном движении, а соразмерны, т. е. выстраивают порядки значимого соотношения востребованности. При высоком потоке информации фиксируются лишь самые значительные образы, выступающие тотальными, одновременно архаическими. Именно к ним в условиях «конца истории» и обращается человек, поскольку именно они оптимально вмещают ценностный потенциал традиции. Поверхностно данный процесс воспринимается как ход назад, но он представляет собой, скорее, «вечное возвращение», переживание опыта «истока».

Идеи «новой архаики» безусловно перекликаются с идеями «нового средневековья». Причем, бердяевская концепция далеко выходит за рамки русской культуры, находя продолжение в концепциях У. Эко, У. Бека, Н. Элиаса и др. Мысль о персоналистской целостности становится основанием для идей А. Зиновьева с его образами «человека» или «роевого сознания» и «кластерных сообществ» Г. Рейнгольда. Но именно идея метаистории, мифологического сознания и особого пути русской души пройдет через ряд русских философских концепций и художественных практик. Кроме того, именно на идеях «новой архаики», восходящих через концепции Савчука и его соратников к мыслям философов начала XX в., прежде всего, Бердяеву, создадут основания для формирующейся новой русской государственной идеологии. Здесь мы встречаем на протяжении последних полутора-двух десятилетий специфические реконструкции образов, преломляющиеся в новые практики, но апеллирующие к архаической образности. Это работа с «образами мест» в русских городах, «конструирование» праздников, таких как «День народного единства» или «День семьи» и т. д. Как и во все времена, данный путь отнюдь не прост и весьма противоречив. Но интересен, например, проект в городе Муром, который по-новому формирует былинный образ Ильи Муромца, а также предполагает географическое центрирование празднования «Дня семьи» возле церкви Рождества Пресвятой Богородицы, в которой находятся мощи Петра и Февронии – покровителей семейного благополучия. С 2008 г. официально отмечается в России «День семьи, любви и верности», а также воздвигаются памятники Петру и Февронии (89), хотя их образы не имеют летописных оснований, т. е. их жизнеописание существует лишь в форме фольклорного текста «Повести о Петре и Февронии Муромских», датированного 1540-ми гг. Речь в очередной раз (как и с былинными сюжетами) идет о востребуемой русским обществом образной системе, отсылающей к «корням» русской культуры, реконструирующей мифологию русского средневековья, т. е. предполагает очередную «романтическую волну», характеризующую современное отечественное искусство.

Преемственность реконструированной «исконной русской» сюжетики наблюдается в разных сферах современной культуры. Но достаточно ярко, что характерно для «идеологической программы», она представлена в монументальном искусстве и живописи. Это произведения «публичного пространства»: оформления храмов, досуговых объектов, станций метрополитена и т. д. Среди художников начала XXI в., продолжающих идеологию персонализма в петербургском искусстве

можно назвать А. В. Белова, О. А. Денисенко, Ю. О. Бехову, А. К. Быстрова, А. И. Дендерину, Д. О. Антипину, А. Ю. Новосёлова, И. И. Баранову и многих других. Так, например, в творчестве Александра Владимировича Белова с первой же масштабной (дипломной) работы «За Русь Святую. Куликовская битва» (1990) ощущается связь с традицией. Сюжет центрирован ликом Христовым, а также параллельным ему образом князя, создает завершенную целостность круга, где верхнее пространство картины занимают купола, а нижнее – полукружье сомкнутых щитов воинов. По сути, – это и есть персоналистский образ Руси в ипостаси духовности православных воинов. Близок данному автору и образ Сергея Радонежского. Но, пожалуй, еще более привлекательна и декоративна работа «Ранняя весна в Москве» (2001), с представленными стилизованно народными женскими образами, перекликающимися с работами его супруги, О. А. Денисенко: «Портрет двоих русских женщин» (1996), «Лиза с яблоком» (2007) и др. Художнику свойственно использование исторических сюжетов, а также православных, что отразилось, например, в росписях храма Христа-Спасителя в Москве (1999) и ряда других православных церквей как в России, так и за рубежом.

Красота русской православной земли предстаёт в работах Дарьи Олеговны Антипиной. Они целостны и наполнены воздухом. В творчестве автора большое внимание уделено русским городам и храмам: Старая Ладога, Новгород, Переяславль-Залесский, Великий Устюг, Шуя, Санкт-Петербург – все они создают переплетение «жемчужин» русского «ожерелья», в котором, несмотря на все разнообразие, присутствует единство духовного пространства. Но отчетливо оно раскрывается в работах, посвященных Русскому северу. Здесь и образы поморских небогатых деревень, и спокойные, немного погруженные в себя люди, а также особый колорит, позволяющий художнику сочетать приглушенные цвета северного пейзажа с сияющими оттенками красного. Это, прежде всего, работы 2009 г.: «Три возраста», «На поморском дворе», «Дети села Шуерецкое». Пейзаж переплетается с портретом, древняя и классическая архитектура – с бытовыми постройками, создавая прекрасный в своей открытой простоте русский мир. И опять же, как традиционно мы это видим в русской живописи, сам образ Руси высвечен как православный и женственный.

*

Современный этап русской истории столь же непрост, как и предыдущие. Российское общество сегодня, как, впрочем, и всегда, находится на перепутье, где важным является сохранение оснований культуры, а также движение вперед, к реализации новых творческих проектов. И сегодня мы видим, как традиционно переплетаются творческая мысль и ее художественное выражение, где дают о себе знать элементы трагедийности, столь характерные для нашей культурной практики. Не найдя соответствие мифологеме Запада как целостной персоны в реальной культурной практике, Россия сформировала свой мифоидеологический образ, скорее, как поэтический, что также отразилось на построении границ философских персоналистских представлений. И это позволяет предположить, что образ трагедийной противоречивости в русской культуре будет несколько смягчен, поскольку найдет соразмерных оппонентов. Золотой и серебряный века культуры предполагали, по крайней мере, следующий век, но, исходя из вышесказанного мы в нём заведомо обнаружим персоналистскую связанность русского мироощущения, характерную

как для пушкинской эпохи, так и для времени В. М. Васнецова и В. И. Сурикова, а также пронизывающую произведения современных авторов: философов и художников. Это будет уже обновлённый, но традиционный образ русской культуры.

Литература

1. *Бердяев, Н. А.* Душа России / Н. А. Бердяев. – Ленинград : Сказ, 1990. – 29 с.
2. *Бердяев, Н. А.* Смысл истории ; Новое средневековье / Н. А. Бердяев. – Москва : Канон+, 2002. – 448 с.
3. *Бердяев, Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев. – Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2020. – 224 с.
4. *Бердяев, Н. А.* Смысл истории / Н. А. Бердяев. – Москва : Мысль, 1990. – 273 с.
5. *Бердяев, Н. А.* Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – Москва : АСТ : Хранитель, 2007. – 416 с.
6. *Бердяев, Н. А.* Русская идея / Н. А. Бердяев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. – 318 с.
7. *Чаадаев, П. Я.* Философические письма / П. Я. Чаадаев // Полное собрание сочинений и избранные письма. – Москва : Наука, 1991. – Том 1. – 768 с. ; С. 302-440.
8. *Чаадаев, П. Я.* Апология сумасшедшего / П. Я. Чаадаев // Полное собрание сочинений и избранные письма. – Москва : Наука, 1991. – Том 1. – 768 с. ; С. 523-538.

Влияние живописного наследия В. И. Сурикова на творчество Г. М. Коржева

Развитие исторического жанра в рамках реалистической системы живописи претерпело значительные изменения с приходом в искусство поколения передвижников в начале 1860-х гг., среди которых самым ярким был Василий Суриков. Его оригинальный подход к изображению узловых моментов отечественной истории и роли ее участников, вывел историческую картину на новый уровень. Спустя 100 лет, с конца 1950-х гг., Гелий Коржев продолжил использовать и развивать методику Сурикова, применяя принципы содержательного, композиционного и изобразительного построения картины.

Ключевые слова: Г. М. Коржев, В. И. Суриков, реализм, советское искусство, станковая живопись

Tamara S. Kruzhkova

Moscow, Russia

State Tretyakov gallery

The influence of the pictorial heritage of Vasily Surikov on the work of Geliy Korzhev

The development of the historical genre within the framework of the realistic system of painting underwent significant changes with the advent of the generation of Wanderers in the early 1860s, among which Vasily Surikov was the most striking. His original approach to depicting the key moments of Russian history and the role of its participants brought the historical picture to a new level. 100 years later, from the end of the 1950s, Geliy Korzhev continued to use and develop Surikov's technique, applying the principles of meaningful, compositional and pictorial construction of the picture.

Keywords: G. M. Korzhev, V. I. Surikov, realism, soviet art, easel painting

Наследие Василия Ивановича Сурикова – уникальное достижение отечественного и мирового реалистического искусства XIX в. Оно стало творческим ориентиром для всех последующих поколений художников, питающих интерес к историческому жанру, как аналитическому, основанному на научном знании и предметном материале, а не пустой инсценировке постановочной костюмной драмы. Сурикова увлекал процесс поиска методов убедительного воплощения образов предметно-образной среды и психологических характеров, как инструментов в постижении истинной сути исторического события.

Неподдельный интерес Сурикова к окружающей его яркой повседневности, несущей отпечаток старины, к истории собственного рода и событиям прошлого, помогал находить точные решения творческих и технических задач в процессе

«сочинения картин». Как никто другой, он достоверно оживил на своих полотнах узловые события и сквозные проблемы российской истории и зафиксировал их цикличность. Наделив главных и второстепенных героев глубокими психологическими характеристиками, введя мелодраматическое начало, заставляющее сопереживать, убедительно используя предметно-бытовое и пространственное наполнение (одежду, ткани, оружие, аутентичные интерьеры, архитектуру и т. д.), «математически» просчитывая их композиционные взаимосвязи, Суриков объединял все составляющие в единой свето-воздушной среде, основанной на многочисленных натуральных наблюдениях, что и стало главным элементом достоверности изображаемого. Сурикова интересовали причинно-следственные связи событий прошлого, резонирующие с настоящим, приводящие в движение устоявшуюся жизнь всех сословий Российской империи. В этом и состояла уникальная особенность его творческого мышления, реабилитировавшая и обновившая жанр исторической картины.

Историко-политические особенности пореформенной России конца 1850-х – начала 1860-х гг. создали уникальную атмосферу, когда стало возможным критическое переосмысление общественных процессов и формирование новых оценок бытия в среде творческой интеллигенции. Преданные гуманистическим идеалам передвижники обратились к окружающей их повседневности, сосредоточившись в основном на бытовом жанре. Художники фиксировали действительность, освещали нравственные вопросы, отражали в полотнах волнующие общество мысли и чувства, что дало мощный импульс развитию и обогащению отечественной школы реализма. Но уже к концу 1870-х, к 1880-м гг. взгляды художников все чаще сосредотачивались на исторической картине, что горячо приветствовал художественных критик В. В. Стасов – рупор передвижников.

Спустя 100 лет, уже в конце 1950-х – начале 1960-х гг., появились первые творческие плоды обновления советского искусства, ставшего результатом новых демократических тенденций в обществе – начиная с победы народа в Великой Отечественной войне, а также в связи с разоблачением культа личности и смягчением репрессивной системы. Эти ключевые события, как и сопутствующие им перемены, стали базой для цеховой борьбы за обновление реализма и очищение его от всего наносного.

Как за П. П. Чистяковым и И. Н. Крамским шли их молодые ученики, включая В. И. Сурикова и И. Е. Репина, так же и за педагогами Московской средней художественной школы (МСХШ) (В. В. Почиталовым, В. И. Кошевым, М. В. Добросердовым и др.) следовали их выпускники, будущие студенты Московского государственного академического художественного института (МГХИ)³. Во многом, это произошло благодаря послереволюционным реформам художественного образования и приходу в МГХИ Игоря Эммануиловича Грабаря (а также С. В. Герасимова, Н. М. Чернышева, Д. С. Моора, Б. В. Иогансона, Г. Г. Ряжского, Н. Х. Максимова, А. А. Дейнеки и др.). Грабарь ратовал за восстановление лучших традиций «московской школы», усиление рисунка, для чего пытался пригласить для преподавания в Москве профессора Ленинградской Академии художеств М. Д. Бернштейна и выпускников Д. К. Мочальского и А. А. Деблера. Чувствуя особенности двух

³ Стоит отметить, что благодаря настойчивым запросам руководства учебных заведений, в 1947 году художественному институту в Москве было присвоено имя В. И. Сурикова, а в Ленинграде – имя И. Е. Репина.

основных российских художественных школ, он стремился к их тесному сотрудничеству в целях взаимообогащения.

Стремление передвижников очистить искусство от омертвевших форм академизма и утвердить свое собственное глубоко народное русское по духу искусство, объективно отражающее действительность, повторилось век спустя – в попытках педагогов и учеников МСХШ и МГХИ реабилитировать дореволюционные традиции живописи и отринуть омертвевший помпезный соцреализм, мало соотносящийся с реалиями окружающей жизни. Надлом в искусстве и переход от пропаганды к фиксации непосредственной действительности стал во многом возможен благодаря возрождению и обновлению изобразительного языка, давшего богатый инструментарий для объективного описания современности.

Одним из самых важных достижений передвижников и молодых художников 1960-х стало полное осознание своей ответственности перед народом, выразившееся в высшей мере трепетном отношении к идейной составляющей полотен и активном поиске новых средств художественной выразительности. В сознании молодежи утверждалась вера в светлое будущее, в силу искусства (воспитательную и преобразующую), как и надежда на укоренение нравственных идеалов в сознании масс посредством изобразительного искусства.

Трибуной для передвижников стали собственные независимые от Академии выставки. Для молодых художников рубежа 1950 – 1960-х гг., хотя и в рамках системы Союза художников, была создана уникальная для своего времени форма – ежегодные молодежные выставки (изначально городские⁴ и областные), где был возможен показ работ на свободную тему – от этюдов до законченных полотен. Именно на таких, уникальных по своей сути, площадках появлялись свежие полотна, отвечающие на запросы современности – поднимающие круг злободневных тем и препарирующие социальную действительность. Тесная связь с жизнью изменяла привычный ход работы, выдворяя художников из мастерских. Работа на пленэре, поиск сюжетов и тем в гуще общественной жизни, выезды далеко за пределы столицы или на социалистические стройки, попытки понять, изучить и оценить общество и жизнь во всех проявлениях стали привычной основой нового творческого подхода. Интерес к внутреннему миру человека открывал новые горизонты для исследования психологического портрета современника.

Среди молодых художников, объединенных общей эмоциональной платформой конца 1950-х – начала 1960-х, одну группу можно выделить особо, что и сделала современная критика, условно назвав новое художественное явление живописью «сурового стиля». Среди них особо выделялись работы молодых живописцев – Гелия Коржева (причисленного искусствоведением 1960-х гг. к так называемому «суровому стилю»), Виктора Иванова, Петра Оссовского, Николая Андропова, Виктора Попкова, Таира Салахова, Павла Никонова, братьев Смолиных, необратимо повлиявших на всю последующую историю отечественной живописи. «Эстетика их картин неотделима от прозрения общественной драмы века, раскрытия социальной жизни людей в ее подлинных очертаниях и реальных противоречиях» [5, с. 6]. Именно эти живописцы принесли с собой новые формы и принципы образной выразительности, наделили станковую картину чертами монументальной живописи,

⁴ I–VI Выставки молодых художников Москвы проводились с 1954 по 1960 гг.

эпическим духом, внутренней архитектоникой, созвучной былинному сказу, точно отразив настроение и нерв эпохи.

Представляется интересным рассмотреть две центральные фигуры ведущих художников-реалистов на сломе своих эпох – В. И. Сурикова и Г. М. Коржева. Молодых художников, только что вставших на сложный путь реалистического искусства во время формирования новой идейной исторической платформы действительности. Поставивших перед собой задачу ответить глубокими осмысленными произведениями на запросы современников. Крайне важно для понимания формирования художественных процессов на сломе эпох определить, насколько удалось Г. М. Коржеву преобразовать пространство живописи 1960-х гг.? Как на становление и формирование его творческого метода повлиял гений реализма Василий Иванович Суриков?

Если сравнивать биографии двух живописцев, можно найти много совпадений, например, с детства каждый из них четко осознавал свое предназначение – быть художником.

Родившись в семье потомственных казаков, соратников покорителя Сибири атамана Ермака Тимофеевича (1532 – 1585), Суриков воспринял смелость, вольнолюбие, героизм, бунтарство старого казачества как родовой завет. Жизненные перипетии и судьбы таких героев, будь то вольные воины, стрельцы, раскольники, декабристы, революционеры-разночинцы, каторжане, коих он повидал в Сибири не мало, желал воплощать на своих холстах художник. В этом ему помогали самобытность дарования, своеобразие и независимость творческого мышления, проникнутого дыханием реальной истории и «живой старины», которая сохранилась в Красноярске почти нетронутой. В архитектуре срубов, укладе жизни, характерном допетровским временам, в одежде, играх, фольклоре на фоне необузданной природы Суриков черпал вдохновение. Но наряду с поэтической атмосферой старины, он был и свидетелем жестоких нравов, телесных публичных наказаний и казней, драматических рассказов носителей памяти о трагических событиях недавнего прошлого, видел непосредственные примеры личной стойкости, мужественности, выносливости сибиряков. Закончив Академию художеств, в 1875 г., Василий Иванович из Петербурга переезжает в Москву, патриархальный уклад которой был ему ближе, чем европейская строгость блистательной столицы империи.

Здесь же, в Москве, уже в XX в., в семье творческих интеллигентов и потомственных дворян, родился Гелий Коржев (1925 – 2012). Мать была педагогом русского и литературы, отец – известным архитектором. Коржев вспоминал: «Карандаши, бумага, планшеты всегда наводняли наш дом и рисование, как занятие, как дело, его важность вошло в меня с детства. Рисовал я вполне заурядно, как все дети моего возраста. Ничуть не лучше» [3, с. 11]. В 1939 г. он поступает в МСХШ, созданную по инициативе И. Э. Грабаря, С. В. Герасимова, П. П. Кончаловского, Д. С. Моора, К. Ф. Юона. Успешно выдержав испытания, Коржев зачисляется сразу в третий класс МСХШ, где учится с 1939 по 1944 г. Насыщенная программа обучения включала обязательное посещение музеев. Проводя большое количество времени в залах Третьяковской галереи, изучая и копируя полотна передвижников, Коржев восхищался мастерством и масштабом живописного мышления Сурикова, которого считал гением и равнялся на него всю свою творческую жизнь. Юных художников учили видеть красоту жизни в обычных, незаметных явлениях, обобщать

увиденное. Педагоги нацеливали не только на выполнение формальных задач, но и воспитывали чувство гражданина, развивали образное мышление, учили, что *художественное произведение должно не только помогать зрителю глубже, разностороннее распознавать жизнь, но, главное, помогать правильно оценивать ее явления, убеждать в правильности заложенной в нем идеи, что логично соотносилось с творческим направлением мыслей Сурикова.*

С началом войны в 1941 г. МСХИЭ эвакуируют в Башкирию, в село Воскресенское. Переезд в сельскую местность нарушил только что выстроенный учебный процесс, но подарил несравненную возможность наблюдения за природой и богатую пленэрную практику. Городские дети, не знавшие тяжелого труда и лишений, открыли совершенно новый для себя мир: «То была зима 1941–1942 года. Пожалуй, самое трудное время. Было холодно, голодно. Выручила нас дружба и добрые взаимоотношения. И какая-то вера в день завтрашний» [3, с. 82], – вспоминал Коржев. Несмотря на все бытовые сложности, ученики приобрели возможность черпать искусство из самой жизни, видеть красоту в обыденных бытовых вещах и ситуациях, а, главное, в самих людях. Школьники общались с деревенскими, для практики ходили с этюдниками по избам, помогали в сельхозработах во время уборки урожая, самостоятельно отправлялись в походы. Коржев видел сильных, смелых, мудрых людей – преданных своему делу педагогов, местных жителей, стойчески переносящих все испытания, но не теряющих радость жизни и оптимизм. Даже в минус 40 ученики бежали на базар, если приезжали башкиры с товаром – все бросались на рынок: «Суриковские сцены, суриковские типы, мороз тоже суриковский, трескучий, заиндеветшие лошади, расписные сани, тулупы почти оранжевые, красные и желтые платки баб, навоз на снегу и белые кругляки молока на рогожных подстилках. И в своих подбитых ветром одежонках ребята рисуют и даже пишут. Мороз под 40 градусов, но красота не отпускает. А потом, счастливые жались спинами к печке в общезитии» [2, с. 512], – вспоминал Коржев, подтверждая, что видел мир «глазами» Сурикова.

Уникальный колористический дар, свойственное лишь Сурикову умение передать все богатство серого неба и рассеянного света в мглистом тумане предрасветного часа как в **«Утре стрелецкой казни»** (1881, ГТГ) или облачного тусклого зимнего дня с жемчужной пылью морозного воздуха как в **«Боярыне Морозовой»** (1887, ГТГ), или рыхлые сугробы, вбирающие все разнообразие красочных рефлексов пестрой толпы во **«Взятии снежного городка»** (1891, ГРМ), поразили Коржева своей сложностью, тонкостью и достоверностью изображения. Свою заснеженную Москву в пейзаже **«1-й Зачатьевский, дом 13»** (1953, собственность семьи) он писал хорошо помня московские пейзажи Сурикова, например, **«Зима в Москве»** (1884 – 1887, ГТГ), **«Вид на Кремль»** (1913, ГТГ). Коржев отрабатывал рассеянное освещение пасмурного дня свойственного столичной затяжной зиме, добивался объективного соотношения оттенков неба и заснеженной земли, общего холодноватого тона, дающего серо-серебристое свечение сугробам, отразил рефлексы от стен, на шапках, покрывающих крыши приземистых домиков дореволюционной постройки. Такое рассеянное холодное освещение стало характерной чертой для некоторых произведений социального цикла Коржева. В картине **«На Лесоповале»** (2003, ИРРИ) художник помнит об академической постановке В. И. Сурикова **«Натурщик»** (1875, ГТГ), помещая обнаженную женскую фигуру на фоне беленой

печи, в окружении говорящих о скудном быте деталей. Сильное молодое тело женщины, написано в теплой гамме желто-розовых тонов, резонирует на фоне белой, немного закопченной печи и серых стен, обклеенных старыми газетами. Свет отражается в металлических поверхностях скромного натюрморта – примусе, кружке и ведре. Объединяя живую и неживую природу, в единой свето-воздушной среде, Коржев создает щемящий и одновременно поэтический образ человеческой судьбы в обстоятельствах противоречивой истории.

Те впечатления и знания о природе, которые Суриков получал с детства, переехав с отцом в село Сухой Бузим под Красноярском, Коржев смог узнать лишь подростком, будучи в Башкирии, постигая мир через цвет, а не форму, естественно приняв «колористический фильтр» Сурикова и применяя его на протяжении всего творчества. Суриков вспоминал: «Рисовать я с самого детства начал. Еще, помню, совсем маленьким был на стульях сафьяновых рисовал – пачкал [1, с. 333]. Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры казались громадными. Я потому всегда старался или горизонт очень низко поместить, или фону сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась. Главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются» [1, с. 334]. Схожее отношение было у Коржева к форме, масштабу и перспективе, которые подчинялись, как и у Сурикова («**Меншиков в Березове**» (1883, ГТГ)), главной идее полотен, что, часто, ставилось живописцам в укор. Например, Коржев нередко прибегал к приему гиперболизации – увеличивал значимые части фигуры персонажей, в основном, это касалось рук, что хорошо видно во многих работах военного («**Проводы**» (1967, ГРМ)), социального («**Встань, Иван**» (1997, ИРРИ)) и библейского («**Несение креста**» (собрание семьи художника, 1999)) циклов.

Центральное место творческой концепции как Сурикова, бывшего свидетелем «живой» истории, так и Коржева, пережившего опыт эвакуации и ощущавшего «острое чувство долга»⁵, занимало историческое событие и его действующие лица. Для Сурикова и реальные исторические персонажи (Ермак, Разин, Морозова, Петр I, Меншиков) и народ (сложносоставная субстанция, образы которой списывались с современников), не смотря на все свои действия и противодействия, находятся под властью инерционной силы течения истории, некой предопределенности. Недаром, в ключевых полотнах горизонт у художника смыкается и лишается перспективы для дальнейшего движения (в «**Утре стрелецкой казни**» и «**Боярыне Морозовой**»), отсекая возможность избежать трагического финала. А принятие героями своей судьбы примиряет их друг с другом, что прекрасно видно в фигурах стрельца и петровского солдата, бережно ведущего осужденного на эшафот. Эту композиционную и идейную цитату, спустя 100 лет мы встретим и у Коржева в картине «**К своим**» (1988, КОМИИ). Здесь среди песков и палящего солнца туркестанской пустыни, босой красноармеец поддерживает раненного плененного басмача и помогает ему дойти до лазарета, избирая камертоном действия человечность, а не политические раздоры, так же как и Суриков – не делит героев на правых и виноватых.

⁵ В 1944 году первый выпуск МСХШ был зачислен без экзаменов в МГХИ им. Сурикова, где Коржев обучался у В. В. Почиталова и С. В. Герасимова. Во время войны в мастерских было холодно, занимались в очень стесненных условиях, но чувство благодарности фронтовикам за возможность учиться было сильным и свойственно всему поколению Коржева.

У Коржева воля героя становится определяющим фактором его места в истории. Для художника главный герой – двигатель и создатель переломного события (как личного, так и общественного) – ниспровергатель царского режима, революционер, воин, победитель фашизма, титан-демиург, деятель и актер. Эта концепция была заявлена в триптихе **«Коммунисты»**⁶ (1957 – 1960, ГРМ), посвященном революции и ее героям. Вопрос о чистоте исторического жанра у Коржева в этой статье мы опустим, но стоит отметить общую проблему, связанную с исторической картиной, которую невозможно решить, оставаясь только в рамках реалистического метода. История континуальна и существует в длинной цепи причинно-следственных связей, а картина – одномоментна. Если зритель из своего времени не знает ничего об изображенном сюжете, ему поможет только экспликация, а если событие значимо, он может считать латентно обстоятельства прошлого и развитие его в будущем. Как же художники заставляют зрителя поверить в реальность происходящего и увидеть его в протяженности? Ответ находим у Сурикова, который говорил о том, что хотел показать «торжественность последних минут», не казнь, что поддерживал П. М. Третьяков. В этом подходе среди современников он был одинок, но Коржев следовал этой концепции очень четко в своих центральных произведениях, погружая зрителя в сопереживание через человеческое измерение.

Если Суриков глубочайшим и подробнейшим образом изучал прототипы своих героев, создавая большое количество этюдного материала при подготовке к историческим картинам, усиливал физиогномические и психологические черты, то Коржев ставил задачу с одной стороны обобщить образ, создать некий архетип героя из народа, несущего в себе черты как частного, так и целого. Для каждого сюжета Суриков искал именно ему подходящее композиционное решение, точное положение, повороты, ракурсы, движения групп людей и каждого персонажа в отдельности сообразно с его характером, поведением, темпераментом и его взаимоотношениями с другими образами картины.

Коржев подробным образом еще с МСХШ изучал систему живописи П. П. Чистякова и В. И. Сурикова на опыте и по образцам. Лучше всего маэстрию исполнения Сурикова можно рассмотреть в подготовительных этюдах. Живописец любил использовать зернистый холст, писать свободно, фактурно, тонко отработывая колористические решения. Отыскивать особенный смысл, особенную поэзию и наделять этими свойствами каждую деталь изображения. В **«Мужском портрете»** (этюд к картине **«Степан Разин»** (1908, ГРМ) и **«Голове смеющегося священника»** (этюд к картине **«Боярыня Морозова»** (1887, ГТГ) живопись несет в себе чувственную радость и выражается через цвет и пластику. Суриков лучше всех среди живописцев второй половины XIX в. чувствует краски, увлеченно создает на холсте новые цветовые созвучия и богатые красочные замесы, передающие энергию и пульс самой жизни. Живописная суриковская фактура захватывала Коржева, он стремился наделять свои произведения той же витальностью, но несколько обновив сообразно своему времени. Вопрос живописной материи, ее плотности и убедительности для Коржева играл ключевую роль в его творчестве. Картина **«Следы войны»** (1963 – 1964, ГРМ) – смелое новаторское полотно для советского реалистического искусства. Прототипом героя был реальный человек – ветеран-танкист,

⁶ За триптих **«Коммунисты»** (1957–1960) в 1966 году Коржев получил звание лауреата Госпремии РСФСР им. И. Е. Репина.

которого лично знал художник, хотя, в целом, образ все равно собирательный. Портрет напоминает сильно увеличенный этюд или фото на документы – фронтальное оплечное изображение мужчины в гимнастерке на нейтральном фоне. Большую часть двухметрового холста занимает лицо фронтовика, половина которого несет следы сильного ожога, проявленные слепотой, деформацией носа, рубцовой кожей. С нетронутой половины приветливого, но сдержанного лица, на зрителя пристально смотрит ясный пронизательный голубой глаз. Этот взгляд становится мерилом Правды, всевидящим оком, от которого ничто не может утаиться. Коржев снова вводит лишь две детали, напоминающие о войне – гимнастерку и увечья. Избегая подробностей, батальных сцен, развернутого повествования, он сталкивает зрителя с последствиями личной и общей истории, запуская аналитический мыслительный процесс, заставляя обращаться к воспоминаниям и параметрам нравственных категорий своего времени.

Напряженный психологизм и достоверность образа достигается Коржевным сочетанием содержательного и технологического инструментария. Гомогенность живописи и рассеянный свет создают некую дистанцию, сдержанная палитра сложносочиненных теплых охристых мазков оживляет плоть и противопоставляется холодному расфокусированному серо-серебристому фону. Саму живописную ткань холста и форму он создает свето-теневыми моделировками, собирая из наслоений пастозных мазков оптическую мозаику, которая на расстоянии дает эффект живой вибрирующей дышащей плоти. Коржев не делит жизнь героя на «до» и «после», но пристально смотрит на него сейчас, напоминая, что эти люди, пусть и увечные, стигматизированные, все те же борцы, строители нового мира, воины-освободители рядом и имеют право на полноценную жизнь. Но вследствие госполитики (и человеческой короткой памяти) инвалиды стали почти невидимыми. Ведь само понятие «победы», празднование которой в 1965 г. стало официальным, со временем заслонило реальных людей и память об израненном травмированном коллективном теле. Общим переживанием для «шестидесятников» становится утрата понимания между поколениями фронтовиков и молодежи, которых разделяла экзистенциальная пропасть опыта жизни и смерти.

Наследие Василия Ивановича Сурикова вдохновило Гелия Коржева на поиски истины, поиски гуманистического идеала, поиски правды в искусстве. Живописцы опирались на разные стороны своего социального и духовного опыта, черпая драматические конфликты своих произведений в истории и современности, но были объединены общей национальной культурной традицией и желанием трогать сердца своих зрителей. Стремление Коржева к постижению сути исторического события, человека в конкретных обстоятельствах, исследование психологического момента «на перепутье», использование тактильного аспекта визуализации коллективного тела и тела как текста стало большим вкладом в развитие отечественной школы реализма и еще послужит отправной точкой для поисков и достижений будущих поколений.

Литература

1. *Волошин, М. А.* Лики творчества / М. А. Волошин. – Ленинград : Наука, 1988. – 848 с.
2. *Гелий Коржев. Иконотека.* – Москва : Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016. – 784 с. : ил.
3. *Зайцев, Е. В.* Гелий Михайлович Коржев : альбом: к 75-летию со дня рождения / Е. В. Зайцев. – Москва : Пассим, 2000. – 111 с. : ил.
4. *Кеменов, В. С.* В. И. Суриков: историческая живопись / В. С. Суриков. – Москва : Искусство, 1987. – 567 с.
5. *Сысоев, В. П.* Общественная драма в творчестве Гелия Коржева / В. П. Сысоев // *Художник.* – 2006. – № 1 . – С. 2-21.

**Героические образы человека и Отечества в творчестве
В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова**

В публикации рассматривается то, как тема образа человека и Отечества в его драматические моменты решается в творчестве В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова. Обозначить схожее и различное в изображении героических образов на примере трех произведений трех различных по складу художников, отмечающих в 2023 году свой юбилей, – задача данной статьи.

Ключевые слова: русская живопись, Суриков В. И., Васнецов В. М., Пластов А. А., русская монументальная живопись, Образ России

Dariya O. Antipina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Heroic images of man and the Fatherland in the works of V. I. Surikov,
V. M. Vasnetsov and A. A. Plastov**

The publication considers how the theme of the image of man and the Fatherland in his dramatic moments is solved in the works of V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov and A. A. Plastov. To denote a similar and different image of heroic images on the example of three works by three artists different in the warehouse, marking their anniversaries in 2023, is the task of this article.

Keywords: Russian painting, Surikov V. I., Vasnetsov V. M., Plastov A. A., Russian monumental painting, the Image of Russia

В настоящее время в очередной раз остро стоит вопрос о патриотизме и любви к Отечеству. Есть в истории русского искусства мастера, творчество которых пропитано самым искренним чувством любви к Родине.

2023 год богат на памятные даты – 175 лет со дня рождения исполняется сразу двум выдающимся русским художникам: В. И. Сурикову (1848 – 1916) и В. М. Васнецову (1848 – 1926), 130 лет со дня рождения А. А. Пластова (1893 – 1972). Об этих лучших представителях отечественного искусства написаны многие статьи и монографии, проведены серьезные исследования, но в настоящей публикации хотелось бы подробнее рассмотреть и сравнить на конкретных примерах героические образы человека и Отечества, созданные тремя художниками.

Библиография о творчестве каждого мастера весьма обширна. Творчество В. И. Сурикова исследовали такие искусствоведы, как В. А. Никольский [11], В. С. Кеменов [5], С. Н. Гольдштейн [3], М. М. Алленов [2], Т. Кожевникова [6] и многие другие. Наследие В. М. Васнецова изучали исследователи Н. С. Моргунов

[10], Э. Пастон [12], Л. А. Ефремова [4], А. К. Лазуко [7] и др. Искусство А. А. Пластова анализировали В. П. Сысоев [14], Т. Ю. Пластова [13], воспоминания оставил художник И. В. Лежнин [8], А. М. Авдонин-Бирючевский [1] и др.

Эти выдающиеся художники по-своему видели образ России. Каждого интересовали свои сюжеты, мотивы, каждый прошел собственный жизненный путь, что в полной мере отразилось в искусстве. На примере произведений В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887), В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880) и А. А. Пластова «Фашист пролетел» (1942) сравним, как по-разному раскрывался героический образ человека и Отечества в драматические периоды русской истории.

Трагические события прошлого нашей страны, отразившиеся в творчестве В. И. Сурикова, возникли неслучайно. Драматизм был во многом связан с внутренним складом художника, обстоятельствами его жизни. Сурикова называют очевидцем истории, поскольку его исторические картины не были реконструкциями, а он писал так, как будто видел все собственными глазами. Современники говорили, что Суриков обладает мистическим дарованием. Богатое творческое воображение позволяло ему словно перемещаться в прошлое. Суриков был одиночкой, как человека и художника его мало кто понимал [2, с. 6]. В жизни он был аскетичен и прост, не имел своей мастерской. Обстановка его дома чем-то напоминала интерьер картины «Меншиков в Березове». Творческая позиция Сурикова была обособлена и замкнута.

В. И. Суриков – сибиряк, родился в Красноярске, до 21 года он прожил там и всю жизнь любил сибирский край. Данное обстоятельство определило оригинальность склада его личности. «В Сурикове чувствуется мощный размах Руси», — говорит о нем Е. Д. Поленова [2, с. 26]. Наряду со способностью Сурикова к воображению, в его картинах прослеживаются и фольклорно-былинные детали. В то же время события суриковской жизни вплетены в его душу.

Живописец не сразу нашел тему, где смогла воплотиться его сибирская натура. Художник любил детали в исторической картине, психологические экспрессии, драматизм изображаемых событий. Исследователи отмечают особую художественную роль деталей внутри драматических ситуаций. Экспрессии просты. Русский народ у Сурикова наделен великим достоинством, он созидатель истории. Все образы народа значительны и при этом просты.

Суриковские исторические видения нуждались в запасе сибирских впечатлений. «Взятие снежного городка» и «Покорение Сибири Ермаком» – сибирский период. Далее «Переход Суворова через Альпы» и «Степан Разин». «Суриковские персонажи – это сильные, отважные, красивые, яркие люди. Но не характеры, а, скорее, фольклорные типы» [2, с. 66]. Суриков – трагедийный исторический живописец. Современники отмечали особый талант Сурикова. И. Е. Репин писал, что художник «натура страстная, живая, с глубоким драматизмом; он творил, только непосредственно выливая себя; он не мог подчинить свои силы никакой школе, никаким канонам ...» [2, с. 53]. Суриков говорил, что композиция – это математика, поэтому все ее элементы у художника всегда выверены и продуманы. Современники отмечали его особый талант. В чистом виде монументальных произведений у В. И. Сурикова, кроме серии монументальных панно на тему Вселенских соборов для Храма Христа Спасителя в Москве, не было.

Самая страстная, живая, с глубоким драматизмом – это картина «Боярыня Морозова», которую критики называли ковром, но переносащим в самобытную, прекрасную Русь [2]. Это ключевое произведение В. И. Сурикова, считающееся вершиной его творчества, написанное в 1887 г. (ил. 1). Картина появилась после путешествия художника в Европу, что способствовало повышению его живописного мастерства.



Ил. 1. В. И. Суриков. Боярыня Морозова, 1887 г.

В основе сюжета картины лежит церковный раскол XVII в. Поборница старой веры, боярыня Феодосия Прокопиевна Морозова, состоявшая в родстве с царем Алексеем Михайловичем, изображена в момент отправки ее через Москву в заточение в Пафнутьев-Боровский монастырь, где она будет заморена голодом. Художник создал образ мужественной, стойкой женщины, готовой пойти на муки и смерть за свои убеждения. Ее рука взметнулась вверх в двуперстии – знаке старообрядчества. Известен факт, что образ возник в воображении художника, когда он увидел ворону на снегу. Черное одеяние Морозовой контрастирует с белым окружением и усиливает ощущение драматизма. Суриков показывает ужас роковых минут. При этом художник создал целую галерею народных образов справа и слева от главной героини: от страдающих боярыне до глумящихся над ней. В правом нижнем углу картины юродивый благословляет Морозову. Он является представителем другого социального слоя, но, тем не менее, эмоционально поддерживает ее.

Через образ человека, способного героически пойти на смерть за свои убеждения, Суриков хочет подчеркнуть силу духа русского народа. Перед нами разворачивается героическая драма.

Виктор Михайлович Васнецов, ровесник и современник Сурикова, рожденный в с. Лопьял Уржумского района Вятской губернии, уже в детские годы «научился наблюдать формы и краски в природе, любить и чувствовать ее» [15, с. 16]. Это художник совершенно другого рода. Пройдя путь становления, он обратился к былинно-сказочным сюжетам, к фольклору. Русский дух свойственен творчеству В. М. Васнецова. Художник считается первооткрывателем национально-романтического направления в русском искусстве. Его произведения вызвали противоречивую реакцию современников. Они знаменовали переходный период от эпохи передвижничества к искусству XX в. Это было яркое, самобытное явление. Васнецов говорит о «необходимости развития собственно русского, родного

искусства, которое только при условии самобытности способно обогатить мировую культуру» [4, с. 5].

По словам И. Е. Репина, В. М. Васнецов был «основоположник новой русской церковной и национальной живописи» [4, с. 9]. Развивал темы героического прошлого России, передавал величественно-эпические, приостановленные во времени состояния. Стремился передать отражение духа во внешнем образе, патриотизм и доблесть русского народа. Драматических картин в творчестве Васнецова не так много. Например, таково произведение В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880) (ил. 2). Картина была навеяна литературным источником «Слова о полку Игореве».



Ил. 2. В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославовича с половцами, 1880 г.

Мы видим широкое поле, усеянное убитыми воинами. Тела русских богатырей смешались с телами врагов. Юный герой, князь Ростислав, изображенный практически в центре картины, отличается особой проникновенностью. Моделью послужил брат Апполинарий. В левой части покоится богатырь Изяслав. Основная мысль произведения – нравственный долг ратника перед Отечеством. Хищные птицы кружат над полем. Художник передал доблесть и величие русского воинства, отдавшего жизнь Отчизне. Картина была неоднозначно воспринята публикой: художника поддержали И. Е. Репин и П. П. Чистяков. Остальные же, по воспоминаниям Васнецова, на выставке стояли к картине спиной, обвиняли живописца в неправдоподобности. Здесь перед нами образы других героев – сказочно-былинных и романтизированных.

Певец крестьянской жизни, А. А. Пластов, родился, жил и умер в деревне Прислониха Ульяновской области. Его образ жизни, когда художник, как все, занимался тяжелым крестьянским трудом: строил дом, пахал огород, косил траву, жал пшеницу, вел крестьянское хозяйство, держал коров, овец, участвовал в общественных полевых работах, – сделал его искусство по-настоящему искренним, близким и понятным простому зрителю, прожившему жизнь на земле.

Вероятно, русский, патриотический характер творчества художника обусловлен его корнями: «Пластовы – старинный, русский род. В нем были священники,

иконописцы, учителя» [13, с. 3]. Годы детства А. А. Пластова, по его воспоминаниям, были годами блаженства, «яркие впечатления, которым суждено было потом превратиться в мощные и поэтичнее образы» [13, с. 4]. Пластов обучался в духовной семинарии, 2 года был вольнослушателем училища имени С. Г. Строганова, затем поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у А. М. Корина, А. М. Васнецова, А. Е. Архипова, Л. О. Пастернака и др. Не очень любил штудии гипсов А. Иванова, считал, что жизнь богаче античных схем. В 1917 г., после революции он 8 лет безвылазно прожил в деревне, изнутри изучил крестьянскую жизнь, чтобы потом без всяких усилий изображать.

«Трудно сейчас вспомнить за давностью лет, как это произошло, но художником я стал именно с тех пор, с этих памятных годов ... Мне нестерпимо хотелось изображать бесконечно дорогой мне деревенский мир со всей его щемящей сердце простотой и свежестью, с его, как говорят, радостью и горем, с его темнотой, таинственностью и стихийной силой в своих проявлениях» [13, с. 7]. А. А. Пластов, хотя принадлежал к другому поколению художников, считал В. И. Сурикова своим учителем.

Среди самых известных произведений А. А. Пластова в послевоенные годы (когда он, как и вся страна, переживает душевный подъем), – картины о мирной жизни. Это «Первый снег» (1947), «Родник» (1952), «Юность» (1953 – 1954), «Ужин тракториста» (1961). Все эти холсты наполнены солнцем и светом, ощущением счастья, упоением жизнью. Художник создал галерею образов прислонихинских жителей, панораму жизни русских крестьян. Он умел улавливать настоящее, русское. Отечество предстает перед зрителем в образе русской деревни советского времени. Современники говорили о нем как о самом русском художнике [1, с. 48]. Пластов – певец крестьянской жизни!

В целом, драматических произведений в творчестве Аркадия Александровича Пластова, как и у Васнецова, не слишком много. Его творчество имеет жизнеутверждающий характер. Но все же в 1942 г., в самые тяжелые для России годы, А. А. Пластов пишет холст «Фашист пролетел» (ил. 3). По воспоминаниям художника, стояла тихая, теплая, золотая осень. И посреди этой идиллии случилась трагедия. В правом нижнем углу холста изображен мальчик-пастух, подбитый фашистским самолетом. Рядом воеет собака. Несправедливость оборванной в самом начале юной жизни. Оставшееся без присмотра стадо, на заднем плане подстреленные насмерть коровы. Это возмутительное, несправедливое злодейство, ребенок – жертва войны, пронзительно изображено художником. Соппротивление великому злу – фашизму – было главной идеей Пластова как человека и гражданина. Героикой наполнен образ погибшего ребенка.

Конечно же, В. И. Суриков и В. М. Васнецов принадлежали иной эпохе относительно А. А. Пластова. Образы В. И. Сурикова и В. М. Васнецова обнаруживали качества, присущие академической школе XIX в. Искусство А. А. Пластова – советский реализм. При этом творчество столь разных личностей объединяет глубокое чувство любви к Родине, русскому человеку, активная гражданская позиция, глубокий интерес к древней истории, отклик на современные события. В. И. Суриков, В. М. Васнецов и А. А. Пластов создали целую галерею героических образов русского человека и Отечества, вошедших в золотой фонд отечественного искусства.



Ил. 3. А. А. Пластов. Фашист пролетел, 1942 г.

Литература

1. *Авдони́н-Бирючевский, А. А.* Аркадий Александрович Пластов / А. А. Авдони́н-Бирючевский. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2006. – 56 с. : ил.
2. *Алленов, М. М.* Василий Суриков / М. М. Алленов. – Москва : Слово, 1998. – 96 с. : ил.
3. *Гольдштейн, С. Н.* В. И. Суриков. 1848–1916 / С. Н. Гольдштейн. – Москва : Государственная Третьяковская галерея, 1941. – 60 с. : ил.
4. *Ефремова, Л. А.* Васнецов / Л. А. Ефремова. – Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 128 с. : ил.
5. *Кеменов, В. С.* В. И. Суриков: историческая живопись, 1870–1890 / В. С. Кеменов. – Москва : Искусство, 1987. – 567 с. : ил.
6. *Кожевникова, Т.* Василий Суриков / Т. Кожевникова. – Москва : Белый город, 2000. – 48 с. : ил.
7. *Лазуко, А. К.* Виктор Михайлович Васнецов / А. К. Лазуко. – Ленинград : Художник РСФСР, 1990. – 206 с. : ил.
8. *Лежнин, И. В.* Мои встречи с Пластовым / И. В. Лежнин. – Ульяновск: Корпорации технологий продвижения, 2007. – 136 с. : ил.
9. *Летягин, Л. Н.* Василий Суриков / Л. Н. Летягин. – Санкт-Петербург : Venevole, 996. – 19 с. : ил.
10. *Моргунов, Н. С.* Виктор Михайлович Васнецов: жизнь и творчество 1848–1926 / Н. С. Моргунов. – Москва : Искусство, 1962. – 459 с. : ил.
11. *Никольский, В. А.* В. И. Суриков: творчество и жизнь / В. А. Никольский. – Москва : Типография т-ва И. Д. Сытина, 1918. – 150 с. : ил.

12. *Пастон, Э.* Виктор Васнецов / Э. Пастон. – Москва : Белый город, 2007. – 64 с. : ил.
13. *Пластова, Т. Ю.* Аркадий Александрович Пластов / Т. Ю. Пластова. – Москва : Директ-Медиа, 2011. – 48 с. : ил.
14. *Сысоев, В. П.* Аркадий Пластов / В. П. Сысоев. – Москва : Белый город, 2001. – 48 с. : ил.
15. *Ярославцева, Н.* Москва Виктора Васнецова / Н. Ярославцева. – Москва : Новости, 1998. – 159 с. : ил.

**Историзм и преемственность традиций в русской живописи
XIX – начала XXI в.: проблема трактовки образа Отечества**

В данной статье выявляется значение преемственности традиций, историзма в русской живописи на протяжении XIX – начала XX вв. т. е., визуализированных представлений о судьбе России в мире, в частности, – в творчестве ключевых мастеров (В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, А. А. Пластова и их последователей). Определяются составляющие творческого процесса, методов и стилей произведений, посвященных теме Отечества. Традиции XIX в. передались модерну, социалистическому реализму XX в. (официальным и неофициальным художникам) и унаследованы сегодня. Определяются задачи «нового русского реализма» XXI в.

Ключевые слова: Отечество, русская живопись, художники, традиции, эстетика

Natalia G. Druzhinkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Historicism and continuity of traditions in Russian painting
of the XIX – beginning of the XXI century: the problem of interpretation
of the image of the Fatherland**

This article reveals the importance of continuity of traditions, historicism in Russian painting during the XIX – early XX centuries, i. e., visualized ideas about the fate of Russia in the world, in particular, in the works of key masters (V. I. Surikov, V. M. Vasnetsov, A. K. Plastov and their followers). The components of the creative process, methods and styles of works devoted to the theme of the Fatherland are determined. The traditions of the XIX century were passed on to modernism, socialist realism of the XX century (official and unofficial artists) and are inherited today. The tasks of the «newest Russian realism» of the XXI century are defined.

Keywords: Fatherland, Russian painting, artists, traditions, aesthetics

Историзм и преемственность традиций в русской живописи становились объектом специального исследования А. Г. Верещагиной [1], О. И. Сопоцинского [2], С. Н. Левандовского [3] и мн. др. Безусловно, актуальным является приближение этой проблематики к явлениям современности.

Художники способны или помочь, или затруднить постижение исторического прошлого. Труд исторического живописца сродни научным изысканиям историка, в центре внимания которого – социальное поведение людей: экономическое, политическое, религиозное со всеми присущими им мотивациями (даже

иррациональными) и изучение исторических фаз развития. В хоровых композициях можно передавать не только колорит массовых сцен, этнографическую достоверность, но и ментальную жизнь масс, воскрешение коллективной памяти. «... мы сознательно, или бессознательно в конечном счете всегда заимствуем из нашего повседневного опыта, придавая ему, где должно, известные новые нюансы, те элементы, которые помогают нам воскресить прошлое. Самые слова, которыми мы пользуемся для характеристики исчезнувших состояний души, отмерших социальных форм, – разве имели бы они для нас какой-то смысл, если бы мы прежде не наблюдали жизнь людей» [4, с. 28].

Под историзмом подразумевали с одной стороны – «воссоздание духа времени» и умение проникнуть и передать историческую атмосферу; с другой стороны, – материалистически верное воспроизведение обстановки, аксессуаров, типов персонажей. Также с историзмом связывали и интерсубъективное, интерактивное вчувствование в эпоху, граничащее с «прозрением», провидением, экзистенциальным катарсисом [5, с. 67].

Следуя иррациональным направлениям и течениям в живописи (барокко, романтизм, символизм) современные художники могут опираться на историческое наследие, могут отвергать его. Но чаще всего, именно творческое переосмысление традиций и их интерпретация ведут к открытиям.

Эстетика новейшего русского реализма осуществляется в современных условиях, вобрав в себя достижения романтизма, классицистического и критического реализма XIX в. (в частности, передвижников XIX и XX вв.), авангардистских открытий в области цвета, формы, организации пространства в композиции картины (от предметно-пространственного до стилизованного, уплощенного, прямой и обратной, сферической перспектив), декоративных принципов и возможностей живописи.

Важно, что динамика развития отечественного искусства подпитывается традициями классицизма, реализма, академической живописи XIX в., модернистскими устремлениями конца XIX – начала XX вв. Сегодня, памятуя об опыте живописи эпохи социалистического реализма, которая, не считая идеологической платформы использовала профессиональные достижения импрессионизма, реализма, авангардизма, нонконформизма (в своем неофициальном пласте (варианте)) важно развиваться дальше.

Все представители – художники – официальные и неофициальные давали свой образ Отечества в произведениях. И только в своей целостности и совокупности всех творческих индивидуальностей составляет целостный образ эпохи, а, значит, – и образ Родины, Отечества, в многонациональной стране Союзных республик со своей спецификой работы в каждом Союзе Художников СССР (несмотря на общность провозглашенного единого метода и стиля социалистического реализма – благодаря этому или вопреки – в этом еще предстоит разобраться историкам искусства).

Художники, которые поднимаются до уровня, вершины осознания историзма и интуитивного чувствования исторических проблем, тенденций, типов, характера, колорита оставили верный образ Отечества. К ним принадлежат многие мастера (безусловно, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, А. К. Пластов и др.)

Суриков умел создавать атмосферу исторической эпохи, исторического события; Васнецов проник в былинку, сказку, эпос жизни народа, Отечества, Пластов вскрыл характеры и типы, быт простых людей в неразрывной слитности с пейзажем, с деревенским ландшафтом во время труда, отдыха, в переломные моменты истории. А. А. Пластов ввел импрессионистичность в ткань своей живописи, обогатив ее. Полотна Пластова полны жизнеутверждающей силы. Через цвет и благодаря цвету он наполняет свои картины живым, трепетным чувством, натурной непосредственностью.

Вторая половина XIX в. – это критический реализм передвижников, сменившийся к концу века и к началу XX в. модерном, – это XX в., поставивший проблему социального реализма, социалистического реализма и андеграундного искусства; сегодня – XXI в. – в эпоху постмодернизма закономерно подводятся итоги, происходит смешение и игра традициями, преемственность с прошлыми веками, завершение начатого.

Здесь важны проблемы понимания историзма, преемственности традиций в русской живописи в его пространственно-временном континууме, понимания роли передвижнической традиции, значения коллективизма и индивидуализма в личности творца, реализма, модерна, постмодерна.

Чувства меры, тонкость прочтения факта, события и отношения к ним как в исторической ретроспективе, так и в современном изложении, сквозь призму современности поспособствуют развитию «новейшего русского реализма» с возможностью применения новых приемов, техник и технологий (например, задать изо-программу искусственному интеллекту как техническому помощнику).

Мера архаики и инновации, заложенная в произведении, даст пронзительный образ Отечества (об этом свидетельствует и работа над картинами Сурикова, Васнецова, Пластова и др.). Например, когда Суриков писал боярыню Морозову, он погрузился в историю церковного раскола и увидел главных героев на улицах Москвы. Он запечатлел дух несломленной веры.

Атмосфера истории уловлена и в утре стрелецкой казни, написанной Суриковым в 1881 г. о событиях 1698 г., и в других произведениях мастера.

Во время посещения Сибири Суриков изучал жизнь и быт местных народов: вогулов, остяков, хакасов и др. В 1891 г. началась работа над картиной «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем». Этюды для картины Суриков писал на реке Обь. Летом 1892 г. Василий Иванович жил на золотых приисках И. П. Кузнецова в Хакасии. Работа над картиной «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» продолжилась на Дону в 1893 г., а закончилась в 1895 г. Суриков исходил из работы с натуры, образ Отечества конструировался на конкретном натурном материале.

В октябре 1895 г., будучи в Красноярске, Суриков задумал картину «Переход Суворова через Альпы». Первым прототипом для Суворова стал красноярский отставной казачий офицер Фёдор Фёдорович Спиридонов. Ф. Ф. Спиридонов составлял родословную для Сурикова. В то время Спиридонову было 82 года. В 1898 г. появился этюд, в котором современники видели прототипом Суворова, преподавателя пения Красноярской мужской гимназии Григория Николаевича Смирнова. Г. Н. Смирнов также имел белую лошадь, которую Суриков изобразил на картине под Суворовым. Летом 1897 г. Суриков посещает Швейцарию, где пишет этюды. Работа над картиной «Переход Суворова через Альпы» завершилась в 1899 г. – в

100-летие итальянского похода Суворова. Картина выставлялась в Санкт-Петербурге, Москве, и была приобретена императором.

Идея картины «Степан Разин» появилась у Сурикова ещё в 1887 г., но работа над картиной началась в 1900 г. Этюды для картины Суриков писал в Сибири и на Дону. Прототипом Степана Разина стал красноярский учёный Иван Тимофеевич Савенков, или его сын – Тимофей Иванович. Возможно, что ранние этюды делались с Ивана Тимофеевича, а поздние с его сына.

Васнецов был первым, кто создал новое, «национальное» направление в современной ему русской живописи. Васнецов – основоположник особого «русского стиля» внутри общеевропейского символизма и модерна. Произведения Виктора Михайловича глубоко лиричны, романтичны по своей сути и самобытны по стилистике. Его «Витязь на распутье», «Царь Иван Васильевич Грозный», «Богатыри», многие другие картины воспевали поэтическую красоту русского народного фольклора, подчеркивали значимость национальной истории.

К русскому народному эпосу, к русской сказке Васнецов обратился еще в 1880-е гг. Его сказочные произведения – не иллюстрация к устному народному творчеству, а акт поэтического прозрения, вчувствования в ткань русской жизни, души, веры, сказочных представлений. Аленушка, Снегурочка, Елена Прекрасная – эти вымышленные образы и портреты близких Васнецову женщин – Елены Праховой, Веры и Елизаветы Григорьевны Мамонтовых, портреты жены, дочери, племянницы. В них незыблемо вечное – русская женская душа, которая становится для Васнецова олицетворением Родины, России. В творчестве Васнецова ярко представлены разные жанры, ставшие этапами очень интересной эволюции: от бытописательства к сказке, от станковой живописи к монументальной, от приземленности передвижников к прообразу стиля модерн.

По пути, начертанному мастерами XIX в. пошли в XX в. и А. П. Бубнов, и К. А. Васильев, и Ю. М. Ракша, и «новые передвижники» XXI в. Так, Бубнов в картине «Утро на Куликовом поле» (1943 – 1947) сумел увидеть в воинах древней Руси живых людей, передать духовно-нравственную силу народа. В этом и есть образ Отечества. Изучение исторического материала он сочетал с жизненными наблюдениями во имя художественной достоверности. Художник остро подмечает бытовые эффектные детали в повседневной жизни и умеет их использовать в картине. Художник приближает событие далекого прошлого, эмоционально переживая его.

В России реализм в живописи второй половины XIX в. неразрывно связан с развитием демократических общественных идей.

Последняя треть девятнадцатого столетия ознаменовалась формированием группы передвижников. В их числе Крамской, Перов, Шишкин, Репин, Саврасов, Суриков и др. Благодаря им реализм в живописи укрепил свои позиции, проявившись в историческом и бытовом жанре, пейзаже и портрете.

Традиции передвижничества продолжают. К началу XX в. это видно в работах Коровина, Серова, Иванова и др. После революции именно на основании этих традиций стал развиваться социалистический реализм в живописи. Этот творческий прием представлял собой эстетическое отражение общественной осознанной концепции человека и всего мира. Эта концепция, в свою очередь, обуславливалась эпохой борьбы за формирование и укрепление нового общества.

Развитие и продвижение идей, тем, трактовок образа Отечества (в пейзаже, портрете, натюрморте, станковой и монументальной живописи) включает в себя преемственность традиций и открытие своего метода и стиля, приемов узнаваемости авторского почерка письма. Это, конечно, не исключает и отстранение от традиций, обусловленного поисками нового, и возвращение, и опора на традиционную преемственность искусства (на классицистическое, реалистическое, салонное, авангардное). Клише «Консерваторы» или «либералы», «формалисты» в диалектике развития взаимозаменялись и были применимы к каждому художнику, которые в своем творчестве были и экспериментаторами-формалистами, и консерваторами, и новаторами в стремлении обрести собственный стиль, собственную манеру, неповторимый голос. Учитывая дихотомию творческого процесса как гарантию успеха в свободе высказывания, важно сохранить право творца на свободу высказывания, ибо не всегда новаторское произведение по достоинству может быть оценено и признано современниками и в плане сюжета, и в плане формы, композиции, живописи. Одни художники ориентируются на вечность, другие – на сиюминутный успех, социальный заказ, конъюнктурный запрос. Много примеров гениальной прозорливости художников в СССР как официальных [6], но в большинстве своем – неофициальных художников), которым не давали в полной мере реализовать свой потенциал, свой талант. Поэтому вопросы развития эстетики «нового русского реализма» (не исключая постмодернистских художественных практик) должны строиться усилиями мастеров разных видов искусств, в дискуссиях, основанных на плюрализме мнений, выставочных концепциях, программах, смотрах [7]. Только так можно достичь развития, а не диктата творчества и поражения в правах отдельных художников.

Художники создают образ Отечества – монументальный и динамичный, во всей строгости, эмоциональности и красоте, а порой и в критичности, экзистенциальности, гиперреалистичности, аллюзии, психологической неустойчивости, рефлексии, деконструкции (см.: Гелий Коржев-Чувелев, Дмитрий Врубель, Оскар Рабин и др.). Так, работы Оскара Рабина – это красноречивое и реалистичное отражение эпохи 1960-х гг. Точно так же, как музыка Шнитке, как песни и стихи Галича и Окуджавы, как проза Домбровского, Шаламова, Солженицына, как правозащитная деятельность академика Сахарова, – все это было с нами, все становилось прошлым, только оно не уходило навсегда, а оставалось с нами. Пейзаж, натюрморт, интерьер – излюбленные жанры художника, продолжающего традиции европейского экспрессионизма 1920-х. Стремясь придать изображению социально-критическое звучание, подчеркнуть антигуманность среды, в которой обитает современный человек, Рабин использует искажения перспективы, принципы деформации, нарушение масштабных соотношений. В эмоционально насыщенной и вместе с тем лаконичной манере Рабина переплетены различные жанры и художественные приемы. Драматургию произведений подчеркивают хронологические «вехи», отмеченные обрывками газет, наклейками, этикетками. Он испытывал в живописи наслаждение от самого процесса смешивания и нанесения красок, наслаждаясь их блеском и тусклостью, тонкими и толстыми мазками, их запахом. Через это действие он выражал в своих картинах печаль, счастье, ненависть, гнев, любовь, мысли о жизни и людях. В качестве символов он брал обычные окружающие его предметы, которые становились знаковыми.

Важна диалогичность различных направлений и течений в осмыслении исторического пути России, мира, Европы, Америки; это в своем продолжении обогатит отечественное искусство своеобразным видением, новыми обозримыми горизонтами.

В свою очередь, концептуальная живопись отражает жизнь России советского периода с точки зрения концепта повседневного быта, повседневности (инсталляции И. Кобака), соцарт В. Комара и А. Меламида в ироничном ключе, у О. Целкова – в гротесковом и т. д.).

Безусловно, проблема не в позитивном или негативном образе Отечества в живописи художников, а в адекватном или объективном, в профессиональной составляющей его трактовки, методах и инструментах подачи, визуализации. Художники сочетают реализм, импрессионизм, авангардизм в своих произведениях. В трактовке образа Отечества важны подлинность момента, чувства и впечатления от создаваемого образа.

Перед поколениями встает дилемма: исторического суда или понимания? И возникает опасность впасть в мифоманство, производя исторические фальшивки на потребу массовому искусству, что, к сожалению, становится психологическим симптомом нашего времени. Важно понимать значимость определения предмета исторической науки, главной и отличительной чертой которой является не просто исследование прошлого, но и исследование человеческой деятельности во времени. Но поскольку человеческая деятельность крайне разнообразна, постольку и художник – исторический живописец пытается выявить в ней основные элементы, что должно ориентировать его на исследование длительных, повторяющихся процессов, анализ которых приводит к пониманию исторической закономерности [5].

Историзм и преемственность традиций проявляют себя в обращении к знаменательным событиям истории Отечества, в апелляции к личности в истории, фактам исторического процесса в их сопоставлении с современностью (например, День Победы, Пушкиниана, День рождения Санкт-Петербурга и т. д.). Здесь важно авторское видение, авторское чествование исторического события (автор статьи, например, отдал дань уважения 300-летию Санкт-Петербурга в заказной настенной росписи (ил. 1, 2)).



Ил. 1. Наталья Дружинкина. Роспись школы № 256 к 300-летию Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург, 2003, фото автора: развертка стен



Ил. 2. Наталья Дружинкина. Роспись школы № 256 к 300-летию Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург, 2003, фото автора: декоративная композиция росписи стены (штукатурка, масляная краска)

Литература

1. *Верещагина, А. Г.* Художник. Время. История: очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века / А. Г. Верещагина. – Ленинград : Искусство, 1973. – 130 с.: ил.
2. *Сопоцинский, О. И.* Образ нашей Родины в советской живописи / О. И. Сопоцинский. – Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 56 с. : ил.
3. *Левандовский, С. Н.* Историзм творчества Е. Е. Моисеенко / С. Н. Левандовский // Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР. – Ленинград, 1975. – Вып. 2. – С. 9-16.
4. *Блок, М.* Апология истории или Ремесло историка / М. Блок. – Москва : Наука, 1986.
5. *Дружинкина, Н. Г.* К вопросу об историзме творчества И. Е. Репина (историографический аспект) / Н. Г. Дружинкина // Петербургские искусствоведческие тетради. – Санкт-Петербург, 2019. – Вып. 19. – С. 58-70.

6. *Дружинкина, Н. Г.* Страницы истории русской живописи. Передача 4 // Первый Образовательный канал Телекомпании СГУ ТВ : [канал на видеохостинге «YouTube»]. – URL: <https://youtu.be/xjDfMEE9n1Q> (дата обращения: 29.01.2023).

7. *Дружинкина, Н. Г.* Уроки рисования (4). Искусство русских сезаннистов: в подражание бубнововалетцам // Первый Образовательный канал Телекомпании СГУ ТВ : [канал на видеохостинге «YouTube»]. – URL: <https://youtu.be/gurThhkW52I> (дата обращения: 29.01.2023).

УДК 7.071.1:76(=161.1)Plastov

Н. С. Букури

Москва, Россия

Российский государственный

художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

Неожиданный Пластов

Статья посвящена малоизвестной части творческого наследия Аркадия Пластова, его графическим работам 1930-х гг. на темы античной мифологии. В статье анализируется также место и значение античной тематики в графике 1920 – 1930-х гг.

Ключевые слова: Пластов, античные темы, графика, графика 1930-х

Natalia S. Bukuri

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

Unexpected Plastov

The article is devoted to a little-known part of Arkady Plastov's artistic heritage to his graphic works of the 1930 s on the themes of ancient mythology. The article analyses the place and meaning of biblical and ancient themes in the graphics of 1920 – 1930 s.

Key words: Plastov, ancient themes, graphics, graphics of 1930s

В 2012 г. в выставочном зале Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (МГХПА им С. Г. Строганова) прошла выставка «Миф, конструкция, метафора», представившая зрителю совершенно неожиданного и удивительного Аркадия Пластова. Не знакомого и любимого многими с детства, с картинок в учебниках, певца советской деревни, ее людей, ее будней и праздников, а глубокого и тонкого знатока и почитателя античности. Вместо привычных живописных идиллий на тему – жатва, сенокос, колхозный праздник – открылся вдруг удивительный, полный динамики и трагизма, мир античных героев, вакханок, атлантов. На нескольких десятках графических листов предстал совершенно новый и незнакомый Пластов – великолепный рисовальщик, свободный и виртуозный мастер, в лучших работах поднимающийся до высот старых мастеров.

На экспозиции был представлен весь корпус работ, связанных темой античной мифологии, начиная с 1930-х гг. и заканчивая 1950 – 1960-ми гг. Помимо графики представлены были и живописные полотна, написанные на основе поездок по Италии и Крыму. В отличие от ошеломляюще неожиданной графики 1930-х гг., графика 1950 – 1960-х гг. более похожа на привычного нам Пластова – небольшие легкие цветные акварели. Живописные работы также выполнены в привычной манере – плотная, пастозная живопись, реалистическая трактовка.

И, рядом с этим привычным Пластовым, Пластов незнакомый, абсолютно ни на что не похожий! Большие графические листы, как правило, монохромные,

исполненные в два, редко в три цвета, полные драматизма и экспрессии, выразительная мощь рисунка, монументальная ясность композиции.

Листы 1930-х гг. делятся условно на несколько циклов. Один из них – это цикл листов на тему архитектурных фантазий. Он включает в себя несколько разных вариантов решения этой темы. Это и изображения развалин в духе Пиранези – «Развалины с барельефами воинов», «Развалины храма с фигурами атлантов», «Геракл, убивающий кентавра Несса, похитившего его жену», «Табун лошадей и колоннада с Гигантами», «Композиция с титанами и колоннадой», «Развалины барельефа», «Геркулес и Антей», а также проекты неких фантастических сооружений-памятников – «Проект скульптурной композиции Орфей и Эвридика», «Падающая конструкция», «Композиция к архитектурным пейзажам».

Особое место в архитектурном цикле А. А. Пластова 1930-х гг. занимают изображения атлантов и героев – «Атланты, поддерживающие антаблемент», «Герой, увенчанный Никой», «Ника со статуей Афины Паллады увенчивает героев, устанавливающих колонну храма Ники Аптерос».

Вторую часть графического наследия 1930-х гг., связанного с темой античности, представляет собой цикл работ, иллюстрирующих древнегреческие мифы и Библию. Это несколько замечательных по выразительности листов «Афродита и Эрот», «Афродита, покрывающая влюбленных», «Вакханки», «Суд Париса», «Орфей и Эвридика», «Купающиеся нимфы», «Давид и Голиаф».

Третьей частью этого корпуса работ можно условно назвать, связанные и стилистически, и пластически с остальными, листы «Купальщицы» и несколько вариантов подготовительных рисунков к картине «Купание коней».

Исследовательница творчества Аркадия Пластова Татьяна Пластова в статье «Античная тема и мифологические сюжеты и проблемы неоклассицизма в русском искусстве» связывает обращение художника к античности с влиянием на его творчество неоклассических идеалов. Поиски Пластова сопоставляются ею с античными реминисценциями в творчестве П. Кончаловского, А. Шевченко, Н. М. Чернышева. И графические листы 1930-х гг., и живописные произведения 1950 – 1960-х гг. рассматриваются в русле традиций русского неоклассицизма. Основанием для этого утверждения является в первую очередь сюжетная направленность этих работ.

Но графика Пластова 1930-х гг. полна внутреннего трагизма, ей чужды олимпийское спокойствие и холодность неоклассицизма. Это и не иллюстративные работы 1950 – 1960-х гг., где античность предстает в виде некоей доброй сказки. Она скорее лежит в русле совсем иных исканий.

Мало общего у нее и с гораздо более ранней (1915 г.) «Мифологической азбукой» Н. М. Чернышева. Другую направленность имеют и работы 1930-х гг. Александра Шевченко, посвященные поискам античной красоты в окружающем мире. Живописное буйство «Геркулеса и Омфалы», «Золотого века» ближе скорее к поздним работам Пластова на темы античности. Оба они обращаются и к теме купания коней, решая ее сходным образом. И «Купание конницы» Кончаловского (1928 г.), и «Купание коней» (1938 г.) Пластова – это гимн красоте человеческого тела, единению человека и природы.

К античным, библейским и евангельским сюжетам в 1920 – 1930 гг. и позднее обращались не только вышеперечисленные художники. Гораздо большее место эти темы занимали в творчестве этого периода у совсем других художников, причем,

преимущественно графиков, а не живописцев. Причем, темы эти являлись для них не случайными, а основными, концептуальными. Работа над ними являлась глубокой внутренней потребностью, абсолютно не совпадающей с требованиями и запросами времени. Сами работы, как правило, не предназначались для показа, и, по сути, являлись неким внутренним монологом художников, плодом их глубоких и трагических размышлений. Обращение к темам, не связанным напрямую с окружающей реальностью, было неким актом внутреннего эскапизма, реакцией на ужасы после-революционной действительности.

Василий Чекрыгин в начале 1920-х гг., Сергей Романович, Михаил Ксенофонович Соколов в 1920-е – 1940-е гг., Борис Свешников в 1940-е – 1950-е гг. – каждый из этих художников смог создать свой мир, позволявший остаться человеком в нечеловеческое время.

К библейской и античной темам Пластов обращается впервые еще в 1920-е гг., но практически все работы этого периода погибли в пожаре. Основной корпус подобных работ относится к 1930-м гг. В это время Пластов переживает один из тяжелейших периодов своей жизни. Молодой художник, окончивший Императорское Строгановское училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества, на долгое время оказывается заперт в глуши, живет простым крестьянским трудом. Позже, перебравшись в Москву, перебивается случайными заработками. В 1929 г. в родной Прислонихе подвергается аресту ОГПУ, четыре месяца проводит в заключении.

Античные и библейские сюжеты выбираются Пластовым не случайно; получивший прекрасное художественное образование, скульптор по специальности, молодой художник не только владеет крепким и выразительным рисунком, но и хорошо разбирается в истории искусства, в мифологии. Знания по библейской истории он получил, обучаясь в юности в симбирской духовной семинарии.

Именно обращение к мифологическим сюжетам помогает ему сохранить себя как творческую личность, не только дать выход несомненному таланту рисовальщика, но и в тяжелые времена обратиться к немеркнущему солнцу классики, как бы отогреться под его лучами.

Пластов по образованию скульптор, поэтому красота человеческого тела, его пластика и динамичность – главный инструмент смысловой выразительности его листов на мифологические темы. Фигуры в его композициях, как правило, передают основное смысловое напряжение, они изображены в резких поворотах, падающими, парящими, как бы влекомыми распирающей их внутренней силой. Это и парящая над влюбленной парой Афродита («Афродита покрывающая влюбленных»), и, словно падающий с небес на землю, Эрот («Афродита и Эрот»), реющая над героями Ника («Герои, венчаемые Никой, воздвигают колоннаду в ее храме»).

Даже в архитектурных рисунках изображение фигур является смысловым центром композиции. Как правило, эти изображения проникнуты глубоким трагизмом; окружающий мир враждебен им. Они вынуждены противодействовать ему («Падающая конструкция», «Композиция к архитектурным пейзажам», «Атланты, поднимающие антаблемент»).

Трагизмом проникнуты даже листы «Вакханалий», тела скорее охвачены борьбой страстей, нежели слиты в любовной неге («Вакханки», «Вакханалия»). Со всем не неоклассическим спокойствием проникнуты и остальные листы 1930-х гг.

Резкие ракурсы, внутренний драматизм, динамичность композиционного построения превращают в некую стихию даже изображения купальщиц («Купающиеся нимфы», «Купальщицы»).

Но истинных высот трагизма достигает Пластов в графических листах, посвященных особенно любимой им истории Орфея и Эвридики. Минимальными средствами – простым однотонным рисунком кистью он достигает почти рембрандтовского сдержанного и глубокого трагизма в листе «Орфей и Эвридика». Набросанная буквально несколькими линиями фигура Орфея, слушающего игру Эвридики, один из самых сильных и запоминающихся образов античной графики Пластова.

Сила трагического переживания, минимализм в выборе изобразительных средств, сдержанность пластического языка роднит графический цикл Пластова с евангельским циклом его современника Михаила Соколова. Созданный, как и античный цикл Пластова, в годы тяжелых испытаний, это также, в первую очередь, разговор художника с самим собой, обращение к вечным темам перед лицом Судьбы. Показательно, что, как и пластовский мифологический, евангельский цикл Соколова – это графика. Разговор с самим собой и с Вечностью ведется минимальными средствами, без оглядки на внешнего зрителя. Хотя, конечно, и время – 1920-е и 1930-е гг., неустроенность быта, недоступность художественных материалов, а в случае Соколова и крайняя бедность, делали живопись почти невозможной.

Обращенность в мифическое прошлое, трагичность восприятия мира, внутренний драматизм каждой композиции в чем-то сближают графику Пластова и с работами гениального Василия Чекрыгина. Правда, мифологическим и библейским работам Пластова абсолютно чужды визионерство и мистицизм «Оргий» и других графических циклов Чекрыгина.

Время, в которое начиналась творческая деятельность Пластова, не предполагало никакой публичности в обращении к темам, не связанным с прославлением действительности. Единственной областью, где были возможны исторические экскурсы, да и то в достаточно жестких рамках, была книжная иллюстрация. Обращение к древнегреческой мифологии, а тем более, к библейским и евангельским событиям в станковой графике становилось делом глубоко личным, зачастую существовавшим параллельно с основной деятельностью. По существу, для многих художников это был единственный способ прикосновения к большим темам.

«Большой темой» называл свой евангельский цикл другой выдающийся современник Аркадия Пластова. Речь идет о Сергее Романовиче, замечательном графике и живописце, авторе большого количества рисунков на евангельские и мифологические сюжеты. С Пластовым его роднит не только обращение к опыту мировой культуры, но и удивительная страстность, экспрессивность его графических работ, монументальная выразительность композиции. На протяжении более, чем трех десятилетий, с начала 1920-х и до конца 1950-х гг., Романович постоянно обращается к темам древнегреческой мифологии. Будучи, как и Аркадий Пластов, глубоко верующим христианином, он на протяжении всей своей жизни работает и над евангельскими сюжетами.

Обращение к классике, к библейским и евангельским сюжетам, к любым формам пассаистических стилизаций стало для многих художников не только возможностью прикоснуться к запретным в стране победившего соцреализма темам, но и

сохранить в себе ощущение преемственности, некоей встроенности в многовековую историю искусства.

Неслучайно самые сокровенные мысли и поиски облекаются в форму неких стилизаций. Возможность ощутить себя частью некоей большой перспективы, увидеть свою судьбу со стороны и осмыслить ее. Особенно это стало важно в годы массовых репрессий.

Еще одному современнику Аркадия Пластова, Борису Свешникову, удалось претворить свой лагерный опыт в циклы замечательно тонкой графики. На окружающую его кошмарную реальность он смотрит через призму истории, используя язык и стилистику ушедших эпох. Отстранение помогает принять происходящее и, в конечном счете, выжить.

Зачастую именно отстранение, обращение через мифологические и библейские сюжеты к вечным темам, дало возможность многим художникам. Работавшим в 1930-е гг., и, в том числе, Аркадию Александровичу Пластову, сохранит себя, как творческую личность, с достоинством пройти свой путь, несмотря на тяжесть выпавших испытаний.

Литература

1 *Свешников, Б. П.* Борис Свешников. Лагерные рисунки : альбом / сост.: И. Голомшток, И. Осипова. – Москва : Звенья, 2000. – 158 с.

2 *Мурина, Е.* Василий Николаевич Чекрыгин / Елена Мурина, Василий Ракинин. – Москва : РА, 2005. – 287 с.

3 *Михаил Ксенофонтович Соколов* : каталог : к 120-летию со дня рождения / Гос. Третьяк. галерея, Яросл. худож. музей ; сост. Н. П. Голенкевич [и др.]. – Москва : РА, 2005. – 239 с.

4 *Муратов, А. М.* Классическая традиция в творчестве П. П. Кончаловского / А. М. Муратов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2013. – № 3. – С. 80-92.

5 *Пластова, Т.* Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А. А. Пластова и проблемы неоклассицизма в русском искусстве XX века / Т. Пластова // Искусствознание. – 2013. – №1-2. – С. 493-510.

6 *Пластова, Т. Ю.* Аркадий Пластов: православные истоки творчества / Т. Ю. Пластова // Русское искусство. – 2004. – № 4. – С. 122-131.

7 *Пластова, Т. Ю.* Купание коней: история одной картины: к 125-летию со дня рождения // Галерея. – 2008. – № 4. – С. 18-41.

Особенности монументальных росписей В. М. Васнецова в контексте национально-романтического течения русского модерна

Статья посвящена особенностям интерпретации восточнохристианского, в частности, древнерусского наследия в творчестве В. Васнецова. Особое внимание уделяется описанию и анализу основам композиционных решений, используемых автором. Рассматриваются прототипы росписей и основные проекты 1900 – 1910-х гг.

Ключевые слова: В. Васнецов, модерн, монументальная живопись, древнерусское искусство, иконография

Rimma A. Timofeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Features of the monumental paintings by V. M. Vasnetsov in the context of the national-romantic trend of Russian modern

The article is devoted to the peculiarities of the interpretation of the Old Russian heritage in the work of V. Vasnetsov. Particular attention is paid to the description and analysis of the fundamentals of compositional solutions used by the author. The prototypes of murals and the main projects of the 1900 – 1910s are considered.

Keywords: V. Vasnetsov, modern, monumental painting, monumentality, Russian medieval art, iconography

История изучения монументальной живописи эпохи модерн в России насчитывает уже более ста лет. Первые обобщающие исследования относятся к 1920-м гг., однако оценка этого явления давалась уже в сочинениях современников [5]. На самых ранних этапах авторами было отмечено особенное своеобразие монументальных росписей. Авторы-искусствоведы и художественные критики отмечали технические и тематические особенности.

Однако глубокое понимание специфики эволюции живописи эпохи модерн с точки зрения теории искусства относится, в большей степени, к трудам советского периода. Так, в исследованиях Д. В. Сарабьянова отмечены такие характерные особенности, как ансамблевость, проявленная, в первую очередь, в глубоком понимании явления синтеза искусств. В связи с этим особое значение приобретает именно монументально-декоративная живопись. При этом для эпохи модерн характерно выявление средствами монументальной живописи функционально-конструктивной основы здания, процесс, связанный с разрушением канонов ордерной эклектики, главенствующей на предшествующем этапе.

Многообразие форм эпохи модерн было обусловлено использованием пластических возможностей «ковкости» и, как следствие, широким введением кривых линий, применением в декоре стекла и майолики в сочетании с живописью. Данные факторы определили неповторимый облик ансамблей.

Характерная стилизация, декоративизм с обилием кривых линий и нагромождением декоративных элементов, склонность к иррационализму, – все эти качества рельефно проявлены в ключевых памятниках эпохи.

В современной науке продолжается изучение творчества В. Васнецова в русле национально-романтической традиции русского модерна. Особенно следует отметить исследования последних лет таких авторов, как А. С. Голубева [3], Е. В. Васина [2] и др.

Творческий путь В. Васнецова был связан с обращением к отечественному наследию. Этот интерес носил научный характер. «Начав как пейзажист традиционно-лирического плана, не отличавшийся принципиально от других пейзажистов-передвижников, он обрел на рубеже столетий свою тему, почти с археологической точностью воссоздавая на полотнах средневековую Москву» [6, с. 94 – 95]. В дальнейшем такой интерес проявился и в работах, созданных для оформления церковных ансамблей.

Интересными и сложными были взаимоотношения автора с творческим объединением «Мир искусства», тема, требующая отдельного внимания. Однако в рамках данного сообщения отметим только, что, несмотря на идейные разногласия, формирование стиля модерн в равной мере отражено и в творчестве мирискусников, и в творчестве Васнецова.

Критическая оценка в эстетической программе объединения салонного академизма и позднего передвижничества, казалось бы, противоречила самой сути творческого метода Васнецова, однако были и общие моменты. В частности, поиск «готовых формул красоты» в изящных и стильных эпохах прошлого привело, в конечном итоге, к интерпретации автором наследия восточнохристианского мира и средневековой Руси.

Рассмотрим некоторые работы автора, выполненные по заказу в 1880 – 1900-е гг. для декора храмовых сооружений.

В 1882 г. завершилось двадцатилетнее строительство Владимирского собора в Киеве. Внутренний вид, оформление памятника должны были стилистически и канонически соответствовать храмам эпохи, во время которой жил князь Владимир. Благодаря деятельности А. В. Прахова в 1885 г. к работам были привлечены такие художники, как Васнецов, Нестеров, Котарбинский, Сведомский и некоторые другие.

Сюжеты, посвященные времени князя Владимира и истории крещения Руси, пронизаны духом монументальности. Сложные по композиционному решению многофигурные сцены объединены общим ритмом вертикалей. Тщательно проработанная форма, обилие деталей позволили передать настроение эпохи. Особого внимания заслуживает цветовое решение – благородные сочетания выверены с предельной тщательностью, при этом мастер не уходит в дробную форму, напротив, цвет еще больше подчеркивает и выявляет пластическое единство композиций. Линия подчеркивает очертания фигур, вторит архитектурным членениям, в ряде композиций линейная стилизация становится преобладающим мотивом.

В 1885 – 1898 гг. были выполнены росписи храма Рождества Иоанна Предтечи на Пресне. Автор сохраняет традиционный выбор сюжетов (в основной части), при этом прослеживается значительное влияние стилистики модерна в композициях. Особенно показателен в этом смысле образ Спасителя на престоле. При сохраненной фронтальности изображенной фигуры присутствует свето-теневая моделировка, изображения объемны, выразительны. Акцент сделан на сочетании белого и золотого в одеждах. Подчеркнуты, можно даже сказать, утрировано выделены глаза на лице.

Тем не менее, художник использует традиционные для христианской иконографии символы (символы евангелистов, атрибуты небесных сил, символика цвета).

Отдельного внимания заслуживают выполненные в 1883 – 1901 гг. картоны для мозаик храма Воскресения в Петербурге. Как выявила В. О. Гусакова [5, с. 276], начало создания этих картонов было связано с периодом работы в Киеве, поэтому стилистические особенности данных работ тесно перекликаются.

До 1901 г. были созданы картоны для композиций «Страстного цикла», которые предназначались для декора фасада Спаса-на-Крови. Это «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста» и «Сошествие Христа во ад». Сцены, иллюстрирующие «Страстной цикл», в первую очередь, пронизаны глубоко драматичным мироощущением. Автор выстраивает композиции симметрично, однако правая и левая части противопоставлены друг другу, так выявляется внутреннее пластическое напряжение. Образы смотрятся целостно, емко. Обращение к наследию монументального искусства Византии и Древней Руси позволяет создать гармоничный, целостный образ в сочетании с формами и архитектурными реминисценциями данных периодов.

Использование мотивов традиционной иконографии прослеживается и в последующих работах В. Васнецова. Это созданная для церкви св. Георгия (Гусь Хрустальный) алтарная композиция в мозаичной технике «О Тебе радуется ...» и др. Данная работа относится к 1895 – 1904 гг.

В 1906 – 1911 гг. художник создает для собора Александра Невского в Варшаве картоны для мозаик алтарной апсиды. Кроме традиционных композиций («О Тебе радуется ...») в данном памятнике появляются редкие образы, каноничность которых может вызвать ряд вопросов. Так, образ «Сам Господь Троичный в лицах» является следствием влияния западноевропейской художественной традиции, в то время как для восточнохристианской иконографии принятым считался лишь образ «Троицы Ветхозаветной».

Таким образом, выбирая в качестве источника вдохновения наследие отечественного средневековья и памятники восточнохристианского искусства, В. Васнецов вносит ряд новых аспектов, характерных для эпохи модерна. Эти нововведения затрагивают, на первый взгляд, в большей степени стилистические качества (средства выразительности, особенности понимания формы). Однако при детальном разборе иконографической программы выявляются более существенные отличия. Следует отметить, что мастер адаптирует классическую систему храмовой декорации, то есть его религиозное искусство становится поистине современным.

Наследие Васнецова – значимый пласт, требующий изучения и анализа. В его творчестве ярко представлены разные жанры, ставшие этапами очень интересной

эволюции: от бытописательства к сказке, от станковой живописи к монументальной, от «приземленности» передвижников к прообразу стиля модерн.

Подводя итог, следует отметить, что определенный эклектизм, свойственный всем псевдостилиям, в частности, рубежа веков, находит воплощение и в монументальных росписях. В первую очередь, следует отметить смещение в сторону декоративности, плоскостности и достаточно свободного понимания иконографического канона.

Литература

1. *Борисова, Е. А.* Русский модерн / Е. А. Борисова. – Москва : Рип-холдинг, 2014. – 351 с.

2. *Васина, Е. В.* Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела: версии национального романтизма / Е. В. Васина // *Художественная культура*. – 2019. – №4 (31). – С. 276-295.

3. *Голубева, А. С.* Сказочный мир Виктора Васнецова / А. С. Голубева // *Христианская культура и славянский мир*. – Москва, 2021. – С. 126-134.

4. *Гусакова, В. О.* Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX века / В. О. Гусакова. – Санкт-Петербург : Аврора, 2008. – 189 с.

5. *Гусакова, В. О.* Религиозно-философское мировоззрение В. М. Васнецова / В. О. Гусакова // *Актуальные вопросы церковной науки*. – 2019. – № 2. – С. 271-292.

6. *Кожевников, В. А.* О задачах русской живописи / В. А. Кожевников. – Москва : Печ. А. И. Снегиревой, 1907. – 42 с.

7. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – Москва : АСТ-пресс : Галарт, 2001. – 301 с.

8. *Сарабьянов, Д. В.* Модерн: история стиля / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Галарт, 2001. – 343 с.

Природа в творчестве А. А. Пластова

Аркадий Александрович Пластов принадлежал к числу художников, которые развивают национальное наследие. И новое слово, сказанное мастером в его пейзажах, не ушло от нас. Поэзия его живописи продолжает звучать, служа примером любви и творческого подвига. В произведениях художника открываются свежесть восприятия жизни, сила утверждения и одухотворения реальности. Энергия его творчества остаётся с нами, живёт в нас воспоминаниями. И все же, чтобы понять творчество А. А. Пластова, необходимо побывать в его родной Прислонихе. Здесь, среди природы сформировалось дарование художника, навеки воплотившего образы России в своих произведениях

Ключевые слова: природа, художник, творчество, А. А. Пластов, Москва, Прислониха

Olga N. Filippova

Moscow, Russia

House of veterans of the stage named after A. A. Yablochkina

Nature in the creative work of A. A. Plastov

Arkady Alexandrovich Plastov was one of the artists who develop the national heritage. And the new word spoken by the master in his landscapes has not left us. The poetry of his painting continues to resound, serving as an example of love and creative feat. The artist's works reveal the freshness of perception of life, the power of affirmation and spiritualization of reality. The energy of his creativity remains with us, lives in us with memories. And yet, in order to understand the work of A. A. Plastov, it is necessary to visit his native Prisonikha. Here, in the midst of nature, the talent of the artist was formed, who forever embodied the images of Russia in his works

Keywords: nature, artist, creative work, A. A. Plastov, Moscow, Prisonikha

Аркадий Пластов родился в 1893 г. Его семья была художественно-одарена. Дед был сельским архитектором, занимался иконописью. Любовь к искусству он передал сыну, а потом и внуку. Самым ярким воспоминанием юности для А. А. Пластова был проезд в село артели иконописцев, которые были приглашены подновить росписи местной церкви, некогда расписанной отцом и дедом. К осуществлению мечты Аркадий Александрович шёл долгим, не простым путём. Вначале годы, проведённые в Симбирском духовном училище, где преобладали жестокие нравы, а затем Симбирская духовная семинария.

Там на уроках рисования он повстречался со своим первым учителем, впоследствии другом – Д. И. Архангельским. Имена В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, В. И. Сурикова, И. Е. Репина были на слуху у А. А. Пластова (о некоторых из

вышеназванных художников автором данной статьи были написаны публикации) [7, 8, 9, 10, 11]. Так, осваивая сокровища Государственной Третьяковской галереи, он смотрел и не мог наглядеться на произведения мастеров XIX в. Богатство их содержания казалось ему безграничным, неподвластным исчерпывающему, окончательному восприятию. Он не терял надежду подняться до уровня их мастерства, обрести средства для правильного показа многогранной деятельности человека, жизни природы. Учёба сначала в качестве вольнослушателя Строгановского центрального художественно-промышленного училища, где его учителем был театральный художник Ф. Ф. Федоровский, а потом в 1914 г., он поступает на скульптурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества. Здесь он посещает занятия у скульптора С. М. Волнухина и живописцев А. Е. Архипова, А. М. Васнецова, А. М. Корины, Л. О. Пастернака, А. С. Степанова. Каникулы летом А. А. Пластов проводит в Прислонихе, пишет этюды, что нравилось ему гораздо больше, чем скучное рисование с гипсов в училище. Интенсивная, познавательная деятельность всегда привлекала художника, ему хотелось выразить своё отношение ко всему, что окружало его в детстве и потом, в зрелые годы стало источником вдохновенного творчества. В начале своего пути, как художника, А. А. Пластов отдавал предпочтение скульптуре, но все же настоящим его призванием стала живопись, многоголосая стихия цвета, всегда точно, выявляющего смысл картины, душевное состояние её героев. Вскоре, А. А. Пластов забывает про скульптуру и подчиняет себя колориту, тайнам живого, подвижного света. Его героям знакома радость побед и горечь утрат, ясность духа и увлечённость, их движения, чувства, стремления ритмически последовательны, созвучны музыке сокровенного бытия, мелодии вечного круговорота природы [1, с. 8]. В светлой атмосфере картины «Колхозный праздник» (1937) звучит тема крестьянского пира по поводу богатого урожая, есть свой сюжет, простота замысла [1, с. 8]. Она многое может рассказать нам о былом житии, о котором принято говорить теперь не очень лестно. Множество прекрасных этюдов А. А. Пластова точно передаёт поэзию сельского труда, который един с миром живой природы. В этих деловых рисунках он руководствуется тем, чтобы отыскать формы, линии, цветовые гармонии, характеризующие самочувствие великого труженика, органическую слитность с пейзажной средой, с бытовой обстановкой. Собственный художественный язык ориентировал его на традиции русского колоризма и завоевания пленэрной живописи, учитывал западноевропейский живописный опыт от Тициана до Ван Гога. Внутренний стиль, духовное ядро творчества он создавал заново в процессе живого познания изменившегося мира. Зрение и чувство он воспитывал на востребованных сокровищах земли и народного быта. Стремление рассказать правду жизни лежит в основе его творческих открытий. Вернувшись осенью 1917 г. в Прислониху, он увидел ту же, милую сердцу, патриархальную среду.

Под Новый 1918 г. образовался Комитет бедноты и Сельский совет, секретарём которого жители родной Прислонихи выбрали А. А. Пластова. Ввиду большой загруженности до середины 1920-х гг. заниматься искусством ему приходилось лишь урывками, ограничиваясь, в основном, набросками и не большими рисунками. Технические знания и навыки в области живописи он добирал самостоятельно, вместе с художественным освоением, менявшейся действительности, сложной и противоречивой, предъявлявшей искусству свои требования. Временем возмужания и творческой зрелости для А. А. Пластова стали 1930-е гг., когда

складывается его эстетический мир, метод приобретения и воплощения жизненных ценностей, знаний, идей и др. В картине «Купание коней» (1938) ему удалось прекрасно запечатлеть человеческую жизнь, душевный подъём людей, которые являются частью могучей природы [1, с. 11]. В картине «Стрижка овец» (1935) структура всей сцены говорит об оригинальности автора, острой новизне его жизнеощущения [1, с. 12]. До начала весны, зимние месяцы, А. А. Пластов проводил в Москве. Он закончил начатые холсты, уладил дела с заказчиками и организаторами различных выставок. Эту городскую часть своей жизни он считал заточением, и только, когда он вернулся в родную Прислоницу, его душа начинала жить снова. Одна из лучших картин А. А. Пластова, да и всей советской живописи эпохи Великой Отечественной войны – это была картина «Фашист пролетел» (1942) [1, с. 14]. Её содержание обладает огромной силой эмоционального воздействия. Она расширяет смысл трагического происшествия до масштаба исторической драмы народа, взывает к милосердию и требует высшего суда над фашизмом. В картине «Гость с фронта» (1944) мы видим сцену деревенского застолья по случаю приезда фронтовика-односельчанина [1, с. 14]. Здесь наглядно видны, участвующие в ней лица, детали обстановки, домашняя утварь. Все здесь показано с наглядной очевидностью и конкретностью. В эмоционально-образной структуре таких произведений, как «Суббота» (1943 – 1944), «Трактористки» (1943 – 1944), «Март» (1944) преобладает родственная интонация, показано настроение живой веры в торжество света и разума, добра и правды. Весомость и материальность, переданной натуры сочетается здесь с динамичной композицией, совокупностью функциональных признаков, говорящих о характере быстротекущего процесса. Картина «Весна» (1954) показывает эстетическое чувство художника, которое неотделимо от качества самой реальности [1, с. 15]. Её главной линией являются трогательные взаимоотношения молодой матери и юной дочери, выразительный контраст между женским телом и суровой материальностью русской бани. Среди исследователей про А. А. Пластова принято было говорить, что он никогда не редактировал природу. Её творения и состояния он изображал без исправлений в лучшую и приятную для глаз сторону. Он дорожил каждой достоверной чертой, изображая натуру. Идеальный смысл жизненных событий, обычных фактов художник выражал с одухотворённой искренностью и непосредственностью. В год окончания войны он написал картины «Сенокос» (1945), «Жатва» (1945) [1, с. 18].

Ещё в 1930-е гг. сюжет первого полотна постоянно преследовал художника. Тогда он уже начал собирать натуральный материал, предпринимать попытки сложить накопленные впечатления в собирательном образе. Сенокосная пора 1944 г. дала художнику материал для продолжения серьёзной работы над темой «Сенокос». Одновременно он пишет ряд этюдов-портретов, таких, как «Ветеринар Степан Платонович Щеглов» (1944), «Вальщик сапог Михаил Ларионович Янов» (1944), которые позволяли говорить о глубине и сложности портретного образа, особенно заметного в сравнении с портретами 1930-х гг. Большая и наиболее важная часть ранних произведений А. А. Пластова погибла в пожаре летом 1931 г. Без крыши над головой осталась более половины жителей Прислоницы, у художника сгорел дом и само имущество вместе с сундуком, в котором были этюды, зарисовки, начатые эскизы, но и то, что уцелело в Москве, говорит нам о том, насколько мастер был профессионалом в решении сложных задач искусства. В первые годы после пожара

А. А. Пластов создал этюды. В них особенно заметна цветовая напряжённость формы, видна роль декоративного начала. Стихия красок не теряет связи с вещественным содержанием изображения. В этюде «Деревенская ночь» (1933) цвет июльской ночи проникает в интерьер комнаты голубыми тенями, имеющими ту же геометрическую форму, что и проём окна. Одно дело писать этюды и совсем другое найти ключ к созданию полотна, которое охватывает современную действительность. Скоро художник понял, что этюды, рисунки, хотя и помогли ему развить остроту глаза, приобрести прочный навык в работе с натуры, не могли стать основной тематической картины. Выясняется, что собирание этюдов без особой цели, без подчинения их общей мысли, художественной идеей растрчивает силы. Следовало бы кардинальным образом пересмотреть характер диалога с природой, работать обдуманно, с установкой. Картина «Сенокос» (1945) была завершена в каждом отдельном моменте. Здесь автор осмысливает и моделирует форму краской, художественное пространство он строит, как систему взаимосвязанных пластических элементов, близких реальному прототипу, но при этом наделённых специфической, декоративной выразительностью материалов. Душистый аромат разных трав, вспотевшие косяки, воздушность небесной синевы, шёпот ветра, тяжесть земли выражены движением красочной массы, материально и декоративно насыщенной, излучающей сильную световую энергию. Та же идея звучит и в поэтической концепции другого полотна – «Жатва» (1945). Здесь она получает развитие в ещё одном важном для автора направлении, сопряжённом с бесценным историческим опытом предшествующих поколений. Здесь Пластов воздаёт должное тем, кому волею не простых обстоятельств суждено было заменить на сельской работе лучших работников, стать опорой обездоленным семьям в лихую годину нападения фашистов.

Внутреннее воздействие картины подводит к осознанию реальных истоков непобедимости и стойкости России. Действующие лица картины «Ужин тракториста» (1961) ограничены тремя фигурами, отцом семейства и его детьми. Их движения и жесты обусловлены жизненным принципом, в них логика поведения людей в реальной бытовой ситуации. Каждый из участников действует в соответствии личного склада натуры и заведённого житейского правила. В картинах «Жатва» и «Ужин тракториста», их связь с окружающим миром, взаимоотношения получают содержательное значение при помощи богатой пластики изображения. В написанной живописцем незадолго до смерти картине «Из прошлого» (1969 – 1970), гораздо шире смысл, чем любование просто старым крестьянским бытом. Речь здесь идёт о признании святого права людей жить в любви и согласии, следовать своей природной задаче, высшему предназначению. По мысли автора возможность свободно трудиться на пользу себе и близким, прочность семейных устоев, верность коренным основам своего существа, главные составляющие здорового, разумного существования, достойного человеческого удела. В картине для нас важна сама чувственная полнота изображения, богатство смысла, выраженного через зримые формы сюжета, пластику фигур, поэтические соображения, вырастающие из созерцания их жестов, невольных движений. Показанная сцена – это отдых крестьянской семьи в разгар летней поры – включает элементы прошлой бытовой обстановки, характерной для постоянного обихода старой, дореволюционной деревни. Царящая на полотне атмосфера моральной ясности и чистоты, вполне могла бы соответствовать своим пафосом текущим взаимоотношениям, укладу современного села.

Главная героиня картины, молодая мать, которая кормит, лежащего в колыбели ребёнка. Она представляет собой национальный женский тип, имеющий долгую историю, и встречающийся сегодня. Вся прекрасная телесная оболочка славит человека, живущего в гармонии с природой, сохраняющего натуральность чувств и потребностей. В полотне нет ничего случайного, не откликающегося на общее настроение. Всё здесь показано в своей главной сути. В действиях персонажей есть самостоятельность, которая лучше всякого поступка обнаруживает человеческую подлинность.

Таким образом, А. А. Пластов знал своих героев по-настоящему, много десятков лет, одну и ту же модель он писал постоянно, в разные периоды жизни. Его привлекали самобытные индивидуальности на фоне природы, у которых был свой независимый круг мыслей, суждений, чувствований. Он создавал образы, овеянные духом истории, заключающие в себе приметы жизненной биографии.

Литература

1. *Аркадий Пластов* / автор текста Владимир Сысоев. – Москва : Белый город, 2001. – 48 с. : ил. – (Мастера живописи).
2. *Верещагина, Т. Ф.* Слово о Пластове // Творчество А. А. Пластова в контексте культуры XX века : сборник докладов III Поливановских чтений (19 мая 2003). – Ульяновск : УОХМ, 2004. – С. 5-10.
3. *Дедюхин, В. А.* Краски Прислонихи : [очерк о художнике А. А. Пластове] / В. А. Дедюхин. – Саратов : Приволжское книжное изд-во, 1970. – 101 с.
4. *Козлов, Ю. В.* Жизнь и судьба Аркадия Пластова : [документальный очерк] / Ю. Козлов, А. Авдонин. – Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2013. – 176 с.
5. *Пластов* / [авт. текста : Т. Ю. Пластова]. – Москва : Директ-Медиа, 2011. – 48 с. : ил. – (Великие художники; 78).
6. *Пластова, Т. Ю.* Аркадий Пластов: "От этюда к картине" : статьи, воспоминания, материалы / Татьяна Пластова. – Москва : Фонд Связь Эпох : Кучково поле, 2018. – 431 с.
7. *Филиппова, О. Н.* Сибирь в творчестве В. И. Сурикова (1848 – 1916 гг.) / О. Н. Филиппова // Молодий вчений. – 2018. – № 8 (60). – С. 250-259.
8. *Филиппова, О. Н.* Пейзаж в творчестве В. Д. Поленова (1844 – 1927) / О. Н. Филиппова // Молодий вчений. – 2018. – № 9 (61). – С. 337-346.
9. *Филиппова, О. Н.* Портрет в творчестве М. В. Нестерова (1862 – 1942) / О. Н. Филиппова // Молодий вчений. – 2018. – № 11 (63). – С. 569-578.
10. *Филиппова, О. Н.* Портрет в творчестве Ильи Репина / О. Н. Филиппова // Искусство (Первое сентября). – 2019. – № 11-12. – С. 26-35.
11. *Филиппова, О. Н.* Психологизм в творчестве И. Е. Репина / О. Н. Филиппова // Актуальные проблемы науки и техники : сборник трудов по материалам IX Междунар. конкурса научно-исследовательских работ (12 сентября 2022 г., г. Уфа). – Уфа : Изд. НИЦ Вестник науки, 2022. – С. 45 – 62.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.071.1(=161.1)Nemenskij
Н. А. Яковлева
Санкт-Петербург, Россия

«Личная поэтика» Бориса Неменского. К столетию со дня рождения

Статья посвящена творчеству Б. М. Неменского, одного из старейших мастеров отечественного искусства. Рассматривается специфика глубоко индивидуального взгляда на мир и на важнейшие темы и мотивы, к которым обращался на протяжении своего длительного творческого пути. Подробно анализируются поэтика его тематических работ, портретов и натюрмортов, и скрытое в них философское и сакральное содержание. Особое внимание уделяется произведениям, посвященным Великой Отечественной войне, которая оказала значительное влияние на содержание его произведений.

Ключевые слова: Борис Неменский, живопись, тема Великой Отечественной войны, историческая картина, натюрморт

Nonna A. Yakovleva
Saint-Petersburg, Russia

«Individual poetic style» of Boris Nemenskij. On the 100th of the birth anniversary

The article is devoted to the art of Boris Nemenskij, who is one of the oldest masters of the Russian art. There is regarded the specific features of his deeply individual world outlook and the most significant themes and motifs that he worked out during his long creative path. There is parsed the poetic style of his thematic works, portraits and still lives and their hidden philosophic and sacral content. The special attention is paid to the works devoted to the theme of the Great Patriotic War that strongly influenced the content of his works

Keywords: Boris Nemenskij, painting, theme of Great Patriotic War, historic painting, still life

24 декабря 2022 г. увенчанный многими званиями и наградами педагог, общественный деятель, публицист, писатель, художник Борис Михайлович Неменский отметит свой день рождения. Сотый день рождения.

Он из поколения пассионариев – победителей в самой кровопролитной – за все время существования нашей цивилизации – войны. Попал на фронт как

художник-солдат студии Грекова в неполные 20 лет. Музеи бережно хранят его графическое наследие – несколько десятков листов этюдов.

Но начать я хочу не с них, а с произведения, созданного в 1991 г.

Цикл «Притча об инакомыслии» включает полотно «Зеркало» и пятириптих – пять холстов.

Монументальное «Зеркало» (1991) разворачивает перед зрителем сцену казни в протяженном – почти два квадрата – формате. Окоем земли сверху срезан рамой. Левый и правый фрагменты неба окрашены в тревожные тона. На фоне неба слева – ветряные мельницы, справа – радары. Художник создает образ «пространства-времени», в котором разворачивается сцена казни Дон Кихота и книг, сжигаемых на костре толпой приплясывающих подростков. Рассыпанные книги занимают первый план полотна, где, очевидно, находится тело первого казненного, чью голову поднял одетый в красное палач.

Между задним и передним планами – темная масса людей в красных и черных одеждах, прячущих лица за масками. На этом зловещем фоне несколько поставленных на колени одетых в белое приговоренных к казни с дурацкими колпаками на головах. У двоих на шее доски с надписями на латинице: *IDIOT*. Среди них узнаваемый Дон Кихот в дурацком колпаке, со стянутыми руками.

Почти в геометрическом центре полотна на втором плане главный вершитель действия в накинутом на черную одежду кроваво-красном плаще, снимающий маску, под которой открываются вторая и третья маски. Он поддерживает под локоть поднятую указующим перстом руку второго – усмиренного, – сломленного Дон Кихота.

Два лика Дон Кихота. Одинаково горестно сведенные брови. Можно обнаружить и третий «лик Дон Кихота»: тонуший во мраке, расположенный зрительно рядом с головой казненного – слева от нее.

Три лика – три варианта судьбы Рыцаря печального образа. Такие похожие и такие разные ...

Не всякий зритель в центре композиции заметит потрясенное личико ребенка с широко раскрытыми голубыми глазами и поднесенной к щеке рукой. Над его головой ханжески смиренно сложенные руки человека в черной одежде и маске. Каким вырастет этот малыш, ставший свидетелем ужасной сцены казни?

В толпе людей в масках можно рассмотреть еще несколько открытых лиц: почти тени, прячущиеся за чужими спинами, чернорубашечник в угрожающей позе, приплясывающие подростки. Здоровые, румяные, красивые дети, белозубые, с модными «ирокезами» на головах.

Среди их веселящейся толпы лишь один повернулся в сторону Дон Кихота. Он тоже через мгновение бросит книги в костер, но он *увидел* – и больше не смеется.

Изначальный смысл полотна: самое отвратительное в человеке – ханжество и предательство – измена себе, своим принципам. Как отличительные качества абсолютного зла.

До 24 февраля 2022 г. эта картина во многом оставалась для меня загадкой, вызывающей немало вопросов.

Но главные возникли в тот день, который разделил нашу жизнь на ДО и ПОСЛЕ: как мог художник задолго до произошедшего увидеть наш сегодняшний день с глобальным сбрасыванием масок, с воцарившейся «культурой отмены» – отменой

культуры? И с неизбежной необходимостью для каждого сделать свой выбор – «взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шага злу?» (И. Н. Крамской). Понять, с кем ты. Ты сам.

Как художник получил эту силу прозрения и право выступить в роли судьи эпохи: в масштабах земного шара – цивилизаций, сошедшихся во жестокой схватке – и в масштабах отдельной личности.

«Зеркало» датировано 1991 – 1993 гг. Пятириптих – несколькими годами позднее.

Смысл созданной Борисом Неменским живописной притчи глубок и сложен. Его новые слои будут открываться все новым поколениям зрителей. Потому что подлинный художественный образ, созданный истинным художником, в отличие от выставочно-презентационного симулякра развивается в режиме нон-стоп.

А Борис Неменский – истинный художник.

Не дело для историка искусства, особенно современника, раздавать награды и ферулы. Этим занимаются критики. Определение «истинный художник» в данном контексте не имеет комплиментарного смысла. Оно определяет природу личности, те качества, которые отличают ее от других. О таких говорят: врач от Бога, учитель от Бога, художник от Бога.

И. Н. Крамской, называвший художественный образ пластической концепцией, писал: «И если является на свет Божий мозг, способный к таким концепциям, то человек, обладающий таким мозгом, становится непременно художником, и только художником»⁷, одержимо стремящимся воплотить свой замысел.

В коротком докладе невозможно подробно рассказать о том, как сформировалась «личная поэтика» – творческий метод художника, подаривший ему силу провидения. Потому – коротко о самом важном.

Духовно-нравственные основы личности Неменского были заложены в семье.

Его *личная поэтика – индивидуальный творческий метод* – рожден в огненной стихии Великой Отечественной.

Фронтная юность дала ему *внутреннюю устойчивость*, понимание жизни и судьбы как *служения людям и выполнения долга перед Родиной, честность перед самим собой и верность правде жизни. Доверительную обращенность к зрителю и только к зрителю*. Сначала как к адресату, затем как к соучастнику творческого процесса.

Зерно его образов – *конкретное жизненное явление, задевшее сердце*.

Масштаб событий тех лет обусловил его творческую независимость и бескомпромиссность: в сопоставлении с утратами и обретениями времени Отечественной обыденные препоны теряли фатальную значимость и не сбивали с пути.

Укорененный в личной судьбе, его индивидуальный творческий метод сложился и вырос естественно, как растет живое дерево.⁸

⁷ Крамской, И. Н. Письма. Статьи. Москва : Искусство, 1965-1966. Т. 2. С. 92.

⁸ «Да, война, Великая Отечественная стала для меня не только школой жизни, но и искусства. (...) Тот двадцатилетний солдат-художник все еще живет во мне ... Вся, тогда порожденная вера в жизнь, в свет, в человека – живы и сегодня. Все книги, которые я писал, вся увлеченность поиском путей связи искусства со зрителями, вылившиеся в создание принципиально новой художественной педагогики: искусство – не цель, а поиск пути к подлинной очеловеченной культуре, к здоровью души. Все оттуда. Борьба за жизнь и искусство для меня оказались неразрывны. Я – оттуда». Неменский, Б. М. Художник на фронте. Берлин 1945 года. Москва, 2012. С. 58.

Первый этап – становление «личной поэтики» – приходится на фронтовые годы. Его графические листы – результат командировок художника-солдата. Чудом сохранившиеся бесхитростные этюды с натуры.

Двадцатилетний художник со средним художественным образованием интуитивно в окружающей реальности нащупывает те жизненные факты, которые сами собой являют символы происходящего: горестный строй русских печей с трубами на месте улицы; в немом крике заломленные ветви сгоревших, посеченных снарядами деревьев; девочка-старушка с огромными остановившимися глазами; возвышающийся среди руин собор в Вязьме.

Эти *образы-символы*, соответствующие правде факта, как репортаж фронтовой газеты, самодостаточны. Образ превращенной в пустыню земли почти монохромнен. На белых листах два цвета: черный – остывшего пепелища и ржавый – горевшего железа. Над этой землей не может расцвести голубое небо.

Только над руинами Берлина под чуть припыленным голубым небом распустится молодая листва деревьев весны 1945 г. Не просто смена времен года – изменение мировосприятия.

Форма облекает эти образы естественно, как кожа – живой организм.

Второй этап творческого развития художника и его «личной поэтики» приходится на первое послевоенное десятилетие – годы учебы в институте им. В. И. Сурикова.

Работая над ранними картинами, он, освобожденный от необходимости следовать репортажной правде факта, интуитивно нащупывает «живую форму» (Н. Н. Ге). Сам того не ведая, делает первые шаги по пути «пластического – художественного концепирования», как называл творчество И. Н. Крамской.

На этом этапе молодому художнику еще необходима отвечающая его представлениям модель, с которой он пишет своих героинь в картинах «Мать» (1945, ГТГ)⁹ и «Машенька. Сестры наши» (1952 – 1956, ГТГ), главного героя картины «Земля опаленная» (1957, ГТГ).

Но ключ к смыслу этих образов – не натурное впечатление, а найденный в творческом процессе, казалось бы, формальный прием: совсем не случайно во всех вариантах его первых картин – «Мать», «О далеких и близких», «Машенька (Сестры наши)» – главную роль играет свет.

В каждой из картин он создает своего рода капсулу света и тепла, источником и носителями которой выступают близкие – мать, сестра, семья на просвечивающей фотокарточке.

Так рождается *образ-символ* внутреннего света, оберегающего душу солдата-защитника.

Свет сохраняет первенствующее значение и символический смысл и в картине «Земля опаленная», когда Неменский создает пылающий символично-реалистический образ того запредельного напряжения, через которое проходит солдат – вчерашний и завтрашний землепашец, – готовый сложить голову за родную мать-землю.

⁹ Реальные прототипы узнаются в картине Неменского «О далеких и близких» (1950, ЦМВС), удостоенной Сталинской премии третьей степени. И в грандиозном полотне «Земля опаленная» (1957, ГТГ). Но уже образ молоденькой медсестры («Машенька (Сестры наши)», 1952-1956, ГТГ) во всех вариантах сохраняет идеальные черты ангела, которого поначалу мечтал написать художник.

Свет в первых картинах молодого художника обретает сакральный смысл, превращается в духовную субстанцию, в которую погружены герои его картин. И открывает великую тайну: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15:13).

Главную заповедь Воина Света.

Это тот самый свет, которым наполнена русская икона.

Так увидел свет Н. Н. Ге в своей «Тайной вечере» (1863, ГРМ).

Едва ли Неменский в те годы осознанно следует традициям русской православной иконы и живописи разных эпох. Он интуитивно и благодарно принимает созвучное его чувству наследие предков, как в свое время высокий реализм русской живописи XIX – XX вв. воспринял наследие отечественного-европейского-мирового искусства.

Живопись помогает ему найти ответ на мучительные вопросы, поставленные войной: как удалось стране и народу вопреки ужасающему разгрому армии в первые месяцы войны одержать победу над фашизмом, как смогли солдаты в этой кровавой схватке стать Воинами Света и сохранить этот свет в живой душе.

Зрители оценили искренность и чистоту образов Неменского. Кажущиеся бесхитростными произведения не вызвали нареканий и у коллег.

Оценила их и власть: молодой художник получил за картину «О далеких и близких» Сталинскую премию.

Но уже «Дыхание весны» (1955, ГРМ) неожиданно для художника вызвало негативные отклики в прессе и неоднозначные оценки в профессиональной среде.

В этой картине впервые звучит новая огромная тема, открытая Неменским: осознание потерь в Великой Отечественной как миллионов *несостоявшихся жизней*. Она оказалась переполнена такой болью, что освободила живую форму от избыточного давления натуры и породила качественно новый художественный образ.

Ни главный герой, ни фон картины «Дыхание весны» не написаны с натуры. Хотя в мастерской хранятся десятки подготовительных работ. Теперь Неменский не ищет в жизни то единственное лицо, в котором воплощено зерно образа. Он, как Александр Иванов, на основе живых наблюдений создает образ, отвечающий его внутреннему видению и аккумулярующий смысл.

Его живопись обретает свободное дыхание. И зритель не столько видит, сколько ощущает аромат просыпающейся земли и запах легкого дыма угасающего костра, слышит звуки лопающихся почек ольхи и тихое шуршание пробивающегося сквозь сухую палую листву подснежника. Работают не только цвет и форма, формат и композиция – само движение кисти, кодирующее внутреннее состояние художника.

Вместе с тем меняется жанр произведения.

«Солдат и подснежник» – первый законченный вариант композиции – бытовая картина фронтовой жизни.

«Дыхание весны», вызывая широкий спектр ассоциаций, преобразует бытовую сцену в многоплановый *реалистический символ*: занимающееся весеннее утро – это не только приход дня после долгой ночи, но и начало жизни юного героя, и первое веяние весны после тяжелой зимы, и приближение утра победы после долгой ночи войны.

Отныне творческий процесс для Неменского обретет постоянный вектор: от конкретного *образа-факта* он в динамике живой формы будет пробиваться к реалистическому *образу-символу*. Но никогда не переступит тонкой грани, за которой начинается разрушение живого образа видимой реальности.

Неожиданная реакция на «Дыхание весны» помогла молодому художнику осознать, что в возникающем под его кистью образе заключено не только то, что он *хотел* сказать, но и нечто новое для него самого: *приращение смысла*.

Вроде бы идеологически нейтральная – лирическая, картина всполошила адептов социалистического реализма. Смыслорождающая форма была опасна: она неизбежно вела за собой художественное переосмысление реальности, которую так железобетонно обосновала, разложив по полочкам социально-исторический процесс, марксистско-ленинская идеология, лишая искусство его важнейшей функции: познания жизни и сводя его цели к иллюстрированию, в основном – истории ВКПб. «Живая форма» стимулировала живое – со-творческое восприятие искусства, притом не только индивидуальное, но и коллективное. Это было небезопасно.

Именно тогда он понял: зритель – полноправный *со-творец* художественного образа. И это становится для Неменского отличительной особенностью «личной поэтики».

1960 – 1970-е гг. в творчестве художника – это время расцвета «личной поэтики».

В тесной связи развиваются образы разрушительной войны – и мира, исцеляющего душу отдельного человека и народа в целом. Его образы мира звучат как эхо войны. Болезненные отметины на душе он пытается залечить – заместить каждую светлым образом мира как *антивойны*.

На месте выжженной пустыни – цветущая земля, мирная жизнь, овевая тишиной.

Картины «Весна» (1976 г., Вологодская картинная галерея) и «Счастье детей» (1971 – 1972, Сумская художественная галерея) – мирное эхо «Дыхания весны» (1955 г.).

Образ скорбной солдатской матери вызывает к жизни картину счастливого материнства – «Тишина» (1967? 1969? 1971?, Иркутский государственный музей изобразительного искусства).

Память о войне не стирается, продолжает тревожить сердце. Образ сироты из Великих Лук – одного из самых ранящих воспоминаний о войне – откликается в параллельно развивающихся темах: дети в мирном мире и «солдаты – отцы»: «Твое далекое детство» (1969), «Солдаты-отцы», «Год 1941. Отцы», датированный тем же 1971 г.

В тревожные для страны и мира шестидесятые тема отца-защитника прозвучит в таких картинах, как портретная «Отец и дочь» (1963 г., частное собр.) и аллегорический «Путь» (1971 г., галерея Геккосо, Токио).

Его картина мира складывается в полноцветном спектре жизнеутверждающих образов.

Окончательно определяется вектор творческого процесса: от «зарубки на сердце» к символично-реалистическому образу. Постепенно формируется жанр живописной притчи (термин Игоря Салтыкова).¹⁰

¹⁰ Салтыков, И. Притчи Неменского // Огонек. 1987. Май (№ 18). Вкладка.

Именно так вырастает цикл о несостоявшейся женской судьбе: от бытовой «Три женщины. Вечер» (1964 или 1967?, мастерская) через сакральный квадриптих «Женские судьбы» (1966–1969 гг.) к символично-реалистическому образу в картине «Женщины моего поколения» (1971 г.). Можно спорить о том, насколько удалась последняя картина, но несомненная удача художника – образ вдовы-матери, который проходит через символическое распятие на кресте квадриптиха («Преодоление») прежде чем обрести смысловую полноту и выразительность в картине 1971 г.

Как притчу Игорь Салтыков рассматривает и картину «Собеседники», известную в трех вариантах с тонкими и многозначительными нюансами в каждом из них.

Не утрачивая изобразительной убедительности, образ обретает все большую смысловую глубину и многоплановость.

Но едва ли не первой «притчей Неменского» стала его «Безымянная высота» (1958 – 1962), созданная в годы «оттепели».

Впервые после длительного сопротивления выставкома помещенная в самом темном уголке Манежа на выставке XX-летия МОСХа в 1962 г. картина потрясла души зрителей и вызвала бурные дискуссии, длившиеся несколько лет.

Не стану ни анализировать, ни описывать эту картину. Просто всмотритесь в нее.

В личном архиве художника хранится листок с кратко изложенной историей образа. Вот отрывок из текста:

«В тот же день картина была снята, т. е. исключена из экспозиции по требованию МК культуры (Алахвердянц из аппарата Лебедева). Позднее, когда директор Алмаатинского музея приехала в Москву и просила оценить 2-й вариант для приобретения музеем, ей отказали: “Никогда не позволим ее показать зрителю и не разрешим экспонировать в музеях”».

Попытка устроить судилище на обсуждении провалилась.

Не состоялась и дискуссия в журнале «Художник» в 1964 г.

Профессионалы сконфуженно промолчали.

Зрители слали восторженные письма, искренние, с замечательно глубокими наблюдениями.

Когда читаешь эти письма, становится очевидным: искусство Неменского не поддается просто формальному искусствоведческому анализу, даже самому изоциренному. Оно требует сердечного – душевного отклика, поскольку у него, как у православной иконы, особый адресат: от мудреца до простеца, от младенца до старца. А именно на такое включение способен наш народ с его высочайшей способностью к сочувствию, сопереживанию – милосердию, который сегодня чаще именуют жителями или населением. Тот зритель, которого раньше называли «широким», сегодня нередко нагло, по-хамски – «пипл».

Кто знает, как сложилась бы судьба этого потрясшего душу людей образа, если бы он был благополучно помещен на выставке, спокойно оценен и попал в хороший музей, пусть провинциальный. Но картина осталась в мастерской художника, и художественный образ продолжал жить и развиваться в его душе.

На втором варианте той же композиции под названием «Это мы, Господи!» художник поставит дату: 1995 г. Об истории развития этого образа чуть позже.

За 33 года – с 1962 по 1995 г. – Борис Неменский напишет десятки картин, статей, книг, учебников. И его деятельность публициста и педагога на время нет, не отодвинет на второй план – затенит для окружающих его творческую жизнь.

Он активно разрабатывает жанр живописной притчи. Используя язык аллегии, создает цикл символично-реалистических натюрмортов – жанра, изначально склонного к иносказанию: «Память Смоленской земли» (1984 г., ГТГ), «Листы чистой бумаги» (1990 г., частное собрание), «Хлеб и торт» (1989 г., собств. художника).

Разработанная «личная поэтика» позволила создать берущий за душу образ «времени перемен», *масштабный живописный образ эпохи – того столетия, которое было ему подарено свыше.*

Первый трагический памятник времени – «Иван и Мария на сломе века (Портрет Ивана и Марии Зуевых)» (1989 г., собств. художника). В устойчивый квадрат (128 × 126) художник вписывает две, сиротливо прижавшиеся друг к другу, фигуры пожилых супругов резко сдвинутые влево.

Неменский пишет своих ровесников, своих главных героев – того самого «Война Света», защитника мира от абсолютного зла, и его подругу, прошедшую все трудности рядом с ним, под его крылом. Что будет с ними? Как они перенесут слом века – их века?

«Иван и Мария на сломе века» – больше, чем портрет. Это символ тревожного переходного времени, эпохи перемен – совсем не случайно название картины вынесено, как в парсуне, на лицевую сторону холста. Как напоминание о сломе века, который пережила Россия в Петровскую эпоху. Грустная притча о судьбах людей, попадающих под тяжелое колесо истории.

В написании «Иван и Мария» – тонкий оттенок смысла: русскими людьми само сочетание этих двух имен – «Иван да Марья» – воспринимается по-особому. Вводя в название «фольклорные» имена, Неменский активизирует национально-исторические ассоциации, а заменив всего одну букву «и» – союз, – заставляет ощутить глубину времени и привязывает образ к современности.

Трудности девяностых годов Борис Михайлович с его обостренной способностью чувствовать чужую боль, как свою, пережил тяжело.

Смотреть на происходящий слом страны, на беды, обрушившиеся на большинство людей, было невыносимо больно.

Картина «Иван и Мария на сломе веков» (1989) сегодня воспринимается как предвестие более позднего цикла «Чужие жизни» (2001 – 2003), в котором боль – в каждой из картин.

«Новое детство» – двое подростков на фоне стены, протянувшие руки за милостыней. И хищная холеная рука с кольцом за их спинками ...

Свернувшиеся в клубок возле той же стены спящие «Мальчик и собака».

Два варианта изображения бледненькой коленопреклоненной «Скрипачки» с ее нежным инструментом ...

Два варианта картины крайней степени унижения человеческого достоинства – «Человек-бутерброд».

Все эти холсты помечены 2001 – 2003 гг. Все персонажи явно находятся в одном узнаваемом пространстве холодного московского подземного перехода, где в те годы шла своя бурная жизнь.

И все же серия в целом имеет оптимистический смысл: всякий переход не бесконечен, и нужно пройти его по возможности достойно.

Девяностые годы – время созревания того образа, который развивался в душе художника почти столетия. В 1995 г. он подпишет холст и после долгих поисков даст ему название «Это мы, Господи!»: на опустевшем земном шаре – взывающие к Господу две несостоявшиеся жизни. Зародившийся в годы войны образ обретает общечеловеческий духовно-нравственный смысл.

Может показаться – особенно при формально-аналитическом подходе, – что картина «Это мы, Господи!» – повторение «Безымянной высоты» 1962 г. Но это совсем не так. И дело не в том, что художник убрал мрачные, тяжелые неподвижные фигуры мертвых врагов, которые провоцировали статистический подход: наш герой один против троих. Изменился сам масштаб образа.

Картина 1962 г. была привязана к определенному месту и времени. По звучанию это был траурный марш в память безымянного юного героя, сложившего голову в одном из тысяч и тысяч больших и малых сражений на безымянных высотах и полях Великой Отечественной.

«Это мы, Господи!» – рекем всем погибшим на одной великой войне Добра со злом, Света с тьмой, которая испокон веку идет на земле, и художник возносит над земным шаром перед Господом две юные несостоявшиеся жизни.

Напоследок должна отметить: с годами произведения Бориса Неменского все труднее поддаются словесному «переводу», все больше требуют от зрителя сердечного – духовного сопереживания.

На склоне дней художник создает серию «Жизнь трав».

Трудно определить жанр этих работ достаточно крупного формата (от 60 × 80 до 100 × 60 см) иначе как притчу. Невозможно логически интерпретировать их. Но непостижимым образом эти картины – как классическая музыка – вызывают раздумья о времени и вечности, о смысле человеческой жизни и ее мнимых и подлинных ценностях. Воплощают мудрость, которая приходит на склоне лет к человеку как высшая награда за прекрасно прожитую жизнь. Это тоже «притчи», или одна долгая притча о самой сути пребывания человека на земле.

Да, работы Неменского сегодня находятся во многих музеях у нас в стране и за рубежом. Но немало их хранится в мастерской художника. Не все были представлены на выставках. Сработал отточенный веками механизм борьбы с неудобными учеными и художниками, применяемый в тех случаях, когда открытое их уничтожение по тем или иным причинам оказывается невозможным: вытеснение и замалчивание,

Но – вот уж воистину – никогда не говори «никогда».

Кто сегодня вспомнит имя того, кто произнес это «Никогда»? ...

Картины мастера не ушли в историю и необходимы нам сегодня, как, может быть, никогда раньше: чтобы еще раз понять, на какой стороне сражаемся не на жизнь, а на смерть, за что и против чего гибнут в Новороссии наши ребята. И помочь поверить в нашу грядущую победу.

О наших ребятах, защищающих не только Донбасс – нас всех, молится его «Мать» (1945).

Их сон стережет его «Машенька» (1952 – 1956).

Его «Безымянная высота» (1962) – реквием в память тех наших Воинов Света, что сложили головы, спасая женщин, детей и стариков Донбасса.

Я уверена, что его картины – и те, что до сей поры скрыты в мастерской – будут выставлены в лучших выставочных залах нашей страны.

Их увидят зрители, ради которых работал художник. И снова, как годы назад, на них отзовутся живые сердца его со-творцов, со-работников.

Верю, что будет создан музей Неменского, о необходимости которого говорили еще в 1962 г., потому что его произведения обращены к сердцу зрителя, они пробуждают «чувства добрые».

Борис Неменский – наследник и правопреемник высокого русского реализма с полным спектром его функций, среди которых не только познавательная и прогностическая, но и способность одухотворения человека.

Жизненный и творческий путь художника замечательно целостен и логичен. Но значимость и масштаб того, что Борисом Михайловичем сделано в искусстве и в области образования, мы до сей поры не увидели и не оценили. Потому что большее видится на расстоянии.

Наверное, нашим потомкам откроются новые смыслы созданных его кистью образов.

Потому что Борис Неменский – истинный, от Бога художник и от Бога педагог.

Литература

1. *Крамской, И. Н.* Письма. Статьи. М.: Искусство, 1965-1966. Т. 2. – 627 с.
2. *Неменский, Б. М.* Художник на фронте. Берлин 1945 года. М.: СоюзДизайн, 2012. – 72 с.
3. *Салтыков, И.* Притчи Неменского // Огонек. 1987. Май (№ 18). Вкладка.

Традиции и преемственность идейно – тематической направленности в Волгоградской монументальной стенописи. О развитии волгоградской школы монументально - декоративного искусства

В данной статье раскрыты исторические этапы развития монументальной стенописи в г. Волгограде, рассмотрены необходимость включения идейно-тематической составляющей в монументальное произведение, основы развития и особенности Волгоградской школы монументальной стенописи.

Ключевые слова: монументальное искусство Волгограда, монументальность в архитектурной среде, коллектив монументалистов, преемственность, актуальность обучения монументальному мышлению, новые имена в монументальной живописи Волгограда

Ekaterina M. Pishta

Volgograd, Russia

Volgograd State Technical University

Development of Volgograd school of monumental and decorative art

This article reveals the historical stages of the development of monumental mural painting in Volgograd, examines the need to include the ideological and thematic component in the monumental work, the basis of the development and characteristics of the Volgograd school of monumental mural painting.

Keywords: monumental art of Volgograd, monumentality in architectural environment, team of muralists, continuity, relevance teaching monumental painting new names in monumental painting of Volgograd

Монументальное искусство является одной из главных составляющих художественного образа города, очень важной с эстетической точки зрения. Это неотъемлемая часть архитектурно-пространственной среды, от характера которой во многом зависит образ города. Для такого уникального города, как Волгоград, это верно вдвойне. Город неоднократно находился в эпицентре исторических событий, которые влияли на развитие искусства. Наиболее эпохальным событием явилась победа в Сталинградской битве – город был разрушен, принято было решение строить его заново и возрождение города из руин мыслилось как создание единого архитектурного ансамбля, города-монумента. Город должен был стать олицетворением Победы и возрождения для страны и мира в целом. Подразумевалось создание идеального архитектурного пространства, и начался этот процесс с организации ансамбля на Мамаевом кургане как идеологической, смысловой, пластической и ритуальной доминанты города. Идея, патетика, энергия мемориального комплекса, созданного

Е. В. Вутечичем, во многом определили символически – аллегорическое направление в последующих произведениях монументального искусства Волгограда.

На восстановление Сталинграда из руин были выделены огромные средства. Строилась Волжская ГЭС, возводились жилые дома и наиболее значительные общественные сооружения, для оформления которых требовались квалифицированные художники.

В разрушенном Сталинграде в конце 50-х начале 60-х XX века начал формироваться один из самых сильных во всем Поволжье коллектив художников-монументалистов. В строящийся город были направлены по распределению из мастерской станковой скульптуры: Надежда и Михаил Павловские, Василий Безруков, Николай Васильев, Петр Лукич Малков; из мастерской монументальной живописи – Юрий Боско, Михаил Пышта, Николай Бароха. Первое поколение монументалистов практически полностью сформировалось из «мухинцев».

Понимая, что наибольшая приближенность любого произведения к адекватному смыслу возможна только при условии соразмерности творческих потенциалов художника и зрителя, первые произведения – росписи Дворца труда (архитекторы В. Масляев, Ф. Лысов) были выполнены в духе времени – духе всенародного успеха в восстановлении страны и носили триумфальный характер. Идеологическая линия партии определяла многие особенности в системе изображений – объемно-пространственное решение в сочетании с мажорным колоритом и мастерством исполнения – уникальный памятник монументальной живописи тех лет.

Организация городской среды требовала синтетического подхода – скульпторам была поставлена задача декорировать здание вокзала горельефами военно-революционного содержания, органично дополнившими торжественное звучание архитектурных форм (В. Безруков, Н. Васильев, М. Павловский).

В начале 1960-х гг. произошли кардинальные реформы в области архитектуры и градостроительства. На смену сталинским постройкам пришли объекты панельно-блочного строительства, что привело к созданию более функциональных архитектурных объектов. В это время монументальное искусство претерпело значительные изменения: город перестал быть «выставочным экспонатом, ориентированным на стороннего наблюдателя» [1, 163 – 165]. Настало время для большего разнообразия техник и приемов исполнения; на смену пространственным росписям пришли композиции на стенах, характеризующиеся лаконизмом художественных форм, плакатной ясностью, четким ритмическим строем. Знаковой для города работой, в которой проявился новый выразительный язык, стало скульптурно-мозаичное панно на эстакаде Волжской ГЭС, которое стало классикой советской монументальной живописи. Панно площадью 220 квадратных метров было выполнено за неполных три месяца силами первого поколения художников-монументалистов Волгограда. Ю. Боско, П. Малков, М. Пышта, Н. Бароха, А. Голованов представили эскизный проект и выиграли всесоюзный конкурс.

Первое поколение монументалистов призвано было воплотить идеи подвига советского народа в борьбе с фашизмом и прославить трудовой энтузиазм в мирные годы. Монументальные работы этого периода отличаются лапидарностью и декоративной обобщенностью. В частности, А. Головановым и П. Малковым в 1965 г. было выполнено панно в технике сграффито на мемориальной стене Дома Павлова, органично вошедшее в структуру городского ансамбля города-героя.

Второе поколение художников-монументалистов относится ко второй половине 1960-х – началу 1970-х гг. и состоит уже из выпускников художественных вузов Москвы, Ленинграда и Харькова. Это, прежде всего, Павел Шардаков, Геннадий Черноскутов, Алексей Бровко, Геннадий Александрович Ханов, керамист Петр Чаплыгин, Александр Мамонтов, Евгений Обухов, Глеб Вяткин, Петр Зверховский, В. Мызгин, М. Чалов и др. Целесообразное функционирование города предполагало активное строительство жилых зданий, спортивных комплексов, оздоровительных и досуговых учреждений. Большое распространение получают композиции на основе декоративного начала, находят свое художественное воплощение новые сюжеты и темы, художники используют традиционные и новые материалы (ковку, чеканку, керамику, стекло, смальту и др.) позволяющие формировать объемно-пространственную среду на основе фактурных, ритмических и цветовых соотношений.

Коллектив волгоградских монументалистов периода 1960-х – 1980-х гг. был одним из самых сильных среди областных организаций Союза художников брежневского периода. Наиболее интересные примеры монументального искусства появились в условиях стандартизации городской среды. Нужны были «опорные» архитектурные объекты, наделенные чертами яркой индивидуальности. Во второй половине 1960-х – начале 1970-х гг. были оформлены фасад и интерьер Театра юного зрителя (архитектор Г. Ривкина, автор росписи в фойе театра – А. Бровко, автор малых монументальных форм – Е. Обухов, автор декоративной композиции у входа в театр Н. Павловская); декорируется росписью и скульптурой Дворец культуры алюминиевого завода (архитектор К. Дынкин при участии М. Пышта, автор росписи и скульптурных композиций П. Чаплыгин). М. Пышта создает две большие мозаики (95 м² каждая): «Приглашение гостей» и «Труженики поймы» для интерьера Центрального рынка. Понимание необходимости эмоционального насыщения сферы жизнедеятельности города, наличие возможностей исполнения работы на базе Художественного фонда, счастливое сочетание идеологической программы правительства и денежного обеспечения этой программы обеспечило расцвет волгоградского монументально-декоративного искусства.

В постперестроечное время монументально-декоративное искусство в городской среде оказалось невостребованным. Многие уникальные произведения советского периода были безвозвратно утрачены, а те мозаики и росписи, которые создавались в течение 40 лет существования волгоградского монументального искусства, находились под угрозой демонтажа. Были разрушены и уничтожены произведения П. Ф. Шардакова, А. К. Мамонтова, А. К. Бровко, А. Т. Ханова – Заслуженных художников России.

Третье поколение волгоградских художников-монументалистов – дети волгоградских художников, закончившие высшие художественные заведения в Ленинграде или в Москве, вернувшиеся в родной город и еще заставшие систему распределения на базу Творческо-производственного комбината. Завьялов М. Г., Пышта Е. М., Чаплыгина В. П., Обухова Е. Е., Бароха И. Н. Те, кому на долю выпало недолгое время госзаказов и довольно длительное последующее время, когда государству не было дела до художников монументального профиля и вообще до судьбы художников. В 1990-е гг. редко кому удавалось получить заказы и в основной массе художники про идейно-тематическую составляющую своей работы думали в последнюю очередь, решая в основном декоративные задачи. Те немногие,

кому удалось принять новые реалии профессиональной жизни, перестроить свою профессиональную деятельность, успешно работали в профессии.

В период с 1985 по 2005 годы в Волгоград не приехало работать ни одного художника-монументалиста. Многие монументалисты Волгоградского отделения Союза художников первого и второго поколения по тем или иным причинам начали уходить из жизни уже во времена перестройки. К 1995 г. стал очевидным тот факт, что Союз художников пополняется в основном за счет художников-графиков, живописцев и прикладников, которые не в состоянии профессионально выполнить эскизный проект и дальнейшую реализацию в материале росписи, мозаики, витража или сграффито. В 1996 г. на базе кафедры Архитектуры Волгоградской архитектурно-строительной академии был открыт набор на направление Монументально-декоративное искусство, что послужило дальнейшему развитию волгоградской школы монументальной живописи, объединившей традиции и особенности московского и ленинградского стилей и направлений.

У истоков основания специальности стояли представители первого поколения монументалистов Волгограда – Народный художник СССР скульптор Малков Петр Лукич и Заслуженный художник СССР, живописец – монументалист Пышта Михаил Яковлевич. Оба они прошли войну, одновременно учились в ЛВХПУ им. Мухиной, оба в разное время являлись председателями Волгоградского Союза художников. У каждого из них за плечами был почти полувековой опыт работы в профессии, десятки выполненных объектов и годы преподавательской деятельности на факультете архитектуры на кафедре Рисунка, живописи и скульптуры.

Для становления и развития специализации «Монументально-декоративное искусство» в качестве преподавателей рисунка и живописи и композиции были приглашены Ханов Г. А., Коваленко В. Т., Пышта Е. М.

Без овладения техникой и технологией мозаики, витража, фрески, сграффито, цветных цементов, росписи акрилом, маслом, темперными красками специализация не мыслилась. Со дня основания волгоградской школы монументального искусства перед студентами ставилась задача профессионального подхода к реализации своего замысла в материале. Скульптура малых форм, витраж, керамика, мозаика, роспись, фактурная штукатурка – неполный перечень материалов, в которых могут быть выполнены работы.

Сложившийся коллектив преподавателей полностью поддерживает и развивает установку на развитие многообразия творческих индивидуальностей, одновременно требуя не просто профессионального решения поставленных задач, но нахождения единственно верного образного решения. Большое внимание уделялось и уделяется идеологической составляющей, поскольку на всех этапах своего существования город позиционировался и будет позиционироваться как центр патриотического воспитания молодежи.

Идейно-тематическая доминанта направления находит свое отражение в характере дипломного проектирования. Символическая трактовка дипломных проектов, выполняемых в материале на объектах, не исключает использование конкретных образов, облегчающих адекватное понимание смысла произведения заказчиком. Установка на создание идейно-образной концепции в сочетании с умением мыслить лаконичными, но емкими формами определяет творческий вектор работы тех выпускников направления, которые находят в себе силы и мужество в

сегодняшнее непростое время создавать произведения монументально-декоративного искусства.

На сегодняшний день Волгоградский Союз художников пополнился пятью художниками-монументалистами четвертого поколения. Успешно работают в профессии Денисов Дмитрий Викторович, Плющенко Константин Юрьевич, Павлюченко Евгений Сергеевич, Макарова Ольга Валерьевна и Жигачева Кристина Игоревна (ил. 1). Мария Антоненко и многие другие выпускники отделения воплощают свои творческие замыслы в станковой живописи, графике, осуществляют преподавательскую деятельность в училище им. Серебрякова и на базе художественных школ города.



Ил. 1. Денисов Д. В., Пышта Е. М., Сереченко А. Т. Монументально-декоративное панно «Бесконечность познания», 2019 г.

В 2022 г. в соавторстве с Пышта Е. М. им была выполнена серия росписей в экстерьере ИАИС ВолгГТУ к 70-летию образования института инженеров городского хозяйства. В этой росписи также происходит отказ от подробного литературного сюжета, имеет место философское осмысление темы с целью передачи эмоционального состояния.

Преемственность традиций монументального видения, заложенных Пышта М. Я., Малковым П. Л. и всеми преподавателями кафедры, делают для художников-монументалистов неизбежной сопричастность событиям, происходящим в нашей стране. Вновь открываются старые истины, что без идеологии нет государства, нет патриотизма; что монументально-декоративное искусство – воплощение и выражение идеологических основ мировоззрения общества. Что созданные и

накопленные ценности в области культурного наследия нужно восстанавливать, сохранять и создавать достойные произведения на основе глубокого осмысления задач, стоящих перед современным художником.

В Волгограде с каждым днем возрастает необходимость в реконструкции и реставрации монументальных объектов, выполненных художниками первого и второго поколения монументалистов (реконструкция витражного панно в интерьере Детско-юношеского центра – автор П. Шардаков, реставрация мозаичных панно Г. Черноскутова в городе-спутнике Волжском, реставрация росписи в Театре Юного зрителя – автор А. Бровка). Как отмечает Алмосов Л. И., «работа над архитектурно-пространственной средой требует к себе пристального и внимательного отношения. Так, если нет генерального плана, где высокопрофессионально рассмотрены важные вопросы формирования среды на возможно больший временной период, то формирование среды обитания может пойти по заведомо безобразному варианту, исправлять который будет чрезвычайно сложно» [2]. Перед современными художниками-монументалистами стоит задача сохранить произведения стенописи предыдущих поколений. В настоящее время частично реанимированный план монументальной пропаганды предусматривает комплексное развитие городской среды, и это дает основание надеяться, что монументальное искусство в городе не превратится в плакатный довесок к архитектурным формам. Что идеологическая и эстетическая составляющая современных произведений будут представлены в гармоничном взаимодействии.

Литература

1. Назарова, М. П. Социокультурные архетипы в структуре архитектурного пространства / М. П. Назарова. – Волгоград : ВолГАСУ, 2011. – С. 162-164.
2. Алмосов, Л. Н. Монументальное искусство как средство организации архитектурно-пространственной среды. О развитии монументального искусства в Ставрополе / Л. Н. Алмосов // КАНТ. – 2014. – № 4. – С. 108-113.
3. Ишкова, Л. Художники-монументалисты Волгограда и Волжского // Волгоградский художник : альбом. – Волгоград : Издатель, 2007. – С. 199 – 202.
4. Малкова, О. П. Вопросы эволюции образа Сталинграда – Волгограда в изобразительном искусстве 1940–2020-х годов / О. П. Малкова // Искусство Евразии : [электронный журнал]. – 2020. – № 4 (19). – С. 84-101.

Мозаичное оформление фасадов храма Александра Невского в Челябинске

В статье рассказывается о воссоздании мозаичных композиций на фасадах храма Александра Невского в Челябинске, которые были включены в проект реставрации в соответствии с первоначальным замыслом архитектора А. Н. Померанцева. Для разработки эскизов были использованы сохранившиеся эскизы архитектора и другие известные памятники русско-византийского стиля, самым главных из которых стал Спас-на-Крови.

Ключевые слова: мозаика, мозаичная мастерская, реставрация, модерн

Irina I. Baranova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Mosaic decoration of the facades of the Alexander Nevsky Cathedral in Chelyabinsk

The article describes the reconstruction of mosaic compositions on the facades of the Alexander Nevsky Church in Chelyabinsk, which were included in the restoration project in accordance with the original plan of the architect A. N. Pomerantsev. For the development of sketches, the surviving sketches of the architect and other famous monuments of the Russian-Byzantine style were used, the most important of which was the Savior on Spilled Blood.

Keywords: mosaic, mosaic workshop, restoration, modern

История Челябинской Александро-Невской церкви началась со строительства часовни, которая была заложена владельцем первой в городе типографии – мещанином Павлом Михайловичем Кутыревым.

В 1881 г. Павел Михайлович на собранные горожанами и личные средства заложил на Александровской площади часовню в память об убиенном царе-освободителе. Долгие годы на месте будущей часовни был пустырь, на котором располагался городской выгон, а с восьмидесятых годов двадцатого века здесь стали проходить городские ярмарки.

Первая часовня так и не была достроена из-за нехватки средств и в 1906 году департамент по делам Русской православной церкви Министерства внутренних дел Российской империи заказал выполнить проект церкви на месте заложенной часовни, в качестве мероприятия, посвященного 300-летию Дома Романовых на российском престоле.

Заказ получил московский архитектор Александр Никанорович Померанцев, уже ставший к этому времени архитектором с мировым именем. В это время

он руководил мастерскими высшего училища при Академии художеств и по его проектам были построены знаменитые Московские торговые ряды, соборы Александра Невского в Москве, Софии и других городах.

Творчество Померанцева завершает целый период в истории русской архитектуры. Будучи одним из ведущих архитекторов поздней эклектики, внесшим значительный вклад в формирование национального стиля, Померанцев использует в своей работе и приемы модерна, однако этот стиль не находит в его творчестве такого отклика, как эклектика [7].

Стоит отдельно подчеркнуть, что «эклектика» и «историзм» лишены однозначности в толковании. Иногда они используются как синонимы, а иногда характеризуют и различные методы работы. Историзм считают ориентированным на один конкретный источник, в то время как мастера, работающие в стиле эклектики, привлекают сразу несколько исторических прототипов и могут смешивать различные стили [6].

Проект челябинской церкви в память Императора Александра II был завершен в декабре 1906 г., а первый камень храма, под который была положена частичка мощей самого Александра Невского, был заложен в июне 1907 г.

Благодаря крупным пожертвованиям Императора Николая II, челябинской городской думы и частных лиц в 1910 г. основные работы по возведению церкви были завершены. Однако после этого начались финансовые трудности: Комитет израсходовал все средства.

Тем не менее, к концу 1911 г. церковь была готова к освящению, сперва со временным иконостасом и бумажными иконами.

Главный престол был освящен в 1911 г. во имя святого благоверного князя Александра Невского – небесного покровителя императора Александра II, а из двух алтарных приделов до революции достроен и в 1915 г. освящен только южный, во имя Святого Николая Чудотворца.

Работы над иконостасом и росписью центрального купола велись в 1914–1915 гг., и были сопряжены с большими сложностями из-за постоянной нехватки средств и начавшейся Первой Мировой Войны.

Выполнение икон в иконостасе и роспись купольной части церкви были поручены Василию Михайловичу Ощепкову.

Художники мастерской Василия Ощепкова выполнили росписи внутри Александро-Невской церкви в технике масло по штукатурке. За образец был взят выдающийся памятник русской монументальной живописи конца XIX в. – Владимирский собор в Киеве, росписи в котором были исполнены под руководством и по эскизам Васнецова, при участии Нестерова, Сведомского, Вильгельма Котарбинского и ряда других художников.

Выбор В. М. Ощепкова не был случайным. Росписи киевского собора поразили современников необычной трактовкой традиционных религиозных сюжетов, яркой орнаментальностью, масштабом. «В художественной жизни последней четверти XIX в. Владимирский собор остался заметным явлением. Его живописное оформление и подвижнический, по общему мнению, труд Васнецова получили признание и имели широкий общественный резонанс. На фоне всех предыдущих попыток возрождения национального стиля васнецовская живопись выделась и

новой по языку, и более органичной по духу народной традиции, породив многочисленные повторения» [5].

До революции работы над убранством Александро-Невской церкви так и не были завершены, а в советский период она повторила судьбу многих других храмов.

В 1930 г. городские власти инициировали закрытие храма. Здание пытались взорвать, но оно устояло, лишь пошла трещина по куполу.

В дальнейшем здесь располагались: газетный цех, картинная галерея, станция юных техников дворца пионеров, детская шахматная школа, планетарий, зал камерной и органной музыки Челябинской филармонии.

Дискуссии по возвращению здания православной церкви велись с девяностых годов, однако окончательное решение было принято только в 2010 году, а последний концерт в органном зале состоялся 27 ноября 2013 года.

С 2014 года храм действует. Богослужения проходят во временном храме, расположенном на той же площади, а в историческом здании ведутся ремонтные работы – восстанавливается внутреннее убранство и первоначальная планировка.

Заложенные в проект мозаики не были воплощены в жизнь изначально, однако их включили в проект воссоздания исторического облика храма – в соответствии с первоначальным замыслом Померанцева. При разработке эскизов этих мозаик решено было опираться на сохранившиеся эскизы архитектора и другие памятники русско-византийского стиля того же исторического периода.

Одним из наиболее известных мозаичных памятников русского модерна является собор Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (Спас-на-Крови). Кроме совпадения архитектурной стилистики и исторического периода, Спас-на-Крови и храм Александра Невского в Челябинске объединены одной идеей, оба они были построены в память об убиенном царе-освободителе Александре II.

Мозаичный комплекс Спаса-на-Крови обладает рядом характерных стилистических и технологических особенностей, на которых необходимо остановиться подробнее. Он эклектичен, что, с одной стороны является характерным для модерна, с другой – обусловлено большим количеством художников, работавших над его оформлением [1].

Заказ на мозаичное оформление храма выполняли три мастерских:

- Частная мозаичная мастерская Фроловых.
- Императорское мозаичное заведение.
- Мозаичная мастерская «Пуль и Вагнер».

Основной объем мозаик был выполнен частной мозаичной мастерской Фроловых, которые практиковали метод художественно-декоративного набора и ввели в производство революционный на тот момент «обратный» или «венецианский» способ мозаичного набора, за счет чего смогли в несколько раз увеличить скорость ведения работ относительно мозаик, выполнявшихся мастерами императорского мозаичного заведения [3].

Среди наиболее характерных стилистических особенностей художественно-декоративных фроловских мозаик можно перечислить:

- минимальная тональная моделировка внутри локальных пятен, вплоть до раскладки всего на 2-3 тона для высоко расположенных образов;
- построение изображения через модерновую продольную гравюру;

- использование удлинённой по пропорциям тессеры;
- выделение шва за счет заполнения его контрастной серо-коричневой затиркой.

Все эти стилистические приемы были учтены при разработке эскизов и картонов мозаик храма Александра Невского в Челябинске. Над ними работали четыре художника: Дендерина А. И., Баранова И. И., Аникина А. А., Яшина М. О. Исполнялись мозаичные композиции мастерами-мозаичистами проходившими обучение в Петербургской Академии Художеств и СПбГУПТД, часть наборов была исполнена в тех самых стенах, в которых когда-то набирали и некоторые мозаики Спаса-на-Крови – в стенах бывшего императорского мозаичного заведения [2].

В программе фасадных мозаик храма Александра Невского в Челябинске отражена страстная часть Христологического цикла, так как построенный в память об Александре II Освободителе, храм несет в себе идею жертвенных страданий, искупления и воскресения. Композиционно, мозаики страстного цикла челябинского храма максимально близко соответствуют аналогичным композициям Спаса-на-Крови; мы видим «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста» и «Сошествие во ад». Можно с уверенностью сказать, что подобное решение – композиционное повторение осуществленных мозаик другого храма, могло бы быть применено в начале XX века, так как история сохранила для нас такие примеры. В том же 1911 г., в котором было завершено строительство Александро-Невской церкви в Челябинске, в Санкт-Петербурге был достроен ныне разрушенный Спаса-на-Водах, возведенный в память моряков, погибших в период войны с Японией. Известно, что он был украшен репликами с мозаик Спаса-на-Крови, некоторые из которых сохранились и по сей день в музейной экспозиции. Да и внутреннее убранство храма в Челябинске также является репликой с росписей Владимирского собора в Киеве.

Христологический цикл дополнен сценами из жития небесного покровителя Александра II – Святого Благоверного князя Александра Невского. На четырех мозаиках он предстает в ипостаси воина («Епископ Спиридон благословляет князя Александра перед Невской битвой»), политика («Александр Невский в Орде»), инока («Кончина святого благоверного князя Александра Невского в Городце») и святого («Чудо при погребении Александра Невского»). Четыре убруса, расположенные в нижнем ярусе фасадных мозаик, несут на себе памятные надписи о наиболее значимых деяниях царя-Освободителя, повторяющие памятные доски, украшающие цоколь фасада Спаса-на-Крови. Таким образом, в фасадных мозаиках храма трижды повторяется тема жертвенной крови: крови Христа, принесшего себя в жертву за все человечество, крови святого благоверного князя Александра Невского, пролитой за Отечество, и крови убиенного царя-Освободителя.

Живописные композиции на фасадах челябинского храма дополнены декоративными мозаичными изображениями серафимов, как и было изначально задумано Померанцевым. На западном фасаде расположилась мозаика «Спас Нерукотворный», композиционно напоминающая мозаику на западном фасаде Спаса-на-Крови, выполненную по эскизам Нестерова, а восточный фасад украсил монументальный образ Александра Невского, вдохновленный образом другого святого воина из Владимирского собора в Киеве – святого благоверного князя Андрея

Боголюбского. Все эти мозаики выполнены на декоративном золотом фоне, образуя как-бы золотой пояс, по периметру охватывающий храм.

Отдельно необходимо сказать о материале, выбранном для изготовления мозаик. Технология изготовления аутентичного для мозаик XIX в. материала, так называемых «царских» смальт была утрачена после революции 1917 г. и с тех пор их палитра не возобновлялась, поэтому использовать их для фасадов челябинского храма было невозможно. Кроме того, аутентичный исторический материал обладал существенным недостатком, осложнявшим его использование в экстерьерных мозаиках, а именно – в силу своей кристаллической структуры имел высокую пористость, что приводило к сильному морозному выветриванию.

На сегодняшний день, на основе разработок Санкт-Петербургского Технологического университета середины XX в., производится высококачественный аналоговый материал, разработанный специально для применения на фасадах в неблагоприятных климатических условиях [4].

Современные смальты производятся по стекольной технологии, за счет чего эффективно противостоят морозному выветриванию, но имеют повышенный относительно «царских» смальт коэффициент жесткости, вследствие чего плохо поддаются полировке и, за счет стеклистой структуры, дают неровный скол, из-за чего применение их «на раскол» без полировки также имеет определенные ограничения.

Принимая во внимание физические свойства современных смальт, для воссоздания мозаичных изображений на фасадах Александро-Невской церкви в Челябинске был выбран метод неполированного прямого набора на временный грунт, в качестве которого был использован скульптурный пластилин, позволяющий наиболее близко воспроизводить картоны при наборе мозаики. Данный метод позволяет воссоздать как художественный эффект «венецианского» набора, так и получить ровную поверхность мозаики, минимизирующую морозное выветривание, а значит – обеспечивающую прочность и долговечность мозаики в условиях климата Челябинска.

Цветовая палитра современных смальт гораздо уже «царской», насчитывавшей 12 000 оттенков, однако при работе над мозаиками Александро-Невской церкви была использована самая широкая из существующих на сегодняшний день смальтовых палитр – порядка 5 000 оттенков. Нельзя обойти вниманием и тот факт, что современные смальты отличаются от тех, с которыми работали мозаичисты начала XX в. и отблеском, они более глянцевые за счет своей стеклистой структуры. Однако это же свойство обеспечивает гораздо большую устойчивость современного материала к неблагоприятным условиям внешней среды. Также известно, что современные стеклистые смальты уже использовались при реставрации мозаик Спаса-на-Крови, в следствие отсутствия аутентичного материала, и их применение не привело к нарушению визуальной целостности мозаик, что позволяет сделать вывод о том, что и применение стеклистых смальт при наборе мозаик для Александро-Невской церкви является обоснованным.

Храм святого князя Александра Невского в Челябинске занимает заслуженное место в списке городских достопримечательностей, он является одним из самых красивых и удивительных храмов города, настоящая жемчужина Южного Урала. Художники и мастера-мозаичисты долгие месяцы работали над его

фасадными мозаиками с максимальным тактом, стремясь как можно ближе подойти к изначальной задумке архитектора, с опорой на сохранившиеся эскизы Померанцева и аналогичные мозаичные памятники эпохи модерна, самым известным из которых без сомнения является Спас-на-Крови в Санкт-Петербурге.

Литература

1. *Константинова, М.* Шкатулка с драгоценностями: как создавались мозаики Спаса-на-Крови // Аргументы и Факты : [сайт]. – 2014. – 18 октября. – URL: <https://spb.aif.ru/culture/event/1363264> (дата обращения: 03.03.2023).
2. *Академия художеств: история в фотографиях* / сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. – Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2011. – 176 с.
3. *Фролов, В. А.* Петербургская мозаика: город-династия-культура / В. А. Фролов. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2006. – 253 с.
4. *Патент SU 808399 A1 РФ МПК C03C 3/105.* Цветное стекло для смальты : описание изобретения к авторскому свидетельству : № 2803561 : заявл. : 1979.05.14 : опубл. : 1981.02.28 / Э. Б. Колошин, В. Д. Халилев, В. С. Евстищенко // Findpatent.ru : [сайт]. – URL: <https://findpatent.ru/patent/80/808399.html> (дата обращения: 07.03.2023).
5. *Степанова, С. С.* Художественная программа росписей Владимирского собора в Киеве / С. С. Степанова // Вестник славянских культур. – 2016. – № 3-4. – С. 159.
6. *Иконников, А. В.* Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. – Москва, 1997. – С. 10.
7. *Кириченко, Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. – Москва, 1978. – С. 260.

Мозаика В. А. Бубнова в тольяттинском Дворце культуры, искусства и творчества

Город Тольятти обладает значительной коллекцией своеобразных, подчас выдающихся произведений монументально-декоративного искусства. Их создали в 1960 – 1980-х гг. известные художники: Ю. К. Королев, В. Б. Эльконин, А. В. Васнецов, А. Н. Кузнецов и др. Работал в городе на Волге и заслуженный художник РФ В. А. Бубнов. Его панно в технике флорентийской мозаики украшает интерьер Дворца культуры, искусства и творчества. Колористическое богатство оттенков природного камня, необычные сюжетное и композиционное решения представляют эту мозаику как одно из оригинальнейших произведений названного периода.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, советский период, художник-монументалист, рельеф, мозаика

A. P. Antonova

Saint-Petersburg, Russia

Saint-Petersburg state university

Mosaic of V. A. Bubnov in the Togliatti Palace of Culture, Art and Creativity

In the city of Tolyatti there is a significant collection of peculiar and sometimes outstanding works of monumental and decorative art. They were created in the 1960s – 1980s by famous artists: Y. K. Korolev, V. B. Elkonin, A. V. Vasnetsov, A. N. Kuznetsov, etc. V. A. Bubnov who was a honored Artist of the Russian Federation also worked in Tolyatti. His panel made in the technique of Florentine mosaic decorates the interior of the Palace of Culture, Art and Creation. The coloristic richness of the shades of natural stone, an unusual plot and compositional solution represent this mosaic as one of the most original works of the named period.

Keywords: monumental decorative art, the Soviet period, muralist, relief, mosaic

Судьба монументально-декоративных произведений 1960 – 1980-х гг., всё более волнующая художников, искусствоведов и широкую общественность [1, 2, 9, 10, 12], у различных объектов складывается по-разному. Некоторые произведения реставрируются и обретают актуальные возможности, становясь выразительными частями обновленного выставочного или другого общественного пространства, интересным фоном рекламных фото и видеосюжетов, объектами туристических маршрутов и т. д. К сожалению, таких примеров немного. Многие арт-объекты этого периода не сохранились, либо заброшены и разрушаются с каждым днем. Но кроме самих произведений, уходит и поколение их создателей. Тают ряды плеяды художников-монументалистов 1960 – 1980-х гг., пронесших преемственность культуры от своих учителей из авангардных двадцатых, а то и с дореволюционных времен,

возродивших и сохранивших традиции древнерусского монументального искусства, развивших в своём творчестве стилистические приемы от Древнего мира до модернизма.

Осенью 2021 г. не стало заслуженного художника РФ, академика Отделения живописи Российской академии художеств Василия Александровича Бубнова. Имя этого художника неразрывно связано с Москвой: в этом городе родился, учился в Московской центральной художественной школе (МСХШ), затем в Московском художественно-промышленном училище; вступив в Московский Союз художников, активно участвовал в работе Правления Союза художников, а с 1996 г. являлся его председателем. В. А. Бубнов был награжден медалью «В память 850-летия Москвы», и сам оставил память родному городу, украсив своими произведениями станции Московского метро и множество других столичных общественных пространств [6].

Весной и осенью 2022 г., в выставочных залах Российской академии художеств прошли выставки, посвященные памяти художника и 80-летию со дня рождения [3, 4]. Выставленные работы, ряд которых ранее не демонстрировался широкой публике, никого не смогли бы оставить равнодушными. Подобно ярким красочным сновидениям, полным фантастических и реально-существующих персонажей, они отражают имеющиеся в действительности места и события – подчас хорошо знакомые, обыденные в незначительных подробностях, но в то же время превращенные мастерством художника в сюрреалистические картины. Они не пугают, они жизнерадостные, неизменно добрые и умозрительные. Они влекут, вызывают любопытство, обостряют ум и чувства и пробуждают в памяти неясные образы и ассоциации, как давно забытые и вдруг услышанные мелодии или ароматы праздников детства.

Часть произведений непосредственно связана с Москвой – «Выставка Вхутемас» (2021), «Петровский парк» (2021), «На берегах Москвы-реки» (2020), «Москва, я думал о тебе» (2013) и другие. Эта Москва не сразу узнаваема, не радостно-звонкая юоновская и не импрессионистская пименовская. Цветовая гамма насыщенная, довольно темная; много фиолетового, синего, зеленого. Сложно сказать, видел ли художник ее так или это отражение бездонного чувства принадлежности к городу, полного врастания в него, в его историю, в его художественную жизнь. В эту жизнь, наполненную искусством, Василий Бубнов вошел с рождения, как сын Александра Павловича Бубнова (1908 – 1964) – известного живописца, заслуженного деятеля искусств РСФСР, и сам стал мастером в 1960-х гг. – знаменитом времени перелома и бурных событий в московской художественной среде.

Но на выставках Бубнова 2022 г. были и картины иных мест. Например, такие как «Молитва» (2021) и «Болгарская свадьба» (2021) переносят зрителя в уютный мир южных поселений у подножья гор. Эти работы выполнены в технике масляной пастели. Теплая охристая цветовая гамма, наложение многих слоев для придания более глубоких насыщенных оттенков, шероховатость штрихов и другие приемы художника передают не только материальность истертых, выбеленных временем камней, теплоту нагретых за день стен домов и красноватой пыли дорог, но и запахи и звуки: шелест душистых трав, звон цикад, тихий разговор. Бубнов много путешествовал, много повидал, но какую географию ни воплощал бы в картинах, главным

в них оставалось то, что красноречиво дало название майской выставке – «Спокойный мир, наполненный любовью».

А путешествия были и по регионам бывшего Советского Союза, и по ближнему и дальнему зарубежью. Участвовал в выставках, симпозиумах, творческих встречах в Венгрии, Польше, Болгарии, ФРГ. Как монументалист создал произведения в Киргизии, Украине, Швеции. Его работы украсили станции метро Москвы и Праги. Также Бубновым было осуществлено несколько проектов в городе на Волге – Тольятти: вместе со своим соавтором и супругой Валерией Сергеевной Шапошниковой художник выполнил скульптурно-декоративное убранство фасада административного здания в Автозаводском районе города. Также в 1983 г. реализовалось скульптурно-мозаичное оформление танцевальной площадки. Этот проект предполагал смелое и необычное художественное решение: круглая площадка, окруженная узким каналом с вырастающими из воды железобетонными геометрическими конструкциями со сплошным мозаичным покрытием. На стенах эстрады в унисон геометризму архитектурных и скульптурных элементов была выполнена супрематическая смальтовая композиция с фрагментарным включением сюжетных панно, стилизованных и решенных в той же ярко-декоративной цветовой гамме. Здесь надо отметить, что создание общей композиции из нескольких отдельных картин-фрагментов – это узнаваемая особенность произведений Бубнова. Но чаще об этом упоминалось в связи со станковыми работами художника, выполненными в более поздний период. Однако эта характерная черта проявилась и в монументальных произведениях, в частности в мозаике эстрады танцплощадки. К сожалению, как многие другие достижения монументального искусства 1960 – 1980-х гг., этот проект постигла печальная участь разрушения. Вообще, город Тольятти обладал приличной коллекцией монументально-декоративных образцов этого периода. В городе работали такие мастера как Ю. К. Королёв, А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин, В. П. Петров, С. Л. Тер-Григорян [2, 11]. До наших дней дошла значительная часть произведений и безусловно в лучшей степени сохранились работы, находящиеся в интерьерах учреждений. Одна из них – флорентийская мозаика «Город вечной юности» авторства В. А. Бубнова в Доме культуры и творчества ВАЗа. Надо заметить, что Тольятти с Волжским автомобильным заводом – это не только одна из последних великих строек советской эпохи, не только промышленный «моногород». В 1960–1980-х гг. – это был некий символ молодости, энергии, прогресса, а также пример новой комфортной жизни, благоустройства, экологичности и одновременно технических удобств. Об уникальной планировке нового Автозаводского района Тольятти в свое время было достаточно публикаций: от научных статей архитектора проекта Б. Р. Рубаненко [7, 8] до популярных альбомов с красочными фотографиями. Тольятти действительно возведён в очень живописном месте – на берегу Волги, окруженный с одной стороны сосновыми лесами, с другой – просторами ковыльных степей. Дом культуры и творчества ВАЗа находится в самом центре Автозаводского района города. Само здание вызывает интерес как образец советского модернизма [5] и как собрание некоторых интересных произведений. Помимо мозаики Бубнова, интерьер украшают керамические панно Н. Мастеропулоса и М. Алексеева, витражи В. Шапошниковой. Здание внутри весьма просторно: с широкими лестницами, зимним садом, обширными фойе и холлами. Много света и воздуха. Стены отделаны песчаником и известняком светлых и тёплых цветов. Бубнов

не случайно обратился к технике флорентийской мозаики: природный камень с его живописным богатством тонких оттенков ведёт к композиционно-колористическому единству интерьера.

Мозаика занимает стену просторного вестибюля. Она вертикального формата, размерами около 6,4 м в высоту и 4,4 м в ширину и представляет имитацию шпалерной развески десяти неодинаковых по размеру и формату отдельных картин, не считая однотонных более темных полос, условно образующих фрагменты рам (ил. 1).



Ил. 1. В. А. Бубнов. Город вечной юности.
Дом культуры и творчества ВАЗа

Четыре картины целиком посвящены транспорту. В левом нижнем углу небольшой эпизод с изображением лошади, впряженной в повозку. Это отсыл в прошлое, в самое начало истории транспорта, и вместе с тем – символ природной энергии. Этот фрагмент, несмотря на обрамление рамой включен в большую картину, где машины по восходящей преобразуются от первой самодвижущейся повозки к

более современным формам. Незаметно меняются и силуэты людей, а полосатый верстовой столб выглядит как некое обозначение минувших лет и вечных дорог.

По свидетельству искусствоведа М. Л. Терехович, Бубнов был заядлым автолюбителем, не случайно автомобили занимают значительное место и в его станковом творчестве. То, что художник относился к ним не просто как к бездушным механизмам, говорит следующий фрагмент мозаики с изображением вырывающихся из густой высокой травы череды машин. Они образуют пограничную линию между живой природой и средой, созданной людьми. Намёк ли это на использование природных ресурсов или признак того, что машины постепенно превращают всё живое в искусственное? Толкований может быть много. Последняя картина с транспортом изображает поток машин, движущийся на фоне заводских труб. Людей – создателей этих машин – значительно меньше. Но их молодые, спокойные и прекрасные лица представлены отдельным кадром на вставке ниже. Картина с заводом и множеством машин – образ города. И как Тольятти окружен лесами, степями и волжской ширью, так и эта картина окружена тремя фрагментами с изображением природы. Летящие птицы на фоне небесной и водной сини создают определенный отсыл к картинам Рылова «Лебеди над Камой» и «В голубом просторе». Надо отметить и общую схожесть цветовой гаммы картин Рылова и мозаики Бубнова. И так же, как «В голубом просторе» полёт птиц, несомненно, символичен. И у Бубнова, как и у Рылова «Символика была свободна от рассудочности и тем более сухого аллегоризма. Она была очень широкой и свободной, но вместе с тем имела свою общую, хотя почти невыразимую словами и уж во всяком случае абстрактными понятиями определенность» [14].

Движению птиц вторит колыхание растений ещё на двух пейзажных фрагментах мозаики. Необходимо здесь подчеркнуть умелое использование естественного узора камня, характерное для традиций русской школы флорентийской мозаики. Прожилки на пластинах родонита, змеевика, мрамора, яшмы, лазурита и других используемых в мозаике камней превращаются в ажур листьев деревьев, цветы и травы, или же в клубы дыма.

Центральную часть панно занимает большой фрагмент, где вложенный художником философский смысл, как говорилось в цитате выше, почти не выразить словами (ил. 2). Лиричность и мягкая живописность изображенного уводит зрителя в уютный мир, где по-домашнему босоногие женщины и дети катают игрушечные машинки, скачут на игрушечных же лошадках, складывают из деревянных брусочков фигуры. Пространство условно: не определить, где происходит действие, но зелёный фон вероятно обозначает пейзаж. И можно лишь догадываться, что легкие и гибкие фигуры играючи строят дома, выпускают тысячи машин в день, при этом сохраняя полную гармонию с природой. Это – Тольятти, город молодых людей и детей, внезапно выросший посреди дивного ландшафта, город вечной юности.

Среди монументально-декоративных произведений советского периода множество изобретательных интересных объектов. Разнообразие мозаик этого периода безгранично: от изысканных до ярко-декоративных, от реалистичных до абстрактных. В том же Тольятти на относительно небольшом отрезке по прямой, как на нитку нанизанные жемчужины, располагаются такие разные: стела Ю. Королева «Радость труда» с мощным реалистическим началом в изображении исторических эпизодов, элегантные панно С. Тер-Григоряна во Дворце спорта с тонким богатым

колоритом, абстракция из карельских и уральских камней на фасаде кинотеатра авторства А. Васнецова. И среди них флорентийская мозаика Бубнова, несущая нотки импрессионизма, легкости, талантливой непринужденности.



Ил. 2. В. А. Бубнов. Город вечной юности (центральный фрагмент).
Дом культуры и творчества ВАЗа

Для тех, кто знаком с творчеством Бубнова, очевиден его почерк. Художник одинаково свободно передаёт гладкость и шероховатость поверхностей, тишину и

звуки, покой и движение как с помощью узора на камне, так и штрихами масляной пастели. У него своеобразная цветовая палитра. И как в станковых произведениях, так и в мозаике показывает целое в череде фрагментов. Выставки его станковых работ всегда захватывающе интересны. Это погружение в его собственный мир, изображенный с теплотой и искренностью, в котором уживаются пассажиры метро и посетители «Садового рая», православные монахи в горах, динозавры в собственном доме, башня Татлина и ее современные почитатели; улицы, ведущие в прошлое и будущее ... И жаль, что нельзя собрать выставку из монументально-декоративных произведений художника.

Литература

1. *Аникина, Н. И.* Иллюзии и реальность: творчество московских монументалистов 70–90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя / Н. И. Аникина. – Москва : МКМИ ; Екатеринбург : Екатеринбург. художник, 2005. – 151 с.
2. *Антонова, А. П.* Проблема уничтожения и повреждения памятников монументального искусства 1970–1980-х годов в Тольятти / А. П. Антонова // Среда. Художник. Время : монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века : сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. / под ред. Н. И. Аникиной и А. С. Епишина. – Москва : БуксМАрт, 2016. – С. 26-33.
3. *Выставка произведений Василия Бубнова (1942–2021) в Российской академии художеств* // Российская академия художеств : выставки : [сайт]. – URL: https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=58811&sphrase_id=149624 (дата обращения: 30.12.2022).
4. *Выставка «Василий Бубнов. Спокойный мир наполненный любовью» на Кузнецком мосту, 11* // Российская академия художеств : выставки : [сайт]. – URL: https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=58349&sphrase_id=149624 (дата обращения: 30.12.2022).
5. *Гнилорыбов, П.* Тольятти || Город вечной юности / П. Гнилорыбов, А. Гремин // Архитектурные излишества : [канал на видеохостинге «Ютуб»]. – 2021. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tcgzSxYqQrg> (дата обращения: 30.12.2022).
6. *Памяти Василия Александровича Бубнова* / Российская академия художеств : выставки : [сайт]. – URL: https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=57630&sphrase_id=149620 (дата обращения: 30.12.2022).
7. *Рубаненко, Б. Р.* Новый Тольятти / Б. Р. Рубаненко, А. С. Образцов, М. К. Савельев. – Москва : Знание, 1971. – 64 с.
8. *Рубаненко, Б. Р.* Образная организация пространства нового города / Б. Р. Рубаненко // Искусство. – 1983. – № 1. – С.20-24.
9. *Солодилов, М. В.* Синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства в архитектуре советского модернизма на примере Тольятти / М. В. Солодилов, Е. С. Коробова // Градостроительство и архитектура. – 2017. – Т. 7, № 3 (28). – С. 117-123.
10. *Терехович, М. Л.* Казнить нельзя помиловать. К вопросу о судьбе произведений монументально-декоративного искусства второй половины XX века на

постсоветском пространстве / М. Л. Терехович // Архитектура, строительство, дизайн. – 2015. – № 4 (81). – С. 90 – 95.

11. *Терехович, М. Л.* Московские монументалисты / М. Л. Терехович. – Москва : Советский художник, 1985. – 239 с.

12. *Терехович, М. Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения / М. Л. Терехович // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13) – С. 185-197. – URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/313/447> (дата обращения: 30.12.2022).

13. *Белла, Ф.* Тольятти: рождение нового города / Фабьен Белла. – Екатеринбург : TATLIN, 2014. – 144 с.

14. *Федоров-Давыдов, А.* В голубом просторе / А. Федоров-Давыдов // Искусство. – 1957. – № 8. – С. 42

Традиционные жанры и инновационные технологии в творчестве итальянской художницы Душаны Бравуры

Статья посвящена творчеству итальянской художницы Душаны Бравуры (р. 1969), чьи работы входят в постоянную экспозицию Музея искусства города Равенна. Бравура принадлежит молодому поколению равеннских мозаичистов, искусство которых отличает свобода в использовании материалов, в совмещении техник и в выборе темы. В статье освещаются аспекты формирования авторского стиля Душаны Бравуры, описан круг основных тем, к которым обращается художница.

Ключевые слова: монументальное искусство, скульптура, итальянская мозаика, портрет, анималистика, Д. Бравура

Anna D. Mapolis

Moscow, Russia

Association of Art Historians

Traditional Themes and Innovative Technologies Dusciana Bravura Art

The article is dedicated to the art of Italian artist Dusciana Bravira (born in 1969), her works are displayed in the permanent exhibition of MAR museum in Ravenna. Bravura belongs to the young generation of Italian mosaic artists, whose artistic research is characterized by wide range of materials and technics, as well as thematic. The article describes aspects of formation of the artist's style, reveals the main themes important for Bravura.

Keywords: monumental art, sculpture, Italian mosaics, portrait, animalistic D. Bravura

Итальянская художница Душана Бравура родилась в 1969 г. в Венеции в семье художника-монументалиста Марко Бравуры. Душана выросла в Равенне, известной на весь мир памятниками раннехристианской и византийской культуры. В этом небольшом городе Адриатического побережья и сегодня ощущается мощь древнего порта, море от которого отступило почти на десять км. Здесь бережно сохраняют многочисленные фрагменты былой роскоши, которая была свойственна столице Западной Римской империи – бывшей резиденции Гонория и Галлы Плацидии. Славные страницы истории Равенны запечатлены в ее всемирно известных памятниках и отражают исторические процессы, происходившие в Европе в первом тысячелетии новой эры – на окраине современного города и сегодня возвышается мавзолей Теодориха, короля остготов и вассала византийского императора Анастасия I. В Равенне сохранились памятники византийской архитектуры, самые ранние

из которых датируются V веком нашей эры. Они поражают в том числе и непревзойденными по художественному качеству и мастерству исполнения мозаиками, являющимися частью внутреннего убранства. Более десяти объектов сегодня включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Уникальное культурное и художественное наследие бережно хранится, изучается и реставрируется; поступающие новые факты и данные входят в научный оборот и помогают следующим поколениям ученых в исследовательской работе.

Но уникальность Равенны состоит еще и в том, что здесь, в отличие от многих других городов – хранителей античных и средневековых монументальных памятников – искусство мозаики продолжает свою живую жизнь. Конечно, изучение и реставрация объектов старины – это первостепенная задача. Но не менее важным для развития города стало развитие образования в сфере культуры и монументального искусства. А наряду с ними – поддержка молодых художников и продвижение современного искусства. С этой целью один раз в два года в Равенне проводится фестиваль искусства «Биеннале мозаики».

Именно в такой атмосфере – в окружении уникальных памятников монументального искусства и в эпицентре современного художественного процесса – формировался художественный вкус и оттачивался стиль молодой равеннской художницы.

Душана начинала свой творческий путь рядом с отцом Марко Бравурой – художником-монументалистом, известным своими проектами в Италии и России. Среди работ, в реализации которых художница принимала участие, упомянем лишь главные – фонтан «Ардеа Пурпуреа»¹¹ в Равенне, фонтан «Ардеа Пурпуреа»¹² в Бейруте.

К концу 1990-х гг. Душана Бравура окончательно сформировала авторский стиль в монументальных и станковых проектах. Ее произведения отличает утонченный вкус, тщательный выбор материалов, смелость колористических решений и внимание к мельчайшим деталям. Важной чертой всех проектов Бравуры становится тонкая ирония, которая переводит проекты художницы в сферу актуального искусства, остро реагирующего на современность.

Самым масштабным станковым произведением Бравуры на сегодняшний день является панно «Рамки», ныне – частная коллекция в России. Это многочастное произведение размером четыре метра на четыре метра поражает своим масштабом и исключительной декоративностью. Произведение представляет собой панно, составленное из разновеликих рельефных квадратных рамок. В центре работы – маленький десятисантиметровый экран – фоторамка. Совмещение в одном произведении огромных, богато украшенных объемных блестящих рам и маленького, незаметного с первого взгляда фотоизображения рождает множество ассоциаций и наводит на размышления о ложных и истинных ценностях современного мира. Бравуре нравится эффект неожиданности, поэтому она создает своеобразный *trompe l'oeil*, так как издали пухлые рамки похожи на мягкие декоративные подушки, составленные пирамидой друг на друга. Увлеченная орнаментами разных народов еще со времен работы над фонтанами отца, Бравура тонко вплетает эти элементы в

¹¹ *Ardea Purpurea*, 2004. *Piazza Resistenza*, 125, 48121. *Ravenna RA, Italy*, 600 × 180 × 120.

¹² *Ardea Purpurea*, 1999. *Spazio urbano*. *Beirut, Libano*, 620 × 20 × 140.

свои «Рамки», делая традиционное народное творчество современным благодаря смелому использованию цвета или, наоборот, переводя паттерн в монохром.

Серия абстрактных произведений, основанных на ритмических повторениях традиционных индийских, арабских и современных авторских орнаментов, нашла свое продолжение в разработках дизайна частных и общественных пространств, а также в создании авторского текстиля, авторских аксессуаров и предметов декора. В этих разработках Бравура совмещает два важных для художницы мотива: геометрического орнамента, реализованного на основе ее мозаик, и изображение животного, насекомого или птицы.

Важным жанром в творчестве Бравура стала анималистика. Художник трактует эту тему смело, ярко и с иронией. Используя основное свойство скульптуры – материальность и осязательность – Бравура богато украшает своих медведей, черепах и птиц геометрическими ритмами, она отходит от натуральных свойств модели и использует неожиданный, неприродный цвет (скульптура «Медведь»), сохраняя при этом природные формы и пропорции. Нередко художник прибегает к гиперболе, многократно увеличивая в размерах интересующих ее птиц, но полностью сохраняя колористические признаки вида. Таким образом, зритель, с одной стороны, моментально узнает животное, с другой, обращает внимание на его новые качества. Моделями для художницы служат и привычные Адриатике животные и птицы – медведи, черепахи, колпицы, и экзотические амадины, которых художница разыскивает в публикациях фотоблоггеров из дебрей Амазонки, и мифологические существа. Одно из них – изысканный «Единорог» (2007) входит в собрание Музея искусства города Равенны (MAR).

Другим ведущим жанром для Душаны Бравуры является портрет. Среди художников-мозаичистов обращение к жанру портрета в современном искусстве – довольно редкий случай. Тем интереснее опыты Бравуры. Начиная с 2000-х гг. Бравура использует разные техники для создания портретов и автопортретов, в которых совмещает фотографию, печать на стекле и металле с фрагментами, выполненными в технике мозаики из муранского стекла и смальты. Очень ярким в этой серии стал автопортрет Бравуры. Контраст блестящей поверхности зеркала, на котором напечатана фотография художницы, и выполненного в технике мозаики платья позволяет передать сходство с моделью. Характер портрету придает авторский орнамент, который Бравура помещает на платье. Произведение обрамлено в авторскую раму, перекликающуюся по ритму и колористике с декором платья и общим настроением произведения, что придает панно завершенность.

В 2009 г. Бравура обращается к монументальному жанру и реализует инсталляцию «Современная алхимия». Инсталляция представляет собой фабрику сегодняшнего алхимика – современного художника, который способен превращать простейшие материалы в золото и в XX в. научился обходиться без холста и красок, потому что активно использует купленные в магазине предметы для создания инсталляций в технике *ready made*. Декорированные мозаичными тессерами промышленные трубы вырываются из-под земли, разбрызгивая во все стороны краску. Они извиваются во все стороны и наполняют художественной энергией пространство вокруг, а посетителя превращают в свидетеля этого сакрального действия. Попадая в плавильный котел, раскопчегаренный безудержной фантазией и энергией художника, обычные вещи меняют свое ДНК, чтобы к концу этого замысловатого

маршрута под действием заклинаний и мантр художественного бомонда, превратиться в чистое золото, которое капает из крана прямо в «Фонтан» – реплику скандального шедевра Дюшана.

Самый недавний проект художницы называется «Интеллект Венеры» и был показан в Равенне в 2021 году, в Шартре (Франция) в 2022 г. Как следует из названия, проект посвящен Венере – богине, почитаемой, в первую очередь за ее красоту. Но в фокус внимания Бравуры попадают другие, обычно незаметные качества Венеры – интуиция и созидательная сила. Основная часть проекта состоит из фото-портретов женщин, которые при жизни были непризнанными гениями. Хотя некоторые героини стали всемирно известными (например, голливудская актриса Мэрилин Монро), Бравура обращает внимание на те страницы, о которых никто не знает. Выбор каждого персонажа для портрета был обусловлен тем вкладом, который каждая из героинь внесла в развитие науки или культуры.

Небольшие скульптуры из стекла, выполненные в технике мозаики – метафора мужского начала. Эти смешные миниатюрные объекты вместе со зрителями рассматривают женские портреты. Вот, что художница пишет в аннотации к выставке: «Меня волнует то, что в попытке завоевать равноправие, женщина приняла за образец мужскую модель поведения. Женщин во власти зачастую обвиняют в том, что их не отличить от мужчин. Возможно, это лишь одна из многочисленных попыток лишить одну половину человечества права мыслить? В начале я хотела создать портреты женщин, которые попали под жесткое давление мужчин-мачо. Примером может служить история Хелен Хьюлик, которую в 1938 г. приговорили к 5 годам тюремного заключения за ношение брюк в суде Лос-Анджелеса, куда изначально пригласили в роли свидетеля. Или ученые Лиз Майнер, Розалинда Франклин, Джоселин Белл (*Lise Meitner, Rosalind Franklin, Jocelyn Bell*), открытия которых легли в основу работы их преподавателей или коллег-мужчин, которые получая Нобелевскую премию, «забыли» о заслугах своих коллег-женщин.

Обычно люди знают в лицо десятки актрис, певиц, танцовщиц. Но мне кажется, что для понимания нашей истинной ценности, очень важно знать, что наряду с ними были и сегодня есть потрясающие женщины, которые всю свою жизнь борются, да и в целом, живут своими идеалами. История часто страдает «потерей памяти» в том, что касается женских достижений и всегда предпочтение отдается легкомысленности или эстетическим аспектам женственности.

В своем художественном поиске Душана Бравура затрагивает широкий круг тем, многие из которых входят в привычный круг современного художника: экологическая повестка, вопросы гендера, проблемы производства современных артефактов. Авторское видение основано на постоянном участии в современном художественном процессе в Равенне и Венеции. Уникальность позиции Душаны Бравуры в современном художественном ландшафте состоит в утверждении мозаики как актуальной техники для создания произведений искусства в XXI веке. Эксперименты Бравуры в компьютерной графике и применении этих наработок для производства текстиля и предметов дизайна дают почву для размышлений о возможности развития искусства мозаики в будущем.

Литература

1. *Bravura, M. Ardea Purpurea* / Marco Bravura. – Milano : Skira, 2019. – 123 s.
2. *Монтесума. Фонтана. Мирко: скульптура и мозаика* // От Фонтаны до Пьетро Д'Анджело: метаморфозы тессеры в XX–XXI веке в итальянской скульптуре = *Da Fontana a Pietro D'Angelo ; tra XX e XXI secolo le metamorfosi della tessera nella scultura italiana*. – Firenze ; Milano : Silvana Editoriale, 2017.
3. *Accademie Patrimoni di Belle Arti* / a cura di Giovanna Cassese. – Napoli, 2013. – 416 p.

Монументальное наследие художника Бориса Петровича Чернышева в Измайлово (Москва)

Данное исследование имеет целью определить место творческого наследия последнего десятилетия жизни Б. П. Чернышева и ввести в научный оборот анализ последней монументальной работы художника. Особый поэтико-художественный язык Чернышева сложился при органическом слиянии традиций монументального искусства и новаций 1960-х годов. Это отразилось в синтезе материалов, применяемых им в работах, в использовании нетипичных для предыдущей эпохи природных камней и гальки, в гармоничном сочетании монументальных работ с окружающей архитектурной средой и т. д. Наиболее целостными в этом отношении являются монументальные работы в кинотеатре «Первомайский» в Измайлово.

Ключевые слова: монументальное искусство, мозаика, рельеф, фреска, художник, натуральный камень

Anastasia A. Solovieva
Moscow, Russia
Izmailovo District Museum

Monumental heritage of the artist Boris Petrovich Chernyshev in Izmailovo (Moscow)

This study aims to determine the place of the creative heritage of the last decade of B. P. Chernyshev and introduce into scientific circulation the analysis of the last monumental work of the artist. A special poetic-artistic language of Chernyshev was formed with the organic fusion of the traditions of monumental art and the innovations of the 1960s. This was reflected in the synthesis of materials used by him in his works, in the use of natural stones and pebbles atypical for the previous era, in the harmonious combination of monumental works with the surrounding architectural environment, etc. The most holistic in this regard are the monumental works in the Pervomaisky cinema in Izmailovo.

Keywords: Monumental art, mosaic, relief, fresco, artist, natural stone

Первые опыты в мозаике Борис Петрович Чернышев (1906 – 1969) начал делать еще в 1950-е гг. Он работал в нескольких крупных проектах по созданию монументальных произведений, например, в группе П. Корина в оформлении кольцевой станции метро «Комсомольская» в Москве. Овладев традиционной смальтой, он начал искать совершенно иной способ выражения в камне. Абсолютно чуждый парадной помпезности, идеологической тематике, излишнему украшательству, Чернышев не был востребован в эти годы как монументалист. В своей скромной мастерской он делал небольшие камерные работы, экспериментируя с материалом, техникой, находясь в постоянном поиске творческого подхода к созданию мозаики.

Лишь на рубеже 1960-х гг. особый поэтико-художественный язык Чернышева смог проявиться в полной мере в монументальном искусстве, когда художник вышел со своими мозаичными опытами на большие архитектурные объекты.

Для Чернышева понимание современного стиля монументальных произведений было неотделимо от новой архитектурной среды – модернизма. Еще участвуя в начале 1950-х гг. в проектировании московских высотных зданий, художник изучил и прочувствовал архитектурную форму, объем, гармоническое сочетание. Совершенствуя свой поэтический подход к раскрытию той или иной темы, Чернышев извлекся от насыщенности деталями, загруженности композиции. Его образы становились точны и лаконичны. Вместе с тем они достаточно обобщены, но не лишены той задушевности, присущей всему творчеству художника. Это одна из причин гармоничного сочетания монументальных работ Чернышева с окружающей аскетичной архитектурной средой. Мозаики, фрески приносили лирично-поэтическое настроение в brutальные формы модернистских ансамблей, образный мир художника нашел место среди строгих и простых форм.

Экспрессивные мозаичные пласты художника узнаются безошибочно. В первую очередь за счет не совсем обычного материала, который использовал Чернышев. Его работы в основном сделаны из обычных булыжников, гальки, камней, зачастую случайно найденных на прогулках. Мастера привлекал сам материал, от ощущения которого мог рождаться образ и создаваться целая композиция.

Вторая характерная особенность – это синтез материала и техник. Его монументальные панно созданы из камня, разноцветных кусочков смальты, керамики, стекла, сюда же включены рельефные композиции в сочетании с фреской, сграффито. Своеобразие такого художественного языка помогает художнику в создании лиричных образов, наполненных особой теплотой и человечностью, которые ощущаются во всех работах мастера, но особенно в последних по времени.

У Чернышева своя особая техника кладки, отличающаяся от классических римской и флорентийской мозаик. Он всегда сам был исполнителем своих мозаик. Художник не создавал картон, где детально прорисовываются все элементы мозаики, с последующим переносом этого рисунка во всех деталях на плоскость стены. У него мог быть лишь набросок, эскиз, который существует как отправная точка. Основная творческая работа происходила непосредственно на месте. «Ведь в конечном счете произведение искусства создается в момент его исполнения, когда эскиз реализуется на стене ... В процессе труда удается почувствовать и выразить то, что не передашь словами», – говорил Чернышев о творческом процессе [7, с. 255]. Поэтому его мозаики невозможно скопировать один в один. Художник раскладывал камень по цветовым сочетаниям, а дальше, исходя из замысла, создавал уникальный образ. Он почти не обрабатывал природный камень, часто используя его естественную живописную фактуру с выветренностями, патиной, минерализацией. Его камни лежат с большими интервалами, каждый из них на своем месте. Природный камень комбинировался с цветной смальтой, стеклом, полированными кусками мрамора. Они вдавливались, вжимались в серо-бурую основу – цемент. Этот видимый грунт между камнями в произведениях Чернышева имеет такую же эстетическую значимость, как и основной материал. Именно Чернышев впервые в советском монументальном искусстве придал ему такое значение. Поверхность стены имела грубую, brutальную, но живую и трепетную фактуру с живописным светорельефным

характером. Все вместе заставляло звучать оттенки цвета, вызывая эмоциональную непосредственность и создавая целостное восприятие произведения.

Часто используя в большой работе панно, сделанные ранее в мастерской, Чернышев придумал и приспособил прием монтировки панно не в единой плоскости со стеной, а как бы навешенным на нее. Каждое панно становилось неким отдельным объектом, примонтированным к стене. Впервые он применил эту систему в своей самой первой комплексной работе по оформлению пансионата на Клязьме (арх. В. Гинзбург, Л. Карлик, А. Меерсон) (1962 – 1963). И далее эта удачно найденная система использовалась художником во всех крупных работах.

Любимыми темами художника были юность и красота человека, природа, любовь к Родине. Он придавал им глубоко философское содержание, считая их присущими человеку любого времени. И к монументальным произведениям он относился с позиции вечности, считая, что они должны прожить столетия. Соответственным было и его отношение к технологии, материалу, композиции, цветовым нюансам. Но, несмотря на это, работам Чернышева была присуща большая вариативность, хоть зачастую и вынужденная. Мастер легко мог изменить поворот руки или поменять мозаику на фреску. Вот как он сам рассказывал о поврежденной при перевозке мозаике (было выбито лицо) для пансионата на Клязьме: «Но нет худа без добра. Я взял, добавил туда раствора и написал лицо фреской, по сырому. И получилось замечательно: нежное лицо в обрамлении мозаики - как икона в окладе ... Тогда уж срочно пришлось выбивать руку и тоже писать фреской. Только ноги остались в мозаике ... Другая мозаика тоже упала и разбилась. Я переделал всю левую половину лица, а в фон вернул золото. Раньше я его убрал, а тут вернул. Золота у меня не хватило, и я местами сделал просто желтый камень. Получилось даже лучше. В пасмурную погоду лучше выглядит золото, но в солнечную погоду оно иногда бликует, иногда от зеленой травы отсвечивает темным. А желтый камень всегда яркий ...» [5, с. 217].

Одной из лучших работ художника Бориса Петровича Чернышева в области монументального искусства стало оформление мозаичными панно интерьеров кинотеатра «Первомайский» (арх. Д. Солопов и М. Казарновский, при участии инженеров Ю. Дыховичного и Ю. Розовского) (1969) в районе Измайлово в Москве.

Посетитель встречался с мозаиками, зайдя перед сеансом в кафе-бар кинотеатра на нижнем этаже. Протяженная стена бара состояла из крупных, точно выдержанных по цвету природных камней от песчаника до мрамора и гранита. Казалось, что это естественная дикая стена скального грота, где в глине свободно, но подчиняясь внутреннему ритму, то изгибаясь, то вытягиваясь в пунктирные линии, разместились куски камней различной величины. Среди них с определенной ритмичностью поместились небольшие станковые панно, выполненные из шамота и цемента (ил. 1). Это пластически выразительные рельефные изображения с применением росписи и элементов мозаики. Художник собрал здесь практически все свои наработки в монументальной технике, показал возможности материалов, находки выразительности сюжетов, отточенных за предыдущие годы.



Ил. 1. Мозаичная стена в баре кинотеатра «Первомайский»

На разном расстоянии этот монументальный ряд то воспринимался как калейдоскоп случайных камней, то вдруг проступал четкий контур лица, а ряд круглых камешков естественным образом становился абрисом фигуры. Изображение словно фокусировалось с каждым приближающимся шагом. Образ человека рождался из гармонии природного камня.

В центре огромное, во всю высоту, панно с царственной фигурой женщины в драгоценной короне. В ее широко раскинутых руках гирлянда цветов. Это «Весна» («Родина»). Обладая античным флером, она в тоже время вызывает в памяти образ Покрова Богоматери, как бы укрывающий цветущим ковром, ограждая от всех забот и проблем большого города. Фигура выполнена из шамота с мозаичными элементами, голубые цветы написаны темперой. Камни фона лежат значительно плотнее, чем на одеждах и голове «Весны», они оставляют просвет вокруг ее контура, подчеркивая воздушность образа. Строгие параллели вертикальных линий, создающих торс, горизонталь распростертых рук рождает эпический, торжественный образ. Эта фигура «держит» на себе всю композицию.

Слева от нее небольшой тонированный рельеф «Двое», изображающий влюбленных. Эффект легкости и графичности рисунка здесь достигается вдавленными линиями, игрой светотени, то уходящей в глубину шамота, то едва видимой на его поверхности. Глубокий рельеф подчеркивает силуэт рисунка, создает объем.

В замыкающем стену левом конце помещено панно «Черкешенка» (ил. 2). Оно выложено из плоских камней в сочетании темного гранита, серого цемента и вспышек чистого синего цвета смальты, звучащей небесной голубизной. Прорезанный рельеф и всего четыре камня создают пластику лица девушки. Созвучие всех этих составляющих делает фигуру юной черкешенки легкой и подвижной. М. Некрасова так описывала работу (в ее статье мозаика имеет название «Грузинка»): «Какой озвученности колорита достигает Чернышев ведением кое-где смальты, приобретающей качество драгоценности! С каким точным чувством формы тремя камнями он определяет лицо грузинки, достигая большой выразительности через пластику, а не иллюзорным правдоподобием рисунка!» [3, с. 25]



Ил. 2. Мозаичное панно «Черкешенка». Бар кинотеатра «Первомайский»

С правой стороны стены изящные панно «Грация» и «Юноша». Здесь художник приблизился к предельной обобщенности силуэтов, вырастающих из россыпи разноцветных камней. Ритм линии неожиданно прерывается более крупным камнем, вырывающимся за пределы рисунка, что позволяет избежать сухости и нарочитости изображения. Но все «случайности» расположения камней имеют свою закономерность, уравнивают отдельные части композиции. Простые и лаконичные формы, мужская и женская фигуры абсолютно свободно существуют в природном материале.

Далее помещена рельефно-мозаичная композиция «Осень» («Фруктовый сад»). Женщина и ребенок собирают осенние плоды, их формы моделированы

рельефом и цветной росписью, а вокруг низвергается плодородный поток, в который включены и волосы женщины. Динамика, фактура создаются сочетанием разнообразно уложенных камней: плоские, лежащие ребром, гладкие овальные. Каждый камень сохраняет свою природную форму и имеет свою ценность. Они точно соотносятся с ритмом движения рук ребенка и женщины, изгиба их тел. Яркими, сочно-спелыми выглядят плоские камни-плоды, которые срывает женщина.

Это панно было создано еще в 1964 г. во время работы по оформлению пансионата Президиума Верховного Совета СССР в Крыму. С ним тоже произошла неприятная история, кто-то расковырял все лицо женской фигуры, и Чернышев со злости разбил панно. Забрав материал с собой в Москву, он восстановил мозаику, но теперь уже в сочетании с рельефом.

Последним панно на стене кафе-бара была «Девушка с золотыми волосами». Ее поверхность выткана золотистыми и голубыми, очень крупными кусками смальты и камня в сочетании с яркой прорисью по светлому грунту. Кладка фона имитирует упорядоченную кирпичную кладку, представляя девушку в характерном пространстве города.

Чернышев одевает женские фигуры в длинные платья, часто с широким подолом, скрывающим ноги, подчеркивая лаконизм и простоту этих форм. В то же время их плавные очертания, спрямленные линии, объемы, прочно базирующиеся на земле, создают монументальность и величественность образа. Этому способствуют и часто использовавшееся художником фронтальное расположение фигур, и лица, обращенные к зрителю.

Огромный мозаичный пласт в кафе кинотеатра подчинен мягкому, приглушенному колориту охристых, золотистых, красноватых, темно-зеленых со всполохами драгоценной лазури оттенков и продуманной, уравновешенной композиции.

Почти все эти панно были созданы Чернышевым в более ранние годы, для разных проектов, по тем или иным причинам не осуществленных. Некоторые из них повторены здесь с небольшими творческими изменениями. Казалось бы, разрозненные фрагменты не могут существовать в гармонии и создавать синтетическое единство. Но специфика расположения панно в свободном пространстве архитектуры, создание композиции непосредственно на месте, точность масштабов, выверенные ритмика и колористическая гамма заставляют воспринимать их как единое целое, как некую песнь о красоте и гармонии человека.

Повествование продолжалось за стеклянной стеной, отделяющей бар от уютного внутреннего дворика, находящегося с ним в визуальной связи. Его объем был расположен немного ниже уровня улицы с восточной стороны здания кинотеатра. В этом дворике, окруженном стеной, находилось летнее кафе. Камерное, замкнутое пространство дворика также было украшено по периметру мозаиками Чернышева. Здесь преобладали женские мифические образы: «Лесная фея», «Хозяйка Медной горы», и панно на морскую тематику «Царство Нептуна». Это было тихое, отделенное от окружающего мира, место спокойствия и задушевной теплоты.

Камни, используемые в фоне стены, здесь ярче и контрастнее, они уложены самыми причудливыми гранями и углами. Мозаичные панно более темные, «вплывающие» в массу стены. Женские лица скорее, как декоративные красочные пятна, черты лица обобщены, нет конкретности. Цветовая гамма становится богаче и звучнее, экспрессивнее благодаря контрастам поверхностей: светлого полированного

мрамора и тяжелого темного гранита, теплого мягкого песчаника и грубой массы цементной стены. Кладка мозаик более свободная, играющая, создающая живописный слой. Все подчинено определенному ритму, словно накату морской приливной волны.

Монументальные работы в кинотеатре «Первомайский» не только одно из самых выразительных и целостных произведений Бориса Петровича Чернышева, но и самое последнее, невольно ставшее заключительным аккордом его жизни. Он умер 25 января 1969 года. Открытие кинотеатра происходило уже без художника.

В декабре 2020 года здание кинотеатра «Первомайский», просуществовав 51 год, было полностью снесено. До этого мозаики были демонтированы и вывезены, настоящее местонахождение неизвестно.

Каталог основных произведений монументального искусства Б.П. Чернышева, установленных в кинотеатре «Первомайский» в районе Измайлово в Москве в 1968 – 1969 гг. В настоящее время местонахождение всех произведений неизвестно.

I. Кафе-бар на первом этаже:

1. Весна (Родина), начало 1950-х – 1968: мозаика, фреска, рельеф, шамот; 330 × 270.
2. Двое, 1960–1968: рельеф, фреска, шамот; 10 × 80.
3. Черкешенка, 1965: мозаика, галька, бетон; 276 × 96.
4. Грация, 1965–1968: мозаика, галька, бетон; 90 × 32.
5. Юноша, 1965–1968: мозаика, галька, бетон; 90 × 35.
6. Осень (Фруктовый сад), 1964: мозаика, галька, рельеф, фреска; 146 × 70.
7. Девушка с золотыми волосами, 1968: мозаика, фреска, рельеф; 187 × 63.

II. Летнее кафе во дворике:

1. Женская голова, 1960–1961: мозаика, камень, бетон; 200 × 152.
2. Лесная фея, 1955–1968: мозаика, бетон; 125 × 82.
3. Полет валькирий, 1955–1968: мозаика, бетон; 60 × 188.
4. Царство Нептуна, 1955–1968: мозаика, бетон; 60 × 190.
5. Хозяйка Медной горы, 1957–1960: мозаика, камень, бетон; 51 × 51.

Литература

1. *Лебедева, В.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – Москва, 1973.
2. *Лемпорт, В.* Борис Петрович / В. Лемпорт // Московский художник. – 1988. – 6 мая.
3. *Некрасова, М.* Образы мозаичиста Чернышева / М. Некрасова // Искусство. – 1968. – № 9.
4. *Острецова, Л.* Мозаики Бориса Петровича Чернышева, установленные в пансионате на Клязминском водохранилище // Борис Чернышев : монографический

альбом к 100-летию со дня рождения / автор и сост. М. Б. Чернышева. – Москва, 2007.

5. *Харитонов, М. С.* Способ существования / М. С. Харитонов. – Москва, 1998.

6. *Шиловская, Т. А.* В книге: Воспоминания о Б. П. Чернышеве (1906 – 1969) // Советское монументальное искусство. – 1984. – № 5.

7. *Шункова, Е.* Пластическая система монументальных работ Б. П. Чернышева / Е. Шункова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры : сборник. – Москва, 1975.

Мой разговор с Широковым

Статья посвящена творчеству народного художника СССР Евгения Широкова, жившего и работавшего в Перми и Ленинграде. В статье, построенной в форме воспоминаний автора о времени знакомства с художником и последующей совместной творческой работы, рассматривается специфика трактовки Широковым жанровых и портретных образов, к которым он обращался на протяжении своего творческого пути. Особое внимание уделяется композиционному решению его произведений, в которых ярко раскрылись навыки художника-монументалиста.

Ключевые слова: Евгений Широков, живопись, тема Великой Отечественной войны, историческая картина, портрет

Alexei N. Gordin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

My conversation with Shirokov

The article is devoted to the art of the people's artist of USSR Eugenie Shirokov, who lived and worked in the city of Perm and Leningrad. The article that is written in the form of the author's remembrances about the time of acquaintance and common creative work with there are regarded the specific features of interpretation of the genre and portrait images that worked out during his creative path. The special attention is paid to the compositional decision of his works where fully revealed themselves the habits of monumental artist.

Keywords: Eugenie Shirokov, painting, theme of Great Patriotic War, historic painting, portrait

Эту фамилию я запомнил раз и навсегда. Широков – художник... Вспоминаю, как мы, школьники, посещавшие кружок изобразительного искусства, были на экскурсии в художественной галерее города Пермь. Остановились у одной из картин. Она называлась «Хлеб - Фронту» (ил. 1). Прямо на зрителя смотрела женщина, сидящая на возу с младенцем, уткнувшимся в ее грудь. Голова женщины прикрыта белым платком. На ней белая кофточка, а на контрасте с белым – загорелое лицо и натруженные руки. Казалось бы, тихая спокойная жизнь: обоз с зерном, как раньше бывало в деревнях. Но плакат с кратким лозунгом говорил о главном. Идет война. Тревога разлита в красках, в ритме темно-коричневых тонов. Контраст в скупых цветовых отношениях вызывает тревогу. Он сразу останавливает внимание. Сама композиция выстроена таким образом, что ты сам становишься участником этого обоза. Передок телеги находится на самом краю, вожжи, идущие к руке, образуют

треугольник, вершиной внутрь. Фигура молодой женщины, сидящей на телеге, тоже вписывается в треугольник, и весь обоз в холсте также образует подобие этой большой геометрической фигуры. Именно эта совокупность (сюжет, колорит, композиционное построение) и заставили тогда остановиться и запомнить имя и фамилию Художника. Тогда я и не предполагал, что встречу этого замечательного мастера в реальной жизни.



Ил. 1. Е. Н. Широков. Хлеб-Фронту. 1967 г.
Холст, масло. Пермская художественная галерея

Этот же прием – расположение главного героя композиции близко к нижнему краю полотна, Широков использует в композиции «Баллада о солдате» (ил. 2). Уперевшись ногами в край холста, сидит уже немолодой солдат. Он смотрит куда-то мимо стоящей перед ним немецкой девочки, а рука его сама собой тянется в солдатский вещмешок, где отыщется, наверное, кусок хлеба. Тем и отличается русский солдат, что не делит детей на чужих и своих. По всему видно, что войне конец, но думы солдата нам понятны. Позади за плечами руины Германии.

Эта картина также произвела на меня глубокое впечатление. Прием контраста всегда действует на зрителя. Хрупкая тонкая девочка и солдат – большой, мощный. Здесь уместно вспомнить знаменитую работу Пабло Пикассо «Девочка на шаре», где почти так же противопоставлены тонкая гимнастка и могучий атлет.



Ил. 2. Е. Н. Широков. Баллада о солдате. 1964 г. Холст, масло

В ту пору, когда я уже учился в среднем художественном училище в Перми, имя Широкова было, как говорится, на слуху, выставки с его участием активно обсуждались. Его картины отличались новым пластическим языком. Характерные для сурового стиля типажи, условность, поиск наиболее выразительного образа отличали творчество многих советских живописцев 1960 – 1970-х гг. В атмосфере того времени выросло целое поколение художников, писателей, поэтов, которые стремились рассказать своим языком правду жизни.

Поиск новой образности, емкого современного языка, тяготение к масштабному синтезу демонстрировали художники – представители старшего поколения, а мы, молодые, старались не отставать и показывать свое умение. Вспоминая о проходивших в те времена конкурсах среди художественных ВУЗов и училищ, могу отметить, что моя работа заняла тогда первое место. Важно подчеркнуть, что в жюри состояли известные художники во главе с Е. Н. Широковым.

На протяжении последующих лет мы с Евгением Николаевичем, так или иначе, пересекались.

Но близкое наше знакомство произошло уже после окончания мной знаменитой «Мухи» (Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной), отделения монументальной росписи. Когда я приехал в Пермь по распределению работать в художественный фонд, судьба вновь свела меня с Евгением Николаевичем Широковым, уже заслуженным художником РСФСР. Так полагалось по закону, что молодой специалист по распределению должен был быть обеспечен мастерской. И спустя небольшое время мне была предоставлена большая стационарная мастерская. Мастерская располагалась в одном доме с мастерской Е. Н. Широкова. У него с одного края дома, у меня с другого.

Для меня было большой честью, когда Евгений Николаевич сам пришел в гости в мою мастерскую первым. Разговор завязался сразу и просто, за чаем долго и обо всем.

Широков тоже закончил монументальное отделение ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и никогда не жалел об этом. Естественно, в процессе нашего разговора мы вспоминали педагогов:

– Глеба Александровича Савинова, его мягкую интонацию, умение ставить постановки. И конечно, тонкие цветные, поэтические картины, наполненные воздухом. И его умение тщательно конструировать форму, а потом «снимать» ее подлинной правдой сути, убирать конструкцию, как убирают леса, чтобы оставалось здание.

– Елену Георгиевну Франке, нашу мать «пятого этажа», хранительницу истории монументального отделения. «Пятый этаж» стал почти именем нарицательным, дело в том, что монументальное отделение находилось на пятом этаже Мухинского училища. И когда на вопрос – что закончил?, отвечали – пятый этаж, то все знали, что это отделение монументальной живописи (или монументальное отделение) Мухинского училища. Елена Георгиевна писала письма выпускникам, поздравляла с праздниками. Мне она отправляла такие письма в Пермь, спрашивала про Евгения Николаевича и передавала привет, радовалась его успехам.

– Е. Н. Широков вспоминал, как их называли в Перми «абстракционистами». По окончании «Мухинки» с Широковым в Перми работал также выпускник «пятого этажа» Павел Шердаков, с которым я был знаком. Первую большую роспись они делали в Усть-Качке, курортное место в области. «Роспись – искусство, синтезирующее устремления нового общества и полагающее начальное основание всей живописной культуре» – так полагал педагог, профессор Г. А. Савинов. Поначалу работу у них не приняли. С тревогой ждали главных заказчиков. Когда приехала на машинах делегация и появился председатель совнархоза, все ждали, чем все это закончится. Однако председатель был человек образованный, к тому же только что вернувшийся с выставки в Брюсселе, где видел хорошие примеры архитектурно-живописного диалога. Он поздравил художников с успехом и разочаровал тех, кто ругал.

Успех для начала был очень важен. Появилось много заказов. Подобные примеры из жизни художников-монументалистов мне приходилось слышать не раз.

Такое общение для меня, молодого специалиста, имело большое значение. Следующим был мой визит в мастерскую мэтра. К тому времени Широков был уже известным художником не только в Перми, но и во всей России.

Художественного переосмысления требовала архитектура. Его роспись в областной клинической больнице носила, можно сказать, оздоравливающий характер. Знакомясь с «отцами медицины» (от Гиппократов до наших дней), больные добродушно посмеивались и говорили, что будут поправляться быстрее.

Такое взаимодействие зрителя и росписи и есть та целительная сила искусства, ради которой это искусство и создается.

Обогащению, очеловечиванию подобной однообразной архитектуры и призвано содействовать монументальное искусство. Убедительно в своем архитектурно-художественном единстве выглядит мозаика Дома Культуры совхоза «Пермский» (ил. 3) Великие представители нашей российской культуры стоят в одном ряду. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Глинка, а за ними Брюллов, Тургенев,

Белинский... Толстой, Достоевский, Горький, Чехов, Суриков, Чайковский... Они стоят прочно и основательно так, что это соответствует представлению о масштабе имен этих деятелей в нашей коллективной памяти.



Ил. 3. Е. Н. Широков. Мозаика Дома Культуры совхоза «Пермский»

Золотые и синие вертикали поднимают зрительно их фигуры буквально до небес, придавая этой мозаичной работе своеобразный мощный аккорд.

Произведение, выполненное в такой технике, произвело на нас, учащихся среднего художественного училища, поистине неизгладимое впечатление, что во многом также способствовало выбору моей профессии в будущем.

В разговоре с Евгением Николаевичем, я задал вопрос о его выборе в пользу живописи, а именно – портрета. Оказалось, что его всегда, еще с детства, привлекал портрет. В ту пору (1960-е – начало 1970-х гг.) монументальная стилистика не всегда была понятна, прежде всего, самим заказчикам, отношения с которыми требовали выдержки и умения аргументированно доказать особенность предлагаемого языка исполнения. Оттепель шестидесятых, которая коснулась кино, театра, литературы с его «интеллектуальным подтекстом», отразилась в живописи.

Пожалуй, еще одна картина Широкова запомнилась из тех семидесятых. Это блестящий портрет композитора Дмитрия Кабалевского (ил. 4). Руки даны в напряжении, пальцы сведены вместе, в фигуре скрыта динамика наподобие сжатой пружины – это собеседник своего времени, хотя сам композитор представлен в профиль. Серебристый колорит холста, музыкальность чувствовалась даже в маленькой веточке мимозы. Всё точно выверено. Отметим и уверенный рисунок, который всегда был отличительной чертой этого большого художника.

Можно с уверенностью отметить, что настоящая известность Широкова-портретиста начинается именно с портрета Д. Кабалевского.



Ил. 4. Е. Н. Широков. Портрет Д. Б. Кабалевского. 1967 г. Холст, масло

Как будто на минуту присел и забылся писатель Виктор Астафьев (ил. 5). Знаменитый уже роман «Царь-рыба» и повесть «Пастух и пастушка» были мной прочитаны и мне было интересно, узнать какое впечатление оставил Астафьев у художника.

Известно, что Виктор Астафьев в начале своего пути работал в Перми, в городе Чусовое. Это потом он уехал в Красноярск, откуда он был родом. А диалог с художника с писателем возник просто, как у старых товарищей. Такая доверительность видна в самой позе.

В процессе позирования Астафьев спрашивал время от времени художника: «Ну что ты там со мной сделал?». Позировать просто так он не мог, и все время что-то писал и правил.

Кажется, что прямо сейчас писатель поднимет голову, и мы увидим его глаза и душу, измученную войной. Зажатая в пальцах дымящаяся сигарета, почти догоревшая, предстает здесь своеобразным символом времени.

Это один из самых известных портретов. В этом ряду вспоминается произведение лирического характера.

Портрет балерины Надежды Павловой из Пермского хореографического училища (ил. 6), которая вскоре победила на международном конкурсе.

Репетиционный зал опустел. Уже поздно, и за окном темно. Но что-то у балерины не получается, она не уйдет пока не доработает «что-то». Юная избранница – совсем еще девочка прокручивает в голове свои ошибки. Но по всему видно, решительность настроя, неутомимость, секундная пауза-остановка и снова движение. Состояние предчувствия, состояние внешней статики и внутренней динамики, движения мысли характерны для творчества Е. Н. Широкова.



Ил. 5. Е. Н. Широков. Портрет писателя В.П. Астафьева. 1969 г. Холст, масло

Композиция всегда выверена. Пустынная геометрия зала отлично подчеркивает одиночество балерины. Высокий горизонт, опрокидывающий изображение на зрителя – этот прием не раз применяемый художником, а здесь как-будто только впервые и воспользовался.



Ил. 6. Е.Н.Широков. Портрет балерины Надежды Павловой. 1974 г.
Холст, масло. Пермская художественная галерея

Вспоминая о Ленинграде и дни, проведенные в Большом драматическом театре, Широков говорил, каким большим удовольствием было для него видеть и

портретировать актеров. Он написал тогда интересный портрет главного режиссера театра Г. А. Товстоногова. Позировать ему было некогда, и художнику пришлось сделать всего несколько зарисовок. Композицию и весь строй Широков увидел, посмотрев со сцены в щель кулис во время репетиции. Во тьме зала от лампочки на режиссерском столике светилась крупная, словно увеличенная тьмой голова.

Именно так Широков и написал Товстоногова. Ряды зрительного зала пусты, и только глаза режиссера выдают его переживание за ход репетиции.

Настоящей удачей был написанный тогда же портрет артиста Ефима Копеляна (ил. 7). Он хорошо позировал, находил время и всегда был безупречен. Портрет был написан очень быстро. Художнику не давалась только левая рука. Но затем подглядел одно простое положение, и все стало на место. Писать актера с его театральной и кинематографической судьбой, которого знают – сложное занятие, тут все судьи, в том числе и артисты вместе сказали: «Он!».



Ил. 7. Е.Н. Широков. Портрет актера Е.З. Копеляна. 1973 г.
Картон, масло. Чайковская художественная галерея

Копелян того периода озвучивал закадровый текст «Семнадцати мгновений весны» и глядя на портрет чувствуется во всей его позе собранность, предельная точность и даже... голос Штирлица с его хрипотцой. Это самый «графический» портрет Широкова. Цвет «растянут» на валерах от белого к серому и черному.

«...Рисунок есть высшая точка живописи, рисунок является источником и душой всех видов живописи и корнем всякой науки», – любил приводить слова Микеланджело и следовать этому постулату. В девяностых годах, когда перестройка нарушила привычный уклад жизни. Так называемый «рынок» нахраписто завоевывал пространство, ломая культуру, вводя новые формы бытия.

Широков начинает преподавать в институте культуры, где ведет рисунок и живопись. Успеть передать накопленный опыт, научить рисунку, конструктивной форме, пониманию того, что монументальная живопись не должна разрушать

поверхность. В утверждении такой позицией мы с Евгением Николаевичем были солидарны полностью.

Список артистов, ставших моделями Евгения Николаевича, был продолжен: Кирилл Лавров, Евгений Лебедев в роли «Холстомера»... Широков смотрел три раза спектакль «История лошади» по рассказу Льва Толстого и был буквально потрясен сыгранной им ролью. С известного человека зритель спрашивает больше, как бы невольно примеряя на себя его дар – в данном случае талант актера. А значит, он больше спрашивает и с художника, который запечатлел Евгения Лебедева, Андрея Миронова, клоунов Юрия Никулина и Михаила Шуйдина, писательницу Викторию Токареву и других известных людей.

Обращаясь к картине «Баллада о художнике» (ил. 8), уместно предоставить слово ее автору. «Кажется, нужные краски сами оказались на палитре, только бери! Это было похоже на чудо, если я и видел этот портрет во сне. Сам собой строился колорит, где мне думалось, я не забыл Сезанна, Врубеля, соединяя их в этом темном золоте», – рассказывал Широков. Речь идет о портрете его друга по свердловскому художественному училищу, художника Е. Гудина, успевшего повоевать. Широков написал его в вагончике, обогреваемым буржуйкой. А рядом – битая кружка с крутым кипятком, возможно из солдатского «сидора», ломоть хлеба на газете.

«Шинельный» колорит холста (как называл Г. А. Савинов) – колорит похода, аскетизма, войны. Сдержанность с богатством оттенков – так можно определить пластический строй этой картины. Гудин приезжал в Пермь позировать и привозил с собой весь походный скарб – так знал он важность деталей для художника. Герой так органично включен в эту суровую среду (вагончик, печь, хлеб, краски), что по-другому мы его просто не можем представить. Это настоящий портрет-баллада...



Ил. 8. Е. Н. Широков. Баллада о художнике». 1979 г.
холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

От холста к холсту Широков постигал время, и многое сказал в своих портретах о самом себе как нашем современнике. «Совесть мысли», как выражался Астафьев, свойственна лучшим портретам Широкова.

«Посреди России» – картина о поколении отцов. Молодая женщина, кажется, ненадолго разогнув утомленную спину, вглядывается в даль, где над озером ходит

гроза. Перед нами пожилой человек читает газету «Советская Россия», а у него на коленях внук, которого он поддерживает рукой. Кажется бы, обыденный мир. Но отчего-то возникает ощущение беспокойства. Контраст лилового темного озера и светлой поленицы – контрастное сопоставление пожилого ветерана, много видевшего в жизни, и маленького внука, доверчиво смотрящего на нас. Тревога. И в этой промыслительности – подлинный «психологический подтекст» произведений Широкова.



Ил. 9. Е. Н. Широков. Посреди России. 1983 г.
Из собрания Пермской художественной галереи

Так посреди России жил и творил народный художник СССР Е. Н. Широков. Его герои – наши современники, сталевары, артисты, художники, писатели, поэты, музыканты. Ему было интересно, что я думаю про современников, про перестройку, которая вдруг радикально повернула в другую сторону, в сторону рынка и само искусство тоже начало идти на продажу. Что случилось в девяностые–двухтысячные, мы все знаем. Был навязан новый мировой порядок. Запад своими щупальцами, как спрут проник во все сферы жизни. В таком отношении к происходящему наши взгляды были похожи. В памяти осталось расставание, когда я сказал, что уезжаю в Ленинград. Евгений Николаевич крепко обнял меня, пожелав успехов в искусстве.

В заключении – случай почти мистический. Как-то зимой мне приснился сон. Я нахожусь в комнате, сижу с краю кровати и веду разговор с Широковым, который в тот момент уже был болен. Потолка нет, а есть темное бездонное небо, и тихо опускаются белые пушистые снежинки. О чем детально был разговор, уже и не вспомнить, но сама картина крепко осталась в памяти.

А 31 декабря 2017 года народного художника СССР Евгения Николаевича Широкова не стало...

Литература

1. *Казаринова, Н. В.* Евгений Широков о времени и о себе // Пермская художественная галерея : [сайт]. – URL: <https://permartmuseum.ru/article/21?ysclid=lerddko68j946076948> (дата обращения: 02.03.23).
2. *Художник Евгений Широков* : альбом. – Пермь : Курсив, 2001. – 160 с.
3. *Широков Евгений Николаевич*: биография и информация // Архив : [сайт]. – URL: https://artchive.ru/artists/32308~Evgenij_Nikolaevich_Shirokov/biography (дата обращения: 02.03.23).

Творчество академика РАХ, скульптора А. Х. Гушапша в контексте развития современной монументальной скульптуры Кабардино-Балкарии

В настоящее время в современном изобразительном искусстве Кабардино-Балкарской Республики происходит интереснейший процесс синтеза глубинных традиций, наследия авангардных течений XX в. и новейших поисков пластического языка нового тысячелетия. Данные тенденции представляют особый интерес для исследования и находят яркое воплощение в произведениях современных мастеров региона. Искусство XXI в. значительно расширило свои функциональные возможности – современное произведение не довольствуется одним лишь созерцанием со стороны зрителя, становясь полноценным участником жизни социума. Во многом происходит возвращение к изначальному предназначению искусства, тесно связанному с его культовым характером, попыткой влияния на мировоззрение человека. Этим во многом обусловлены основы поисков скульптора и монументалиста, академика РАХ Арсена Гушапша – обращение к формам ранней пластики, осмысление древнего и средневекового наследия, фольклорных национальных традиций. Таким образом, художник движется к обретению содержательно наполненной, способной к активному визуальному воздействию формы.

Ключевые слова: монументальное искусство, Гушапша, академия художеств, скульптура, Кабардино-Балкария

Mariya V. Vyazhevich

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

Creativity of Academician of the Russian Academy of Arts, sculptor A. Kh. Gushapsha in the context of the development of modern monumental sculpture in Kabardino-Balkaria

Currently, in the contemporary fine arts of the Republic of Kabardino-Balkaria, an interesting process of synthesis of deep traditions, the heritage of the avant-garde trends of the 20th century and the latest searches for the plastic language of the new millennium is taking place. These trends are of particular interest for research and are vividly embodied in the works of contemporary masters of the region. The art of the 21st century has significantly expanded its functionality - a modern work is not content with mere contemplation by the viewer, becoming a full-fledged participant in the life of society. In many ways, there is a return to the original purpose of art, closely related to its cult character, an attempt to influence the worldview of a person. This largely determines the foundations of the search for the sculptor and muralist, academician of the Russian Academy of Arts Arsen Gushapsha – an appeal to the forms of early plastic arts, understanding the ancient

and medieval heritage, folklore national traditions. Thus, the artist is moving towards finding a form that is filled with content and capable of active visual impact.

Keywords: monumental art, academy of arts, Gushapsha, sculpture, Kabardino-Balkaria

Арсен Гушапша – один из наиболее ярких представителей современной российской скульптуры, много и плодотворно работающий в области станковой и монументальной пластики. Характерные особенности его произведений – предельная ясность форм, разнообразие материалов и эмоциональная наполненность образов.

Арсен Хажумарович Гушапша – академик РАХ, народный художник Кабардино-Балкарии, член Союза художников и Творческого союза художников России. Родился в 1963 г. в поселке Кенже городского округа Нальчик Кабардино-Балкарской Республики. В 1981 г. будущий скульптор окончил знаменитую Московскую среднюю художественную школу, продолжил обучение в МГХИ им. В. И. Сурикова, в мастерской известного советского скульптора, академика, народного художника СССР Павла Ивановича Бондаренко. Дипломная работа молодого художника «Жажда» (1987) была отмечена Золотой медалью Академии художеств СССР, редкой для выпускной работы наградой. С 1991 г. скульптор стажировался в Италии. В настоящее время живет и работает в городе Нальчик Кабардино-Балкарской Республики. Скульптуры мастера установлены в Нальчике и Стамбуле.

Особое влияние на формирование творческого мировоззрения и художественных принципов А. Х. Гушапша оказало искусство известного живописца и скульптора, народного художника Кабардино-Балкарии, академика РАХ Руслана Наурбиевича Цримова.

Руслан Цримов родился в 1952 г. В 1975 г. окончил художественно-графический факультет Карачаево-Черкесского педагогического института. С 1980-х вел активную выставочную деятельность, в 1986 г. участвовал в выставке советского искусства в Иордании. Первая персональная выставка Цримова состоялась в 1992 г. в Москве. Впоследствии художника узнали в Хельсинки, Берлине, Лондоне, Стамбуле, его выставки прошли в большинстве городов Кавказа. Искусство мастера и его теоретические воззрения стали объектом внимания специалистов, обрели последователей. Неординарные поиски художника способствовали развитию в южном регионе очага абстрактного искусства с ярко выраженной метафизической направленностью. Руслан Цримов – художник философского склада, глубокий и самобытный мыслитель. Поиски формы для него неотделимы от первоначальной идеи, духовного импульса, мнемонического посыла. Его искусство имеет множество точек пересечения с областями истории, философии, культурологии, филологии и этимологии. Художник убежден, что язык, на котором говорит человек, оказывает огромное влияние на его мышление и видение мира. Абстракция для мастера – обращение к неисчерпанным до конца истокам народного искусства, его интуитивным метафизическим прозрениям. Отсюда и присутствие в большинстве работ Цримова и Гушапша древних знаков и символов как основ образного строя. Характерной особенностью современного искусства, по мнению Руслана Цримова, является «полистилистическое пространство», провозвестниками которого были Пабло Пикассо, Пауль Клее и другие мастера, в произведениях которых находили отражение признаки

грядущих изменений. «Происходит одновременный процесс зарождения и проведения архетипа сквозь стили и течения разных эпох», – поясняет художник.¹³

Характерный для Цримова творческий метод – работа над большими сериями произведений – получил продолжение и в скульптурных поисках Арсена Гушапша. Художник проводит одни и те же узнаваемые образы через трансформации в материале и пространстве, как бы постепенно выявляя их основу, обнаруживая скрытую сущность. Таковы серии скульптур «Птица», «Материнство», «Знаки солнца». Некоторые из этих произведений были представлены на персональной выставке Гушапша в залах Российской академии художеств на Пречистенке в Москве, которая состоялась в 2018 г.

Каждая тема проходит последовательное и тщательное осмысление в бронзе и дереве, металле и мраморе, пластике и шамоте. При общем сохранении силуэта форма будто эволюционирует, обретает весомость камня или наполняется светом и воздухом. Особое значение мастер придает фактуре материала, от которого во многом зависит и характер пластического объекта и производимое им впечатление. Уютная шероховатость шамота, тепло обработанного дерева или прохлада сдержанного металла принципиально меняют создаваемый образ.

Материал подсказывает решение и говорит за себя. Это своеобразное отношение к материалу как к носителю содержания, своего рода одушевленное общение с ним уходит корнями вглубь вековых народных ремесленных и художественных традиций. В наши перенасыщенные информационным шумом времена лаконичность произведений мастера воспринимается как молчание мудрецов. В этом тяготении к предельно сдержанным решениям сказывается осмысление глубинных традиций национального искусства. В них современный скульптор находит прочную основу для нового пластического языка.

В центре творческого внимания кабардино-балкарских мастеров вечные ценности – жизнь, ее зарождение, смысл бытия, а также одна из актуальнейших тем современной эпохи – осмысление прошлого. Вся мировая история и XX столетие были наполнены драматическими событиями – войнами, угнетением, геноцидом, страданиями миллионов. Наступившее тысячелетие и XXI в. доказывают, что земной мир по-прежнему далек от совершенства, а мысли человека отягощены алчностью и злобой. В этих условиях миссия художника обретает особое значение. Искусство не всегда способно изменить сознание, но может послужить спасительным маяком в непроглядном тумане сомнений и душевного мрака. Возможно, именно поэтому особое место в искусстве Арсена Гушапша занимают произведения, связанные с исторической памятью и ее уроками. В процессе работы над ними мастер стремится исследовать разноплановые аспекты того или иного события, чтобы сформировать своеобразное послание, адресованное современникам и даже в большей степени представителям будущих поколений. Именно поэтому особое значение скульптор придает разработке формы, уходя от визуальной перегруженности.

Среди основных монументальных произведений А. Х. Гушапша – «Древо жизни» – памятник жертвам Российско-Кавказской войны 1763 – 1864 гг., «М. Ю. Лермонтов», «Б. Х. Фиапшев», «Портрет заслуженной артистки РСФСР С. С. Шериевой», проект мемориального комплекса, посвященного черкесам (адыгам), изгнанным с родины вследствие Российско-Кавказской войны 1763 – 1864 гг.

¹³ Высказывания Р. Н. Цримова приводятся по записи его бесед с автором в 2019 году.

Каждое обращение скульптора к трагическим событиям прошлого является не иллюстрацией, а своего рода философским осмыслением произошедшего. Примечательно, что мастер неизменно трансформирует драматическую коллизию в притчу со светлым исходом, следуя народной кабардинской мудрости – «Долгий траур не к добру». Таков, например, «Памятник жертвам Кавказской войны», установленный в Нальчике в 2004 г.

Скульптурная композиция имеет также название «Древо жизни» и представляет собой обобщенное изображение дерева – Псэ Жыг – олицетворения продолжения рода, в дословном переводе «Дерево душ». «Главное, что это памятник не войне, не пулям, не скорби, – говорит скульптор, – пройдя через сто сорок лет осмысления, мы пришли к выводу, что достаточно плача, нужно переходить к жизнеутверждающим символам».¹⁴ Скульптура высотой семь метров выполнена из бронзы. Монументальное решение возникло как продолжение серии станковых образов. Семь ветвей дерева символизируют преемственность поколений – у адыгов, как и у ряда других народов, родство сохраняется до седьмого колена. Одновременно – это и символ памяти, ведь согласно древней кавказской традиции принято сажать на могилах деревья, таким образом, продолжая жизнь человека, прах которого перерождался в дерево. В нартском эпосе также существует мифический образ «мирового дерева-женщины» – синтез исконно адыгской Чьыг гуаш, древа богини-мудрости и Мирового древа как воплощения Космоса. Образная символика Древа соединяется в мифопоэтической традиции адыгов с представлениями о Мировой или Космической горе, одним из образных воплощений которой является Ошхамахо – Гора Счастья или Сияющая Вершина [1, с. 4].

Памятник установлен в сквере Свободы в окружении высокой густой зелени деревьев. Лаконичная форма и гладкая поверхность бронзового монумента выделяют скульптурную композицию на природном фоне. Устремленный в небо силуэт создает вертикальную подвижную доминанту. Пластическое напряжение металла удерживает внимание зрителя. По замыслу скульптора, выполненные в разную величину и в различных материалах монументы могли быть установлены в странах, связанных с местами расселения адыгов.

Еще один монумент в Нальчике принадлежит к тому же стилистическому направлению, что и «Древо жизни», но появился он на год раньше. Его автором является Р. Н. Цримов. Речь идет о Памятнике добровольцам, отстаившим свободу Абхазии во время грузино-абхазской войны в 1992 – 1993 гг. Композиция из трех абстрактных фигур символизирует единение и поддержку. В предельной простоте, доведенной до схематизма формы, ясно и отчетливо выражена мысль о человечности и взаимопомощи.

Появление в городе абстрактной скульптуры – необычное событие, учитывая, что в отечественном монументальном искусстве в целом и городской скульптуре, в частности, за редчайшим исключением, по сей день доминирует отчетливое тяготение к реалистическим формам.

В работе над памятником М. Ю. Лермонтову, установленным на площади, носящей имя поэта спустя несколько лет после «Древа жизни», а именно в 2007 г., Арсен Гушапша обращается к традиции классической скульптуры – выполненный

¹⁴ Высказывания А. Х. Гушапша приводятся по записи его бесед с автором в 2018 году.

в реалистической манере портрет поэта как бы проступает сквозь твердь каменного массива. При его создании мастер опирался на известный автопортрет Лермонтова, подаренный им В. А. Лопухиной в 1838 г. На нем поэт предстает на фоне Кавказских гор, в мундире и бурке, накинутой на плечо. По идее, предложенной архитектором Асей Мидовой, основа для монумента должна напоминать скалу, как образ Кавказа. В результате долгих поисков подходящий камень был найден на Верхне-малкинском карьере в Кабардино-Балкарии. Розовый гранит вызывает в памяти лучи солнца на склонах Кавказских гор. Бронзовый портрет поэта был отлит в Москве. В созданном мастером образе присутствует какая-то особая ранимость и грусть.

В 2011 г. состоялась презентация проекта мемориала, посвященного адыгам, изгнанным со своей исторической родины после Кавказской войны. Как и памятник М. Ю. Лермонтову проект создавался в творческом содружестве Арсена Гушапша и Аси Мидовой. В основе пространственной композиции две монументальные фигуры, представляющие собой архитектурно-скульптурные сооружения на противоположных берегах Черного моря. Всадник и женщина с двумя детьми, разделенные морем – символы трагического разъединения народа. Идея памятника зародилась в Турции после рассказа местного художника Ахмета Озела о старом кладбище в причерноморском городе Кефкен, где похоронены мухаджиры. Напоминание о трагической истории воплотилось в проект необычного по своему замыслу и пластическому решению мемориала – здания-скульптуры, гармонично соединенного с природным ландшафтом. Доминирующая роль здесь принадлежит силуэтам и динамичной фактуре при максимальном обобщении формы.

Мастер считает, что возможность диалога изобразительного искусства со зрителем заключена в форме и только в ней. Будет ли образ «считываться» или останется непонятым. Как выпускник академического вуза Гушапша убежден в том, что классическая школа содержит в себе всю широту перспектив художника, поскольку изначально обеспечивает его необходимым арсеналом навыков и умений. Мастеру удастся реализовывать свои проекты, тогда как многие художники нередко упираются в стену финансовых трудностей. Возможно – это награда за упорство в желании воплотить мыслимую идею в зримую форму и неприхотливость в выборе материала, который оказывается под рукой в то таинственное время, когда образы начинают требовать выхода, будь то алюминиевая фольга, проволока, газета, кожа или неоновые лампы. Скульптор уверен – современному художнику необходим универсализм. Не всеядность, но широта владения техниками и материалом, ведь в искусство активно включаются новые технологии. Не замечать этого, значит, обрекать творчество на стагнацию. Скульптор делает все от него зависящее, чтобы с одной стороны сохранить профессиональные традиции ваяния, но с другой, придать им импульс к дальнейшему развитию.

Искусство XXI в. значительно расширило свои функциональные возможности – современное произведение не довольствуется одним лишь созерцанием со стороны зрителя, становясь полноценным участником жизни социума. Во многом происходит возвращение к изначальному предназначению искусства, тесно связанному с его культовым характером, попыткой влияния на мировоззрение человека. Этим во многом обусловлены основы поисков скульптора и монументалиста Арсена Гушапша – обращение к формам ранней пластики, осмысление древнего и

средневекового наследия, фольклорных национальных традиций. Таким образом, художник движется к обретению содержательно наполненной, способной к активному визуальному воздействию формы, актуальной в наступившем новом тысячелетии.

Литература

1. Кук, А. С. Священное дерево в мифопоэтических воззрениях адыгов / А. С. Кук // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2013. – № 2 (121). – С. 161-167. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svyaschennoe-derevo-v-mifopoeticheskikh-vozzreniyah-adygov> (дата обращения: 21.02.2023).

Монументальные скульптурные композиции Г. Д. Ястребенецкого в СССР и Германии. Особенности пластического и образного решения

Статья посвящена изучению основных тенденций развития отечественной монументальной скульптуры на примере творческого пути Григория Ястребенецкого (1923–2022). В статье анализируются наиболее значительные памятники, установленные на территории СССР и Германии, и рассматривается характер их пластического решения и взаимосвязи с окружающим пространством. На примере произведений Г. Д. Ястребенецкого 1990–2000-х гг. раскрывается проблема соотношения новаторства и традиции в монументальном искусстве России.

Ключевые слова: Григорий Ястребенецкий, скульптор, монументальная скульптура, статуя, памятник, традиция

Ruslan A. Bahtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental compositions by Grigory Yastrebenetsky on the territory of USSR and Germany. Peculiarities of plastic and image decision

The article is devoted to the investigation of the main tendencies in the Russian monumental sculpture on example of creative path of Grigory Yastrebenetsky (1923–2022). There are regarded the examples of the most significant monuments that were put up on the territory of USSR and Germany and analyzed the specific features of their plastic decision and interrelation with surrounding space. On examples of concrete works by Grigory Yastrebenetsky of the 1990–2000's there is revealed the problem of correlation of the tradition and innovation in the Russian monumental art.

Keywords: Grigory Yastrebenetsky, sculptor, monumental sculpture, statue, monument, tradition

В октябре 2023 г. исполнилось бы 100 лет замечательному скульптору и педагогу Григорию Даниловичу Ястребенецкому. Сейчас, когда проблема определения дальнейших путей развития монументальной скульптуры в России вызывает активные дискуссии, вопрос о характере соотношения традиции и новаторства может быть рассмотрен на примере творчества этого петербургского мастера. Г. Д. Ястребенецкий, получивший академическое образование (он окончил институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1951 г.), с течением времени вносит в сложившееся к началу 1950-х гг. и усвоенное им представление о задачах монументальной пластики и ее выразительном языке коррективы, которые в зависимости от времени создания памятника и места его установки могли быть

более или менее значительными. Однако все они, так или иначе, свидетельствовали не только о своеобразии художественной манеры автора и его восприятия истории двадцатого века, ее событий и героев, но и о тех тенденциях развития послевоенной скульптуры, которые принимали во внимание ведущие мастера советского монументального искусства. В данном случае особого внимания заслуживают монументальные композиции Г. Д. Ястребенецкого, установленные в 1950 – 1980-е гг. в городах СССР, а также на территории ГДР и современной объединенной Германии.

Одной из важнейших в советской монументальной скульптуре рубежа 1950-х и 1960-х гг. – времени, когда Г. Д. Ястребенецкий создал первые свои монументальные работы, становится проблема синтеза скульптурной и архитектурной частей монумента как единого художественного образа. О недостатке «фундаментальных» знаний в этой области открыто говорил в своей книге «Не только о скульптуре» сам скульптор: «К сожалению, в институте нас не знакомили с теми проблемами, с которыми приходится сталкиваться скульптору при работе над памятником. Не было совместных заданий, что, мне кажется, было бы очень полезным для совместной работы студентов архитектурного факультета и факультета скульптуры, поэтому всё приходилось постигать во время практической работы» [4, с. 15]. Таким образом, этот вынужденный пробел в академическом образовании восполнялся постепенно, заставляя искать как бы «изнутри» наиболее органичное сочетание идеи ансамбля памятника и ее пластического воплощения.

Примечательно, что Г. Д. Ястребенецкий изначально не исключал возможности использования в процессе создания монументального произведения отдельных плодотворных наработок в сфере станковой пластики. В этом случае, согласно его мнению, «автор как бы отрешается от всего архитектурного окружения и ставит памятник только из учета соотношения его к человеку, возможным “контактам”, которые устанавливает человек с тем, что надо увидеть, рассмотреть в памятнике, получить воздействие и впечатление от того, что вложено автором в памятник. <...> В данном случае монументальное произведение, сохраняя все присущие ему качества, должно быть обогащено всеми чертами станкового искусства, не снижаясь до уровня частного отображения события или характера, которое не противопоказано станковому искусству» [4, с. 16–17].

В этом отношении установленный в Мурманске в 1958 г. памятник Герою Советского Союза Анатолию Бредову (ил. 1), можно рассматривать как пример органичного соединения правды характера, убедительно и точно воплощенного в сюжетной по своей сути композиции, и правды монументального обобщения. Такое ощущение определяется динамичным силуэтом фигуры, который выразительно смотрится на фоне чистого неба и не «привязан» к архитектурному окружению. Во многом этот памятник, в стилистическом отношении связанный с предшествующим этапом развития советской скульптуры, включает в себе те черты, которые говорят о новом пластическом подходе к раскрытию героического образа. Речь идет о стремлении к повышению эмоциональной содержательности силуэта, поиске наиболее выразительного взаимодействия фигуры и постаментa.

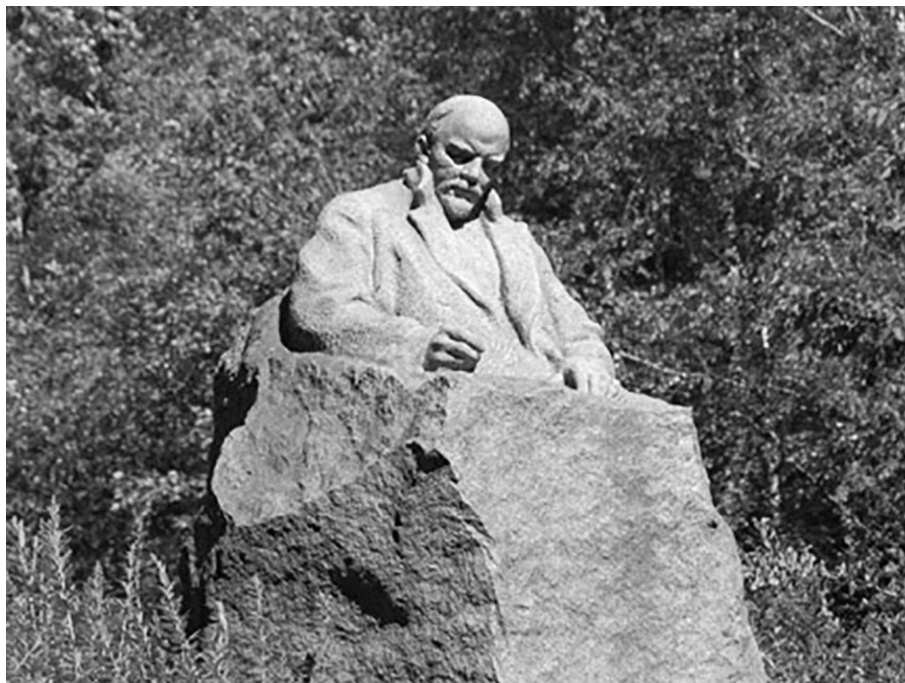


Ил. 1. Памятник Герою Советского Союза Анатолию Бредову в Мурманске, 1958

Примечательно, что отмеченное взаимодействие играет важную роль и в установленном примерно в это же время памятнике Ленину в поселке Ильичево на Карельском перешейке (1957 – 1958) (ил. 2). С одной стороны, сам тип этого памятника (полуфигура, вырастающая из цельного блока камня) воспринимается сейчас как традиционный, во многом – канонический для советской монументальной скульптуры. Такому восприятию отчасти способствует знаменитый памятник Карлу Марксу работы Л. Кербеля, установленный в Москве в 1961 г. С другой стороны, подобный прием неоднократно использовался и ранее, в частности, в станковых портретах военачальников, выполненных Н. В. Томским и другими советскими скульпторами на рубеже 1940 – 1950-х гг. Вместе с тем, в портретном памятнике этот пластический ход позволил усилить ощущение тектонической силы и особой прочности, устойчивости, заключенной в природе необработанного материала, а в случае с этим произведением наделялся также определенной сюжетной функцией (блок гранита обозначает стол, за которым работал Ильич).

Совершенно иной тип монументальной композиции, посвященной военной теме, демонстрирует ансамбль «Холм славы» (ил. 3) на Ивановских порогах (1968, в соавторстве со скульпторами Е. Ротановым и В. Розенюком и архитектором Л. Копыловским). Для того, чтобы лучше понять содержание памятника, следует привести мнение, высказанное С. Б. Базазьянц: «Пространство – не только “поле активности” скульптуры, оно входит в состав сложного и целостного пластического образа. Более того, пространство само является “материалом”, с помощью которого современный скульптор “лепит” образ» [1, с. 46]. Обращаясь к мемориальным ансамблям 1960-х – начала 1980-х гг., исследователь наряду со знаменитыми памятниками в Саласпилсе, Хатыни и Равенсбрюке упоминает также мемориальный

ансамбль, входящий в знаменитый Зеленый пояс Славы на рубежах обороны Ленинграда. Интересно, что в своей книге С. Б. Базазьянц сопоставляет «Холм славы» с ансамблем в Равенсбрюке, где часть реального ландшафта – озеро Шведт использована в качестве полноправного элемента художественного образа. В нашем случае эту роль выполняют деревья как реальное пейзажное обрамление мемориального ансамбля.



Ил. 2. Памятник Ленину в поселке Ильичево на Карельском перешейке, 1957 – 1958

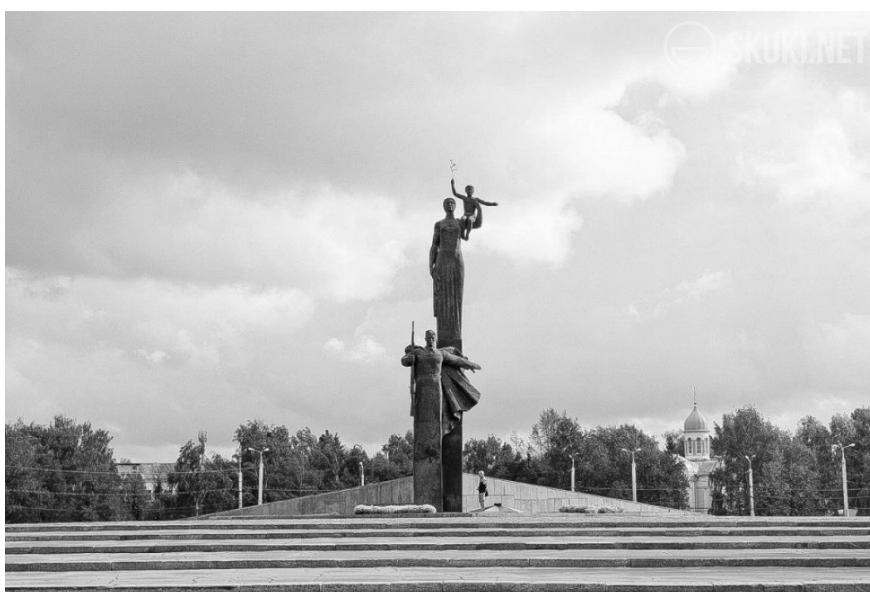


Ил. 3. Ансамбль «Холм славы» на Ивановских порогах. Скульптурная группа «Дерево жизни», 1968

Особого внимания заслуживает использование приема контрастного сопоставления материалов. Выполненная из чугуна женская фигура (композиция

«Дерево жизни») поднимает руки-ветви, выступающие четким пластически ясным абрисом на фоне светлых силуэтов фигур солдат. Это образ-размышление о судьбе не только бойцов, павших на Ивановских порогах, но в какой-то степени – и о поколении сверстников скульптора, чья жизнь оборвалась на этой и многих других «безымянных высотах». Примечательно, что идея «Дерева жизни» была подсказана скульптору вполне конкретным жизненным впечатлением. А точнее – возникшим в процессе работы над эскизом памятника воспоминанием об одиноком дереве, увиденном когда-то в литовской Паланге. Его ветви и ствол сложились в воображении автора в образ девушки с поднятыми руками. Неожиданно возникшая ассоциация оказалась органично и выразительно включенной в ансамбль, общая концепция которого, объединившая пластическую и архитектурную часть, нашла прочную основу во фронтовом опыте самого автора.

Возвращение к традиционному типу памятника, посвященного военной теме, обнаруживает памятник жителям Пензы (ил. 4), погибшим в годы Великой Отечественной войны (1974, совместно со скульпторами В. Козенюком, Н. Тепловым, архитектором В. Сохиным). Он представляет собой сложную трехчастную композицию. Фигура солдата, выполненная Г. Ястребенецким, воспринимается своего рода постаментом для статуи матери (автор – В. Козенюк), а последняя визуально поддерживает и возносит над пространством ансамбля ребенка (автор – пензенский скульптор Н. Теплов). При этом фигура матери является композиционным стержнем памятника, его доминантой – композиционной и смысловой. Увеличенный масштаб этой фигуры по отношению к скульптурному изображению солдата оправдан необходимостью подчеркнуть символическое значение памятника. Здесь – и традиционная символика Родины-матери, и собирательный образ миллионов жен и матерей, ради которых сражались и отдавали свою жизнь защитники Отчизны. Вертикальная устремленность композиции позволила убедительно раскрыть мотив воинского подвига как мужественного деяния, одухотворенного осознанием необходимости защиты своих самых близких людей, и готовности к жертвенной смерти «ради жизни на земле».



Ил. 4. Памятник жителям Пензы, погибшим в годы Великой Отечественной войны, 1974

Рассказывая о процессе работы над памятником, Ястребенецкий обращает внимание на разночтения стилистического характера, вызванные фактом участия в его создании коллектива скульпторов. Вместе с тем, в результате подобное разнообразие оказалось в какой-то мере содержательно оправданным: «именно стилистическое разнообразие и несет в себе определенный смысл. Солдат – фигура конкретная – наш современник, знакомый нам по фотографиям, документальным и художественным фильмам» [4, с. 46–47]. Несмотря на то, что сам автор отнюдь не считает эту композицию своей удачей, она стала во многом показательным явлением для монументальной скульптуры 1970-х – первой половины 1980-х гг. Последняя в осмыслении темы Великой Отечественной войны тяготела к аллегорическим композициям, позволявшим наглядно раскрыть не только содержание, характер массового героизма, но и его истинную цену. С этой точки зрения введение в ансамбль памятника книги (помещенной в специальный хрустальный футляр и раскрытой на одной из многих страниц) с именами сорока тысяч пензенцев, павших на фронтах Великой Отечественной, также является характерным явлением этого времени, призванным на деле подтвердить строки: «никто не забыт и ничто не забыто».

Для самого Ястребенецкого более содержательным в раскрытии военной темы стал другой памятник (ил. 5), посвященный одному из эпизодов битвы за Ленинград и также основанный на синтезе архитектурной и скульптурной частей. Речь идет о мемориале в крепости Орешек (1985 – 1986, совместно со скульптором А. Г. Дёмой и архитектором И. Д. Билибиным). Интересно, что скульптурная группа «Клятва», ставшая своеобразным ядром этого ансамбля, во многом повторяет трехфигурную композицию памятника погибшим воинам в городе Вятские Поляны (открыт в 1968 г.), где также изображены трое солдат, салютующих в память о погибших товарищах. Подобная «автоцитата» во многом объясняется используемым и другими скульпторами приемом включения ранее найденного решения определенного мотива в новый композиционно-пространственный контекст. Помимо этого, перед авторами ансамбля изначально стояла проблема использования реального архитектурного пространства, которое само по себе является историческим памятником, в качестве среды, также участвующей в создании выразительного художественного образа. Данная задача усложнялась тем, что архитектурная среда, вместившая в себя мемориальный ансамбль, уже была «насыщена» памятью об иных, значительных событиях российской истории. Это и борьба России за выход к Балтийскому морю, и функционирование крепости в качестве тюрьмы для именитых заключенных – представителей царской фамилии или профессиональных революционеров. В этом случае и реальные элементы сооружений, возведенных на территории крепости Орешек и включенных в современный ансамбль, должны были по возможности тактично войти в это пространство – как архитектурное, так и историческое. В целом авторам удалось успешно справиться с этой задачей за счет верно найденного масштаба фигуративной части ансамбля по отношению к пространству самой крепости.

Несколько иные тенденции развития отечественной монументальной пластики нашли отражение в работах Г. Д. Ястребенецкого, установленных в Германии. Обращаясь к композиции, посвященной В. И. Ленину и ставшей первой в ряду этих работ, необходимо напомнить о том, что рубеж 1950 – 1960-х гг. оказался связанным с изменением вектора развития ключевого ее раздела – тематической

картины в рамках т. н. «сурового стиля». В отношении скульптуры данного периода – это понятие используется с большими оговорками. Между тем, в монументальных работах тогда активно использовались те же композиционные приемы, которые постоянно встречаются в живописных работах, признанных классикой «сурового стиля» (увеличение масштаба фигуры, ее намеренное «приближение» к зрителю, воссоздание формы широкими обобщенными плоскостями-гранями, придающими образу большую строгость и лаконизм). В памятнике Ленину (ил. 6), установленном в Дрездене (1973 – 1974, совместно с архитекторами С. А. Михайловым и В. С. Волонсевичем), сам принцип компоновки скульптурной группы больше соответствует принципу организации пространства живописного произведения. В частности, в этом памятнике просматривается принцип трактовки образа Ленина, использованный, в частности, в известной работе ленинградского художника В. А. Серова «Вместе с Лениным» (1961), где вождь показан идущим в сопровождении рабочих и общающимся с ними.



Ил. 5. Мемориал в крепости Орешек. Скульптурная группа «Клятва», 1985 – 1986

Обращение к подобному мотиву привнесло в памятник сюжетное начало, которое, впрочем, акцентировало символическую, а не жанрово-повествовательную грань образа. В этой композиции воплощена идея интернациональной миссии российской революции, которая, как известно, призвана была стать импульсом для революционных выступлений в других странах, и, в первую очередь – в Германии. То, что в силу ряда причин не реализовалось вскоре после 1917 года, удалось осуществить вследствие иных исторических обстоятельств спустя три десятилетия (памятник был открыт в дни празднования 25-летия со дня образования ГДР). Не случайно столь важная роль в раскрытии образного содержания памятника, посвященного торжеству идеи мировой революции, отведена рабочему и ротфронтowцу. В данном случае требовалась та пластически ясная форма воплощения образа Ленина, которая исключала использование сложной многочастной композиции с преобладающей ролью архитектуры. Избранный авторским коллективом вариант, действительно, воспроизводил каноническую для советской историко-революционной

«иконографии» трехфигурную символично-аллегорическую композицию (использованную, к примеру, А. Т. Матвеевым в знаменитой группе «Октябрь»). В итоге мотив энергичного шага, одновременно остановленного и длящегося движения, поплакатному ориентированного на зрителя, позволил создать запоминающийся образ. Объединяющий три фигуры волевой порыв, убежденность в правоте своего дела пластически «подтверждены» огромным знаменем, зрительно объединяющим, скрепляющим группу в нерасторжимое целое. Необходимо принимать во внимание и фактор невольного участия рабочих-гранитчиков в создании таких немаловажных выразительных элементов образа, как интервалы между фигурами, их положение относительно друг друга, движения рук, повороты голов. Речь идет о процессе перевода авторской модели памятника в его окончательный вариант.



Ил. 6. Памятник В. И. Ленину, 1973 – 1974. Дрезден, ГДР
(фото конца 1970-х годов)

Особого внимания заслуживает судьба памятника Ленину после объединения Германии. В самом факте снятия или, вернее, изъятия из городского пространства «идеологически ангажированного» памятника и его приобретения частным владельцем (богатым немецким фабрикантом Иозефом Курцем) в наши дни уже нет ничего удивительного. Однако «аренда» дрезденского Ленина баварским художником-концептуалистом Рудольфом Херцем, сделавшим в начале 2000-х гг. фрагменты композиции частью масштабного перформанса, представленного в форме путешествия по разным городам и странам – явление во многом неординарное. И, вместе с тем, симптоматичное для эпохи постмодернистской «переоценки ценности», когда решительное отрицание кумиров и героев былых времен сменяется иронией, абсурдным, гротескным представлением их образов в совершенно неожиданном ракурсе. Впрочем, и в такой акции «актуального художника» лежит вполне традиционная и, как мы уже знаем, часто используемая в мемориальных ансамблях идея восприятия художественного образа не только в пространстве, но и во времени.

Рубеж 1980-х и 1990-х гг. открыл новый этап взаимоотношения России и Германии (с октября 1990 г. уже не разделенной на ГДР и ФРГ), а вместе с ним обозначил некоторые важные пути в творчестве Ястребенецкого-монументалиста. При всех противоречиях и издержках процесс осмысления трагедии Второй мировой и судеб миллионов ее участников привел к переоценке роли и значения некоторых ключевых фигур руководства Западной Германии послевоенной эпохи, личность и действия которых ранее преподносились преимущественно в негативном ключе. В 1993 г. в городе Гревенбройхе был установлен памятник Конраду Аденауэру и Вилли Брандту. Образ творцов новой, демократической Германии решается здесь в подчеркнута традиционном реалистическом ключе, где сама традиция (нередко вполне конъюнктурно представляющаяся сейчас «символом веры» тоталитарной эпохи) даже чисто визуально «смягчается». В рельефных изображениях архитектурных памятников России и Европы это проявляется в импрессионистической текучести, изменчивости пластической формы. Она словно сознательно не желает обрести ту строгость и завершенность, которая может отождествляться с однозначностью оценки личностей запечатленных здесь политических деятелей.

Еще одним важным завоеванием в процессе сотрудничества России и Германии стало увековечение памяти о жертвах нацизма – узниках концлагерей, находившихся на территории бывшего ФРГ, и с другой стороны – немецких солдат, погибших в России во время Второй мировой войны (примечательно – и эта тема имеет свой прообраз в живописном произведении, появившемся более полувека назад – «Это мы, Господи» Б. М. Неменского). Эта, безусловно, сложная и изначально несущая в себе противоречия тема, пожалуй, еще не осмыслена должным образом. И в этом плане искусство с его способностью к широким метафорическим обобщениям, к материализации отвлеченных, противоречивых и сложных понятий способно сделать многое в наведении культурных и духовных мостов между целыми народами и историческими эпохами, между разными взглядами и системами ценностей. Речь идет о памятнике (ил. 7) на месте концентрационного лагеря для советских военнопленных в Нойгаме (Гамбург), и памятнике «Всем павшим» в деревне Сологубовка под Петербургом на месте открывшегося уже в 2000-е гг. кладбища немецких солдат (ил. 8). Быть может, не случайно в обоих случаях

Ястребенецкий отказывается от реалистической трактовки скульптурного изображения, прибегая здесь, равно как и в гамбургском мемориале, к активному обобщению формы. Как отмечает сам автор, подобное переключение на совершенно новое для него стилистическое направление требовало первоначальной «обработки» в станковой скульптуре, притом не в эскизах, а в самостоятельных произведениях, составивших серию «*Ad Memoriam*». Она включила в себя три работы, посвященные глубоко трагичным и во многом переломным датам в истории нашей страны («1914», «1937», «1941»). Автору удалось найти в каждой из трех композиций пронзительный образ человека, стиснутого прутьями лагерной решетки или погибающего среди мотков колючей проволоки. Образ, который воспринимается не просто символом, а экспрессивным знаком, воплощающим скорбную участь человека – жертвы войны или насильственного лишения свободы.



Ил. 7. Г. Ястребенецкий. Памятник на месте концентрационного лагеря для советских военнопленных в Нойгаме. Гамбург, Германия, 1993



Ил. 8. В процессе работы над «Памятником всем павшим». Деревня Сологубовка, Ленинградская область, 2000-е гг.

Несмотря на то, что фигура гибнущего человека в «Памятнике всем павшим» менее условна в стилистическом отношении по сравнению с гамбургским мемориалом, основная идея этого памятника также имеет символично-знаковый характер. Перед нами – человек, буквально находящийся на грани, в ситуации жестокого столкновения жизни и смерти, и, кажется, уже утративший способность сопротивляться агрессивной разрушительной силе войны. Молодой солдат, запечатленный в памятнике, предстает не участником одной из противоборствующих сторон (не случайно здесь отсутствуют элементы воинского обмундирования или оружие), но напоминанием о судьбе тех, чья жизнь оборвалась, едва лишь успев начаться. Обращаясь к открытиям представителей скульптурного модернизма XX в. (в том числе – Фрица Кремера, художника-антифашиста, автора памятника узникам Бухенвальда), Ястребенецкий придерживается важнейшего для себя принципа создания монументального произведения. Он связан с восприятием трагедии жертв войны не в обобщенно-типическом, но в индивидуальном ключе, пусть речь и идет об отказе от реалистической трактовки образа в пользу подчеркнуто условного решения.

Рассмотрев памятники, установленные на территории СССР и Германии, можно отметить, что, несмотря на все различия, порой имеющие весьма существенный характер (особенно в композициях 1990-х и 2000-х гг.) Ястребенецкий придерживался вполне определенного понимания назначения монументальной скульптуры. «Замысел должен быть абсолютно понятным, – отмечает скульптор. – Пусть сложным, пусть аллегорически или символически выраженным. Но зритель должен совершенно точно представлять себе, какую мысль заложил автор в основу памятника – радость или горе, лирику или динамику, величие или обыденность» [4, с. 17]. Это наблюдение, как представляется, важно с точки зрения перспектив дальнейшего развития отечественной монументальной скульптуры, где наблюдается всё большее расслоение на абстрактное, отвлеченно-метафорическое и подчеркнуто натуралистичное воплощение замысла, уже представленное многочисленными своими образцами в Петербурге и многих других городах России. Как справедливо отмечает Е. Ю. Лекус, «являясь, по своей сути, декоративной скульптурой, эти образцы активно завоевывают “свое место под солнцем” в наиболее общественно значимых местах мегаполисов и городов поменьше, тем самым формально претендуя на статус монументальных произведений. <...> Парадокс в данном случае заключается в том, что идейно-содержательная основа <...>, вне-историчный характер и публичные места установки данных образцов противоречат их претензии на монументальность, которая является одним из наиболее эффективных и, в лучшем смысле этого слова, эффективных способов конструирования настоящего через связь прошлого и будущего» [2, с. 220]. Между тем, многолетняя практика создания памятников, прочно связанных с лучшими традициями петербургской и ленинградской школы монументальной пластики и обращенной к глубокому восприятию понастоящему значительной темы, убедительно доказывает возможность использования обретений Ястребенецкого не только в творчестве его воспитанников, работавших в Творческой мастерской скульптуры РАХ с 2005 по 2022 гг., но и других молодых российских скульпторов. В самом деле, целенаправленная работа над реализацией замысла и учет конкретной образной задачи не позволяла Г. Д. Ястребенецкому прибегать к подчеркнуто натуралистическим, равно как и условно-декоративным решениям и в те годы, когда они стали получать широкое распространение в

отечественной творческой практике. В этом отношении само стилистическое разнообразие его работ подтверждает, что личная и творческая судьба Г. Д. Ястребенецкого, связанная с преодолением трагедии войны, позволила ему сформировать взыскательное и ответственное отношение к выполнению любой творческой задачи, что также подтверждает большую художественную значимость рассмотренных нами произведений.

Литература

1. *Базазянц, С. Б.* Художник, пространство, среда: монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека: художник и город / С. Б. Базазянц. – Москва : Советский художник, 1983. – 239 с.

2. *Лекус, Е. Ю.* Монументальность *versus* постмонументальность: отечественная скульптура XX – начала XXI века / Е. Ю. Лекус // Связь времен: отечественная практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. – С. 184-260.

3. *Светлов, И. Е.* О советской скульптуре 1960–1980 : очерки / И. Е. Светлов. – Москва : Советский художник, 1984. – 248 с.

4. *Ястребенецкий, Г. Д.* Не только о скульптуре / Г. Д. Ястребенецкий. – Санкт-Петербург : Левша-Санкт-Петербург, 2008. – 224 с.

УДК 725.945.1(470.23-25)Suvorov

К. Ю. Заварзова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

А. А. Безгубова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

История установки памятника А. В. Суворову М. И. Козловского в Санкт-Петербурге. 1799 – 1820 гг.

Цель статьи: проследить хронологию воплощения архитектурного и скульптурного замысла одного из самых символических для Санкт-Петербурга памятника.

Ключевые слова: русская скульптура, М. И. Козловский, Суворов, Павел I, архитектура площадей, русский классицизм

Ksenia Y. Zavarzova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Anastasiia A. Bezgubova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The history of the installation of the Suvorov's monument made by M. I. Kozlovskiy in Saint-Petersburg. 1799 – 1820

The purpose of the article: to shed the chronology of the realization of the architectural and sculptural invention of one of the most symbolic Saint-Petersburg's monument.

Keywords: Russian sculpture, M. I. Kozlovskiy, Suvorov, Pavel I, architecture of the squares, Russian classicism

В системе городских площадей Петербурга Суворовская площадь занимает исключительное место. В отличие от самой большой и торжественной Дворцовой, она гораздо более камерна. В отличие от Сенатской площади, в ней нет государственного апофеоза, а в сравнении с Михайловской площадью (в центре которой Михайловский дворец, сегодня Русский музей), – ее не назовешь ансамблем. И в то же время Суворовская площадь, слева которой просматривается Летний сад, а позади – Марсово поле, словно прорастает из природной ткани города. Памятник полководцу Александру Васильевичу Суворову (1730 – 1800), стоящий в центре площади, созданный М. И. Козловским в 1800 г. (ил. 1), хотя и является смысловой и знаковой доминантой, все же едва ли может претендовать на роль памятника, формирующего архитектурно-планировочную среду, определяющего дальнейшее ее

развитие. Скорее, можно говорить о том, что монумент тактично вошел в уже сложившуюся городскую застройку – небольшой притвор между постройками Мраморного дворца и дома Салтыковых, а Марсово поле (Царицын луг) – позади него. Личность легендарного полководца в немалой степени способствовала обретению площадью ее исторического значения. Известно, что «Суворов» не покинул своего «боевого поста» даже в годы Блокады, и будучи не демонтированным и не замаскированным, оказался своевременным символом для воинов-соотечественников, отправляющихся на фронт Великой Отечественной.



Илл. 1. М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Санкт-Петербург, 1801 г.

Боевые подвиги генералиссимуса, не проигравшего ни одного сражения, ставшего победителем в Русско-Турецких войнах (1773 и 1789), сыгравшего ведущую роль в присоединении Польши к рубежам Российской империи (1770 и 1794), считавшегося освободителем Европы после Итальянско-Швейцарских походов (1799), оказались исторически необходимыми в 1941 – 1945 гг. Суворовские принципы воинского искусства, изложенные в «Науке побеждать» в 1796 г. и признанные современниками в России и в Европе, внушали новобранцам ощущение морального и духовного тыла. Учениками Суворова считали себя М. И. Кутузов, П. И. Багратион, А. А. Брусилов, Д. А. Милютин, М. И. Драгомиров. Французский маршал Андре Массена говорил, что «отдал бы все свои победы за один Швейцарский поход Суворова», а противник, которого Суворов почитал за равного, генерал Первой Французской республики Ж.-В. Моро отзывался о суворовском маневре при Треббии 1799 г. (в ходе Итальянских походов против войск Наполеона) как о вершине военного искусства.

Первый прижизненный памятник военному деятелю был задуман и инициирован Павлом I в 1799 г. (1 ноября, документ хранится в РГИА. Ф. 789, Оп. 20. Д. 35/1801. Л. 1) [2, с. 178], и, по-видимому, должен был оказаться не столько данью императорского почтения генералиссимусу (отношения с которым были очень неровными), сколько выражением довольно амбициозной идеи об усмирении республиканских идей Наполеона державной рукой Российской империи. В отличие от истории установки первого памятника в Петербурге – Петру I («Медного всадника»

(1768 – 1782)), хронология формирования замысла памятника Козловским подобна воплощению воинских принципов самого Суворова – «быстроты и натиска». Монумент, задуманный по итогам успешной кампании апреля – августа 1799 г. против французских оккупационных сил в Италии и Швейцарии, был принят к реализации уже 7 января 1800 г. (когда была опробована картонная модель на площади перед Михайловским замком, или – как иначе ее называли в те времена, площадью Коннетабля) [5, с. 636]. 5 мая 1801 г., когда в живых не было уже ни Суворова (умершего в возрасте 69 лет 18 мая 1800 г.), ни Павла I (убитого 24 марта 1801 г.), памятник полководцу был установлен на другой стороне Марсова поля, на берегу Мойки. Таким образом, от идеи до воплощения памятника Суворову прошло чуть более полутора лет.

Однако даже сама история установки памятника ярко отображает дух павловской эпохи, в которой эмоциональный настрой заказчика – Павла I – влиял и на творческое решение всей концепции данной малой архитектурной формы. Первоначально Павел I задумывал установку памятника возле своей резиденции – Гатчинского дворца, но к 7 января 1800 г. модель «Суворова» проходит апробацию возле так называемой площади Коннетабля [4, с. 7]. Известно, что к 21 апреля 1800 г. к выбору соответствующего места на Марсовом поле привлекается архитектор А. И. Воронихин, а 24 апреля 1800 г. возникает мысль о необходимости перемены формы пьедестала с прямоугольного на круглый.

На нынешнем месте (у Невы, рядом с Троицким мостом) памятник появился только в 1820 г., когда по решению Комитета строений и гидравлических работ от 1818 г. было предпринято его перемещение, а К. И. Росси смог реализовать свое проектное решение.

Практически два десятилетия памятник Суворову находился в составе тематически цельного ансамбля памятников воинским победам России, т. к. на другом конце поля в 1799 г. был поставлен обелиск «Румянцева победам» (победам П. А. Румянцева в Русско-Турецких войнах). По убеждению ведущего специалиста по истории русской скульптуры XVIII – нач. XIX вв. И. В. Рязанцева, данная площадь несомненно являла собою «сообщество монументов, посвященных единой теме и определяющих содержательные особенности важного градообразующего компонента Петербурга» [3, с. 370]. Но в «споре» памятников в 1818 г. победил «Суворов», и памятник победам Румянцева было решено перенести на Васильевский остров, вблизи Первого кадетского корпуса, выпускником которого был фельдмаршал. Несомненно, персонализация воинских побед в образе Суворова гораздо больше соответствовала идее воинской славы России, которая лучше всего читалась на фоне Марсова поля, предназначавшегося также для построений Павловского гренадерского полка.

По-видимому, в немалой степени находясь в зависимости от политической ситуации и психологического настроения Павла I, меняется и концепция памятника [1, с. 57–60]. И если первый рисунок графитным карандашом проекта «Суворова» Козловского, относящийся к ноябрю 1799 г. (ГРМ, см. ил. 2), – это антикизированный воин в хламиде и шлеме, попирающий врага (подобно Давиду, ступающего на Голиафа), то второй эскиз тушью (ГРМ, см. ил. 3) – это героический образ Геракла, побеждающего гидру. Известны также третий (1800 г., итальянский карандаш, ГМИИ им. А. С. Пушкина) и четвертый (1800 г., тушь, перо, ГРМ, см. ил. 4)

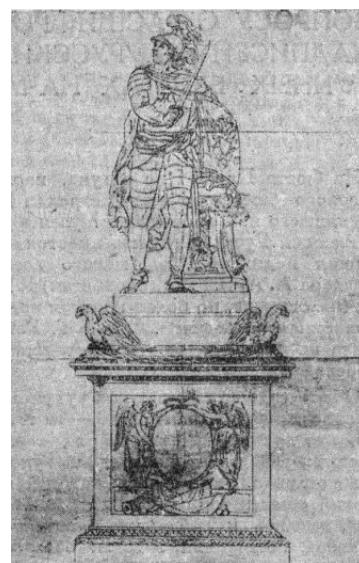
рисунки, которые уже приближены к окончательной идее памятника. На них уже очевидно сходство с существующим монументом и его узнаваемым романтическим образом Суворова – не то античного воина в кирасе, не то средневекового рыцаря в доспехах.



Ил. 2. М. И. Козловский.
Памятник А. В. Суворову.
Рис., гр. карандаш, 1799



Ил. 3. М. И. Козловский.
Памятник А. В. Суворову.
Эскиз, тушь



Ил. 4. М. И. Козловский.
Памятник А. В. Суворову.
Эскиз, тушь, перо, 1800

Первый в России городской памятник полководцу обрел статус государственной значимости, сформировав не только символично-аллегорическое осмысление недавних побед и личности Суворова, но и новое отношение к пространству города. А. В. Суворов, удостоенный прижизненной славы, вошел в символическую летопись Санкт-Петербурга. И, если современники полководца, глядя на памятник, могли с трепетом в сердце восклицать словами Г. Р. Державина:

«Таков и Росс средь горных споров;
На Галла стал ногой Суворов,
И горы треснули под ним».

(Г. Р. Державин. Ода «На переход Альпийских гор» (1799)), то человек XXI в. в идеализированном образе полководца спустя два с лишним столетия может увидеть прежде всего бессменного свидетеля сменяющихся исторических эпох и политических режимов, остававшегося верным своим принципам «глазомера, быстроты и натиска», и в мудрости своих заветов, применимым и в обычной жизни («всегда имей цель определенную»; «побеждает тот, кто меньше себя жалеет», «ученье свет, а неученье – тьма»), внушающим уроки будущим поколениям.

Литература

1. Лазарева, О. П. К истории создания М. И. Козловским памятника Суворову / О. П. Лазарева // Материалы и исследования / Гос. Третьяковская галерея. – Москва, 1958. – Т. 2.
2. Петров, В. Н. Михаил Иванович Козловский / В. Н. Петров. – Москва : Изобразительное искусство, 1977.

3. *Рязанцев, И. В.* Скульптура в России 18 – начала 19 веков / И. В. Рязанцев. – Москва : Жираф, 2003.
4. *Столяров, А.* К истории создания памятника Суворову работы М. И. Козловского / А. Столяров // Сообщения Государственного Русского музея. – Ленинград, 1947.
5. *Фукс, Е.* История Российско-австрийской компании 1799 г. / Е. Фукс. – Санкт-Петербург, 1826. – Ч. 3.

Социалистический реализм в произведениях монументальной скульптуры Советского Союза

В статье кратко изложены предпосылки формирования зарождающегося стиля. Дана его характеристика. Проведён анализ монументальных памятников, созданных с 1932 по 1988 гг. Автором перечислены и выделены лучшие из них. В статье отмечается особая заинтересованность и поддержка художников-монументалистов лидером партии большевиков – создателем первого в мире социалистического государства, а также влияние партийной идеологии на формирование художественного образа в монументальном искусстве. Выявлены и перечислены лучшие памятники, созданные советскими скульпторами, установленные за рубежом.

Ключевые слова: советское монументальное изобразительное искусство социалистического реализма, скульптура

Olga Yu. Yurieva

Saint Peterburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Socialist Realism in the works of monumental sculpture of the Soviet Union

The article briefly outlines the prerequisites for the formation of a nascent style. Its characteristic is given. The analysis of monumental monuments created from 1932 to 1988 is carried out. The author lists and highlights the best of them. The article notes the special interest and support of monumental artists by the leader of the Bolshevik Party – the creator of the world's first socialist state, as well as the influence of party ideology on the formation of an artistic image in monumental art. The best monuments created by Soviet sculptors installed abroad have been identified and listed.

Keywords: soviet monumental fine art of socialist realis, sculpture

Цель статьи: исследовать характерные особенности памятников, созданных в советское время, их слабые и сильные стороны. На основании проведённого анализа исследуемых материалов отметить и представить, наилучшие с точки зрения автора произведения монументальной скульптуры, обосновать свой выбор. Выявить и указать роль идеологии Советского государства и причину интереса со стороны В. И. Ленина и его единомышленников к скульпторам-монументалистам и создаваемым ими памятникам. Перечислить страны, которые выбрали социалистический путь развития, несмотря на распад Советского Союза. Выявить характерные тематики,

выполненных советскими скульпторами памятников, которые были установлены в Советском Союзе и за рубежом, привести примеры наиболее известных.

Задача статьи: перечислить предпосылки зарождения и характерные особенности социалистического реализма. Выявить основоположников этого направления в искусстве, привести характерные примеры их работ. Провести сравнительный анализ стилистических особенностей произведений монументальной скульптуры, созданной в царское время и памятниками, установленными после прихода к власти большевиков. Провести историографию.

Новизна статьи заключается в непосредственной глубокой связи автора с темой статьи и поставленными перед ним целью и задачами. Творческая деятельность автора связана с монументальной советской скульптурой и его личным обучением у преподавателей Академии художеств, вклад которых в преподавательскую и творческую деятельность бывшего Советского Союза неоспорим. Наибольший интерес, с точки зрения автора, представляют: иллюстрированный альбом Владимира Павловича Толстого, который был издан в 1978 г., посвященный монументальному искусству СССР; сборники трудов И. М. Эпатомцева – «Монументальная летопись эпохи» 1969 г. и А. Г. Халтурина «Монументы СССР» 1970 г.; альбомы с произведениями Ленинградских скульпторов-монументалистов 1970-х гг. [5, 9].

Автором проведён анализ экспонатов Русского и Городского музеев скульптуры Санкт-Петербурга. Так же сделан глубокий сравнительный анализ

исторических памятников, установленных в Ленинграде, Москве и других городах нашей страны эпохи социалистического реализма. Приход к власти большевиков во главе с их лидером Владимиром Ильичом Лениным изменил представление общества об его идеалах и стал причиной формирования нового направления в изобразительном искусстве и культуре народов, входящих в состав Советского союза. Ленинский декрет «О монументальной пропаганде» идеей социализма послужил призывом к творческой деятельности художников молодого государства. [1].

Из материалов исследования произведений Русского музея было выявлено, что социалистический реализм, как стиль, стал закладываться ещё до октябрьской революции. Русские художники – передвижники – в произведениях стали представлять подневольный тяжкий труд и непростую жизнь рабочих и крестьян. Ярким примером реализма в русском искусстве становится самая известная работа Ильи Ефимовича Репина – «Бурлаки на Волге» (1870 – 1873) и Матвея Афанасьевича Чижова «Крестьянин в беде» (1872). Эти работы наглядно демонстрируют методы, которые потом стали использоваться в новом направлении искусства их преемниками. Следует отметить, что соцреализм, как стиль стоит ближе к романтизму и классицизму, и имеет очень мало точек соприкосновения с традиционным реализмом. На первой выставке, посвящённой десятилетию Октябрьской Социалистической революции, были представлены произведения станковой скульптуры: Лебедевой, Шадра, Мухиной, Матвеева и других скульпторов. Все представленные художниками образы объединяет патриотическое настроение и уверенность в завтрашнем дне [1, 2].

Советской власти были необходимы произведения, вдохновляющие народ на «трудовые подвиги». Георгий Плеханов утверждал: «Не может быть никаких сомнений в том, что искусство приобрело общественное значение только в той мере,

в какой оно изображает, вызывает или передаёт действия, эмоции и события, которые имеют значение для общества» [1, 4].

Декрет, подписанный В. И. Лениным «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников российской социалистической революции», послужил хорошим двигателем активизации художников-монументалистов. Уже в период становления нового государства, появляется целый ряд течений авангардного искусства (1914 – 1922), которые усиливаются с приходом новой власти. Этот период отмечается поиском новых идей и подходов, на которые повлияли многообразные модернистские европейские течения и изменения в социально политической жизни страны. В этот период во всех видах и жанрах изобразительного искусства зарождаются две основные противоборствующие организации: «Ассоциация художников революции» (АХР) – объединение советских художников всех направлений, поддерживающее идеологию государства, ставшее основным костяком художников «соцреализма». Члены ассоциации (АХР) в своих произведениях изображали повседневную жизнь деятелей революции и труда, считая себя наследниками «передвижников». Второе товарищество объединяло членов (ОСТ) – общества станковистов. В него входили выпускники первых Советских художественных вузов, которые выступали против традиционного реализма и работали в стиле конструктивизм и экспрессионизм.

В. И. Ленин считал, что искусство должно стоять на стороне пролетариата: «Искусство принадлежит народу. У него должны быть самые глубокие корни в толще широкие массы. Это должно быть понятно этим массам и любимым ими. Это должно объединить чувства, мысли и волю этих масс, поднять их ...» [4]. Из материалов исследования автором статьи был сделан вывод, что, не смотря на гражданскую войну и хозяйственную разруху, советское правительство не заморозило сооружение монументальных памятников выдающимся историческим деятелям. К их созданию привлекались такие известные авторы, как С. Т. Коненков, М. Г. Манизер, Н. А. Андреев, И. Я. Гинзбург, В. И. Мухина, И. Д. Шадр, Л. В. Шервуд, С. Д. Меркуров и другие. Советской власти была необходима пропаганда нового идеалистического мировоззрения коммунистов, для этого привлекались не только уже известные деятели культуры и искусства, но и молодые творцы из народа и крестьян, первые выпускники художественных советских вузов. В произведениях монументальной скульптуры запрещалось изображать религиозный мотив, а также любое проявление буржуазных принципов и идеалов. Распространёнными образами этого времени становятся: молодёжь, молодая семья, герои и передовики производства, сельского хозяйства, науки и искусства. Советские идеалы были поставлены на первое место. Искусство должно было вызывать восхищение, служить цели и иметь идеалистическую направленность. В сталинский период были созданы и установлены памятники: И. В. Сталину, В. И. Ленину, Ф. Э. Дзержинскому, А. В. Луначарскому и другим политическим деятелям.

Преподавателями автора статьи в его студенческие годы были известные советские художники – монументалисты, такие как: М. К. Аникушин, Б. А. Плёткин, В. Б. Пинчук, С. А. Кубасов и другие деятели искусства – преподаватели кафедры скульптуры Ленинградской Академии художеств. Автор лично был знаком с этими замечательными художниками, посещал их мастерские, перенимал их профессиональный опыт. Им были исследованы материалы, и выполнены эскизы в духе

социалистического реализма к памятникам: погибшему матросу В. Витченко на подводной лодке «Курск» (2005), связистке Наташе (2009), Погибшим воинам (1997). В результате исследования материалов и их анализа был сделан вывод, что к одному из первых монументальных памятников социалистического реализма, сохранившемуся до наших дней, относится скульптурная композиция: «Борцам революции», которая была создана скульптором Гинсбургом и установлена в Москве. Это произведение было посвящено Г. В. Плеханову. В создании этого памятника принимал живое участие В. И. Ленин. До наших дней дошли документы, подтверждающие эту поддержку: «Мне сообщили», писал Владимир Ильич, «Что скульптор Гинсбург, изготавливающий бюст Плеханова нуждается в материалах, глине и пр. ... Нельзя ли дать приказ ... присмотреть, налечь, проверить?» [6]. Поддержка вождя пролетариата вдохновили скульптора, и он вместо бюста создаёт двух фигурную монументальную композицию, которая была отлита из бронзы на заводе «Красный Выборжец» и в 1925 г. установлена перед зданием технологического института имени Ленсовета. Гинсбург к этому времени был уже хорошо известен, как автор жанровой скульптуры, поэтому работа над монументом была для скульптора новым, не свойственным ему направлением. Образ Плеханова несколько дробен и лишён стилизации, свойственной монументальной скульптуре, этот памятник, выполненный в традициях русского реалистического искусства, занимает достойное место среди первых произведений советской монументальной скульптуры. Так же этому автору принадлежат памятники И. К. Айвазовскому в Феодосии; Н. В. Гоголю в Сорочинцах; надгробие В. В. Стасову. В 1925 г. был установлен памятник «Народного комиссара В. Володарского» скульптора Манизера. В работе над памятником Володарского принимала участие его жена – скульптор Л. В. Блезе-Манизер (исполнившая голову Володарского); памятник Ленину перед Смольным, скульптора В. В. Козлова и А. Т. Матвеева «Октябрь» (1927); памятник «Жертвам 9 января 1905 года» скульптора Манизера (1931). На памятник Кирову в 1935 г. был объявлен конкурс, в котором принимали участие известные скульпторы. Наилучшим был признан проект Томского, который и стал его автором. Памятник Кирову был торжественно открыт в 1938 г. Скульптору удаётся передать внутреннюю правдивость образа, а не только его внешнее сходство с Сергеем Михайловичем. Очень удачна трактовка образа рабочего «Бульжник – оружие пролетариата», созданная в этот период скульптором Шадром [7]. К самым известным монументальным памятникам, символам эпохи социалистического реализма относится работа Веры Игнатьевны Мухиной «Рабочий и колхозница». Её десятиметровый памятник был установлен у Северного входа на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку (ВДНХ) в 1939 г. (ил. 1) [8].

В 1939 г. 6 декабря напротив Путиловского, сейчас Кировского завода был открыт памятник Кирову, автор В. Б. Пинчук. Копия этого памятника установлена в 1950 г. на берегу Финского залива около открывшегося огромного стадиона. Соцреализм, официально утверждённый И. В. Сталиным, становится единственным художественным методом творчества, важной частью официальной идеологии и пропаганды Советской власти на долгие годы [9].

Конец второй мировой войны стал началом строительства рабочих окраин городов. Мгновенно вырастают новые кварталы жилых домов, бульвары и проспекты. На площадях устанавливаются памятники. В ноябре 1955 г. у кинотеатра Гигант на

площади Калинина в Ленинграде был установлен памятник М. И. Калинин, автор памятника скульптор Манизер, который лично был знаком с Михаилом Ивановичем. Перед домом 105 по проспекту Обуховской обороны в феврале 1960 г. был открыт памятник Н. К. Крупской скульптора Л. М. Холиной. На цилиндрическом гранитном постаменте памятника был установлен бронзовый бюст простой и скромной молодой учительницы, мужественной революционерки. Ленинградскими и Московскими архитекторами, скульпторами, художниками, строителями в советский период было создано немало исторических монументальных памятников, прославляющих подвиги и трудовые заслуги советского народа, государственных деятелей и революционеров, вождя пролетариата В. И. Ленина и его сподвижников. К памятникам, выражающим глубокую благодарность и уважение к памяти людей, посвятивших свою жизнь делу революции, построения социализма и коммунизма в нашей стране относятся многочисленные монументальные произведения советского скульптора, героя соц. труда М. К. Аникушина. Михаил Константинович, декан факультета скульптуры Российской Академии художеств, автор ряда памятников: В. И. Ленина (1970), Кирова (1969), монумента героическим защитникам Ленинграда (1975), А. С. Пушкина (1957), галереи Героев в парке Победы (1960). Так же к хорошо известным произведениям монументальной скульптуры этого периода относятся памятники – преподавателя кафедры скульптуры В. Б. Пинчука: «Ленин в Разливе», который установлен в ленинградской области; памятника «Ленина» на Красной площади в Москве; стелы «Героям Ленинграда» напротив Московского вокзала, венчающей Невский проспект. Нельзя пройти мимо памятника Матери-Родине скульпторов В. Исаевой и Р. Таурит, который был установлен в 1960 г. на Пискаревском мемориале. Только к известным монументальным памятникам скульптуры, которые посвящены В. И. Ленину, относятся произведения более 100 скульпторов, среди них многие имена нам хорошо знакомы, это памятники: Кибальникова А., Топуридзе В., Сарксяна З., Азура И., Кавалеридзе В., Агибалова В., Зноба, Меркурова С., Лаврова Г., Цигалья В., Шадра И., Манизера М., Гегелло А., Козлова В., Евсеева С. и Щуко В., Андреева Н. и многих других. К известной скульптуре того времени относятся произведения Е. Белостоцкого и Ю. Фридмана «Светочи коммунизма», второй по высоте 107-метровый монумент покорителям космоса, который был установлен в Москве в 1964 г. (скульптор А. Файдыш-Крандиевский). С момента прихода советской власти, с 1918 по 1921 гг., только в Москве и Петрограде было установлено свыше пятидесяти памятников. В их создании и установке, принимали живое участие В. И. Ленин и его соратники. Некоторые монументы, которые не соответствовали политике партии, были уничтожены большевиками, другие разрушались сами, так как были выполнены из материалов, срок жизни которых ограничен.

В результате исследования автор статьи пришёл к выводу, что советские скульпторы создали целый ряд достойных монументальных памятников соцреалистического направления, которые были установлены во всех городах Советского союза и стоят по сей день. Они напоминают нам о достижениях нашего народа и о его героических подвигах. Скульпторов-монументалистов и их произведения знают не только в нашей стране. В 1970 г. в Берлине была установлена 19-метровая статуя Ленина из розового гранита по проекту советского скульптора Н. Томского, так как

руководитель партии большевиков был вождём не только русского, но и мирового пролетариата (ил. 2).



Ил. 1. Рабочий и колхозница. В. И. Мухина



Ил. 2. В. И. Ленин. Скульптор Томский

Помимо памятников вождю и его единомышленникам за рубежом установлено около четырёх тысяч монументов советских скульпторов. Их произведения прославляют героизм и отвагу советских солдат. К таким произведениям относится памятник «Советскому солдату» в Берлине (1949), установленному в Трептов-парке скульптора Евгения Викторовича Вучетича (ил. 3) [10].

Социалистический реализм стал основным в странах Восточной Европы, во многих странах Азии, Латинской Америки и Африки, которые выбрали социалистический путь развития. В Северной Корее он считается официальным и в настоящее время. В большинстве стран бывшего СССР художественные произведения, выполненные в этом стиле, признаны частью культурного наследия. С распадом СССР художники бывшего союза получили возможность свободного выбора стиля для реализации своих творческих идей [11].

С приходом Советской власти русским деятелям художественной культуры потребовались большая самоотверженность, душевная стойкость и гражданское мужество, чтобы отстоять академические каноны русской школы и продолжить лучшие её национальные традиции на новом историческом этапе. Сохранив академический стержень, русские художники стали основоположниками нового направления искусства – социалистического реализма. Советское искусство пропагандировало светлое будущее нашей страны и советского народа, поддерживало идеалы правительства государства во главе с коммунистической партией Советского Союза. Несмотря на жёсткую государственную политику и его пристальное внимание к создаваемым в то время художественным образам и их авторам, художники продолжали трудиться на благо своей Родины, внося свой неповторимый вклад в культуру страны. За период существования Советского Союза советскими художниками было создано множество великолепных и достойных внимания монументальных памятников – хранителей нашей истории. Они всегда будут жить в сердцах наших соотечественников и молчаливо напоминать нашим потомкам о героических подвигах и заслугах советского народа. Автором статьи была доказана историческая и художественная значимость монументальных памятников, созданных в Советское время, а также неоспоримое влияние идеологии Коммунистической партии Советского Союза на формирование художественного образа в монументальном искусстве.



Ил. 3. Памятник Советскому солдату

В статье дана характеристика соцреалистического стиля, показаны и перечислены характерные его особенности. Проведён анализ произведений монументального изобразительного искусства, выявлены и перечислены лучшие авторские произведения.

Литература

1. *Социалистический реализм* // HISOUR. История культуры. – URL: <https://www.hisour.com/ru/socialist-realism-1920-1980-2752> (дата обращения: 15.09.2022).

2. *Нестерова, И. А.* Социалистический реализм // Энциклопедия Нестеровых : [сайт]. – URL : <https://odiplom.ru/lab/socrealizm.html> (дата обращения: 15.09.2022).

3. *Соцреализм – искусство хвалебного прославления коммунистических идеалов* // Very Important Lot : [сайт]. – URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/stil-soczrealizm> (дата обращения: 15.09.2022).

4. *Про инженеров душ* // Живой журнал : [блог-платформа]. – URL: <https://ru-hist-anecdot.livejournal.com/179566.html> (дата обращения: 11.01.2023).

5. *Толстой, В. П.* Монументальное искусство СССР / В. П. Толстой. – Москва : Советский художник, 1977. – 380 с.

6. *Эпатомцева, И. М.* Монументальная летопись эпохи / И. М. Эпатомцева. – Ленинград : Лениздат, 1969. – 460 с.

7. *Халтурина, А. Г.* Монументы СССР / А. Г. Халтурина. – Москва : Советский художник, 1970. – 700 с.

8. *Алёшина, Л. С.* Памятники искусства Советского Союза Ленинграда и окрестности / Л. С. Алёшина. – Москва : Искусство, 1990. – 985 с.

9. *Пукинский, Б. К.* Знай свой город / Б. Пукинский. – Ленинград : Лениздат, 1982. – 176 с. – (Библиотека молодого рабочего).

10. *О памятниках советским воинам за границей* / авт. публ. Катерина-Тур // Дзен : [платформа для блогеров и медиа]. – URL: <https://dzen.ru/media/katerinatour/opraniatnikah-sovetskim-voinam-za-granicej-5eb4f80095fafa3409328bf4> (дата обращения: 15.09.2022).

11. *Искусство стран и народов мира : краткая художественная энциклопедия : [в 5 томах]* / глав. ред. Б. В. Иогансон [и др.]. – 1971. – Т. 3 : Молдавская ССР – РСФСР. – 768 с., 60 л. ил.

Гобелен – «кочующая фреска» в пространстве современной архитектуры

В статье рассматривается становление искусства гобелена как жанра монументального искусства. Анализируется роль гобелена в формировании гармоничной среды. Раскрывается специфика этого вида монументально-декоративного искусства в контексте исторического развития. Приводятся примеры включения гобелена в различные архитектурные пространства и создания гармоничного ансамбля.

Ключевые слова: гобелен, архитектура, интерьер, образ, гармоничная среда

Sergey V. Gavin

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Arts and Industry

Tapestry as a «nomadic fresco» in the modern architecture space

The article considers the formation of the Tapestry as a genre of monumental art and analyzes the role of it in forming harmonious environment. The specificity of this type of monumental-and-decorative art under the context of its historical development has been revealed in the paper. Examples of tapestry inclusion in different architectural spaces as well as harmonious ensemble creation are given.

Keywords: Tapestry, architecture, interior, image, harmonious environment

Искусство гобелена, хорошо известное нам сегодня по музейным собраниям и по многочисленным выставкам в России и за рубежом, безусловно, является прежде всего видом монументального искусства. Чтобы утвердиться в этом, достаточно обратиться к истории возникновения этого искусства. Истоками современного гобелена можно по праву считать высокохудожественные образцы ткачества, – коптские ткани, датируемые III – XII вв. Использовались они, в основном, в качестве драпировок или украшали одежду. Эти небольшие по размеру произведения двухстороннего ткачества, вытканые цветной шерстью по льняной основе, явились прообразами шпалер. В этих произведениях наметились основные черты изобразительного языка шпалер. Композиция сохранившихся образцов таких тканей близка к стенной живописи и мозаики, колорит ограничен определенной цветовой гаммой уточных нитей. Объем достигался «штриховкой», то есть пересечением нити утка более светлого тона с темным. В последствии этот метод определил особенность изобразительного языка гобеленового, шпалерного ткачества, отличающегося от других видов художественного текстиля. Использование в интерьере таких тканей в качестве легких покрывал определило их дальнейшую судьбу как вида

монументального искусства. В Западной Европе художественное ткачество пришло с мусульманского востока через мавританскую Испанию В XI – XII вв. крестоносцы привезли в европейские страны ковры в качестве драгоценностей. Можно сказать, что с этого времени начинается история западноевропейской шпалеры, её развитие как вида монументального искусства. В дальнейшем произведения художественного ткачества такого рода выполняли роль «утеплителя». Именно поэтому в начале своего становления, шпалеры получили распространение на севере Европы – Германии и в скандинавских странах, поскольку холодный и влажный климат северной Европы не позволял широкого распространения стенописи. Таким образом, это способствовало развитию здесь монументальных качеств шпалеры. Одним из способов применения шпалеры в интерьерах средневековых замков и дворцов было их расположение в качестве раздвижных завес, что способствовало зонированию огромных холодных каменных пространств замков. Это предназначение шпалер является актуальным и в наши дни. Ведь в современной архитектуре часто отсутствует стена как таковая, или стена представляет собой сложную рельефную поверхность, которую конечно же, не следует закрывать, так как она является элементом декора интерьерного пространства. В таком случае шпалера, свободно парящая в пространстве, «оторвавшись» от привычного положения на стене, сама могла стать живой рукотворной поверхностью (живой, потому что любое движение воздуха отражалось на поверхности легким ее колебанием) и выполняла роль стены. Одним из интереснейших бытований средневековой шпалеры являлось их развешивание на лестницах, временных конструкциях или оформлении значительных празднеств. В средние века, в начале распространения этого вида искусства, ткались (в частности, в Германии) длинные и узкие ковры, включающие изображения сцен рыцарских баталлий и религиозных историй. Особенностью всех таких ковров является ограниченная цветовая гамма, в основном состоящая из оттенков красного, синего, желтого, коричневых цветов. С начала XIV в. производство гобеленов распространилось во Франции, где возникли объединения ремесленников, работающих на несложных станках, конструкции которых применяются и сейчас. Первые шпалеры создавались по заказу церкви, как правило, по личному заказу епископа на библейские или исторические темы. Так, например, знаменитый цикл шпалер «Анжерский апокалипсис» относится к высочайшим достижениям монументального искусства в готике. Он был выполнен по заказу герцога Людовика I Анжуйского для его замка в Анжере. Серия состоит из семи шпалер с изображением сцен апокалипсиса, размером 4,5 на 144 м. Шпалеры были вытканы группой парижских мастеров, которую возглавлял Никола Батай придворный короля Карла V. Это свидетельствует о небывалом расцвете мастерства парижских ткачей. Так появились отдельные мастерские, переросшие в крупные мануфактуры. В мануфактурах, помимо художника – автора эскиза и мастера ткача, работали картоньеры. Картоньер глядя на эскиз, рисовал картон в натуральную величину и подкрашивал его для удобства выполнения в материале. Все это требовало высокого мастерства и обширных навыков. В ряду гобеленов того периода необходимо назвать шедевр гобеленового ткачества – серию из шести шпалер мильфлеров «Дама с единорогом» (конец XV в., Музей Клуни в Париже).

Таким образом, новый, доселе неизвестный вид искусства ковроткачества, приняв на себя функции утепления стены и зонирования огромных пространств

средневековых замков, стал развиваться как монументальный вид искусства. В течении многих веков развития, то угасая, то возрождаясь вновь, гобелен приобретал все новые и новые черты. Это были то характерные черты и особенности станковых видов – живописи и графики, то, уход в поиски объемно пластических решений, то примерка на себя скульптурных решений в пространствах архитектурных сооружений разных эпох и стилей. Гобелен стал искусством синтетическим, объединившим в себе и язык графики, и цветовые отношения живописи, переходящие в декоративные формы, и четкую построенную композицию силуэтов пятен и крупных ритмических отношений, свойственных монументальному искусству.

По мере совершенствования отопления необходимость в утеплении стен отпала, и шпалеры стали выполнять исключительно роль украшения интерьеров. Их цветовая гамма стала более разнообразной, множество оттенков, которыми были окрашены тонкие нити шелка и шерсти могли передавать тончайшие переливы красок. Применялись разнообразные виртуозные приемы изобразительности в сочетании с орнаментальностью плоскостей и в тоже время глубинной передачи воздушной перспективы.

В это время шпалерное искусство обретает широкое распространение по всей Западной Европе. Заказчиками шпалер выступают королевские семьи, вельможи и представители высшего духовенства. Шпалеры становятся признаком влиятельности и богатства. К созданию шпалер стали привлекаться выдающиеся художники-современники, как например великий Рафаэль. Но особенности технологии заставляют ткачей искать приемы приближения к живописи, располагая довольно скромной палитрой основных цветов: желтый, синий, два оттенка красного – «телесный и серый». Мастера применяли метод «штриховки». Более светлые или темные тона достигались путем пересечения длинных взаимопроникающих клиньев двух цветов, образующих тон.

Искусство эпохи Возрождения оказало мощное влияние на развитие шпалерного ткачества. Происходит отказ от средневековых традиций композиции, и шпалеры этого периода отличаются свободно построенной композицией, фактически копируя живопись, но всё ещё сохраняя черты средневековых образцов.

В это время в искусстве шпалеры большое развитие получили пейзаж и натюрморт. Шпалеры, посвященные пейзажу, получили название вердюра. Такие шпалеры отличались колоритом, выдержанным в зеленых, коричневых, желто-кремовых тонах. Пейзажи населяли виртуозно вытканые животные и птицы (фазаны, павлины, цапли, петухи, олени и др. экзотические животные). Все эти изображения носили декоративный характер. Иногда в таких композициях появлялись геральдические мотивы. В XII в. искусство шпалеры переживает новый период расцвета; особенно это заметно в искусстве фламандских мастеров. Такой расцвет связан с именами Рубенса и Йорданса, которые создавали картоны для шпалер, привнося в это искусство стиль барокко. Эти шпалеры отличались большим разнообразием сюжетов и композиционных решений, богатством цветовой гаммы и широкими нарядными бордюрами. Большое развитие в XVIII в. получили шпалеры, которые называются гротески; такие произведения стали носить исключительно декоративный характер. Их композиции содержали сложные комбинации переплетения животных, растений, фантастических существ включая различного рода орнаментального мотива картуши, арабески.

В России производство шпалер получило развитие и распространение в XVIII в. Первая мануфактура появилась по приказу Петра I в 1716 г. В мануфактуру были приглашены западноевропейские мастера, в совершенстве владевшие технологией ткачества и крашения шерсти и шелка. На мануфактуре были вытканы многие шпалеры, которые и сегодня украшают известные дворцы российских вельмож XVIII в. К началу XIX в. мода на шпалеры в России проходит, а к середине XIX в. петербургская шпалерная мастерская перестает существовать.

Но, в XX в. искусство шпалеры вновь получает второе рождение. Во главе нового направления искусства стал художник и поэт Жан Люрса. Безусловно на творчество Жана Люрса большое влияние оказали живописные искания художников первой трети XX в. (живопись Матисса, Ф. Леже, имена и работы которых известны и в монументальном искусстве), что обусловило возвращение шпалере изначально присущих ей качеств: плоскостно-декоративной трактовки композиции и открытого цвета. Работая над возрождением шпалерного искусства Люрса сформулировал четыре основных принципа шпалеры:

1. Шпалера не может быть копией живописного полотна, она должна создаваться по своим собственным законам. Окрашенная шерстяная и шелковая пряжа – это не краска на палитре, а поверхность шпалеры отражает свет иначе чем поверхность холста, написанная масляными красками;

2. Шпалера предназначена для стены, а потому ее композиция должна быть создана с учетом цели и назначения конкретного помещения;

3. Картон должен быть создан в натуральную величину;

4. Структура ткацкого переплетения должна быть довольно крупная. Люрса говорит об этом так «долгое время изучая ткацкие структуры XV в. я понял, что ремесленники той эпохи открыли секрет равновесия плотности ткани, 5 нитей на см». Необходимо развить в себе навыки именно декоративного а не станкового мышления. Люрса писал: «Что такое шпалера? Это ткань не больше и не меньше, но ткань особой шероховатой и жирной фактуры. Окрашенная, но ограниченная в нюансах. Гибкая, но к счастью не настолько как батист или шелк. Тяжелая – благодаря всей шерсти, всему руно, всем переплетениям, сцепленным с друг другом, всем нитям, с битым железным гребнем переплетенных в единое целое и укрепленным мастерскими узлами. И если ткань действительно прекрасна, то это потому что в ней прежде всего заключено определенное содержание». Именно Жан Люрса вернул гобелен в сферу монументального искусства.

Великий архитектор Ле Корбюзье называл гобелен «кочующей фреской». Присущие фреске качества в гобелене раскрылись в полной мере в произведениях художников XX – XXI вв., по картонам которых на мануфактурах выполнялись известнейшие теперь произведения. Все эти произведения были заказаны и предполагались для оформления конкретных архитектурных пространств, формируя тем самым эмоциональный образ интерьера. Входя в интерьер как полноправные части задуманного архитектором образа (не это ли является одной из основных задач монументального искусства) гобелены создают при этом единый ансамбль, единое гармоничное пространство.

Середина XX в. ознаменовалась всплеском строительства; начинают работать новые архитекторы, они вновь обращают внимание на это восхитительное искусство. Но, изменилась сама архитектура, минимализм все больше завоёвывает свои

позиции, но многие архитекторы, в основном старой школы не оставляли без внимания гобелен, как жанр монументального искусства.

Во всем мире, особенно в Западной Европе, помимо Ж. Люрса появляется целый ряд художников, которые, работают в архитектуре самого разного назначения и стиля. В качестве примера можно привести масштабные шпалеры из серии «Цветущая земля» бельгийского художника Эдмуна Дюбранфо в Брюсселе на станции «*Louise*» (ил. 1).



Ил. 3. Н. Мурадова. Гобелен «Равновесие» для интерьера библиотеки Верховного Суда РФ

Современная шпалера в России стала возрождаться в середине 1960-х гг.; многие художники сами стали осуществлять в материале свои собственные эскизы, что привело к усилению авторского начала, художники стали сами не только ткать,

но и выбирать пряжу, красить ее, что привело к необыкновенной свободе и мастерству. Появился термин – авторское ткачество, что ценилось больше, нежели исполнение мастерами. Новые веяния в искусстве, импровизации в авторском исполнении, поиски новых решений привели к возникновению доселе неизвестных форм, в том числе и во взаимодействии с архитектурным пространством. Это нашло отражение в создании произведений, которые можно охарактеризовать как мягкая скульптура, объемно-пространственные композиции. Гобелен оторвался от стены занял более свободное положение в архитектурном пространстве все это вместе с применением новых материалов и методов в технике исполнения привело к неожиданно свободным решениям, в том числе и композиционным. Использование синтетического сырья, материалов не свойственных классическому ткачеству – проволоки, шнуров, кожи дало жизнь новым структурам и фактуре ткачества, наряду с классическими методами, скрывающими основу. Появилась более свободная система переплетения, стала обнажаться основа что привело к еще более выразительному пластическому образу. Стали использоваться не только приемы ткачества, но и способы различного плетения, вышивки, вязания и т. д.

Советская школа гобелена в это время представлена в основном яркими школами республик Прибалтики (Латвии, Литвы и Эстонии). Национальные школы представляли художники, получившие образование у себя на родине. Рудольф Хеймратс – уникальный художник, воспитавший целую плеяду замечательных мастеров, создавших известные произведения, которые и поныне находятся в интерьерах крупных общественных зданий. Достаточно упомянуть интерьеры гостиницы «Санкт-Петербург», «Даугава», рестораны, кафе и другие интерьеры самого разного назначения, в которых вместе с мебелью и предметами декоративно-прикладного искусства гобелен привносит национальный колорит пространству.

Интересно, что в это время делаются попытки «перенести» гобелен со стены в свободное положение, не привязывая его к традиционному положению ковра на стене. Так возникло оригинальное решение потолка в кафе гостиницы «Даугава» художника Эдит Вигнере. Ярko проявили себя художники и других республик; сформировались школы Москвы и Петербурга, опирающиеся на традиции Вхутемаса и Вхутеина. Гобелены, того времени были направлены на создание гармоничного целостного образа в архитектурном пространстве. В середине XX в. в Советском Союзе был расцвет искусства гобелена. Любое значительное здание самого разного назначения обязательно оформлялось помимо росписей, мозаик, витражей и другим видом монументального искусства – гобеленом. Гобелен присутствовал в интерьерах зданий не только крупных городов. Но и очень часто – в домах культуры богатых колхозов и пансионатов, домов отдыха и т. д. Был своего рода взлёт популярности гобелена в оформлении интерьеров. Связано это, конечно, с модой на гобелен и интенсивным строительством общественных зданий. Архитекторы всегда планировали гобелен в интерьерах зданий подобного рода.

Многие значительные произведения были специально выполнены представителями московской школы гобелена. Во всех приведенных примерах мы видим сочетание мощи монументального произведения и тепло человеческих рук, создавших его. Это сочетание всегда привлекало и зрителей, и заказчиков.

Достаточно назвать гобелены, созданные группой московских художников для гостиницы «Президент-отель» В этой гостинице работали художники

А. Шмакова, Л. Соколова, И. Кулакова. Их произведения украшают интерьеры ресторанов этой гостиницы и в полной мере соответствуют всем требованиям монументального искусства. Наиболее полно особенность гобелена как вида монументального искусства проявилось в работе А. Шмаковой. В масштабной орнаментально-ритмической композиции «Вечером синим – вечером лунным» s-образная линия пересекается мерцающими в глубине синего фона вертикальными ритмами деревьев. Большой формат гобелена 270 × 1830 см затягивал по всему периметру стены интерьера.

Другая работа, гобелен И. Кулаковой сделан для интерьера небольшого камерного пространства. Гобелен также затягивает пространство интерьера по периметру стен. Его изобразительный язык напоминает и русскую вышивку, и лубок, и книжную графику. В целом гобелен окружает пространство интерьера, сплошь закрывая стены напоминая великолепные обои.

Примерно в это же время А. Шмаковой, совместно с В. Павловым был выполнен ряд шпалер для Белого коридора московской Мэрии. Серия шпалер «Москва в творчестве архитектора Матвея Казакова» органично вошла в пространство коридора мэрии, обогатив его, создав единый образно-эмоциональный колорит (ил. 2).



Ил. 2. А. Шмакова, В. Павлов. Гобелены в Белом коридоре Мэрии Москвы

Другой значительной работой А. Шмаковой явилась трехчастная композиция – большая шпалера «Москва белокаменная» для зала приемов посольства РФ в Чехии. Гобелен органично вписался в интерьер, придав ему торжественный романтический образ.

В дальнейшем, с изменением общей экономической и политической ситуации, заказы на гобелены стали редки. И художники перешли к решению несколько других задач. Появился так называемый «выставочный» гобелен. В задачу такого произведения не входило создание образа пространства, поэтому гобелен приобрёл черты как станкового искусства, так и декоративно-прикладного. И кочевал из одного выставочного пространства в другое. Многие работы потеряли значимость монументального произведения, хотя и помещенные в подходящую архитектурную среду, обретали её вновь.

В первом десятилетии нового века вновь произошло возрождение гобелена. Архитекторы «вспомнили» о гобелене как монументальном искусстве. Ему вновь отвели почетное и значимое место в формировании эмоционального образа интерьера. Торжественность и величие интерьеров государственных зданий как нельзя лучше отражал гобелен. К такого рода монументальным работам, безусловно, можно отнести шпалеры, созданные художником Н. Мурадовой в резиденцию президента РФ и в здании Верховного суда РФ. Богатство фактурной поверхности, изысканный колорит, строго построенная композиция подчеркивают торжественный облик всего убранства интерьера.

Не менее значимая работа Мурадовой гобелен «Равновесие» (ил. 3), созданный для интерьера библиотеки Верховного Суда РФ представляет большое вытканное в классической технике живописное полотно (4 × 5 м), шпалеру со сложной символической композицией, где каждое изображение составляет единое целое и отражает главную тему. Мы видим соединение разномасштабных изображений, подчиненных общему композиционному строю и ритму. Сам гобелен, имея прямоугольную форму, включая фрагменты лепнины на стене, становится сильным декоративным акцентом в интерьере.



Ил. 1. Э. Дюбранфо. «Цветущая земля». Брюссель, ст. метро «Louise»

В настоящее время всё больше появляются заказы на выполнение гобелена в частные дома и особняки. Масштабы таких работ более скромные, но задачи остаются те же, и не менее важные.

Конечно, скромный объем статьи не позволяет подробно исследовать роль шпалеры в пространстве современной архитектуры, но основные выводы можно сформулировать. Прежде всего, это касается качества поверхности вытканного полотна: её рукотворность, природная теплота материала, матовая глубина цвето-тональных отношений, которые контрастируют с холодными поверхностями внутренних пространств. Стекло, металл, пластик, камень, как нельзя лучше подходят для гобелена, подчеркивая его теплоту и эмоциональную близость к человеку. Сложная пластика современной архитектуры позволяет гобелену «кочевать» по пространству, находя себе место не только на стене, но и в свободном от неё положении. Опыты последних экспозиций Триеннале современного гобелена в ГМЗ «Царицыно» показали, что гобелену не чужды и экстерьерные пространства, тем более сейчас художники осваивают новые материалы, выдерживающие и холод, и атмосферные осадки. Такие произведения – подобию средневековых завес, могли бы зонировать экстерьерные пространства, гармонизирующие с природной средой.

Возможности гобелена, как вида монументального искусства в формировании гармоничной среды неисчерпаемы. На мой взгляд его ждёт период возрождения как в традиционных формах, так и новых ипостасях. Слово за архитекторами и дизайнерами интерьеров.

Литература

1. *Бирюкова, Н. Ю.* Западноевропейское прикладное искусство XV–XIX веков / Н. Ю. Бирюкова. – Ленинград, 1988. – 57 с.
2. *Власов, В. Г.* Шпалера / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 томах. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. – Т. 10 : Ф–Я. – С. 579-581.
3. *Казакова, Л. В.* Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве : очерки / Л. В. Казакова. – Москва : Российская Академия художеств, 2007.
4. *Крамаренко, Л. Г.* Отечественное декоративное искусство XX века : очерки / Л. Г. Крамаренко. – Москва : МГХПУ им. С. Г. Строганова. – Москва, 2003.
5. *Крамаренко, Л. Г.* Художник, материал, форма / Л. Г. Крамаренко. – Москва : МГХПА им. С. Г. Строганова. – Москва, 2009.
6. *Мельникова, Н. В.* Гобелен в интерьере жилых и общественных зданий / Н. В. Мельникова. – Москва : МАРХИ, 1980.
7. *Савицкая, В. И.* Современный советский гобелен / В. И. Савицкая. – Москва : Советский художник, 1979.
8. *Савицкая, В. И.* Превращение шпалеры / В. И. Савицкая. – Москва : Галарт, 1995.

Интерпретация традиций ручного ткачества и других ремесленных техник в современном контексте на примере творчества художников XXI в.

В статье автор рассматривает работы современных художников по текстилю, живущих в разных странах мира. Каждый из них ищет свой индивидуальный подход к традиционным техникам декоративно-прикладного искусства, выражая собственные идеи, основываясь на классических приемах ремесла.

Ключевые слова: ткачество, техника, вязание, ремесло, колорит, фактура, переплетение, нити, пряжа

Maria A. Dokuchaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Interpretation of the traditions of hand weaving and other craft techniques in a modern context on the example of the work of artists of the XXIst century

In the article, the author examines the work of contemporary textile artists living in different countries of the world. Each of them seeks his own individual approach to the traditional techniques of arts and crafts, expressing his own ideas, based on the classic techniques of the craft.

Key words: weaving, technique, knitting, craft, coloring, texture, weaving, threads, yarn

Профессия художника требует всестороннего развития, знания истории, навыков рисования, владения различными техниками и материалами, современными компьютерными программами. Мастерство автора, то есть его профессиональный уровень, зависит от умения найти решение любой поставленной задачи.

Ткачество, как учебная дисциплина не только знакомит студентов с техниками работы в материале, но и развивает кругозор навыков и умений, помогает посмотреть по-новому на выполнение эскизов, и возможность применения старинной технологии в современном мире. Практика ручной работы развивает аккуратность и усидчивость – качества, важные для любой творческой личности. Сама техника ткачества ставит перед студентами задачу найти лаконичное и эффектное решение. В настоящий момент искусство таписерии вновь развивается и набирает популярность [1, 2]. Так, можно заметить большое количество частных мастерских и отдельно работающих художников в этом направлении. Несмотря на появление современных технологий, продолжают применяться традиционные приемы

композиции, используются классические декоративно-прикладные техники. Художники занимаются поиском различных вариантов их интерпретации.

В процессе обучения будущим специалистам важно набирать опыт, следить за современными деятелями искусства по всему миру, изучать течения, новые тенденции. Искусство становится более доступным благодаря социальным сетям. Современные художники активно ведут аккаунты в различных интернет-ресурсах, где они размещают информацию о себе, своей творческой деятельности, делятся находками и экспериментами. Социальные сети становятся для современного человека не только местом досуга и отдыха, но и платформой для работы, учебы, обмена опытом, а также площадкой для поиска единомышленников по всему миру.

Благодаря интернет-ресурсам, таким как: «Инстаграм», «Пинтерест», мы можем найти большое количество визуального материала и использовать его для обучения. Далее хотелось бы подробнее рассмотреть нескольких иностранных художников по текстилю, развивающих направления ткачества. Они стали широко известны, благодаря социальным сетям.

Джудит Джаст (*Judit Just*) – испанская художница по текстилю, родилась и выросла в Барселоне. С 2013 г. Джудит переехала в Америку. В настоящее время она живет в Эшвилле (штат Северная Каролина), где развивает свой текстильный бренд под названием *Jujujust*. Джудит работает в техниках ткачества и вышивки, создавая камерные гобелены сочных колористик.

Д. Джаст использует классические методы ткачества, в основном работая с ворсовым переплетением. По словам художницы, в своих произведениях она старается запечатлеть феномен синестезии. Иными словами вызвать у зрителя желание изучить гобелен при помощи разных чувств: визуально и тактильно. Тканые композиции художницы просты и понятны с технической стороны. Они привлекают необычными цветовыми комбинациями: яркий колорит в сочетании с мягкими, нежными пастельными оттенками (ил. 1 – 4).



Ил. 1 – 4. Работы Дж. Джаст

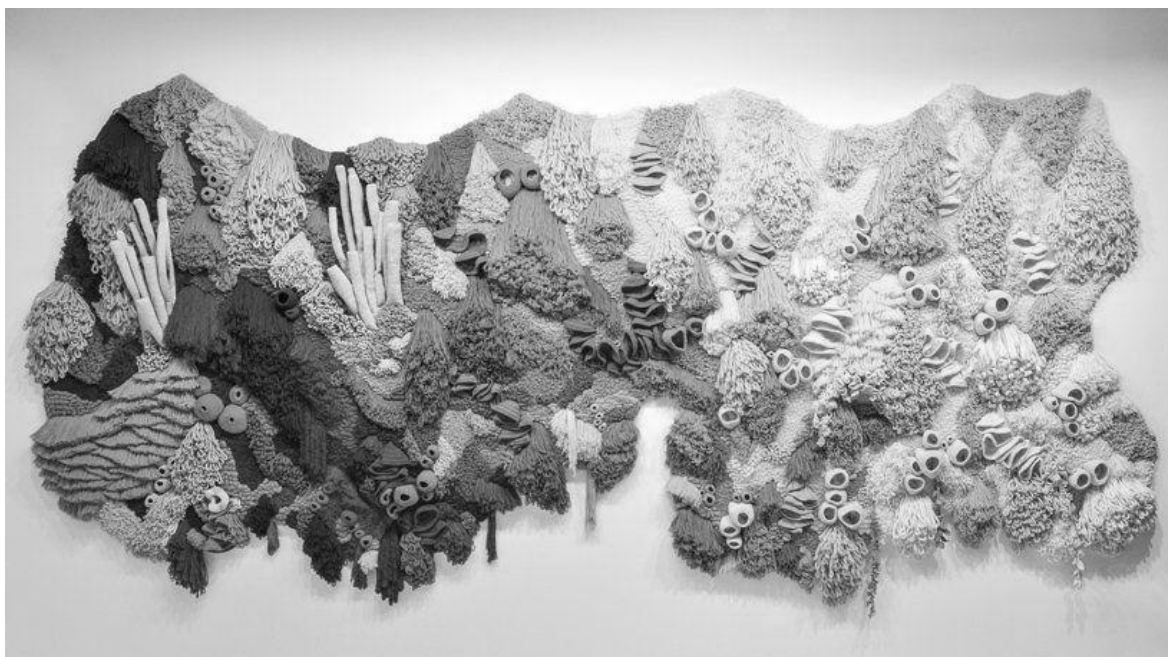
Джудит следует тенденциям современного дизайна. В палитре ее изделий можно заметить цвета актуальные для последних сезонов: активные неоноворозовые, огненно-оранжевые, лимонно-желтые, ярко-зеленые оттенки. Выбирая агрессивные цвета, художница находит классические мягкие тона им в поддержку, либо дополняет их контрастными противоположными оттенками, и успокаивает глубоким черным. Таким образом, абстрактные гобелены получаются гармоничными. Колорит каждого полотна имеет выверенное звучание основного цвета. Также прием плавного перехода одного оттенка в другой неоднократно используется в тканых полотнах автора, составляя весь композиционный строй изделия.

Работы Джудит имеют небольшие размеры и абстрактно-образное содержание. Простые формы, без конкретных рисованных мотивов, плавные линии и округлые очертания элементов или лаконичная геометрия составляют композиции. Художница играет на масштабах пятен, их контрастном сочетании за счет разности фактуры: дополняя матовые поверхности атласными лентами, синтетическими шнурами с характерным блеском. Также использует тонкие нити вместе с более объемными веревками и канатами, выполняя ими необходимые акценты. Ворсовые настилы разной длины создают дополнительный рельеф тканой поверхности. Джудит также выполняет парные композиции, которые могут экспонироваться как по отдельности, так и совместно, но при этом свободно располагаться на стене относительно друг друга [3].

Гобелены Джудит Джаст запоминаются активным, смелым, названным колоритом, подчеркивающим эмоциональное ощущение от каждого произведения. Художница смело экспериментирует с фактурными сочетаниями материалов, создавая эффектные текстильные панно, которые могут служить приятным дополнительным элементом интерьера.

Ванесса Баррагао (*Vanessa Barragão*) – художница из Португалии. Ванесса родилась в Албуфейре, на юге страны. В 2014 г. она закончила обучение и получила степень магистра Лиссабонского университета моды и дизайна текстиля. В это же время Ванесса создала собственную мастерскую, где по настоящий момент занимается ткачеством вместе с художниками-единомышленниками. Одной из любимых тем творчества Ванессы являются композиции с изображением подводного мира, различных океанических мотивов. Студия Баррагао (*Barragão*) находится в Порту, северном регионе Португалии, где расположен центр текстильной промышленности страны. Месторасположение мастерской выбрано неслучайно. Идея создания удивительных текстильных объектов, носит не только художественно-эстетический характер, но и желание выступить в защиту природы и экологии. Художники и дизайнеры, работающие вместе с Ванессой Баррагао, занимаются производством ковров, используя вторично переработанную пряжу. Они забирают со складов местных промышленных производств отработанные материалы, тщательно очищают и сортируют их и используют в качестве материалов для выполнения гобеленов. Тем самым наглядно показывая, что можно найти применение вторичным или неиспользованным остаткам производственного процесса промышленных фабрик, не загрязняя окружающую среду ненужными отходами. Таким образом, художники и дизайнеры выступают против загрязнения природы.

Удивительные текстильные композиции рассказывают зрителям тайны подводного мира океана, занимающего значительную часть нашей планеты. Мир, который может быть безвозвратно уничтожен из-за безразличия общества к вопросам экологии. Работы мастерской Баррагао носят несколько условный характер, изображительные мотивы решены слегка упрощенно, но очень узнаваемо и близко к натурным источникам (ил. 5).



Ил. 5. «Коралловый сад» В. Баррагао

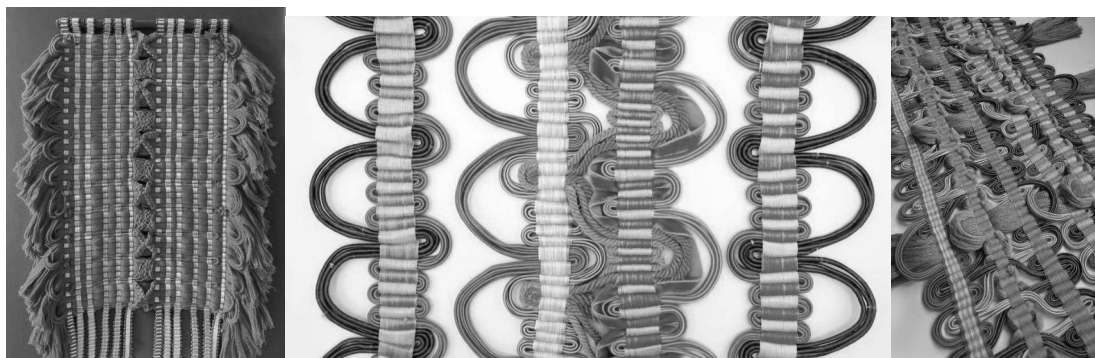
Причудливые кораллы и водоросли создают единую рельефную поверхность, к которой хочется прикоснуться и тактильно изучить каждое полотно. Цветовая гамма работ в основном носит сдержанный характер. Каждое изделие имеет выверенный колорит, построенный на сложных оттенках цвета. Часто преобладают земельные красные, коричневые, желтые цвета в сочетании с теплыми синими и оливковыми зелеными. Холодный колорит отдельных изделий строится на различных оттенках белой, неокрашенной пряжи. Интересный эффект отличающихся по теплотехности и тону фрагментов полотна создают разные переплетения и объемные элементы. Художники сочетают традиционные техники ткачества, вязания, валяния и макраме. В полотнах присутствуют как фактурные поверхности, набранные ворсовыми плетениями разной длины, так и отдельные вязаные фрагменты в виде кораллов, сильно выступающие относительно поверхности всего изделия. Авторы выполняют масштабные композиции, требующие большого пространства для экспонирования, а также и камерные варианты, небольшие работы, которые смогут занять достойное место в частном интерьере. На своей странице в социальной сети «Инстаграм» Ванесса представляет зрителям небольшие видеоролики о создании работ. Можно увидеть технические нюансы творческого процесса, что для коллег художников и особенно студентов представляет интересный и полезный опыт. Основу для масштабных ковров составляет крупнозернистая сетка, в которую художница и ее помощники вплетают пряжу нужного оттенка. Для того, чтобы не путаться, они работают по подготовленному линейному картону, где намечены все элементы изображения. Объемные фрагменты произведения выполняются чуть позже. Затем тканое полотно подстригают, убирая все излишки материала, расчесывают ворсовые элементы, добиваясь законченного аккуратного вида.

Художники из мастерской Баррагао словно призывают зрителей уделить внимание вопросам экологической обстановки в мире, поражая их своими масштабными полотнами на тему подводного мира. Их кропотливая работа, как дань

уважения величественной Матери-Природе, бескрайним океанам, которые безмолвно служат всему живому миру.

Гобелены португальских художников-ткачей – это наглядное решение проблемы использования промышленных отходов текстильных производств [4], а также – современные художественные объекты, достойные изучения.

Элизабет Эшдаун (*Elizabeth Ashdown*) – современная художница по текстилю из Англии, живет и работает в Лондоне. Элизабет получила степень магистра текстиля в Королевском колледже искусств. Художница специализируется на искусстве *Passementerie*, проводит мастер-классы и лекции по всей Великобритании и за рубежом, рассказывая об этом направлении ремесла, как лично, так и онлайн. *Passementerie* – это традиционное французское ремесло выполнения плетеной декоративной тесьмы или узкой полоски ткани для украшения предметов интерьера, мебели, одежды. В своих работах художница сочетает приемы ажурного плетения и ручного ткачества (ил. 6–8).



Ил. 6 – 8. Работы Э. Эшдаун

На грани сочетания традиционных декоративно-прикладных техник получаются сложные текстильные работы, привлекающие внимание своими фактурами, необычными рисунками переплетений, деталями. Элизабет создает текстильные панно традиционного прямоугольного формата, а также вертикально вытянутые отдельные полосы. В работе она применяет привычные текстильные материалы: пряжу, ленты, жгуты, веревки, а также кожу и шелк. Художница смело использует грубые промышленные канаты, изначально имеющие сложные расцветки и жесткую, неэластичную структуру. Они становятся основными элементами отдельных изделий, органично дополняя изящный строй переплетений. Декоративные панно небольшого размера насыщены цветом. Элизабет Эшдаун предпочитает активные сочетания: красные и зеленые, желтые и голубые. Работы имеют свой определенный колорит и преобладающий цвет.

Сама художница рассказывает в «Инстаграм», что основная функция ее изделий – привнести неповторимую современную эстетику в любой интерьер. Элизабет использует интуитивный подход, сочетая текстуры материала, узоры и цвета [5]. «*Passementerie* уходит корнями в традиции, и я чувствую, что моя роль как современного художника состоит в том, чтобы не только уважать это наследие британского ремесла, но и продвигать его и развивать по-новому, чтобы раскрыть его потенциал. Мой подход заключается в создании смелых, ярких произведений с опорой на традиционные навыки ручного изготовления отдельных декоративных

элементов, на сочетании старинных техник с современной и уникальной открытой чувственностью» [5].

Работы художницы актуальны и интересны, но при этом они выполнены в старинных ремесленных техниках и сохраняют выработанные векам традиции мастерства. Элизабет создает произведения для частных лиц, а также различные выставочные композиции. Изделия Элизабет можно найти в многочисленных частных и государственных коллекциях по всей Великобритании и за рубежом [5].

Работы рассмотренных художников по текстилю отражают современное использование классических текстильных материалов в сочетании с ремесленными техниками. Сегодняшние деятели искусства используют традиционные декоративно-прикладные приемы исполнения: ткачество, переплетения, макраме, вязание, переосмысляя их в тенденциях настоящего времени. Художники, исследуя новые актуальные темы, образно и ассоциативно рассказывают о них через свои работы, выполненные традиционными старинными методами. Они делятся своим опытом и наработками в социальных сетях, где могут найти единомышленников по всему миру, а также привлечь заказчиков и учеников. Частные аккаунты, рассказывающие о различных видах искусства и ремесла – это площадка для получения знаний, полезная как для обучающихся, так и для специалистов своего дела. Искусство ручного ткачества и другие виды ремесленных техник продолжают быть актуальными и находить новое прочтение, благодаря художникам.

Литература

1. Газизова, А. Т. История развития ручного ткачества от гобелена до таписерий // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1-4. – С. 989-991. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-ruchnogo-tkachestva-ot-gobelena-do-tapiseriy> (дата обращения: 12.02.2023).

2. Асалханова, М. В. Современные направления развития текстильного искусства (выставка датских шпалер в Санкт-Петербурге) // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2015. – № 3. – С. 216-223. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-napravleniya-razvitiya-tekstilnogo-iskusstva-vystavka-datskih-shpaler-v-sankt-peterburge> (дата обращения: 12.02.2023).

3. Ремесло на совесть: Юдит Джаст и её «Jujust» // Sarah K. Benning Studios : [сайт]. – URL: <https://sarahkbenning.com/craft-with-conscience/craft-with-conscience-judit-just-of-jujust> (дата обращения: 26.12.22).

4. Ванесса Баррагао перерабатывает промышленные текстильные отходы с помощью гобелена ручной работы, изображающего океан // Designboom : [электронный журнал]. – URL: <https://www.designboom.com/art/vanessa-barragao-ocean-tapestry-01-01-19/> (дата обращения: 26.12.22).

5. Elizabeth Ashdown : [персональный сайт художника]. – URL: <https://elizabethashdown.co.uk/about> (дата обращения: 27.01.23).

Соотношение традиций и новаторства в искусстве витража

Статья посвящена соотношениям традиций и новаторства в искусстве витража. Рассматриваются развитие витражного искусства на протяжении многих столетий и эволюция новых технологий в изготовлении витражного панно на примере оформления станций петербургского метрополитена «Дунайская» и «Перспектив славы».

Ключевые слова: витраж, нововведение, фальцетный витраж, монументальное искусство

Ekaterina A. Kolotova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The ratio of tradition and innovation in the art of stained glass

The article is devoted to the relationship of tradition and innovation in the art of stained glass. The development of stained glass art through the centuries, and the evolution of new technologies in the manufacture of stained glass panels are considered on example of decoration of the St. Petersburg metro stations “Dunaiskaya” and “Prospect Slavy”.

Keywords: stained glass, innovation, falcet stained glass, monumental art

Витражное искусство получает все большую популярность в эпоху технологического прогресса. В современном мире существуют многообразные способы создания витража – от самоклеящейся пленки до высокосложной росписи с использованием фьюзинга. Витражное искусство выделяется на фоне других монументальных техник, поскольку оно имеет те уникальные возможности цветопередачи, которыми не владеют другие виды и техники искусства. Человеческий глаз видит окружающий мир благодаря свету и зрительным способностям. Свет, в свою очередь, способен воздействовать на цвет, который в итоге видит человек.

Цель исследования заключается в том, чтобы на основе документальных источников раскрыть тему нововведений в искусстве витража. В первую очередь, это синтез новых техник с традиционными витражными приемами на примере станций петербургского метрополитена «Перспектив славы» и «Дунайская».

Витраж существует на протяжении многих столетий. Известно, что подлинный расцвет витража происходит в период развития готического стиля (середина XII – XIII вв.). В эту эпоху почти каждый собор был украшен витражами. Следующий период, в котором витражное мастерство вновь приобретает популярность, связан с возникновением стиля модерн. В этот период (1880 – 1900-е гг.) возникают

более современные методы работы с витражными стеклами, создаются новые техники.

Использование витража в интерьере – это всегда обогащение его пространства. С помощью витража можно обыграть стены любого здания, что всегда вызывает мощный визуальный эффект, воздействующий на зрителя. Приемы витража часто используются в архитектуре для того, чтобы подчеркнуть характер убранства здания, а также создать световую игру с помощью разноцветных стекол.

Витражная техника широко применяется не только в монументальном искусстве, но и в декоративно-прикладном. Например, в оформлении бытовых предметов интерьера: витражных светильников, декоративных панно с подсветкой, перегородок для зонирования помещений. Иногда это может быть станковая картина. Абжур или светильник, созданный в технике витража, может выполнять функцию цветосветовой организации интерьерного пространства. Данное проявление витражной техники дает новые возможности для ее использования. Монументальное произведение не должно ограничиваться двумерной плоскостью цветного стекла. Однако важным критерием организации пространства с витражным декором является гармоничное сочетание с интерьером, с обязательным учетом функциональности, композиционного значения, художественных возможностей и формы в задаваемом объекте.

Благодаря своим особым характеристикам, витраж занимает особую нишу в системе декоративного искусства. Другие его разновидности менее пластичны, чем витраж. В процессе своего развития витраж не раз доказывал, что способен изменять и расширять границы собственных возможностей. В эпоху Ренессанса искусство витража стало впервые претендовать на статус станкового искусства. В это время возникло и такое явление, как живопись на стекле, где фигуры обладали объемным рисунком.

Фьюзинг с точки зрения техники исполнения представляет собой спекание нескольких стёкол при больших температурах. После спекания витраж могут также расписывать специальными красками. Здесь следует отметить, что краски бывают двух видов: холодные и те, что требуют обжига. В современном искусстве новые технологии сходятся со старыми техниками. Так наука помогает модернизировать уже имеющиеся возможности материала, одним из которых является печать на стекле.

Как пример взаимодействия новых технологий и традиционной техники (витража) отметим оформление станций метро «Проспект славы» и «Дунайская» в Санкт-Петербурге.

На станции метро «Проспект Славы» по периметру расположены красно-желтые витражные панно, изображающие красные звезды. Для создания этих изображений использовалась новая техника – триплекс, представляющая собой соединение двух или более органических, или силикатных стекол, с помощью специальной полимерной плёнки, способной при ударе удерживать осколки.

На станции «Дунайская» была использована смешанная техника литого витража и струйной печати на стекле, что также подчеркивает способность витража оставаться гибким к требованиям времени и связанным с ним нововведениям. Авторами этой работы являются художники-монументалисты С. А. Хвалов и Е. А. Быстров, имеющие академическое образование и открытые к использованию

новых технологий. Согласно их замыслу, на витражных окнах изображены исторические виды городов, стоящих на реке Дунай. Это такие города, как Вена, Будапешт, Белград, Видин, Измаил, Регенсбург, Пассау, Ингольштадт. Сами изображения силуэтов показаны темным силуэтом на светлом полупрозрачном стекле и окаймлены ярко-синим фактурным стеклом.

Исходя из вышесказанного, сделаем вывод, что в современном мире продолжается активное применение витража, который, несмотря на все перемены историко-культурного характера, остается популярным и востребованным у художников и заказчиков. Витраж развивается, находит новые применения в интерьере и тесно контактирует с новыми технологиями.

Литература

1. *Иванов, Е. Ю.* Фацетный витраж С.-Петербурга рубежа XIX–XX веков; Травленные и пескоструйные витражи С.-Петербурга на рубеже XIX–XX веков / Е. Ю. Иванов. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГПУ, 2003. – 36 с.
2. *Княжицкая, Т. В.* Витражи Санкт-Петербурга / Т. В. Княжицкая. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2006. – 113 с.
3. *Красник, А. Ф.* Витраж Ленинграда-Петербурга как художественное явление второй половины XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / А. Ф. Красник. – Санкт-Петербург, 2003. – 231 с.
4. *Рагин, В. Ч.* Искусство витража: от истоков к современности / Вирджиния Чиффо Рагин, Мэри Клеркин Хиггинс; [пер.: М. Бунеева]. – Москва : Белый город, 2004. – 288 с.
5. *Яковлева, А.* История петербургского витража: традиция и современность / Александра Яковлева. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2007. – 42 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

УДК 72.04.03:630*114.441.7(597)

Нгуен Тхи Фуонг Лиен

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

Фан Тхи Фуонг Тао

Ханой, Вьетнам

Школа машиностроения

Ханойский университет науки и техники

Латерит и его применение в древней вьетнамской архитектуре

Латерит является одним из местных строительных материалов в архитектурно-строительной отрасли Вьетнама. Отличаясь такими характеристиками, как свойством быть теплым зимой и прохладным летом, обладая совершенно уникальной грубой красотой, латеритные кирпичи используют для самых разных целей, как в качестве строительного, так и отделочного материала. Основное внимание в рамках исследования уделено вопросам использования латеритного кирпича в конструкции и элементах декора архитектурных сооружений древнего Вьетнама.

Ключевые слова: латерит, латеритный кирпич, строительный материал, архитектурный декор, скульптурная композиция

Nguyen Thi Phuong Lien

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

Phan Thi Phuong Thao

Hanoi, Vietnam

School of Mechanical Engineering

Hanoi University of Science and Technology

Laterite and applications in ancient Vietnamese architecture

Laterite is one of the indigenous building materials in the architectural construction industry in Vietnam. With the characteristic of being warm in winter - cool in summer and with a very unique rustic beauty, laterite bricks are used for a variety of purposes, both as construction materials and as decorative materials. Within the scope of research, the article will focus on introducing laterite brick, its applications in construction and architectural decoration in ancient Vietnam.

Keywords: Laterite, laterite brick, building material, architectural decoration, statue sculpture

Laterite is an iron-rich, sub-aerial, weathering product, commonly believed to evolve as a result of intense, in situ substrate alteration under tropical or sub-tropical climatic conditions; usually located at a depth of approximately 1,5–2m below the ground surface (fig. 1). It comprises an important subset of a wider range of ferruginous and related aluminous (i. e., bauxite) weathering products, which include ferric rete and various

iron-rich paleosol. Laterite weathering profiles often develop an indurated surface layer of resistant duricrust (fig. 2). These lateralized surfaces are both chemically and physically resistant and may extend over areas of a few, to hundreds, or even thousands, of square kilometers.

Laterite has a quite diverse color range, from yellow, yellow brown to reddish brown because it contains a very high content of iron oxide (the iron oxide content will determine the color of the laterite) [4, 6].

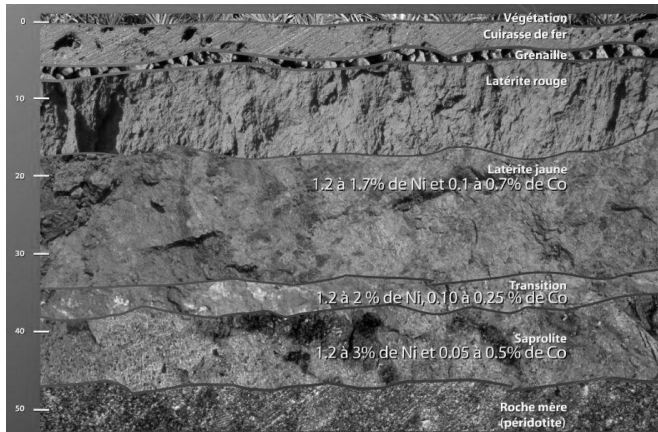


Fig. 1: Laterite profile

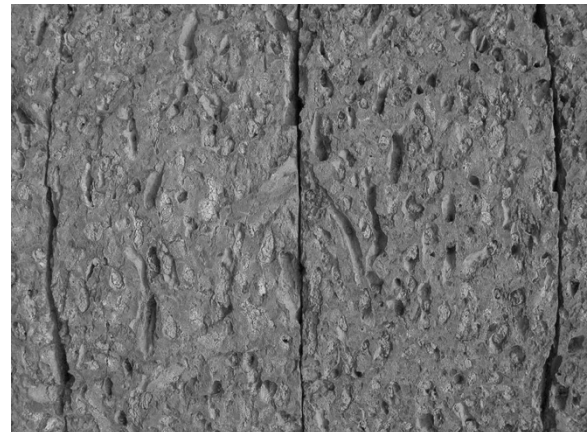


Fig. 2: Laterite surface

- **Laterite in Vietnam**

Laterite is distributed in many places in Vietnam such as Son Tay, Quang Ngai, Binh Duong ...; but most concentrated in Binh Yen commune, Thach That district, Son Tay, Hanoi. Here, there are about 200 households living by quarrying and nearly 20 establishments specializing in the production and supply of construction materials and fine art products from laterite, used for construction of architectural works or interior – exterior decoration (fig. 3, 4).

To get a complete laterite block, it needs to go through 3 stages, requiring meticulousness and care (fig. 5, 6):

1. Firstly, the stone cutter will extract stone from the ground.
2. Then it will be the process of drying in the open air for at least 3 months to the stone surface.
3. Finally, the stone will be transported to the workshop to be cut and then put into use.



Fig. 3: Statue made of laterite



Fig. 4: Sculpture on laterite



Fig. 5: The worker uses a special tool (Thó) to mine laterite



Fig. 6: Laterite bricks are dried before using

When still underground, because of the porous texture, many holes, easy to absorb water so laterite is quite soft. After being dug up and dried, the rock becomes solid. Laterite bricks are highly durable, if properly built, can last for hundreds of years. The chemical composition of laterite in different regions should create different colors (fig. 7).

Laterite is a very popular construction material in a hot and humid tropical country like Vietnam, with the outstanding advantage of helping to reduce the heat absorption capacity of architectural works, good air convection. Laterite constructions will have the advantage of being cool in the summer and warm in the winter. Laterite is popular because of its soft feature, so it is easy to sculpt and shape; able to withstand extreme weather; very suitable for building the foundation of temples and pagodas, making house walls, house gates, even directly used in house construction. Laterite easily creates a general aesthetic for the building, without the need for any additional materials to cover the outside, it itself exudes a natural and rustic beauty [1].

As a natural stone, the size of laterite blocks when newly exploited is very diverse, so the size of laterite bricks in construction is also rich, making construction easier and more flexible. Common sizes used are: 10 x 20 cm, 15 x 30 cm, 20 x 40 cm, 30 x 60 cm. (fig. 8).

Engineering & Physical Properties (Laterit)	Values	Chemical Composition Oxides	Values (%)
CEC (meq/100 g)	22.7	SiO ₂	21.55
pH (L/S = 2.5)	4.86	Al ₂ O ₃	24.31
Specific Gravity	2.75	Fe ₂ O ₃	29.4
Liquid Limit, LL (%)	72.8	Na ₂ O	0.07
Plastic Limit, PL (%)	35.6	K ₂ O	0.11
Plasticity Index, PI	37.2	P ₂ O ₅	16.71
(%)BS Classification	MH	SO ₃	3.98
ICL (%) 2.00 Soluble	5	CO ₂	3.65
Maximum dry density (Mg/m ³)	1.33		
Optimum moisture content (%)	34		
Unconfined compressive strength (kPa)	288		
Cc	0.24		

Note: ICL: Initial Consumption of Lime, Cc: Compression Index



Fig. 8: Various sizes of natural laterite blocks

Fig. 7: Chemical composition of laterite [4]

- **Ancient architectural works from laterite**

In construction, laterite bricks are often bonded together by a mixture of young mud with rice husk (fig. 9) or clay (fig. 10). Because of the characteristic hollow structure of laterite so the connection is tighter, increasing the life of the architecture – it can be said that laterite is a highly sustainable material.

In Vietnam, there are many ancient villages built with laterite bricks, such as Duong Lam ancient village (in Son Tay district, Hanoi) famous for its old houses built entirely from laterite with a lifespan of up to 200–500 years (fig. 12, 13, 14) [2].

Normally, an ancient house needs about 1500 laterite stones – size of 36 x 20 x 20 cm and weighing at about 18–20 kg.



Fig. 9: Ancient laterite brick wall, linked by a mixture of young mud - rice husk



Fig. 10: Ancient laterite brick wall, linked by clay



Fig. 11: The main gate of Duong Lam ancient village



Fig. 12: Village roads and houses built from laterite brick in Duong Lam ancient village

Most of the old houses here are built according to the traditional architecture very popular in the North of Vietnam: including gate – fence, yard, garden, screen, main house, outbuildings, kitchen, blanket area feed ...

According to the statistics of the management board of the ancient village of Duong Lam, there are still nearly 1,000 houses with traditional architecture. In which, there are more than 100 typical old houses that keep their structure almost intact: wooden house pillars, laterite wall and “ri” tile roof (fig. 15, 16) [2].

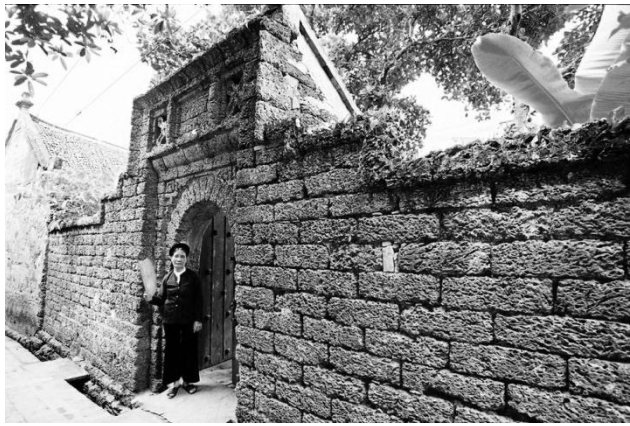


Fig. 13: Gates and fences made of laterite

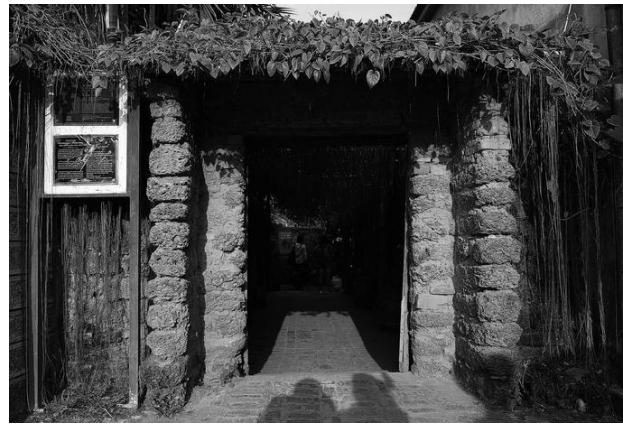


Fig. 14: The entrance to a house in Duong Lam ancient village



Fig. 15: Inner courtyard of Duong Lam village's ancient house



Fig. 16: Ancient porch

Not only residential house, but also public and military buildings are built of laterite. Son Tay ancient citadel is a typical example. The citadel was built in the 3rd year of Minh Mang (1822). This is a work built by the Nguyen Dynasty to protect the land north-west of Thang Long citadel. The citadel has a total area of 16 ha, built in the style of long cannon architecture with 4 doors in 4 directions (fig. 17, 19). According to ancient bibliography, the citadel has a circumference of about 1306.8 m with each direction about 400 m, the wall is 4.4 m high (fig. 18).

The laterite wall runs along a winding road, surrounded by a moat outside. The perimeter of the moat is 1,792 m, 26.8 m wide, 4 m deep built of laterite bricks (fig. 20) [3, 5]



Fig. 17: Perspective of Son Tay ancient citadel



Fig. 18: Gate and wall of Son Tay ancient citadel



Fig. 19: The lake and the monument are built of laterite



Fig. 20: Son Tay citadel wall relic

References

1. *Vật liệu xây dựng trong kiến trúc* // Министерство строительства Вьетнама : [сайт]. – URL: https://moc.gov.vn/vn/_layouts/15/NCS.Webpart.MOC/mt_poup/Intrangweb.aspx?IdNews=49743 (дата обращения: 11.01.2023).
2. *Нагумо Ичиро*. Исследование протекционизма в провинции Ха-Тай // Библиотека и центр цифровых знаний : [сайт]. – URL: https://repository.vnu.edu.vn/bitstream/VNU_123/24247/1/KY_03785.pdf (дата обращения: 11.01.2023).
3. *Thành cổ Sơn Tây- Giá trị kiến trúc độc đáo* // Национальный университет художественного образования : [сайт]. – URL: <http://www.spntw.edu.vn/articledetail.aspx?articleid=3614&sitepageid=656> (дата обращения: 11.01.2023).
4. *Strength of Lime-Cement Stabilized Tropical Lateritic Clay Contaminated by Heavy Metal* / Khitam Abdulhussein Saeed [et al.]. – DOI: 10.1007/s12205-013-0086-6 // *KSCCE Journal of Civil Engineering*. – 2015. – Vol. 19. – P. 887-892.
5. *Nguyen Danh Tuan*. Management of Son Tay ancient citadel relics, Son Tay district : Master Thesis of Culture Management / National University of Arts Educations. – Ha Noi, 2018. – 154 p.
6. *Sustainable use of laterite soil as compressed cement stabilized earth block for low cost housing construction* / Nurul Ain Ibrahim [et al.]. – DOI:10.1088/1757-899X/849/1/012027 // *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*. – Langkawi : IOP Publishing, 2020. – Т. 849. – № 1. – С. 12-27.

Инновационный способ создания арт-объектов монументального искусства с использованием аддитивных технологий

Представлен инновационный способ изготовления арт-объектов на основе использования 3D принтера, размеры рабочей области которого меньше габаритных размеров изделия. Способ заключается в сегментировании виртуальной модели изделия, добавлении в виртуальные сегменты фиксирующих элементов. После распечатки сегментов сборка изделия состоит в фиксированном сочленении сегментов и заполнении внутреннего объёма объекта монтажной пеной. Предложенный способ создания объектов монументального искусства обеспечивает быструю сборку изделия, обладающего высокой конструкционной жесткостью и прочностью. Представленная техника создания крупногабаритных объектов с использованием аддитивных технологий запатентована и предназначена для применения в монументальном и декоративно-прикладном искусстве, в дизайн-проектировании и макетировании.

Ключевые слова: создание, крупногабаритный, арт-объект, 3D принтер

Sergey M. Kadiev

Kudrovo, Russia

Children's Engineering Center

«Kudrovo Education Center»

Innovative method for creating monumental art objects using additive technologies

An innovative method of manufacturing art objects based on the use of a 3D printer, the dimensions of the working area of which are smaller than the overall dimensions of the product, is presented. The method consists in segmenting the virtual model of the product, adding fixing elements to the virtual segments. After printing the segments, the assembly of the product consists in a fixed articulation of the segments and filling the internal volume of the object with mounting foam. The proposed method for creating objects of monumental art provides a quick assembly of a product with high structural rigidity and strength. The presented technique for creating large-sized objects using additive technologies is patented and intended for use in monumental and decorative arts, design and layout.

Keywords: creation, large-sized, art object, 3D printer

Научно-технический прогресс на протяжении всей истории человечества неумолимо вносил, вносит и, очевидно, будет и в дальнейшем вносить во все сферы деятельности новые материалы, технологии и инструментарий. Искусство, во всех

формах его проявления, не является исключением. Нелепо и контрпродуктивно противодействовать техническому прогрессу, поэтому компьютерные технологии широко используются в монументальном искусстве.

При этом, если с использованием программного обеспечения во всех направлениях монументального искусства особых проблем нет, то с материализацией художественного образа посредством использования инструментария компьютерных технологий есть определенные трудности. В «плоскостных» (2D) разновидностях монументального искусства, таких как, монументальная живопись или монументально-прикладное искусство, создание конечного продукта средствами цифрового инструментария достаточно отработано, то в области «объемной» (3D) монументальной скульптуры есть проблемы с выполнением конечного художественного образа.

На стадии эскизного проектирования в монументальной скульптуре весьма эффективно используются 3D редакторы, 3D сканеры и 3D принтеры, обеспечивающие идеальное качество воспроизведения скульптурного эскиза задуманного образа, высокую точность его масштабирования и пропорций.

Но эту благостную картину портит проблема, возникающая при необходимости изготовления крупных объектов, габаритные размеры которых превышают пределы рабочей области 3D принтера. Даже учитывая, что уже достаточно широко распространены для использования в практической деятельности 3D принтеры с размерами рабочей зоны по координатам в пределах 1...1,5 метров, коллизия авторских желаний создателя и технических возможностей 3D принтера явление довольно частое.

Впрочем, данное противоречие вполне возможно разрешить. Можно для изготовления крупногабаритного объекта его виртуальную 3D модель рассечь в 3D редакторе на сегменты в размер рабочей зоны используемого 3D принтера [1], а затем, распечатав сегменты, последовательно склеить их в требуемый скульптурный образ.

Однако, такой технологический процесс обладает рядом недостатков.

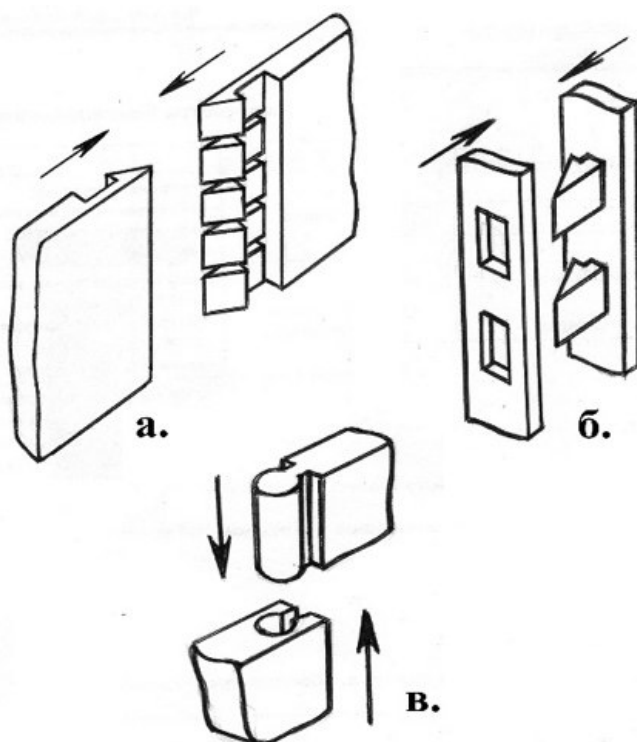
Во-первых, очень длительный по времени процесс склейки, использующийся при посегментной сборке объекта. А именно, склеиваем два смежных сегмента, даём время на отвердевание клеевого соединения и обретение им конструкционной прочности. В зависимости от того, какой клей используется, время на склеивание двух элементов занимает от нескольких часов до нескольких суток. К полученной склеенной композиции приклеивают следующий элемент и так до полной сборки скульптурного арт-объекта. Суммарное время на полную сборку арт-объекта будет равно времени, затраченному на поклейку пары элементов, помноженному на количество элементов. Безусловно, можно оптимизировать сборку, если параллельно клеить пары сегментов, но тогда возрастает вероятность того, что при окончательной сборке арт-объекта появятся межфрагментальные сдвиги некорректно склеенных сегментов, корректировка которых не получится или будет сопряжена с колоссальными затруднениями.

Во-вторых, для того, чтобы собранный арт-объект получился прочным печать его элементов выполняют в виде сплошного заполнения или внутренний объем элемента заполняется ячеистыми структурами [2]. При этом, торцы элементов для обеспечения прочного склеивания между собой выполнены в виде плоскости со

стыковочными узлами для точного совмещения. Это приводит к очень высокому расходу материала, особенно при создании композиций монументального искусства, которые при этом получаются крайне тяжелыми.

В Центре образования «Кудрово» (ЦО «Кудрово») в ходе проведения проектирования дизайна кузова урбанистического электромобиля *Kudrover* была создана инновационная техника создания крупногабаритных объектов, габариты которых превышают размеры рабочей зоны 3D принтера. Данный способ признан изобретением и на него получен патент РФ на изобретение [3]. Предложенный способ создания крупногабаритных сегментированных композиций на базе использования 3D принтера не имеет выше указанных недостатков, прост в применении и легко воспроизводим, что было подтверждено практикой его применения школьниками ЦО «Кудрово». Не взирая на то, что инновационный способ был применен для проведения макетирования, не вызывает сомнения возможность его использования при создании арт-объектов монументального искусства.

Технология инновационного способа следующая. Виртуальная 3D модель создаваемого объекта рассекается на элементы по размеру рабочей области 3D принтера. Кромки полученных виртуальных сегментов формируются с дополнительными фиксирующими элементами (ил. 1). На иллюстрации 1 показаны возможные варианты, где: а – клиновидные защелки, б – пара «отверстие – защелка», в – пара «выступ – направляющий канал». Распечатав требуемые модифицированные сегменты, сборка арт-объекта выглядит в виде простого защелкивания соответствующих смежных элементов. На процесс сборки затрачивается не сопоставимо меньшее время, чем при использовании традиционной техники склеивания сегментированного объекта.

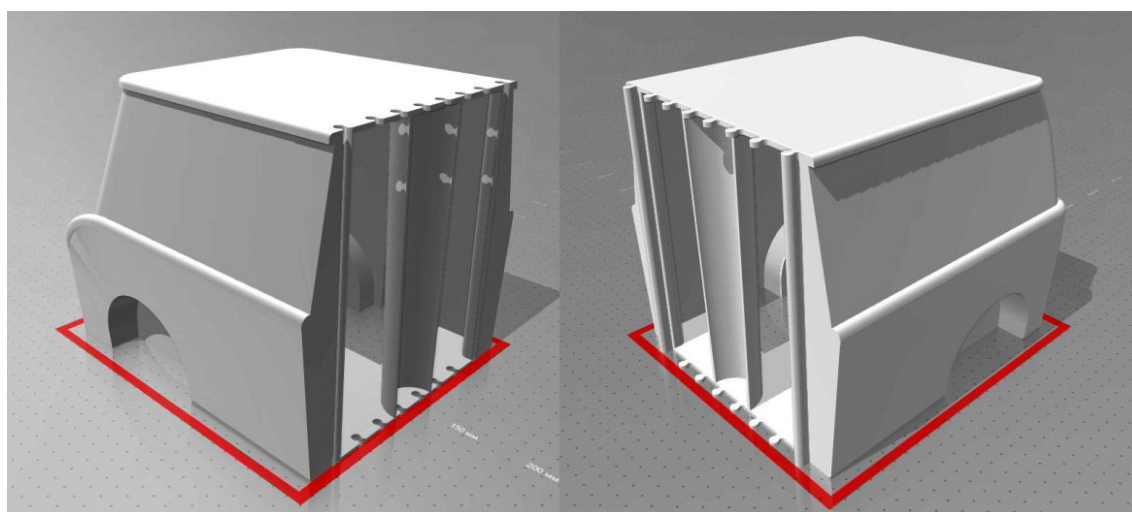


Ил. 1. Фиксирующие элементы

По завершению сборки изготавливаемого объекта его внутренняя полость заполняется монтажной пеной. Как результат получаем прочную, монолитную композицию, но вместе с тем, по сравнению с изготавливаемой традиционным способом, более легкую, с меньшими затратами расходного материала.

Инновационный способ создания крупногабаритных объектов с применением аддитивных технологий прошел апробацию в ЦО «Кудрово» на примере дизайн-проектирования автомобильного кузова на финальном этапе при создании его пластилинового макета. В условиях реального производства в автомобильной промышленности пластилиновую модель изготавливают в масштабе 1 : 1. В условиях школы это ресурсно не выполнимо, поэтому пластилиновый макет был изготовлен в масштабе 1 : 5.

Формозадающая основа пластилинового макета была изготовлена на 3D принтере *Ultimaker 2 Extended (Plus)*, который был выбран как имеющий максимальную рабочую область (223 × 223 × 305 мм) из наличных в Детском инженеринговом центре 3D принтеров. Созданную виртуальную модель формозадающей основы макета разделили на два элемента, в их стыкуемые кромки были введены фиксирующие элементы, представляющие собой сочлененную сдвигаемую пару «выступ – направляющий канал» (ил. 2).



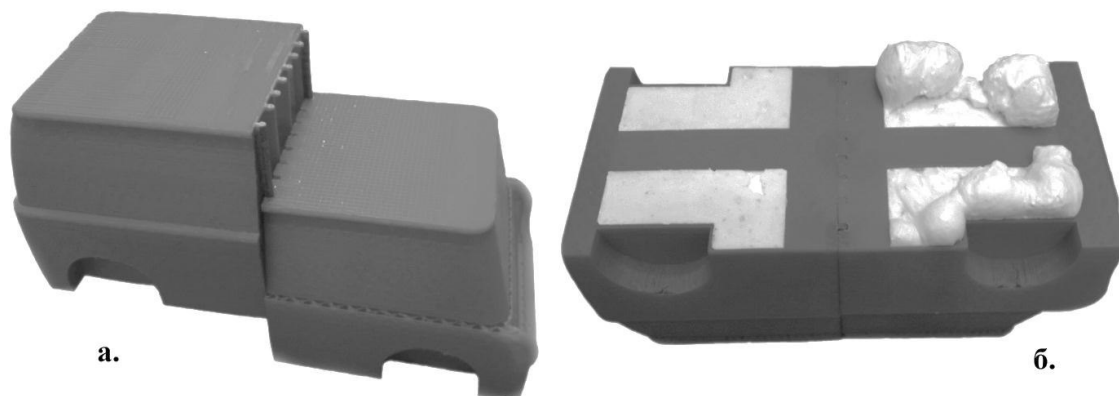
Ил. 2. Составляющие сегменты формозадающей основы пластилинового макета

Распечатанные сегменты были с помощью фиксирующих элементов состыкованы (ил. 3, а), внутреннюю полость собранной композиции заполнили монтажной пеной (ил. 3, б).

После отвердевания монтажной пены формозадающая основа приобрела конструкционную прочность и жесткость монолита. Это позволило комфортно нанести на неё пластилин и исполнить пластилиновый макет кузова проектируемого автомобиля *Kudrover* (ил. 4).

Проведенная апробация запатентованного ЦО «Кудрово» способа макетирования подтвердила его реализуемость и наличие всех заявленных по сравнению с аналогами достоинств. Инновационный способ прост и технологичен, легко может быть освоен неквалифицированным персоналом и полностью воспроизводим в рамках заявленного техпроцесса. Скорость сборки создаваемой композиции при использовании фиксирующих элементов на несколько порядков выше, чем при

использовании склеивания. Изделие, созданное с использованием инновационной технологии, получается гораздо легче изделий, выполненных в рамках традиционных технологий, при сопоставимой конструкционной жесткости и прочности. Не вызывает сомнений возможность использования данной инновационной техники для создания объемных композиций монументального искусства.



Ил. 3. Изготовление формозадающей основы:
а – сборка основы, б – запенивание



Ил. 4. Пластилинный макет электромобиля *KudRover*

Литература

1. *3D-печать крупных объектов* // 3Dplast : [веб-портал]. – URL: <https://3dplast.biz/a407201-pechat-krupnyh-obektov.html> (дата обращения: 30.11.2022).
2. *10 лайфхаков в 3D-печати* // 3Dtoday : [веб-портал]. – URL: <https://3dtoday.ru/blogs/dagov/10-lithgow-in-3d-printing/> (дата обращения: 30.11.2022).
3. *Патент № 2733335 Российская Федерация, МПК G09B25/00. Способ макетирования крупногабаритных объектов, превышающих размеры рабочей области 3D принтера* : заявл. 26.02.2020 / С. М. Кадиев, И. Р. Сыровенко, А. В. Мастерских; заявитель МОБУ «СОШ «Центр образования Кудрово»». – 12 с. : ил.

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

С. А. Шаманова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Проблемы и перспективы применения нейросетевых инструментов в архитектурно-дизайнерском проектировании и монументальном искусстве

Искусственные нейронные сети (нейросети, ИНС) находят все большее применение в различных областях человеческой деятельности. Их появление в программном/аппаратном воплощении – важный этап на пути к созданию искусственного интеллекта (ИИ). Первые примеры применения самообучающихся ИНС в искусстве, архитектуре и дизайне (в частности, изображения, генерируемые нейросетью Midjourney) впечатляют и заставляют задаться вопросами: как изменится архитектурная среда под влиянием этой технологии? Не заменят ли ИНС или системы ИИ живых художников, дизайнеров и архитекторов?

Ключевые слова: архитектурное проектирование, монументальное искусство, нейросети, искусственный интеллект

Evgenii Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Sofia A. Shamanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Problems and prospects of using neural network tools in architectural design and monumental art

Artificial neural networks (neural networks, ANNs) are increasingly used in various fields of human activity. Their appearance in software/hardware implementation is an important step towards the creation of artificial intelligence (AI). The first examples of the use of self-learning ANNs in art, architecture and design (in particular, images generated by the Midjourney neural network) are impressive and make one wonder: how will the architectural environment change under the influence of this technology? Will ANNs or AI systems replace living artists, designers and architects?

Keywords: architectural design, monumental art, neural network, artificial intelligence

Наступает новая эра в эволюции архитектурного и художественного творчества, что коррелирует с постепенным переходом человеческой цивилизации к

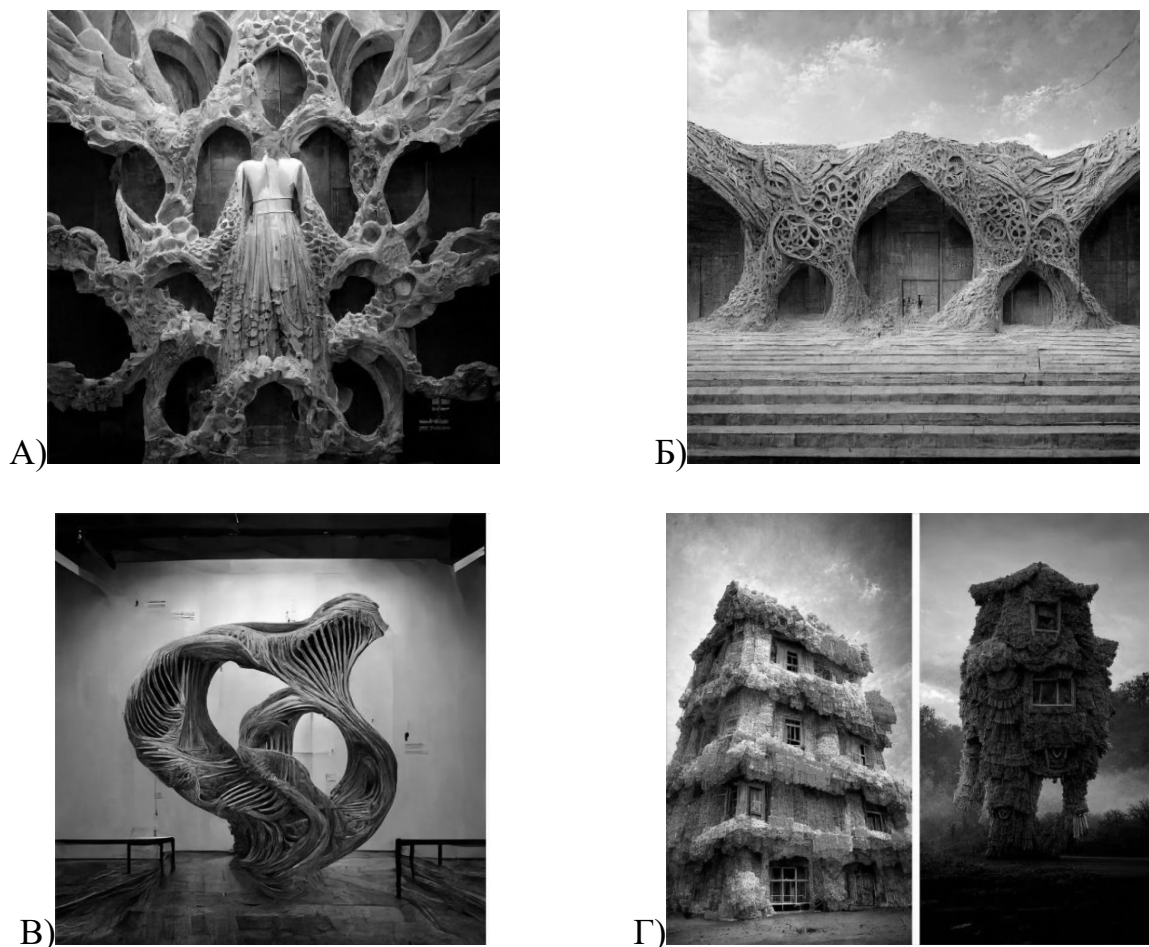
новому технологическому укладу, характеризующемуся все более широким внедрением нанотехнологий, генетических модификаций, а также систем искусственного интеллекта (ИИ). Важной вехой на этом пути стала разработка искусственных нейронных сетей (нейросетей, ИНС) – компьютерных и программных систем, моделирующих работу сетей нервных клеток живого организма. Главным преимуществом ИНС перед традиционными алгоритмами является возможность их обучения (вместо программирования). В результате нейросети могут быть использованы для решения все более сложных задач. Одной из перспективных областей является нейросетевое проектирование в архитектуре и дизайне, которое может прийти на смену алгоритмическому проектированию, в 2010-х гг. существенно изменившему облик современной архитектурной среды (наиболее известный пример – проекты и постройки Захи Хадид и Патрика Шумахера). Интересные (и отчасти пугающие) образцы применения нейросетей в искусстве – это ИНС *Midjourney* и *DALL-E 2*, которые способны создавать сложные (и порой высокохудожественные) изображения на основе текстовых запросов.

Важной проблемой является эстетическое осмысление творений нейросетей, которые все успешнее конкурируют с работами цифровых художников. Художественный мир был не так давно шокирован тем, что на конкурсе изобразительных искусств в штате Колорадо, США, победил участник с картиной, созданной при помощи нейросети *Midjourney*. Работа под названием «Театр космической оперы» представляет собой большую комнату с людьми в классических платьях, собравшихся вокруг большой светящейся белой сферы, напоминающей Луну. В интернете данное событие вызвало неоднозначную реакцию: многие пользователи сети посчитали победу незаслуженной, и что в принципе объекты нейросетевого творчества не должны ставиться в один ряд с произведениями, созданными вручную кропотливым трудом. Однако согласно другой точке зрения, которую разделяет и автор картины, на создание качественного изображения с помощью нейросети затрачивается большое количество времени и ресурсов – ему потребовалось более ста попыток генерации, а затем долгие часы редактирования и оптимизации картинка прежде, чем довести ее до приемлемого уровня [1].

Midjourney разработала одноименная компания, созданная в феврале 2022 г. Этот проект принадлежит учёному Дэвиду Хольцу. Ему всего 33 года, и он выпускник факультета прикладной математики Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл. Хольц в студенчестве изучал алгоритмы нейровизуализации, поработал в R&D центре *NASA*, где работал с технологией *LiDAR*. *Midjourney* в настоящее время доступен только через бот на официальном канале в *Discord*. Пользователь создает изображение с помощью команды «*/imagine prompt:*» и далее путем ввода текстового описания или набора слов-характеристик задает требуемые параметры. Бот в ответ присылает готовую картинку [2].

Безусловно, нейросети открыли человечеству альтернативный способ создания произведений искусства. Но где же все-таки проходит грань между осмысленным творчеством со всеми его ограничениями и бесконечными возможностями технологий? Споры о том, заменят ли нейросети дизайнеров, возможно, напоминают дискуссии между художниками и фотографами в середине XIX века, с появлением первых фотоаппаратов.

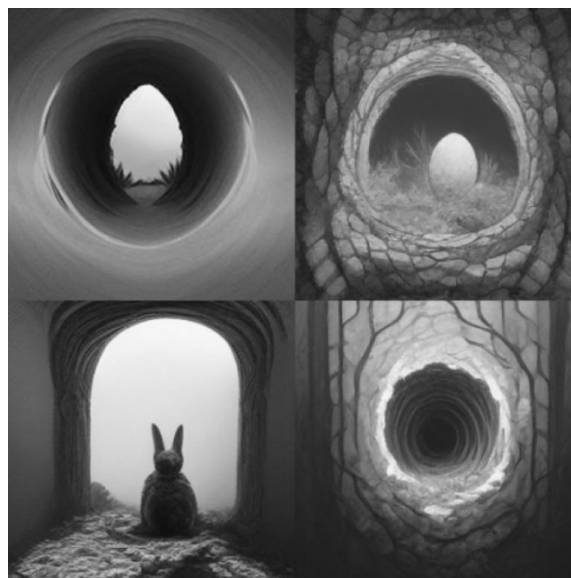
Интернет-журнал *Stir World* провел исследование мнений профессиональных дизайнеров со всего мира на эту тему. Одни предлагают использовать функционал *Midjourney* для воссоздания исторического облика утраченных зданий, в частности, со сложной фрактальной архитектурой. Другие предпочитают исследовать особенности разных материалов – дерева, камня, песка и способы формообразования из них. Третьи находят в нейросети способы решения социальных проблем. Иные используют нейросеть для обучения студентов созданию быстрых набросков, которые впоследствии вырастают в полноценные проектные решения. Но многие специалисты сходятся на том, что нейросети – это лишь инструмент для запуска начального этапа проектирования (ил. 1) [3].



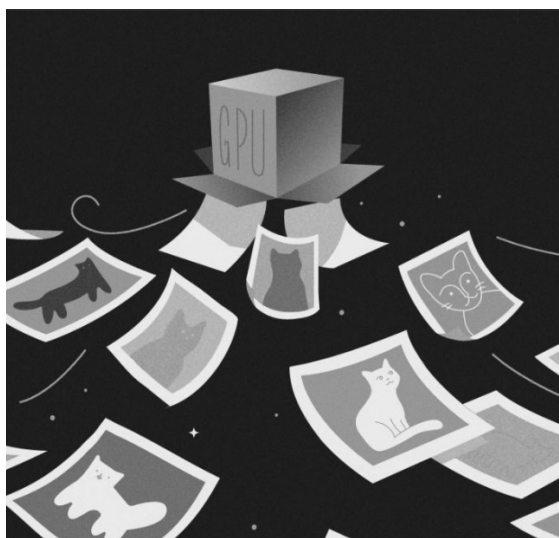
Ил. 1. Нейросетевой дизайн:

- А) «Носимая архитектура», арх. Бехназ Фарахи, Иран/США;
- Б) «Контекстуальная архитектура», арх. Нуру Карим, Индия;
- В) скульптура из гнутого паром дерева, диз. Игорь Пантич, Великобритания;
- Г) «Дом-пиньята», арх. Рональд Разэль, США

На российском интернет-портале *Habr* в августе 2022 г. была опубликована статья об экспериментах с созданием логотипов и обложек в *Midjourney*. Для сравнения ниже приведены примеры разного образа мыслей реального человека (дизайнера) и нейросети. Можно проследить, что сеть не справилась с абстрактными понятиями, такими как *Python*-код и информационный «контейнер» со структурой данных (ил. 2, 3).



Ил. 2. Эксперименты с *Midjourney* по созданию обложек и логотипов на *Habr.com*.
Запрос: «*Rabbit hole with Python program code* («кроличья нора с *Python*-кодом»)»



Ил. 3. Эксперименты с *Midjourney* по созданию обложек и логотипов на *Habr.com*.
Запрос: «*Kubernetes container, photos with cats, machine learning, graphic processing unit*»

Midjourney – это далеко не первая и не единственная нейросеть, способная генерировать изображения на основе текстовых запросов. Мир уже потрясали нейросети *OpenAI DALL-E* и *Google Imagen*. К примеру, *DALL-E* состоит из 2 частей: одна для преобразования пользовательского ввода в представление изображения (называется *Prior*), а другая – для преобразования этого представления в реальную фотографию (называется *Decoder*). *CLIP* (*Contrastive Language – Image Pre-training*) – это модель нейронной сети, которая возвращает наилучшую подпись для изображения. По сути, это противоположно генерации текста в изображение в *DALL-E*. Вместо предсказания того, как изображение должно выглядеть или как классифицироваться, *CLIP* имеет сравнительную цель изучения связи между текстовым и визуальным представлениями одного и того же объекта [4].

В строительной индустрии существует тенденция к автоматизации процессов. Уже прочно вошло в обиход архитекторов параметрическое моделирование, в котором форма элементов выражена т. н. примитивами и соотношениями между ними. Все большее применение находят технологии *BIM* (*Building Information Modeling* или *Building Information Model*) – информационное моделирование здания или информационная модель здания. Благодаря этим технологиям сложные математические вычисления были перенесены в компьютерную среду, что открыло человеку больше возможностей для творчества. И вот, избавившись от необходимости расчетов, специалисты задались вопросом – что же остается человеку, если нейросети отберут у него и творческую работу?

Бесплатное распространение нейросетей решило проблему предложения быстрого эскиза, на создание которого требуются знания, опыт и время. Однако жизненные ассоциации, которые отражают зримый и незримый мир, могут быть заложены только человеком. Существующие тренды на экологичность, адаптивность, устойчивость возникли именно из человеческого опыта, без которого творческие профессии не имели бы смысла. Люди создают метафоры, наполняют окружающий мир особыми ценностями, придумывают сюжеты, одновременно являясь создателями и пользователями.

Часто можно столкнуться с тем, что современный дизайнер не является «рулевым» процесса – его суть сводится больше к исполнительской роли в большой индустрии. Находясь в состоянии конкуренции с окружающими, человек испытывает стресс, из-за чего остается все меньше времени и сил творить. К тому же, объект творчества не может быть воплощен в своем «идеальном» варианте – он должен быть «урезан» до необходимого соответствия требованиям строительства, материалов, климата, финансовых возможностей заказчика и т. д. Все эти ограничения, естественным образом сдерживающие творческий процесс, попросту не могут (пока) быть применены по умолчанию в нейросетях из-за их специфики.

Применительно к вышеупомянутым нейросетям, какими бы потрясающими они ни казались, есть целый ряд требований и ограничений по их использованию. Во-первых, формулировки и слова должны быть максимально упрощенными, конкретными, буквальными, без метафор и эвфемизмов, понятных лишь людям. Например, *Midjourney* может правдоподобно воссоздать облако, но совершенно не понимает «облачные ресурсы». Во-вторых, они не могут ничего создать «с нуля» – необходим набор предварительно подобранных файлов-исходников с названиями (наподобие исследования аналогов в проектировании), которые нужно где-то хранить. В-третьих, при изменении трендов нейросети нужно кому-то переобучать [5].

Еще одной стороной вопроса является закрепленное в законодательстве многих стран понятие об авторском праве. Использование нейросетями баз данных картинок, полученных зачастую без ведома авторов, де-юре не является нарушением, поскольку создается совершенно новый объект. Но де-факто даже в таких объектах люди умудряются разглядеть фрагменты собственного творчества. И это становится весомым поводом для протестов художников и дизайнеров против нейросетей.

В обозримой перспективе возможно сосуществование «искусства нейросетей без границ» как эмоциональной и параметрического дизайна в сочетании с *BIM* как логической составляющей проекта. Все остальное – привнесение ассоциаций из жизненного опыта и адаптирование виртуального мира физическому – остается на

усмотрение творцов: художников, архитекторов, дизайнеров. В конечном итоге, новая философия человеческого труда как процесса надления чего бы то ни было смыслом порождает главный вопрос – смогут ли технологии когда-нибудь полностью заменить эмпирический опыт пользователя среды, созданной человечеством?

Литература

1. *Roose, K.* An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy // The New York Times : [сайт]. – URL: <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html> (дата обращения: 1.02.2023).

2. *Понировская, З.* Кнопка шедевр. Ультимативный гид Пражской медиашколы по Midjourney // Пражская медиашкола : [сайт]. – URL: <https://www.pragueschool.media/post/predstavte-sebe-midjourney-ai-guide> (дата обращения: 01.02.2023).

3. *Maju, S. V.* Midjourney: in the middle of the universe and multiverse of AI imagination // StirWorld : [сайт]. – URL: <https://www.stirworld.com/see-features-midjourney-in-the-middle-of-the-universe-and-multiverse-of-ai-imagination> (дата обращения: 01.02.2023).

4. *Islam, A.* How Do DALL·E 2, Stable Diffusion, and Midjourney Work? // MARKTECHPOST : [сайт]. – URL: <https://www.marktechpost.com/2022/11/14/how-do-dall%c2%b7e-2-stable-diffusion-and-midjourney-work/> (дата обращения: 01.02.2023).

5. *Сможет ли Midjourney заменить дизайнеров? Тестируем нейронную сеть* // Хабр : [сайт]. – URL: <https://habr.com/ru/company/selectel/blog/684246/> (дата обращения: 01.02.2023).

Оптимизация технологических процессов реставрации смальтовой мозаики

Монументальная смальтовая мозаика находится под защитой Конвенции об охране всемирного культурного наследия, ставящей главной задачей сохранение (консервацию и реставрацию), а также популяризацию этого вида искусства. В статье представлены технологии, применяемые в современной реставрации мозаичных произведений. Выявлены проблемы, с которыми встречаются реставраторы при работе с мозаиками, проанализированы научные достижения в области реставрации мозаичных творений, обоснованы и предложены перспективные направления для решения возникающих проблем.

Ключевые слова: монументальное искусство, смальтовая мозаика, реставрация, цифровые технологии, искусственный интеллект

Daria D. Belyakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Mining University

Optimization of technological processes restoration of the smalt mosaic

The monumental smalt mosaic is protected by the Convention on the Protection of the World Cultural Heritage, which sets the main task of preservation (conservation and restoration), as well as the popularization of this art form. The article presents the technologies used in the modern restoration of mosaic works. The problems encountered by restorers when working with mosaics are identified, scientific achievements in the field of restoration of mosaic creations are analyzed, promising directions for solving emerging problems are substantiated and proposed.

Keywords: monumental art, smalt mosaic, restoration, digital technologies, artificial intelligence

Мозаика является одним из видов монументального искусства и тесно связана не только с историей формирования культур России и стран Европы, но и с историей развития церковного искусства в целом. Следовательно, мозаика, как часть культурного наследия, попадает под Конвенцию об охране всемирного культурного и природного наследия, принятой с 1972 г., а в России – с 1988 г., и действующей до сих пор¹⁵.

¹⁵ Конвенция была принята в связи с угрозами разрушения объектов культурного и природного наследия из-за воздействия природных и антропогенных факторов. Возможные утраты объектов культурного наследия приводят к обеднению достояния государства, поэтому были рассмотрены меры, способствующие сохранению природных и культурных памятников.

Одним из важных составляющих сохранения объектов культурного наследия является реставрация. За историю своего существования реставрация накопила значительный опыт работы с материалами и технологиями в разных видах искусства. Но наше время бросает определенные вызовы старинным методам. Так, традиционные технологии из-за своих трудоемкости и временных затрат порой не отвечают современным стратегиям, а применяемые материалы и технологии не всегда способствуют сохранению реставрируемого памятника. Возникает необходимость в разработке новых технологий, способных ускорить, облегчить и улучшить качество осуществляемых реставрационных работ. Рассмотрим подробнее реставрационные действия в области сохранения мозаичного наследия.

Перед началом реставрации мозаичного панно производят предпроектные исследования. На основе выявленных исторических документов, архивных данных, иллюстративных материалов, стилистических и технологических изысканий и т. д., реставраторы создают эскиз, иллюстрирующий полное изображение мозаики и определяют алгоритм реставрационных действий. Ускорить и облегчить предпроектные исследования способны современные цифровые технологии, в частности 3D-сканирование¹⁶. Например, в 2018 г. инженерное предприятие «НГКИ» выполнило точные обмеры мозаики «Человек и печать» в интерьере здания газеты «Известия» (1978 г., Москва), выполненной художником А. В. Васнецовым совместно с Н. Андроновым [2]. Обмер исторического мозаичного панно был выполнен 3D-лазерным сканером *Leica ScanStation P40* с применением запатентованной технологией оцифровки сигнала *WFD (Wave Form Digitizer Technology* – системы измерения времени прохождения сигнала, объединяющей преимущества импульсного и фазового дальномеров в одном устройстве) [2]. Для обеспечения равномерности освещения мозаики была осуществлена подсветка, а для обеспечения максимальной четкости конечного ортографического изображения панно была задействована технология наложения цифровой фотографии на облако точек лазерного сканирования [2]. Данная технология позволила в короткие сроки оценить состояние исследуемого объекта и быстро выработать стратегию дальнейшей работы с памятником. После оцифровки мозаичного панно проводится дальнейшая доработка эскиза. Сегодня при реставрации произведений искусства можно использовать актуальные возможности цифровых технологий – современные нейронные сети на основе машинного обучения. Т. е. нейросеть решает поставленные задачи не напрямую, путем жесткой алгоритмизации, а через обучение – решение множества аналогичных задач [11, с. 210]. В публикации «Реставрация произведений искусств с применением глубокой нейросети» предлагается метод воссоздания утраченных фрагментов, основанный как раз на глубоких нейронных сетях [21]. При виртуальной реставрации была использована комплексная модель, включающая в себя *Mask R-CNN* и *U-Net*. Они представляет собой свёрточные нейронные сети, ориентируемые на анализ изображения и его дальнейшую обработку, исходя из своих определенных заданных задач. *Mask R-CNN* был использован для автоматического создания маски, выделяющий реставрируемые области по их границам [21, с. 439]. *U-Net* играл важную роль в следующем этапе, а именно в окрашивании выделенных реставраторами

¹⁶ Трехмерное сканирование, как один из первых этапов бесконтактной реставрации, было применено в нашей стране еще при реконструкции черепов, найденных в раннескифском погребально-поминальном комплексе Аржан-2, могильниках Забайкалья (Жиндо, погр. 6; Мельничное и Груздёвое) и Приморья (пещера Чертовы ворота).

объектов [21, с. 439]. Одна из самых непростых задач реставрации мозаики – это восстановление лица. Для решения этой задачи в ситуации восстановления средневековых монументальных произведений была разработана специальная математическая модель – *Byzantine Style Specific Model (BSSM)*, подгонявшая отсканированные лазером человеческие лица под византийские иконографические каноны [20, с. 2].

После предпроектных исследований, реставраторы переходят к подбору подходящего для работы материала – смальты. Один из главных принципов реставрации, заключается в том, что детали и материалы, предназначенные для замены недостающих фрагментов, «должны гармонично вписываться в целое и вместе с тем так отличаться от подлинных фрагментов, чтобы реставрация не фальсифицировала историческую и художественную документальность» [5, с. 177]. Однако из-за большой разницы физико-химических свойств смальт современных и средневековых нередко возникает несовпадение исторического материала с его современными аналогами, что искажает внешний облик мозаичного панно. Во избежание подобной проблемы проводят химический анализ смальты реставрируемого панно, чтобы впоследствии подобрать подходящий аналоговый материал. Одним из известных методов неразрушающего анализа является рентгенофлуоресцентный (РФА) [9, с. 494]. РФА используют для определения концентрации главных и примесных элементов в материале [7, с. 409]. Данный метод использовали для исследования составов набора из 18 смальтовых тессер – четыре тессеры греческих мозаик, датируемые I–II вв. н. э. и одна – XI в. н. э., три сирийские тессеры VIII века н. э. и десять итальянских тессер из Сан-Витале в Равенне – VI век н. э. [18, с. 3]. Анализ выполняли с помощью *AGLAE (Accelérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire – Ускорителя Элементного Анализа Большого Лувра, расположенного во Франции)* [18, с. 3]. *AGLAE*, действующий по принципу энергодисперсионного спектрометра, вырабатывает относительно мягкие пучки протонов энергией 3 МэВ, что искореняет возможность повреждения исследуемого объекта. Для регистрации флуоресцентного излучения использовали кремниевые дрейфовые детекторы (*SDD*) с *Al*-фильтрами 50 мкм, повышающие контрастность аналитических линий и улучшающие предел обнаружения определяемых элементов [18, с. 3]. Используется для выявления высокоэнергетического рентгеновского излучения. Для обнаружения низкоэнергетического рентгеновского излучения, которое обычное легко поглощается воздухом, использовали *SDD*, находящийся в гелиевой атмосфере, а детекторы из сверхчистого германия применяются для регистрации γ -квантов от 60 кэВ до 2 МэВ, и использовались, в основном, для измерения концентрации натрия [18, с. 3]. В другом исследовании были изучены составы смальтовых тессер, обнаруженных в руинах церкви ранневизантийской эпохи на территории Мерсин в Турции. Анализ выполняли на электронно-зондовом микроанализаторе *JEOL JXA-8100*. Прибор оснащен пятью волнодисперсионными спектрометрами, схожими по принципу действия с энергодисперсионным [6, с. 1474]. Ускоряющее напряжение микроанализатора составляло 15 кВ, значение тока пучка – 50 нА. Измерение проводили на расстоянии (рабочее расстояние) 11 мм. Время набора сигнала на пике составляло 30 с, а на фоне – 10 с [14, с. 603]. Дополнительно были проведены исследования внутренних структур образцов при помощи прибора *FEI Philips XL40 ESEM* (сканирующий электронный микроскоп), также работающий на основе энергодисперсионного

спектрометра. В качестве детектора для регистрации вторичного рентгеновского излучения использовали кремний-литиевый детектор. Ускоряющее напряжение – 20 кВ, рабочее расстояние – 10 мм [14, с. 604].

Более подробные результаты исследований описаны в публикациях «Историческая смальтовая мозаика: мульти-аналитическое исследование их характеристик» и «Анализ смальтовых тессер из Килисе Тепе: новый взгляд на ранневизантийскую производственную технологию», соответственно [14; 18].

По полученным данным, можно сделать вывод, что образцы представляют собой натриево-известковые или натриево-известково-силикатные стекла. Во всех образцах присутствует большое содержание (>50%) кремнезема – силикат/кварц (SiO_2), являющийся основным стеклообразующим веществом. Второй по содержанию (>10-15%) – природная сода (Na_2O), ее добавляли для понижения температуры кремнезема, значение которого составляет 1600 °С, а для повышения прочности и устойчивости стекла вводили CaO (>7-10%). Оксид алюминия (Al_2O_3) применяли также для повышения химической прочности стекла. В качестве глушителей стекла – увеличение показателей непрозрачности – использовали оксид сурьмы (SnO_2) и оксид олова (Sb_2O_5). Окрашивание стекла происходило за счет добавления в шихту специальных оксидов металла. Для бирюзового оттенка вводили оксиды меди (CuO), красные и зелёные цвета получали за счет добавления частиц меди (Cu), черный цвет – благодаря добавкам в виде частиц железа (Fe), а для различных желтых оттенков вводили сульфат свинца (Pb_2SnO_4) [14, с. 605-606].

Во многих исследованиях при археологических раскопках применяли масс-спектропию, позволяющую дать более точный элементный состав смальты от Li и до U [3, с. 190]. Однако для реставрируемых материалов подобный анализ нежелателен, так как в большинстве случаев является разрушающим, но, если опираться на данные, полученные в ходе исследований, можно сделать вывод, что в большинстве случаев кремнезем (SiO_2), сода (Na_2CO_3) и известь (Ca_2CO_3) являлись основными компонентами при изготовлении стекла, в том числе и смальтовых, в Древнем мире в целом [15; 19]. Таким образом, благодаря анализу элементного состава исторических смальтовых стекол, реставраторы могут подобрать их более точную рецептуру, так как многие школы мозаики, также специализирующие на реставрации, самостоятельно готовят шихту, добавляя необходимые компоненты, а потом варят смальту.

После подбора смальт и колки ее на модули тессеры выкладывают на мозаичный грунт, следуя эскизу. И при реставрации мозаичного панно также уделяют внимание исследованиям подобного грунта, дабы подобрать более подходящий для реставрации конкретное произведения. Сегодня мозаичисты в качестве мозаичного грунта используют растворы на цементной основе. И в настоящий момент проводят различные исследования микродисперсных добавок, способных повысить прочностные и другие характеристики цементных смесей, с целью избежать осыпания тессер по прошествии времени. Особое место занимают добавки в виде различных наноразмерных частиц. К наиболее распространенным относят наночастицы диоксида кремния (SiO_2). Исследования показывают, что присутствие наночастиц кварца ускоряют процессы формирования геля гидросиликатов кальция ($C - S - H$), т. е. ускоряется кинетика гидратации, что приводит к сокращению сроков схватывания цементного композита [1, с. 7]. Но высокие значения поверхностной

энергии, возникающие у наночастиц, приводят к их агломерации между собой и, следовательно, к их неравномерному распределению [12, с. 84]. Так другие исследования показывают, что добавление суперпластификатора на основе поликарбоксилатных эфиров в водную дисперсию, состоящую из наночастиц кварца, позволяет обеспечить устойчивое состояние частиц, предотвращение их агломерации, а также их равномерное распределение в смеси [12, с. 84]. Нанокремнезем также повышает плотность и механические свойства цемента за счет химических реакций (пуццолановые реакции), в результате которой и образуется гель гидросиликатов кальция ($C - S - H$) [1, с. 12]. Таким образом, главными компонентами в современных мозаичных грунтах являются: цемент, отборный песок в виде наночастиц кварца (SiO_2), различные суперпластификаторы (поликарбоксилатные эфиры), синтетические смолы и специальные полимерные добавки. Нередко подбирают другие рецептуры при реставрации мозаики, в зависимости от состава исторических грунтов. Поэтому перед тем, как начать процесс реставрации, проводят предпроектные исследования, в которые входят анализы материалов, не только смальты, но и грунтов. Подобные исследования необходимы, чтобы предотвратить возможные химические реакции грунтов между собой и с тессерами. Возникновение подобных реакций впоследствии может привести к деструкции, в результате которых детали мозаичного панно могут отпасть спустя недолгое время.

Зачастую на этапе предпроектных исследований реставратор сталкивается с определенными проблемами, затрудняющими реставрацию. Одной из таких проблем становится нехватка или отсутствие документации об объекте. Объясняется это или тем, что записи не велись, например, в Древнем мире и Средневековье, или записи были уничтожены по различным причинам. При недостаточных знаниях, например, о свойствах и составах материалов возрастает риск повреждения объекта при реставрации. Так под длительным воздействием УФ-лучей солнца ранее бесцветное стекло окрашивается другим цветом, что говорит об изменении валентности оксида марганца ($MnO \rightarrow Mn_2O_3$) под действием ультрафиолета. В результате из-за нехватки или даже отсутствия полной достоверной информации об авторстве, периоде создания произведения искусства, его стилистических особенностях, а также о материалах и используемых технологиях реставраторам необходимо самостоятельно проводить анализы и экспертизы, чтобы восполнить недостающие данные.

Следующей проблемой становится тот факт, что проводимые исследования не всегда дают полную гарантию достоверности полученных сведений об объекте. Такого рода ситуации возникают при проведении искусствоведческо-стилистической экспертизы. Другими словами, неверная интерпретация сюжета или символа, способна изменить смысл изображения или его части. Ярким примером такого случая является отреставрированная древнеримская мозаика «Атрибуты Геракла» (конец I – начало II вв.), относящаяся к коллекции из собрания Государственного Эрмитажа [13]. В нижней части мозаики изображена пара запряженных кабанов, тянущая двухколесную повозку, накрытую покрывалом. «Создаваемый складками покрывала силуэт, напоминает наброшенную на повозку шкуру льва, неременный атрибут Геракла. Возможно, что при первой реставрации плохо сохранившееся изображение шкуры было ошибочно интерпретировано реставратором как покрывало или ковёр» [13].

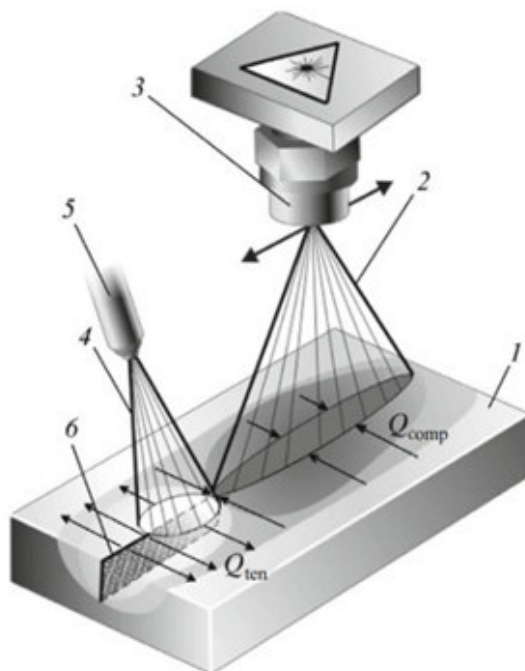
Другие разновидности экспертизы, в особенности, химико-технологические, требуют использования высокоспециализированного оборудования, способного дать более полный элементный состав материалов, в основе которого лежит неразрушающий метод анализа. Однако подобное оборудование в основном малодоступно и крупногабаритно, как *AGLAE*, длина которого составляет 37 метров, а его использование для мозаичного панно, являющегося частью убранства храмов, практически невозможно. Таким образом, малодоступность высокоспециализированного оборудования также является одной из проблем.

Стоит отметить, что большая часть инструментов, применяемых при работе с мозаичным панно, являются ручными, например, стеклорез и дисковые кусачки, которые используют для разделения стекла и колки его на тессеры. Работа с ними занимает достаточно длительное время, особенно, когда передано панно огромных размеров и, когда процент утраченных областей превышает процент сохранившихся фрагментов. Также реставратор должен учитывать все композиционные и технологические особенности панно, например, выкладку тессер под определенными углами. Данный прием позволяет добиться эффекта переливания цветов, перетекающий в божественное мерцание при свете свечей, что так сильно ценилось в храмовом искусстве Византии. Но заранее невозможно предугадать поведение оптических эффектов уже отреставрированных смальтовых модулей в общей композиции. А во избежание нанесения ущерба при демонтаже и повторной реставрации панно появляется необходимость рассмотреть различные варианты моделирования последствий, другими словами, прогнозирования влияния окружающей среды на панно в зависимости от расположения мозаики с помощью искусственного интеллекта и машинного обучения.

В настоящий момент цифровые технологии, уже позволяют реставраторам расширить спектр своих возможностей, как, например, рассмотренные ранее математические модели *Mask R-CNN*, *U-Net* и *BSSM*, выполняющие определенной сложности задачи и работающие на принципах машинного обучения. Аналогичным способом возможно создать и другие матмодели, например, для распознавания определенных символов, ориентируясь по фрагментам, или определения характерных черт, принадлежавших одному автору или же одной школе и т. д. Также можно будет применять их для автоматического подбора цвета отдельных тессер смальты и подбора мозаичных грунтов с выплывающими данными о наиболее подходящих рецептурах для первого и для второго случаев. Описанные способности нейросетей наталкивают на идею формирования единой базы данных, содержащей в себе актуальные сведения об исторических предметах искусств, в том числе и о мозаиках. Туда же входили бы и каталоги с цветовой палитрой, если говорить о мозаиках, с рецептурами стекол и грунтов. Подобная база данных подразумевает наличие специальных институтов в области реставрации, археологии, оснащенных новейшим доступным оборудованием (стационарное и портативное) и способным провести все необходимые исследования, результаты которых в дальнейшем будут внесены в базу. Также она может стать важным подспорьем для виртуальной реальности, интерактивного 3D-изображения, а также идеи консервации предметов искусства. Используя внесенные данные об особенностях и физико-химических свойствах мозаичных панно можно выстраивать трехмерную модель. Это позволяет спрогнозировать последствия влияния различных факторов на отреставрированное панно.

Соответственно, встает вопрос о разработке определенного программного обеспечения на основе численного моделирования. И возникает необходимость в создании моделей, адаптированных к условиям окружающей среды в зависимости от расположения предмета монументального искусства. Существуют ранее разработанные похожие матмодели – *ADCIRC (ADvanced CIRCulation model for oceanic, coastal and estuarine waters)*, основанная, «на нестационарных, нелинейных уравнениях гидродинамики на f -плоскости» и применяемая для численного моделирования штормовых нагонов, и матмодель, применяемая для прогнозирования потребления электрической энергии промышленным предприятием, но, в отличие от первой модели, за ее основу взяли поведение людей и потребление ими электроэнергии [4; 10].

Современная реставрация подразумевает и использование новейших технологий в работе непосредственно с материалом. Например, резка цветного стекла методом лазерного управляемого термораскалывания – ЛУТ (ил. 1). Поверхность образца 1 нагревается пучком лазерного излучения 2, сфокусированного объективом 3. Излучение, выпускающееся СО₂-лазером, поглощается тонким поверхностным слоем материала толщиной равной его длине волны – 10,6 мкм, и за счет теплопроводности стекла происходит дальнейшее распространение тепла. При выпуске хладореагента 4 в зону нагрева при помощи сопла 5, следующего за пучком по линии реза, происходит резкое локальное охлаждение поверхности материала. Появляющийся в таком случае температурный градиент обуславливает возникновение в поверхностном слое стекла напряжений при сжатии и растяжении, превышающих предел прочности образца, и в результате образуется микротрещина 6, то есть разрез стекла [16, с. 212].



Ил 1. Схема процесса ЛУТ: 1) пластина из стекла; 2) эллиптический пучок лазерного излучения; 3) фокусирующее оптическое устройство; 4) хладореагент (воздухо-водная смесь); 5) сопло; 6) микротрещина; $Q_{раст}$ и $Q_{сж}$ – напряжения при растяжении и сжатии

К преимуществам ЛУТ относят высокую скорость резки (1000 мм/сек), многократное увеличение механической прочности края реза, чистый и аккуратный

срез и т. д. [17, с. 75–76]. Использование лазерной технологии подразумевает соответствующее числовое программное управление (ЧПУ). Станок с ЧПУ обрабатывает деталь по заранее подготовленной программе. Для её написания используют САМ-системы (*Computer-aided manufacturing*), программирующие станок под определенные траектории реза. Другими словами, для обработки цветного стекла резанием необходима разработка специальной программы, с помощью которой можно контролировать направления лазера.

Стоит отметить, что для реализации применения описанных выше цифровых технологий необходимы специалисты, требуемой квалификации. Такими становятся ИТ-специалисты, коих в команде реставраторов крайне мало. Решением данной проблемы может стать формирование нового направления подготовки будущих реставраторов, способных не только работать с программными обеспечениями, но и самостоятельно разрабатывать матмодели в зависимости от конкретных целей в реставрации объекта.

Таким образом, сегодня результаты современных исследований цифровых технологий, таких как 3D-сканирование, искусственного интеллекта в виде разработок матмоделей, исследований влияний добавок в цемент, например, наночастиц диоксида кремния, повышающих прочностные и другие характеристики материала, способны значительно облегчить и улучшить качество реставрации мозаики. Однако нередко в ходе реставрации возникают до сих пор нерешенные проблемы, замедляющие процесс. Например, нехватка или отсутствие сведений об объекте, неверная интерпретация сюжета, несовпадение исторического материала с его современными аналогами по физико-химическим свойствам, использование ручных инструментов и т. д. Поэтому были предложены наиболее перспективные направления решения этих проблем. Подобные предложения могут стать главным подспорьем для будущих исследований и инноваций в области реставрации мозаичных изображений.

Литература

1. *Влияние SiO₂-наночастиц на свойства цементных материалов* / И. Флорес-Вивиян [и др.] // Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова. – 2018. – № 11. – С. 6-16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-sio2-nanochastits-na-svoystva-tsementnyh-materialov> (дата обращения: 21.11.2022).

2. *Инженерная компания «НГКИ»* : официальный сайт. – Москва, 2001. – . – URL: <https://www.ngce.ru/> (дата обращения: 20.11.2022).

3. *Исследования позолоты зубов из погребения XI–XIII вв. Змейского могильника (Республика Северная Осетия – Алания)* / С. Ю. Фризен [и др.] // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2020. – № 4 (51). – С. 187-198. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-pozoloty-zubov-iz-pogrebeniya-xi-xiii-vv-zmeyskogo-mogilnika-respublika-severnaya-osetiya-alaniya> (дата обращения: 23.11.2022).

4. *Кондрин, А. Т.* Результаты численного моделирования штормовых нагонов в Белом море / А. Т. Кондрин, А. Д. Кораблина, В. С. Архипкин // Вестник Московского университета. Серия 5. География. – 2018. – № 2. – С. 43-52.

5. Кононова, С. С. Проблемы реставрации напольной мозаики в условиях метрополитена на примере станции «Озерки» / С. С. Кононова, И. А. Коршунова // PROSPECTIVE RESEARCH SOLUTIONS : сборник статей IV Междунар. научно-исследовательского конкурса. – Петрозаводск, 2021. – С. 174-185. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=46235315> (дата обращения: 15.11.2022).

6. Лаврентьев, Ю. Г. Электронно-зондовое определение состава минералов: микроанализатор или сканирующий электронный микроскоп? / Ю. Г. Лаврентьев, Н. С. Карманов, Л. В. Усова // Геология и геофизика. – 2015. – Т. 56, № 8. – С. 1473-1482. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23853450> (дата обращения: 17.11.2022).

7. Магмаподводящий палеоканал в Мончегорском рудном районе: геохимия, изотопный U-Pb и Sm-Nd анализ (Кольский регион, Россия) / В. Ф. Смолькин [и др.] // Записки Горного института. – 2022. – Т. 255. – С. 405-418. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/magmapodvodyaschiy-paleokanal-v-monchegorskoy-rudnom-rayone-geokhimiya-izotopnyy-u-pb-i-sm-nd-analiz-kolskiy-region-rossiya> (дата обращения: 26.11.2022).

8. Новые антропологические данные по неолиту Забайкалья и Дальнего Востока. Сообщение 1. Археология, краниология / Е. В. Веселовская [и др.] // Сибирские исторические исследования. – 2022. – № 1. – С. 170-194. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-antropologicheskie-dannye-po-neolitu-zabaykalya-i-dalnego-vostoka-soobschenie-1-arheologiya-kraniologiya> (дата обращения: 21.11.2022).

9. Петров, Д. А. Редкие минералы благородных металлов в коллекции Горного музея: новые данные / Д. А. Петров, С. О. Рыжкова, И. М. Гембицкая // Записки Горного института. – 2022. – Т. 255. – С. 493-500. – URL: https://pmi.spmi.ru/index.php/pmi/article/view/15804?setLocale=ru_RU (дата обращения: 26.11.2022).

10. Прогнозирование потребления электрической энергии промышленным предприятием с помощью методов машинного обучения / А. Д. Моргоева [и др.] // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. – 2022. – Т. 333, № 7. – С. 115–125. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prognozirovanie-potrebleniya-elektricheskoy-energii-promyshlennym-predpriyatiem-s-pomoschyu-metodov-mashinnogo-obucheniya> (дата обращения: 26.11.2022).

11. Степаненко, Д. А. Использование систем искусственного интеллекта в правоохранительной деятельности // Д. А. Степаненко, Д. В. Бахтеев, Ю. А. Евстратова // Всероссийский криминологический журнал. – 2022. – Т. 4, № 2. – С. 206-214. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-sistem-iskusstvennogo-intellekta-v-pravoohranitelnoy-deyatelnosti> (дата обращения: 23.11.2022).

12. Шведова, М. А. Эффективность модифицирования цементных систем нанодобавкой на основе SiO_2 и суперпластификатора / М. А. Шведова, О. В. Артамонова, И. В. Останкова // Вестник инженерной школы ДВФУ. – 2021. – № 3 (48). – С. 83-93. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/effektivnost-modifitsirovaniya-tsementnyh-sistem-nanodobavkoy-na-osnove-sio2-i-superplastifikatora> (дата обращения: 21.11.2022).

13. *Эрмитажная Академия* : [сайт]. – Санкт-Петербург, 2019 – . – URL: <https://academy.hermitagemuseum.org/> (дата обращения: 12.11.2022).
14. *Analyses of glass tesserae from Kilise Tepe: New insights into an early Byzantine production technology* / E. Neri [and other] // *Journal of Archaeological Science: Reports*. – 2017. – № 11. – P. 600-612. – URL: https://www.researchgate.net/publication/312197264_Analyses_of_glass_tesserae_from_Kilise_Tepe_New_insights_into_an_early_Byzantine_production_technology (дата обращения: 16.11.2022).
15. *Christian-Muslim contacts across the Mediterranean: Byzantine glass mosaics in the Great Umayyad Mosque of Córdoba (Spain)* / M. Gomez-Moron [and other] // *Journal of Archaeological Science*. – 2021. – № 129. – P. 1-11. – URL: https://www.researchgate.net/publication/350513831_Christian-Muslim_contacts_across_the_Mediterranean_Byzantine_glass_mosaics_in_the_Great_Umayyad_Mosque_of_Cordoba_Spain (дата обращения: 24.11.2022).
16. *Glass Cutting Technology Combining Two Different Lasers* / V. S. Kondratenko [and other] // *Glass and Ceramics*. – 2020. – № 77 (5-6). – P. 212-214.
17. *Kondratenko, V. S. Precision Cutting of Glass and Other Brittle Materials by Laser-Controlled Thermo-Splitting (Review)* / V. S. Kondratenko, S. A. Kudzh // *Glass and Ceramics*. – 2017. – № 74 (3). – P. 75-81.
18. *Historical glass mosaic tesserae: a multi-analytical approach for their characterization* / G. Marcucci [and other] // *European Physical Journal Plus*. – 2021. – № 136. – P. 1-19. – URL: https://www.researchgate.net/publication/353165869_Historical_glass_mosaic_tesserae_a_multi-analytical_approach_for_their_characterization (дата обращения: 16.11.2022).
19. *Materials and technology of mosaics from the House of Charidemus at Halikarnassos (Bodrum, Turkey)* / K. Rasmussen [and other] // *Heritage Science*. – 2022. – № 10 (1). – P. 1-23. – URL: https://www.researchgate.net/publication/360628949_Materials_and_technology_of_mosaics_from_the_House_of_Charidemus_at_Halikarnassos_Bodrum_Turkey (дата обращения: 24.11.2022).
20. *Maronidis, A. An integrated tool for virtual restoration of Byzantine icons. IISA 2013* / A. Maronidis, C. Voutounos, A. Lanitis // *4th International Conference on Information, Intelligence, Systems and Applications*. – 2013. – P. 1-6. – URL: https://www.researchgate.net/publication/261079693_An_integrated_tool_for_virtual_restoration_of_Byzantine_icons (дата обращения: 23.11.2022).
21. *Restoration of artwork using deep neural networks* / V. Gupta, N. Sambyal, A. Sharma, P. Kumar // *Evolving Systems*. – 2021. – № 12 (3). – P. 439-446.

Научный руководитель – д. иск., доцент, профессор Е. М. Коляда.

И. В. Акилов

Москва, Россия

Российский государственный

художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

Новая реконструкция колосса Геры в Аргосе работы Поликлета

В статье предлагается новая реконструкция колосса Геры в Аргосе. На основании пластического сходства Деметры Людовизи, Амазонки Сосикла и Атлета Вестмакотта обозначается вероятность, что голова из собрания Палаццо Альтемпис в Риме отображает знаменитое произведение Поликлета Старшего.

Ключевые слова: античная скульптура, Поликлет Старший, колосс Геры, Деметра Людовизи

Ilya V. Akilov

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Art and Industry

A New Reconstruction of the Argive Hera Colossus by Polykleitos

The paper proposes a new reconstruction of the Hera colossus in Argos. Based on the plastic similarity of Demeter Ludovisi, Amazon Sosikles and Westmacott Athlete, the probability that the head from the Palazzo Altemps collection in Rome displays the famous work of Polykleitos the Elder is indicated.

Keywords: antique sculpture, Polykleitos the Elder, the Hera colossus, Demeter Ludovisi

Генезис изобразительного европейского искусства был бы не возможен без творческого опыта античной Эллады. Поэтому проблема визуализации утраченных ключевых произведений монументального искусства выдающихся скульпторов периода высокой классики никогда не потеряет своей актуальности. К сожалению, попытки реконструкции погибших оригиналов хрисозлефантинных колоссов не всегда были научно обоснованы и зачастую носили спекулятивный характер. Если наши знания о грандиозных творениях Фидия периодически обновляются благодаря новым исследованиям, то об единственной монументальной работе Поликлета Старшего – хрисозлефантинном колоссе Геры в Герайоне Аргоса – объективные сведения до последнего времени были разрознены и фрагментарны.

В античных текстах описания аргосской статуи скупы и малоинформативны. Они сообщают, что голова богини была украшена венцом с изображением переплетенных побегов виноградной лозы, а под ее ногами находилась львиная шкура [10, с. 167 (937)]. Также известно, что слоновая кость предплечий колосса сияла белизной, глаза отличались красотой, одежды богатством, а сама богиня была явлена скульптором как царица на отделанном золотом троне [10, с. 167 (934)]. Статуя

одной рукой держала скипетр с кукушкой, а другой – плод граната. Венец Геры снаружи украшали Хариты и Оры [10, с. 166 (932)]. Весь колосс был полностью исполнен из дерева и покрыт тонкими пластинами золота и слоновой кости, что было типично для такого рода монументальных ксоанов [10, с. 167 (933)].

Традиционно считалось, что голова Юноны Людовизи (*Palazzo Altemps, inv. 8631*) восходит к утраченному шедевру Поликлета [4, с. 6]. Когда же раскопки Герайона в Аргосе показали, что тронная статуя богини имела высоту около 5,5 м [4, с. 15], то это подтвердило ее соразмерность голове колосса. Однако, изучение пластических особенностей реплик, восходящих к произведениям Поликлета, показало, что данная римская стилизация слишком статична для головы работы этого мастера, что не позволило видеть в ней мраморный вариант иконографического извода Геры Аргосской. Из этих же соображений, женский бюст музейной коллекции в Фессалониках (*inv. 887*), предложенный Ангелосом Деливорриасом в качестве реплики головы колосса [5, с. 44], тоже не может считаться таковым.

Наибольшую известность заслужило мнение о деталях лика и локонов волос Геры Поликлета, которое высказал в 1901 г. Чарльз Вальдштейн – руководитель раскопок аргосского Герайона. Изучив монетные изображения богини, он предположил, что мраморная голова из Британского музея (*inv. 1805,0703.58*) соответствует иконографии статуи [14, с. 44]. Однако его выводы были сразу оспорены Б. В. Фармаковским, указавшим, что стилистически ее оригинал восходит к более раннему этапу скульптуры [4, с. 7]. С тех пор бронзовые аргосские диассарионы и серебряные элидские статеры стали считаться единственными изобразительными источниками по иконографии колосса Геры [3, с. 16]. Но позже было уточнено время восстановления аргосского Герайона после разрушения здания храма пожаром 423 г. до н. э. Новый анализ археологических данных показал, что здание храма было восстановлено к 400 г. до н. э. [6, с. 455], т. е. после того, как началась чеканка элидских статеров с профилем Геры. Поэтому только тронные изображения статуи на аргосских диассарионах времен правления Антонина Пия (*BCD Peloponnesos 1190*) восходят к хрисоэлефантинной работе Поликлета.

Серьезным прорывом в понимании стилевых и художественных особенностей статуи Геры стала работа Андреаса Лимферта 1966 г., в которой он предложил считать ее репликой римский мраморный торс сидящей богини из собрания в Бостоне (*Inv. 03.749*). Лимферт опубликовал графическую реконструкцию статуи с головой из Британского музея, тем самым приняв аргументацию Вальдштейна [8, с. 9–12]. Изучив мраморный рельеф с изображением статуи Геры в музее Аргоса и сделав его прорисовку, он уверенно доказал, что бостонский торс действительно воспроизводит именно ее [9, с. 254–257]. Несмотря на уменьшенный размер реплики, она достаточно подробно передает большинство пластических особенностей оригинала 400 г. до н. э. [13, с. 38–39]. К сожалению, не сохранились высеченные отдельно от торса трон, голова с шеей и обнаженная часть левой руки. Левое плечо статуи было переделано еще в древности, возможно, при вторичном использовании торса богини для создания тронного образа римской императрицы.

Необходимо отметить, что эта статуя большинством деталей следует иконографии Поликсены работы Поликлета Старшего, что полностью согласуется с античными данными о родстве этих двух произведений [1, с. 241–243]. Ноги статуи помещены на подставку для ног – батрон (*βάθρον*). Тем самым бостонская реплика

полностью согласуется с изображениями колосса на прорисовке аргосского рельефа и на апулийском лекифе из коллекции Британского музея (*inv.* 1856,1226.44). Большая часть образа богини на лекифе утрачена, но хорошо видны ее ноги на батроне и статуя сидящей рядом пантеры. Не совсем ясно, была ли шкура льва помещена под батрон или же в описание вкралась неточность, заменившая статую хищника на его шкуру.

Сохранившиеся часть батрона и детали трона на изображениях колосса позволяют нам предположить, что трон богини был почти во всех деталях воспроизведен в усыпальнице царицы Евридики в Вергине 344 г. до н. э. (*Museum of the Royal Tombs of Aigai, Necropolis, Cluster V*).

Прорисовка аргосского рельефа, сделанная Линфертом, во многом убедительна. Она позволяет реконструировать плод граната в правой руке колосса, однако мы не можем полностью доверять ей касательно деталей головы и диадемы. Линферт вполне мог ошибочно трактовать складки головного покрывала как изображение длинных локонов богини, поскольку доверял неправильным выводам Вальдштейна. Важно помнить, что исследователь сделал прорисовку вынужденно, поскольку ему так и не удалось сфотографировать слишком низкий рельеф на неоднородном по структуре камне [9, с. 257]. Сомневаться в трактовке Лимферта заставляет изображение головы Геры Поликлета на фрагменте краснофигурного апулийского кратера из частного собрания в г. Киль [7, с. 677]. На нем показана ее голова без ниспадающих на шею локонов, но с покрывалом поверх зубцов диадемы. Также художник изобразил скипетр богини с витым древком и навершием в виде кукушки, сидящей на ионической капители, которая традиционно служила в творчестве Поликлета постаментом [1, с. 239].

Мастер апулийского кратера достаточно точно передал характерные для скульптур Поликлета черты лица богини и подробности ее диадемы с калиптрой (*καλιπτρα*) [2, с. 15]. Он ясно показал структуру орнамента из виноградной лозы и венчающие ее верхний обод одиннадцать зубцов – пять больших листьев (скорее всего, виноградных) чередовались с шестью более мелкими элементами каплевидной формы. Апулийский мастер не изобразил фигуры трех Харит и трех Ор. Если следовать выводам Б. В. Фармаковского [4, с. 15], то они находились на зубцах диадемы. Танцующие скульптуры богинь в развивающихся хитонах каплевидного силуэта украшают основание спинки трона царицы Евридики, который, по нашему мнению, своим убранством повторял трон богини в Аргосе. Поэтому мы предполагаем, что и эти скульптуры восходят своей иконографией к богиням венца колосса Геры. Сверкающие золотом силуэты их одежд в полумраке храма смотрелись ярче частей тел из слоновой кости, и поэтому вполне могли быть обобщены художником до каплевидной формы.

Однако, стоит отметить, что показанная на фрагменте кратера калиптра не покрывала утраченную голову бостонского торса, хотя он и несет следы древней переделки левого плеча. Это означает, что иконография творения Поликлета была вариативной – иногда богиню изображали с покрывалом на голове, а иногда без него. Можно предположить, что Поликлет не сразу снабдил образ калиптрой, и поэтому она была съемной. Но также возможно, что золотая драпировка была добавлена значительно позже, как благочестивое приношение богине от могущественного почитателя.

Стоит помнить, что жизнь золотого убранства колоссов в античности не всегда была продолжительной. Со слов Валерия Максима [12, с. 3–4] известно, что тиран Гелон дополнил статую Зевса в Олимпии гиматием из чистого золота, который спустя время сняли по приказу тирана Дионисия из Сиракуз и заменили на сделанный из шерсти. Этот прагматик также цинично удалил золотую бороду с хрисоэлефантинной статуи Асклепия в Эпидавре. Бороду так и не восстановили, поэтому этот образ работы Каламида все еще оставался безбородым во II в. н. э. [10, с. 96 (515)]. Очевидно, что хрисоэлефантинные статуи Эллады периодически лишались частей своего золотого убранства, поэтому головное покрывало Геры из золота тоже могло быть утрачено в IV в. до н. э., что и послужило причиной двойственной иконографии колосса.

Для того, чтобы идентифицировать мраморную реплику головы Геры Поликлета по изображению на апулийском кратере, необходимо соотнести его данные с пластическими особенностями головы Раненой Амазонки типа Сосикла, копии которой восходят к бронзовому оригиналу женского образа работы мастера [11, с. 89–90]. При этом необходимо определиться с наиболее близкой к эфесской статуе репликой, поскольку лицевые части Амазонки Сосикла несколько отличаются друг от друга. Проанализировав качество их детализации, мы пришли к выводу, что наибольшую пластическую близость к бронзовому оригиналу Поликлета демонстрирует голова из ватиканского собрания, которой ошибочно дополнена Амазонка Маттеи (*inv.* 748). На ней копиист дотошно показал даже границы вставки бронзовых ресниц и окантовку некогда покрытых медью губ утраченного оригинала. Подбородок и нос этой реплики достаточно удачно восстановлены и соотносятся с данными лица статуи юноши (Атлет Вестмакотта), которую Поликлет создал раньше и во многом повторил в своей Амазонке. Обе реплики этого произведения из коллекции Британского музея (*inv.* 1857,0807.1; *inv.* 1908,0410.1) демонстрируют очевидное сходство своих прекрасно сохранившихся ликов с лицевой маской ватиканской головы, подтверждая корректность реконструкции ее носа и подбородка.

Из всех мраморных голов богини в венце, черты которых восходят к пластическим особенностям скульптуры конца V в. до н. э., на наш взгляд, только лицевая часть Деметры Людовизи (*Palazzo Altemps, inv.* 8596) наиболее убедительно соотносится с изображением на кратере, Амазонкой Сосикла и Атлетом Вестмакотта. Черты ее лица почти не пострадали от времени, не сохранился только кончик носа, который, как и бюст богини с нижней половиной калиптры, был добавлен реставратором. Ее лицо, поворот и наклон головы вполне соответствуют художественным принципам статуарного творчества Поликлета. Художественная трактовка локонов прически Деметры Людовизи очень близка пластике прядей волос Амазонки Сосикла и имеет те же выразительные мотивы ассиметричных переплетений разделенных локонов, образующих характерный для позднего творчества скульптора живописный рельеф. Верхний обод диадемы Деметры Людовизи частично разбит, но на нем читаются шарообразные выступы оснований ее зубцов.

Сохранившиеся части Деметры Людовизи гармонично дополняют торс богини из бостонского собрания. Статуя не выглядит эклектично и степень детализации головы вполне согласуется с художественным решением гиматия и хитона. Безусловно, новая реконструкция не в состоянии передать все утраченное великолепие драгоценной отделки статуи и расписного декора ее одежд, поскольку на данный

момент изобразительные свидетельства о нем не найдены или не установлены. Мы лишь отчасти можем предположить цветовое решение некоторых частей статуи на основании фрески IV в. н. э. (*Palazzo Massimo, inv. 124506*) с изображением хрисоэлефантинного образа Афродиты (*Dea Barberini*), тоже созданной в виде царицы, элементы трона которой вместе с мотивом спущенного с плеча хитона и витым скипетром восходят к иконографии Геры Поликлета.

Таким образом, произведенные нами уточнения внешнего облика статуи позволяют изучить не только ее иконографию, но также определить роль художественных особенностей колосса в эволюции скульптурного понимания величественного облика богини последующими поколениями мастеров античности. Теперь становится ясно, что произведение Поликлета послужило прообразом не только для целого ряда тронных изображений, но и для статуй богини в полный рост, таких как Юнона Фарнезе (*Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 6027*) и Гера Кампана (*Louvre, inv. Ma 2283*).

Итогом проведенных исследований и совместной работы с Н. В. Акиловым и К. Н. Гаврилиным [2, с. 10–31] стала графическая реконструкция внешнего облика колосса Геры из Аргоса. Созданная нами визуализация главного произведения Поликлета позволит не только систематизировать разрозненные фрагменты разновременных реплик утраченного произведения в музейных коллекциях мира, но и частично пересмотреть творческий вклад самого мастера в историю европейского монументального искусства (ил. 1).



Ил. 1. Колосс Геры в Аргосе работы Поликлета Старшего. Реконструкция.

Литература

1. *Акилов, И. В.* Живопись Поликлета Старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора / И. В. Акилов, К. Н. Гаврилин // Вестник МГХПА имени С. Г. Строганова. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – 2020. – № 1, Ч. 1. – С. 235-245.
2. *Акилов, И. В.* Колосс Геры в Аргосе работы Поликлета Старшего: опыт реконструкции / И. В. Акилов, Н. В. Акилов, К. Н. Гаврилин. – DOI 10.36340/2071-6818-2022-18-3-10-31 // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 3. – С. 10-31.
3. *Недович, Д. С.* Поликлет / Д. С. Недович. – Москва : Искусство, 1939. – 106 с.
4. *Фармаковский, Б. В.* Гера Поликлета / Б. Н. Фармаковский // Записки Классического отделения Императорского русского археологического общества. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1901. – Т. 1. – С. 1-15.
5. *Delivorrias, A.* Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty / A. Delivorrias // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 200-217.
6. *Donnay, G.* Faut-il rajeunir Polyclète l’Ancien ? / G. Donnay // L’Antiquité classique. – 1965. – Т. 34, Fasc. 2. – P. 448-463.
7. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* : 8 vol. Vol. 4, 1 : Eros - Herakles et add. Cernunnos, Demeter, Ceres, Bacchus (in peripheria occid.), Erechtheus / C. Arnold-Biucchi, Chr. Auge, J. Ch. Balty [et al.]. – Zürich ; München : Artemis Verlag, 1988. – 951 p.
8. *Linfert, A.* Die Schule des Polyklet / A. Linfert // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein : Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 240-297.
9. *Linfert, A.* Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros / A. Linfert. – Gieben, 1966. – 78 p.
10. *Overbeck, J. A.* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen / J. A. Overbeck. – Leipzig, 1868. – 488 p.
11. *Polykleitos and His Followers at Work: How the Doryphoros Was Used* / K. Sengoku-Haga, S. Buseki, M. Lu [et al.]. // Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy : XIXth International Congress on Ancient Bronzes. – Los Angeles : The J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, 2017. – P. 87-93.
12. *Smith, Ch. S.* Fifty selections from Valerius Maximus / Ch. S. Smith. – Boston, 1895. – 56 p.
13. *Vermeule, C.* Polykleitos / C. Vermeule. – Boston : Museum of Fine Arts, 1969. – 48 p.
14. *Waldstein, Ch.* The Argive Hera of Polycleitus / Ch. Waldstein // The Journal of Hellenic Studies. – 1901. – Vol. 21. – P. 30-44.

«История государства Российского».

**Мозаичный квадриптих П. П. Ольховича в холле Ижорского колледжа
г. Колпино**

25 декабря 2022 года Ижорский колледж (профессиональный технический лицей в городе Колпино) отмечал 300-летие создания металлургического предприятия, которое было создано Александром Даниловичем Меншиковым по поручению Петра I 300 лет назад. Ижорский завод на всех этапах истории играл в жизни нашего государства важную роль. И в настоящие дни он не утратил своего значения. В начале 1980-х гг. на Колпинском комбинате «Победа», где был организован мозаичный участок, художником-монументалистом Павлом Ольховичем была выполнена огромная 400-метровая мозаика «История государства Российского». На конференции, посвящённой юбилею города и училища, эта мозаика была представлена общественности и городским властям. Памятник дал повод к постановке вопроса о государственной охране произведений монументального искусства, созданных в советский период.

Ключевые слова: мозаика, колпинская мозаика, Ижорский завод, П. А. Ольхович, комбинат «Победа»

Margarita D. Izotova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artists

«The History of the Russian State».

**Mosaic quadriptych by P. P. Olkhovich in the hall of the Izhora
College in Kolpino**

On December 25, 2022, Izhora College (a professional technical lyceum in Kolpino) celebrated the 300th anniversary of the creation of the metallurgical enterprise, which was created by Alexander Danilovich Menshikov on behalf of Peter the Great 300 years ago. The Izhora Plant has played an important role in the life of our state at all stages of history. And nowadays it has not lost its significance. In the early 1980s, a huge 400-meter mosaic "History of the Russian State" was made by the muralist Pavel Olkhovich at the Kolpino Pobeda Plant, where a mosaic section was organized. At the conference dedicated to the anniversary of the city and the school, this mosaic was presented to the public and the city authorities. The monument gave rise to the question of the state protection of works of monumental art created during the Soviet period.

Keywords: mosaic, Kolpinsky mosaic, Izhora Plant, P. A. Olkhovich, Pobeda combine

В 2022 г. город Колпино, находящийся в 25 км от Петербурга, отметил своё 300-летие. 300 лет назад Петр I поручил Александру Меншикову создать на землях Ижоры металлургическое предприятие, сыгравшее в становлении Российского государства важнейшую роль. Качественный металл нужен был для создания флота, артиллерии, строительных конструкций. В настоящие дни Ижорские заводы не утратили своего значения. Здесь создаётся оборудование для промышленности, нефтегазовой и атомной в том числе. Это – и крупнейший, квалифицированный трудовой коллектив, который готовит, в частности, Ижорский колледж (Ижорский профессиональный технический лицей), отметивший вместе с городом свой юбилей 25 декабря 2022 г.

Руководство колледжа достойно отметило эту дату. С порога гостей встречали юноши и девушки в белых рубашках и блузках, торжественно провожали в центральный двусветный зал, где размещалось громадное (400-метровое), приподнятое на уровень второго этажа, мозаичное панно, созданное здесь же, в Колпино, из колпинской мозаичной плитки. Это панно стало основным элементом праздника, что случается, к сожалению, далеко не часто. Оно как будто получило вторую жизнь, засияло красками и открылось новому столетию.

История панно такова. В 1983–1985 гг. училище приняло в эксплуатацию вторую очередь строительства здания на 1200 студентов. Тогда ежегодно выпускалось более 500 квалифицированных рабочих. Лучшие специалисты-наставники Ижорского завода здесь передавали свой опыт молодёжи. Был выстроен новый учебный корпус, и директор училища, Анатолий Моисеевич Данкман (заслуженный учитель РСФСР), принял решение украсить большой зал мозаичным фризом на тему истории Ижорского завода. В 1982 г. в Колпино широко отмечался 260-летний юбилей завода (базового предприятия училища), что и предопределило тему мозаики: показать историю развития Ижорских заводов через призму исторических событий, пережитых ижорцами вместе со всей страной.

Анатолий Моисеевич был приглашён на праздник как один из самых почётных гостей. Конечно же, в собрании участвовал и его преемник, нынешний директор Ижорского колледжа Игорь Анатольевич Степанов, который рассказал, что ему всегда было интересно это панно и история его создания. За несколько десятков лет оно покрылось пылью, померкли краски. Как он сказал, – «Когда специалисты закончили свою работу, я был поражён. Мозаика заиграла, засверкала, заискрилась свежими, яркими, сочными красками. Было полное ощущение, что персонажи вдохнули полной грудью».

Здесь нужно сказать несколько слов в похвалу мозаичному искусству, одному из древнейших и самых прекрасных. Мозаика – хранительница вечности. Она имеет способность хранить изображение сотни и тысячи лет. Михаил Васильевич Ломоносов, увидев мозаичное убранство Киевской Софии, пришёл в восторг. Он решил возродить это искусство, и убеждал современников создать храм-усыпальницу в Петропавловской крепости, стены покрыв мозаичными картинами русской истории в назидание потомкам. Он мыслил широко-исторически, был патриотом своей страны, и делал посыл далеко в будущее, к нам, потомкам. И мозаика, им возрождённая, получила развитие в XIX веке, когда были созданы уникальные мозаичные комплексы мирового значения «Исаакиевский собор» и «Спас-на-Крови». В XX столетии, в Советский период, несмотря на дороговизну изготовления, мозаика

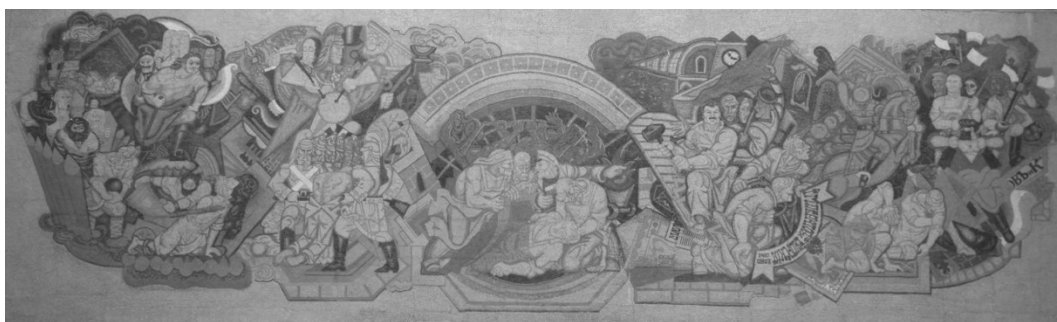
стала одним из любимых и привычных средств в монументальном искусстве. Она вошла как важный элемент в План монументальной пропаганды, продолжавшийся, по сути, до перестроечных времён. Твёрдо и незыблемо впаянные в стены картины русской истории, даже если они померкли, даже если повреждены, всё равно они говорят о намерении их создателей увековечить ценности своей эпохи. В данном случае времени прошло немного, с середины 1980-х гг. сорок лет, но за эти годы прогремели события, перевернувшие сознание страны. Мозаика словно отдыхала, спала под покровом пыли, пока время не пробудило её к новому жизненному циклу.

В 1964 г. на базе Колпинского комбината строительных материалов «Победа», где выпускался высокого обжига кирпич, открылся небольшой участок по производству относительно дешевой мозаичной плитки на керамической основе. Заводским технологам потребовалось еще несколько лет, чтобы добиться широчайшей палитры цветов и оттенков этого материала. В народе её окрестили «ижорской смальтой». За короткое время колпинская плитка приобрела широкую популярность: ленинградские художники использовали её для создания мозаичных композиций, украсивших фасады и интерьеры многих зданий в Ленинграде и пригородах, в Сортавале, Архангельске, Череповце, Пензе, Калининграде, Ташкенте, Спитаке и других городах СССР. С середины 1970-х гг. Колпино, по сути, становится одним из региональных центров монументального искусства Советского Союза. Часть мозаик досталась и самому Колпино, большинство из которых, к сожалению, не дожили до наших дней. Но одно произведение все же сохранилось и является гордостью не только Ленинградского искусства, но искусства нашей страны. Это мозаика «История государства Российского», которая с 1984 г. украшает центральное помещение Ижорского училища молодёжи. Авторами мозаики являются Алексей Петрович Ольхович – художник-монументалист, преподаватель Ленинградского художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной – ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (ныне носящего имя А. Л. Штиглица), и его сын Павел Ольхович – выпускник ЛВХПУ.

В начале 1980-х гг., когда был утверждён проект нового корпуса училища, один из наиболее оснащённых по тем временам, где были мастерские, лаборатории, кинозал и даже бассейн, Анатолий Моисеевич Данкман сумел утвердить и проект мозаичного фриза, опоясывающего главный холл, и зрительно опирающегося на сквозную колоннаду между нижним и верхним этажом. Он обратился с этой идеей к декану факультета ДПИ ЛВХПУ им. Мухиной, Алексею Петровичу Ольховичу, автору мозаики «Пулковский рубеж» Зелёного пояса славы. Конечно, такая масштабная задача заинтересовала художника. Вместе с сыном Павлом Алексеевичем, выпускником отделения монументально-декоративной живописи ЛВХПУ, в течение года они работали над концепцией и эскизами будущей работы. Тема истории Ижорских заводов совместилась с историей России от Петра Великого до выхода в Космос. Это – четыре символические картины: «Борющийся Петербург» (ил. 2), «Вулкан революции» (ил. 3), «Война и мир» (ил. 4) и «Апофеоз прогресса» (ил. 1), каждая из которых является стороной прямоугольника холла. Углы между ними заполняют узкие вертикальные вставки.



Ил. 1. П. А. Ольхович. Мозаика «История государства Российского». Вид сверху.
На центральной части композиции «Апофеоз прогресса»



Ил. 2. П. А. Ольхович. Мозаика «Борющийся Петербург».
Одна из частей мозаики «История государства Российского»



Ил. 3. П. А. Ольхович. Мозаика «Вулкан революции».
Одна из частей мозаики «История государства Российского»



Ил. 4. П. А. Ольхович. Мозаика «Война и мир».
Одна из частей мозаики «История государства Российского»

Первая из картин «Борющийся Петербург» подразделена на несколько сюжетов: «Согнанная Русь» в виде связанных бородатых крестьян в остроге (за частоколом из заострённых брёвен). Над ними возвышается энергичный, порывистый, деспотичный Пётр и команда его приближённых. За Петром, поодаль над ним – рассудительный Меншиков с трубкой, которому Пётр поручил строительство завода. Далее – тема «Царь-жандарм» и «Сквозь строй», где звучит барабанная дробь, и где плачет слепая Фемида. В центре эпического повествования – фрагмент «Смерть рабочего», затем, справа – «Бунт» и «Баррикада». Воинственные рабочие под красным знаменем опрокинули и попирают надпись «Императорский Ижорский завод» с двуглавым орлом. Вверху, над их головами, – здание завода и знаменитая колпинская башня с часами. Невзрачная, серая и как бы бесплотная фигура конного казака с нагайкой противопоставляется более крупным и отчётливым изображениям двух рабочих, разбирающих мостовую («Булыжник – оружие пролетариата»). Правая, замыкающая часть композиции, – это уже организованная колонна демонстрантов. Мужчина в красном на переднем плане, раздирающий на груди рубаху, – мифический образ протестующего народа (он напоминает Степана Разина и Пугачёва), который, кстати, начал появляться в работах художников 1980-х как веяние подступающей Перестройки.

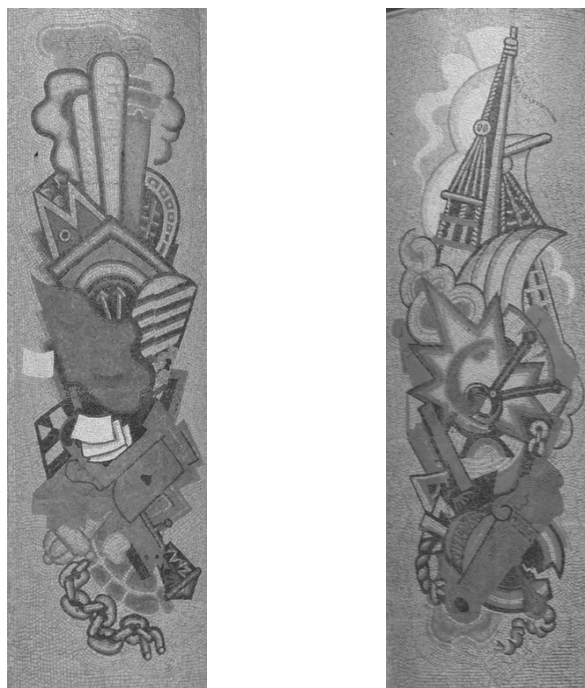
Вторая картина – «Вулкан революции». Она охватывает временной промежуток от 1905 г. до окончания Гражданской войны и утверждения Советского государства. Слева направо разворачиваются события: Первая Мировая война («Окоп»), начало революции 1905 года («Набат»), «Ленинцы» (В. И. Ленин на броневике). К слову сказать, спор между путиловцами и ижорцами, где был изготовлен броневик, продолжается до сих пор. В 1967 г. в честь 50-летия Октябрьской революции у главной проходной Ижорского завода была установлена полномасштабная копия этого броневика, который стал символом завода. В правой части мозаики отображены темы «Штурм Зимнего», «Наш паровоз, вперёд лети!» и «Взятие Перекопа».

Третья картина «Война и мир» отражает тематику довоенного этапа строительства, Великой Отечественной войны и послевоенные события. В панно отражена реальная роль ижорцев в Великой отечественной войне. В 1941 г. из рабочих был создан Ижорский батальон. Рабочие в спецовках отправлялись прямо на фронт, оставив сыновьям-подросткам рабочие места. Рабочие-воины больше месяца сдерживали на подступах к городу немецкие войска, пока им на помощь не подоспели регулярные войсковые части. В работе отражена и тема Победы: группа воинов-победителей, за ними – победный салют, а перед ними – символическая Красная звезда как символ нашей страны и Вечного огня в память погибших героев. Самая

правая часть – мирные послевоенные будни народов нашей страны. Это – пшеничные и хлопковые поля, сады, гидростанции, освоение целины и Сибири, наука и производства. И, конечно же, – материнство.

Завершающая картина – «Апофеоз прогресса». В ней отображён путь человечества в Космос (Прометей, Икар, Коперник, Галилео Галилей, Ломоносов, Менделеев, Циолковский, Эйнштейн, Королёв и другие). Их образы вписаны в гигантскую подкову. В ней же – фигуры Рабочего и красного Воина, без которых, по замыслу авторов, прогресс невозможен. Венчает композицию пронзительно-синий Космос с троицей космонавтов, наподобие Божественной Троицы в понимании древних.

Отдельный, и, на мой взгляд, удачный мотив, – малые угловые вставки с условными символическими изображениями вещей, поясняющих смысл композиций (ил. 5, 6). Они – не просто декоративные вставки. Они полны смыслов. Так, образ Петровского Петербурга зацентрован клещами, которые хватают горячий металл. Низший, тяжёлый слой – это пушки и разорванные цепи освобождённого труда. Верх – корабельная мачта в облаках. «Вулкан революции» в центре имеет пламенеющее красное знамя, а трубы заводов устремляют вверх. «Война и мир» – как бы раскалённая турбина, питающая все сферы деятельности людей, а «Прогресс» представлен как живая клетка, ядра которой повторяют строение Вселенной. В этих угловых композициях проявился талант Павла Ольховича к созданию символов в оригинальной пластической форме. В них – динамика, лаконизм, острота авангарда «двадцатых», естественным образом продолженного и развитого под занавес советской эпохи. В целом же мозаика родственно связана с фресками пламенного революционера Сикейроса, который получил импульс от ранне-советского искусства, и вдохновлял наших мастеров в брежневский, уже совершенно иной период 1980-х гг.



Ил. 5, 6. П. А. Ольхович. Малые угловые вставки мозаики «История государства Российского»

На примере мозаики П. А. Ольховича мы видим, как монументальное искусство умеет создавать и хранить образы, когда общество уже отказалось от них или

готово отказаться. Оно как бы живёт своей жизнью, непараллельной нравственно-психологическому настрою реальных людей. Но проходит волна времён, и снова оно – в консонансе, и снова оно созвучно и интересно.

Несомненно, мозаика Ижорского лица – ценнейший памятник русского искусства. Она воплощает и правду, и мечту, и несбывшееся, но желанное для большинства людей. Храмовые мозаики древности прошли через века, и донесли до нас священные Образы христианства сквозь времена отрицания и разрухи. Будем надеяться, что прекрасно сохранившийся этот памятник ещё долго будет свидетельствовать о нашей истории, и поддерживать веру народа в те ценности, которые актуальны всегда, и по сути – бессмертны.

Мозаика исполнялась с помощью шести наборщиц здесь же, в спортзале училища. Лица и важные детали Павел Ольхович делал сам. Через девять месяцев работа была готова. Она стала самой масштабной по размеру и достойной по качеству исполнения. Через несколько месяцев после её завершения мозаичный участок на комбинате «Победа» закрылся. В настоящее время трудами колпинского художника Алексея Зозули и его сына Георгия идёт работа по его возрождению.

Когда 25 декабря 2022 г. в холле Ижорского училища началась конференция, зазвучал Гимн России. Все участники как по команде встали, настолько торжественно почувствовали себя под мозаикой в зале. Она вновь начала работать, настраивать людей на чувство Родины, на единение. В конференции участвовали известные художники-монументалисты, искусствоведы, представители городской администрации и профильных комитетов Правительства Санкт-Петербурга, депутаты Законодательного собрания, педагоги и студенты не только училища, но ВУЗов столицы. Высказывалась мысль, что в этом зале любое мероприятие проходит необыкновенно торжественно, что любовь к Родине начинается с любви к малой родине: «Мы понимаем, что именно сюда будем приводить своих детей и показывать это уникальное панно», – признавались колпинцы, участвовавшие в конференции. Депутат Законодательного Собрания Елена Киселева подчеркнула, что нынешнее событие свидетельствует о самодостаточности Колпинского района: «Всё на нашей Ижорской земле есть, в том числе и своё большое искусство, отличное от имперского Петербурга. Осознание этого наполняет меня гордостью и благодарностью к людям, причастным к сохранению и возрождению этого чудесного панно».

Открытие панно оказалось очень своевременным. Молодёжи нужны эти питательные соки, эта вера в людей, в науку, в творчество, в свой народ. Мысль Ломоносова, который был почти одиночкой, мечтая о комплексе исторических мозаик, не умерла. Оно многократно продолжилась в работах советских, ленинградских художников. Один из самых ярких и действенных примеров – «История государства Российского» в исполнении Павла Ольховича в нетленных мозаичных материалах. Можно предположить, что далёкие наши потомки будут задумываться: что это были за люди, которые так мыслили, у которых была такая внутренняя сила!

К сожалению, мозаики советского периода не охраняются государством. Мозаика Ольховича сохранилась потому, что находится в интерьере, а многое из созданного в 1960-х, 1970-х и 1980-х гг. уже не существует, или находится в плачевном состоянии. Колпинцы оказались первыми, кто обратил на это внимание, и предпринял усилие для сохранения мозаического искусства. Среди них – председатель Колпинского общества краеведения Андрей Алексеевич Юдин, который собрал

материалы по колпинским мозаикам, на основе которых написана эта статья. Он обратился в Союз художников за поддержкой в этом вопросе, который, безусловно, тревожит, но пока не поставлен открыто на законодательном уровне государства. Мы создали небольшой буклет с именами авторов существующих и, увы! – утраченных мозаик. Пока не поздно, надо выявить и защитить то, что ещё возможно. Вопрос о необходимости разработки комплекса мер по сохранению лучших памятников монументального искусства второй половины XX века – насущная, настоятельная необходимость.

Литература

1. *Ижорский смальт-джаз* : исторический очерк / А. А. Юдин. – Санкт-Петербург ; Колпино, 2022. – 20 с.

Интерпретация и музеефикация средневековой монументальной живописи

Монументальное искусство романской эпохи непосредственно связано с архитектурным окружением, его бытование predetermined принципами синтеза искусств, попадая в музейные коллекции фрески и рельефы фасадов оказываются в иной среде и требуют соблюдения определённых принципов репрезентации памятника. В начале XX в. начинается изучение и коллекционирование романской живописи Каталонии, новая технология позволяет переносить монументальные изображения в музейные залы. Национальный музей каталонского искусства в Барселоне экспонирует монументальные росписи в залах, структура и построение которых воспроизводит архитектурную среду романского храма.

Ключевые слова: романское искусство Европы, коллекционирование произведений средневекового искусства, экспонирование произведений монументального искусства, реставрация произведений средневекового искусства, история формирования музейных экспозиций, методы репрезентации монументального искусства в музее

Julia I. Arutyunyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

Interpretation and museification of medieval monumental painting

Monumental art of the Romanesque era is directly connected with the architectural environment, its existence is predetermined by the principles of synthesis of arts, getting into museum collections frescoes and reliefs of facades are in a different environment and require compliance with certain principles of representation of the monument. At the beginning of the twentieth century, the study and collecting of Romanesque paintings of Catalonia began, a new technology allows you to transfer monumental images to museum halls. The National Museum of Catalan Art in Barcelona exhibits monumental murals in the halls, the structure and construction of which reproduces the architectural environment of a Romanesque temple.

Keywords: European Romanesque art, collecting works of medieval art, exhibiting works of monumental art, restoration of works of medieval art, history of the formation of museum expositions, methods of representation of monumental art in museum

Романское искусство Европы – значимый период в истории европейской художественной традиции, эпоха зрелого Средневековья, времена, когда религиозные, исторические, экономические, политические и культурные предпосылки могли повлиять на формирование художественного языка архитектуры и воздействовать

на принципы синтеза искусств в системе стилистически целостного явления. Концепция репрезентации памятников романского монументального искусства заключается в единстве архитектурных форм и визуальных искусств, в восприятии всей совокупности художественных практик. Синкретическое в своей основе творчество романского мастера предполагало работу как с конструкцией, так и с декором, камень сооружения переходил в скульптурное убранство здания. Произведения романской эпохи являются частью сложного синтеза архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства; монументальные памятники существуют в сложном контексте, в определённой пространственной среде, взаимодействуя с окружением на основе единства композиции, ритма, цветового решения, стиля. Рецепция и интерпретация обусловлены контекстом – ландшафтным, архитектурным, пластическим, живописным.

Музеефикация памятников средневекового искусства позволяет, не разрушая комплексный характер бытования монументального искусства и сохраняя целостность рецепции, воспринимать монументальные произведения как часть целостного комплекса. Произведение романского монументального искусства в экспозиции музея требует реконструкции принципов расположения, общей структуры пространства и особенностей восприятия памятника в соответствующей среде. Коллекции романского искусства, сформировавшиеся в конце XIX – первой половине XX вв. во Франции, Испании, США располагались в залах, подчинённых особенностям рецепции произведений. Формируется установка на воспроизведение части архитектурного сооружения, непосредственно связанной с монументальным искусством, полукружие, имитирующее конху апсиды, полуциркульное завершение тимпана, сводчатая конструкция или поддерживающая капитель колонна выступают в качестве элементов визуальной реконструкции принципа бытования произведения романики в «аутентичном» архитектурном обрамлении.

В Национальном музее Каталонского искусства в Барселоне, в Музее Августинов в Тулузе, «Клуатрах» (экспозиции средневекового искусства Музея Метрополитен в Нью-Йорке) сформировано пространство, в разной степени близости к реальной архитектурной среде имитирующее храм, зал капитула или монастырский двор. На рубеже XIX – XX столетий идея оживить музейные залы, придав им вид «аутентичного памятника», витала в воздухе, вызывая споры как по отношению к методам переноса произведений искусства прошлого в экспозиционное пространство, так и по поводу сохранения национального культурного наследия. Коллекции, ставшие итогом исторических перипетий, утраты архитектурных памятников, споров об идентичности и ценности регионального исторического достояния, наконец, удачных коммерческих предприятий и покупок, в музеях разных континентов и стран включались в однотипные с точки зрения научного подхода и культурного дискурса экспозиции, воспроизводящие «реальное» архитектурное пространство средствами музейной репрезентации.

История изучения романского искусства Каталонии начинается в 1907 г., когда формируется методика работы и активизируется деятельность «Официальной археологической экспедиции на каталаноязычные территории восточного Арагона, граничащие с Каталонией» (*Missió a la Ratlla d'Aragó*). Группа исследователей, включавшая архитекторов Х. Пуиг-и-Кадафальч и Х. Годей, историка Г. М. де Брока, хранителя епископального музея в Вик отца Х. Гудиола и фотографа А. Маса

отправилась в двухнедельное путешествие, посетив Валь-де-Люишон, Валь-д'Аран, Валь-де-Буа, Ла-Ногера и Валь-д'Изавена. В итоге экспедиции появился корпус документов Каталонского исследовательского института (*Institut d'Estudis Catalans*) – фотофиксация и описания ведущих памятников монументального искусства, в том числе и росписей апсиды храма Сан-Клементе в Таулле.

Каталонское романское искусство как самостоятельное и значимое явление эпохи средневековья не могло не оказать влияния на самосознание и национальную идентичность; оно, учитывая политический момент и исторический контекст эпохи, бесспорно, стало одним из катализаторов осознания региональной самобытности и культурной независимости. Кроме того, романское монументальное искусство привлекло внимание учёных, любителей искусства и коллекционеров. В этот период появляются значимые публикации, посвященные романской архитектуре и живописи региона – участники проекта в 1909 г. выпускают трёхтомное исследование, посвященное архитектурным и живописным памятникам региона [3]. Дальнейшие события связаны со спорными моментами истории, приобретением ряда росписей антикваром и арт-дилером из США И. Поллаком, которому и удаётся организовать сложный процесс снятия фресок в храмах. В 1919 г. в Каталонию приезжают специалисты по работе с монументальной живописью – Фр. Стеффанони из Бергамо с ассистентами реставраторами А. Далматти и А. Чивидини; в основе технологии перенесения и консервации фресок лежит система отслаивания монументальной живописи, красочных слоёв, покрывающих поверхность стены, и его перенесение в хранилище музея. Метод «*strappo*», исторически практиковавшийся в Италии, позволял снимать монументальную живопись, скатывая слои особым образом (ил. 1). Осознавая опасность утраты национального наследия, (несмотря на противодействие общественности и научного сообщества, росписи оказались в коллекции Л. Пландиура)¹⁷, совет музеев и Каталонский исследовательский институт способствуют тому, чтобы Фр. Стеффанони и его ассистенты продолжили работу по переносу романских росписей в музейные собрания. В контракте особенным образом оговаривалось, что итальянские специалисты, в высоком профессионализме которых не было сомнений, будут работать в течение трёх лет только в рамках данного проекта, но при этом обе стороны договора обещали соблюдать приоритеты в выборе мастеров и в допуске их до работы с каталонским средневековым наследием. Вдохновителем и организатором процесса становится ученик Х. Пуига-и-Кадафальча, куратор экспозиции средневекового и современного искусства и директор музея Х. Фолш-и-Торрес [2, с. 45–46].

По результатам работы итальянских реставраторов, мастеров в технике переноса монументальных росписей «*strappo*» и испанских деятелей культуры в коллекции Национального музея Каталонского искусства в Барселоне сформировалось собрание настенной живописи эпохи расцвета романской художественной традиции. Планы по сохранению и защите каталонского культурного наследия были реализованы, хотя в итоге храмы Пиренеев лишились своего аутентичного убранства, а росписи, перенесённые впоследствии в залы музеев, заняли место в реконструированных с сохранением архитектурных элементов убранства пространствах,

¹⁷ Коллекция романских монументальных росписей была частично приобретена в 1932 г. и экспонируется в залах Национального музея Каталонского искусства в Барселоне (*Plandiura Collection*), однако несколько произведений, в частности образ Христа во Славе в окружении тетраморфа из бывшего монастыря Кастель-де-Мур в Палларс-Юссе ныне находится в Музее изящных искусств в Бостоне, США (*inv. 21.1285*).

воспроизводящих структуру романского храма. Разработка структуры и дизайна музейного пространства в 1930-е гг. при размещении коллекций в здании Национального дворца предполагала создание замкнутых помещений, архитектурное решение и убранство которых воспроизводило части церковной постройки, а способы презентации памятников были ориентированы на полное соответствие впечатлению от завершенного сооружения, на целостный характер рецепции. Среди архивных документов, связанных с историей основания музея, переноса коллекций и оформления залов, сохранился набросок элементов романских построек, интегрированных в музейные залы в качестве объектов, подходящих для репрезентации романских росписей, разработанный принцип обобщенного воспроизведения основных элементов сооружения сохраняет актуальность и в современной экспозиционной системе [1, p. 324].



Ил. 1. Адольф Мас-и-Жинеста. Снятие росписей Санта-Мария в Таулле, 1924 г.,
фотография с обложки журнала «*Gasete de les Arts*». 1924. Núm. 4

Методы экспонирования монументальных произведений основываются на концепции синтеза искусств, на значении пространственно-временных констант, на

идее смыслового сближения интерьера романского сооружения и музейного зала, на имитационном подходе, реконструирующем принципы рецепции памятника в оригинальной среде. Вопрос границ интерпретации аутентичного окружения и технических приёмов визуального воспроизведения романского архитектурного «каркаса», проблема степени включенности зрителя в воссозданное пространство, аспекты репрезентации и формирования иллюзии аутентичности или противопоставления «воссозданного» и аутентичного бытования памятника связаны с современными концепциями музея как институции.

Масштабная реконструкция Национального музея Каталонского искусства в Барселоне, завершившаяся в декабре 2004 г. изменила структуру экспозиции. Принципы репрезентации романских памятников утратили иллюзорность непосредственного уподобления храмовому пространству, но при этом сохранили основные элементы архитектурной среды, позволяющей реконструировать основные закономерности пребывания росписей в пространстве – полукружие конхи апсиды, колоннады, полуциркульные своды сохраняют антураж пиренейских и каталонских построек. Метод опосредованного цитирования архитектурных членений и принцип воспроизведения основных доминант используется при экспонировании монументальных росписей Сант-Клемент и Санта-Мария в Таулле (ил. 2).



Ил. 2. Росписи церкви Санта-Мария в Таулле, около 1123 г.
Национальный музей Каталонского искусства, Барселона. Инвентарный номер: 015863-СЛТ

Современная практика экспозиционной деятельности в музее, преодолевая характерный для начала XX в. приём имитации аутентичного архитектурного антуража, отказывается от перегруженных деталями витрин, чрезмерно пышного обрамления памятников, избегает игрового по своей сути метода «погружения» зрителя в пространство истории и время события. «Драматизация» формируется преимущественно новыми технологиями представления памятника, возможностями

проекционных средств и сопроводительными электронными устройствами, системой медиации, актуализацией прошлого как значимого настоящего. Сохраняя логику репрезентации памятника и идею синтеза искусств в системе убранства романского храма, современная экспозиция использует систему наработанных приёмов демонстрации романских монументальных росписей в условном пространстве, структурой, формами, пропорциональным и ритмическим строем, напоминающим реальные сооружения Пиренеев.

Литература

1. *Butlletí dels museus d'art de Barcelona Publicació de la comissaria general de mus.* – 1936. – Novembre (Vol. VI, № 66). – P. 321-352.
2. *Pagès, M. Romanesque mural painting in Catalonia / M. Pagès // Catalan historical review.* – 2013. – № 6. – P. 45-60.
3. *Puig y Cadafalch, J. L'arquitectura romànica a Catalunya. Vol 1 : Precedents: L'arquitectura romana; L'arquitectura cristiana preromànica. Vol. 2 : L'arquitectura romànica fins a les darreries del segle XI. Vol. 3 : Els segles XII y XIII / J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday y Casals.* – Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, 1909.

Утрата произведений монументального изобразительного искусства православных храмов

В статье поднимается проблема частичной и полной утраты монументальных произведений православных храмов. Разбираются причины утраты, проведён анализ фресок храма Воскресения Господня у Варшавского вокзала в Санкт-Петербурге. Приведена историческая справка о творческой деятельности Виктора Михайловича Васнецова в области церковной росписи, актуализируется важность сохранения культурного наследия монументальной живописи, раскрытия на стенах храмов ныне закрытых произведений.

Ключевые слова: фреска, мозаика, живопись, храм, роспись

Anna R. Yamteeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Loss of works of monumental fine art of Orthodox churches

The article raises the problem of complete and partial loss of monumental works of Orthodox churches. The reasons for the loss are being investigated, the frescoes of the Church of the Resurrection of the Lord near the Warsaw railway station in St. Petersburg are analyzed. The historical information about the creative activity of Viktor Mikhailovich Vasnetsov in the field of church painting is given, the importance of preserving the cultural heritage of monumental painting is actualized, the disclosure of now smeared works on the walls of churches is updated.

Keywords: fresco, mosaic, painting, temple, painting

В православной традиции храмовая монументальная живопись является одной из самых значимых и оберегаемых областей церковного искусства. Церковная живопись подчинена строгой иерархии, представляет собой систему образов, следует церковным канонам. Нам удаётся лицезреть немногие виды монументальной живописи, чаще всего это будет фреска, в более богатых убранствах повезёт встретить мозаику, в более древних храмах посчастливится увидеть секко, и очень редко в православных храмах присутствует витраж.

Самой распространённой в настоящее время техникой считается непосредственная роспись храма. Зачастую можно встретить мнение, что храмовая роспись является лишь копированием образцов прошлого. Копирование имеет место лишь в учебном процессе и в частной практике, на деле, художник, даже будучи ограниченным канонами, имеет свой стиль, свою манеру письма. Опора на церковные традиции не делает мастера подневольным тружеником, не имеющим право выходить

за рамки. Дело в том, что именно канон дает огромную свободу творчества, лишь в ограничении рождается впечатляющее разнообразие. В конце концов, для творцов остаётся невозможным, следуя одним и тем же правилам, одинаково их интерпретировать, создавая аналогичные по стилистике сюжеты.

Количество разночтений равно количеству художников в церкви, этот факт рождает необходимость сохранения каждой точки зрения на каноны, как свидетельство ценного разнообразия единой веры.

Хорошо известно, что многие русские церкви и монастыри лишены росписей и фресок, внутри их стены просто побелены. Такое грустное состояние можно встретить не только в недавно построенных сооружениях, в случае которых возможная роспись не получила должного бюджетирования или просто ждёт своего часа. Крайне печально лицезреть подобную картину в более древних храмах, где людям, не согласным с религиозной идеологией, удалось полностью перекрыть фрески в огромном количестве церквей и монастырей. Где-то, как в соборах Московского Кремля, древнейшие фрески были просто сбиты и заменены новыми. Успенский собор в 1513 – 1515 гг. расписывал сам Дионисий, фрески которого в середине XVII века были сбиты [2]. Именно сбиты, не поновлены. Новые, «романовские» фрески и поныне находятся в соборе. Династия Романовых имела собственный политический интерес в данном деянии — уничтожении исторического наследия без возможности восстановления.

Фрески Благовещенского собора в Кремле удалось раскрыть, они были записаны поверх другими изображениями. На сводах собора был изображен род Христа, в который были включены русские великие князья – Дмитрий Донской, Василий Дмитриевич, Иван III, Василий III. Представление русских князей как родственников Иисуса не было для Романовых столь опасным, поэтому сбивать их не стали.

Династию Романовых часто обвиняют в уничтожении культурного наследия, но нужно отдать им должное, так как от Православной традиции правящие Цари не отходили, они лишь заменяли старые фрески новыми. Что не скажешь про Советскую власть, известную своим крамольным отношением к любым религиозным проявлениям. Советский товарищ, не церемонясь, взрывал церкви, не оставляя искусствоведам ни единой надежды на изучение культурного достояния прошлого. Если здание церкви представляло утилитарный интерес, то религиозные сюжеты закрашивались или в лучшем случае их не трогали. Так случилось с храмом Воскресения Господня у Варшавского вокзала.

В Санкт-Петербурге, по адресу набережная Обводного канала, д. 116 возвышается впечатляюще красивая церковь. Её история связана с интересной религиозной страницей жизни Петербурга. В 1894 г. с Николаевской улицы к Варшавскому вокзалу была перенесена деревянная церковь Воскресения Христова. Изначально её ставили таким образом, чтобы оставить место для возведения постоянного каменного храма. В 1904 г., когда храм справлял 10-летний юбилей, руководству стало ясно, что деревянный храм уже не справляется с потоком верующих. В этом же году наступал ещё более значимый юбилей – 10 лет со дня бракосочетания Николая II, в связи с этим было принято решение подать ходатайство министру финансов С. Ю. Витте на выделение субсидий на постройку каменного храма. В 1908 г. митрополит Санкт-Петербургский Антоний освятил храм. Параллельно продолжались работы кровельные, облицовочные, каменные. Снаружи фасады были облицованы

кирпичом, шатёр и наличники – песчаником. Архитектура храма являлась сочетанием традиционного русского стиля и модерна [5, с. 368].

Отделка храма была завершена в 1913 – 1914-х гг., образа для главного иконостаса, который сделали по проекту А. Л. Гуна, написали ученики иконописной школы Комитета попечительства о русской иконописи. Большой образ на фасаде храма, над входом, «Воскресение Христово» написал художник С. Т. Шелков. Позже профессор В. Т. Перминов завершил внутреннюю масляную роспись (1914–1916 гг.). Основой для росписи послужили картоны, используемые при создании мозаики Спаса на Крови [1, с. 91–92]. Храм лишь частично был расписан на сводах, другая часть росписей была выполнена на холстах, которые крепились к стенам. Из-за выдающегося размера храм был очень звучным, и холсты, в свою очередь, глушили часть звуков.

После установления советской власти начались гонения на церковь. В декабре 1930 г. Воскресенский храм закрыли, через четыре года ОСОАВИАХИМ устроил на колокольне площадку для парашютных прыжков. В 1962 г. в храме был размещён склад спортивного инвентаря. В 1989 г. здание храма перешло под охрану государства, в 1990 г. здание передали обратно Православной церкви. Столь насыщенная история не пошла зданию на пользу. В первую очередь, прихожане были лишены настенных росписей. Часть из них была закрашена, другая – сколота. Настенные холсты были утрачены (ил. 1).



Ил. 1. Состояние росписи после передачи здания церкви, 1990 г.

Реконструкция внешнего убранства была проведена уже после 2000 г., была восстановлена фреска внешнего фасада С. Т. Шелкова «Воскресение Христово»; оставшиеся с реконструкции средства были определены на раскрытие фресок.

В левом приделе храма были раскрыты образы ангелов и растительный орнамент авторства профессора В. Т. Перминова (ил. 2).



Ил. 2. Раскрытые фрески в левом нефе, 2022 г.

Художник Василий Тимофеевич Перминов (1866–?) был вольнослушателем Академии Художеств с 1885 г. по 1898 г. Получил три малых поощрительных медали, а в 1891 г. – большую поощрительную. В 1898 г. получил звание классного художника 2 степени [8]. Если роспись храма была начата в 1914 году, то получается, что художнику на момент росписи было 48 лет, а к своему юбилею он закончил роспись. Лики ангелов имеют схожесть с манерой живописи Васнецова, не удивительно, ведь художник взял за основу картоны храма Спаса на крови, к фрескам

которых имел отношение не только Васнецов, но и ряд выдающихся художников того времени.

Над оформлением мозаик храма Спаса на крови с 1895 г. трудились отечественные и иностранные иконописцы и живописцы. По изначальной задумке главного архитектора А. А. Парланда всё мозаичное авторство должно было принадлежать прославленному мастеру религиозной живописи – Виктору Михайловичу Васнецову. Но ввиду высокой занятости Виктор Михайлович создал только некоторые эскизы – «Спаситель», «Богоматерь с Младенцем» и пять фасадных мозаик.

Семнадцать мозаик внутри и семь снаружи принадлежат Андрею Петровичу Рябушкину. Самую масштабную мозаику доверили художнику-монументалисту Николаю Николаевичу Харламову. Также в создании мозаик участвовали Николай Андреевич Кошелев и Василий Васильевич Беляев. Большинство мозаичных ликов святых и сюжетов создавалось по картинам великих художников – Виктора Михайловича Васнецова, Михаила Васильевича Нестерова, Николая Александровича Бруни и прочих. Это великолепное творческое наследие в самом центре Санкт-Петербурга удалось сохранить, что не скажешь про печально известный православный храм в Варшаве.

Виктор Михайлович Васнецов, наречённый богатырём русской живописи, за свою творческую деятельность создал более чем 5000 м² церковной росписи. Большую часть своего времени, целых 12 лет жизни, художник уделил уникальной росписи Собора Александра Невского в Варшаве. Васнецов расписал 2800 м². По его авторским эскизам было выложено шестнадцать огромных мозаичных сюжетов [3, с. 273]. Красотой храма не пришлось любоваться долго, в 1926 г. Польские власти провозгласили независимость страны, и, уничтожая все «русское» уничтожили храм [6]. Часть уникальных фресок удалось спасти. Часть мозаик была перенесена в нижний храм Собора святой равноапостольной Марии Магдалины в Варшаве, другая часть из семи масштабных композиций была передана в Покровский собор в Барановичах, ныне – в Беларуси [4, с. 310]. Некоторые фрагменты мозаик перенесли в Варшавскую политехническую академию и в Национальный музей в Варшаве. Произведения уничтоженного храма в Варшаве были ценны не только знаменитыми авторами, но и особой иконографической программой, которая была тщательно продумана. Её создал учёный, профессор Николай Васильевич Покровский, византист, который был признанным авторитетом в вопросе православных иконографических программ храмов. Все росписи в храме представляли собой не простой набор изображений, а особую систему, которая основана на началах древнейших воззрений на храм и его составные части [7, с. 143–156].

В уничтожении уникального культурного наследия стоит винить не столько политиков или власть, сколько факт безобразного невежества самого духовенства, небрежное отношение к произведениям искусства. Произведения утрачивались из-за неверных условий хранения, переделок, безграмотной реставрации. Еще более страшно осознавать, что многие произведения сознательно уничтожались или продавались торговцам. Чаще причиной утраты были, конечно, условия хранения, церковные здания не отапливались, из-за колебаний температуры на стенах появлялись трещины, а верхний защитный слой икон, олифа, темнела. Подобная картина не устраивала духовенство, поэтому темные иконы записывали полностью, либо меняли на новые. Духовенство не сильно заботилось о том, чтобы новый слой росписи

соответствовал первоначальному стилю. Верующие ценили в первую очередь священный образ, а не стиль живописи. Именно поэтому предпочтение отдавалось поновленной живописи, несмотря на частую безвкусицу, чем нуждающимся в реставрации шедеврам.

История монументального изобразительного искусства в России — это история утрат. В каждом городе православной Руси находилась церковь, хранящая на своих сводах ценные произведения монументальной живописи. До нас дошла лишь малая часть фресок и мозаик. И сегодня задачей каждого искусствоведа, реставратора, каждого верующего человека является сохранение произведений и спасение частично утраченных. Раскрытие фресок является трудоемким и долгим процессом, но именно всеобщая вовлеченность позволит обнаружить ранее утраченные произведения.

Литература

1. *Антонов, В. В.* Святыни Петербурга : ист.-церков. энциклопедия : в 3 томах / В. В. Антонов, А. В. Кобак. – Санкт-Петербург : Лики России, 1996.
2. *Беляев, Л. А.* Древние монастыри Москвы по данным археологии / Л. А. Беляев // Материалы и исследования по археологии Москвы / Ин-т археологии АН СССР. – Москва, 1994. – Т. 6. – 341 с.
3. *Гусакова, В. О.* Религиозно-философское мировоззрение В. М. Васнецова / В. О. Гусакова // Актуальные вопросы церковной науки. – 2019. – № 2. – С. 271-292.
4. *Ермоленко, Г. М.* Покровский собор / Г. М. Ермоленко // Свод памятников истории и культуры Белоруссии. Брестская область. – Минск : БелСЭ, 1990. – 424 с.
5. *Китнер, С. И.* С.-Петербургское Общество Архитекторов / С. И. Китнер // Зодчий. – 1905. – Вып. 32. – 1080 с.
6. *Молчанов, К. Н.* Православный собор в Варшаве, 2019 / Библио-Бюро Стрижева-Бирюковой // Проза.ру : [литературный портал]. – URL: <https://proza.ru.turbopages.org/proza.ru/s/2019/10/17/561> (дата обращения: 30.10.2022).
7. *Покровский, Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя св. бл. в. кн. Александра Невского в Варшаве / Н. В. Покровский // Христианское чтение. – 1900. – № 7. – С. 143-156.
8. *Ситников, В. К.* Василий Тимофеевич Перминов – биография художника, известные произведения, выставки // Артхив : [сайт]. – https://artchive.ru/artists/36392~Vasilij_Timofeevich_Perminov (дата обращения: 30.10.2022).

Научный руководитель – к. и. н., доцент Т. В. Рабуш.

**Проблемы сохранения, воссоздания и реконструкции памятников
культурного наследия на примере мордовских женских украшений**

В данной работе ставится проблема воссоздания и охраны памятников декоративно-прикладного искусства на примере мордовских женских украшений.

Ключевые слова: женские украшения, мордовский народ, реконструкция, декоративно-прикладное искусство

Daria G. Bochkareva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Problems of Preservation, Restoration and Reconstruction of Cultural
Heritage Monuments on the Example of Mordovian Female Ornaments**

This paper raises the problem of reconstructing and protecting the monuments of arts and crafts on the example of mordovian women's ornaments.

Keywords: women's jewelry, Mordovian people, reconstruction, decorative-applied art

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что изучение художественного наследия народов России – одна из составляющих сохранения России и ее народностей в историческом времени и в современном контексте [1]. Решение проблемы сохранения воссоздания и реконструкции памятников культурного наследия на примере мордовских женских украшений – то, от чего зависят не только доступность обществу информации о народе, его знаниях и образе жизни, но и сохранение памяти о нации в целом.

Реставрация отражает не только уровень, но и культуру ценностей как отдельного человека, так и всего общества. Цель реставрации: выявить эстетические и исторические черты предмета, сохранить памятники материальной культуры России, которые являются неотъемлемой частью мировой культуры.

Мордва – представители одного из самых многочисленных народов нашей страны, относящихся к финно-угорской языковой группе. Декоративно-прикладное творчество рассматривается на примере именно женских украшений по следующим причинам:

- они являются важным источником для изучения национальной одежды мордвы и материалом к этногенезу [1];
- обилие и разнообразие женских украшений превышает количество мужских;

– мужские украшения были либо утрачены, либо сохранились не в первоначальном виде.

Женские украшения выполнялись из проволоки, бисера, раковин-каури, монет, пуговиц, стекляруса, лент, цепочек, пайеток и других материалов (ил. 1). Украшения подразделены на соответствующие группы: головные и височные, нагрудные, набедренные и поясные.

К первой группе относятся: налобная повязка, накосник, головной убор «панго».

Во вторую группу входят: бусы, ожерелья, застежка-фибула «сюлгамо», гайтан.

Для третьей группы характерны: пулай, цект.



Ил. 1. Национальные мордовские женские украшения середины XX в.

Мордовские женские украшения, относящиеся к предметам декоративно-прикладного искусства, со временем утратили свою функцию оберега. Процессы глобализации и социальных преобразований создали условия для исчезновения или разрушения мордовских женских украшений. Они стали музейными экспонатами и предметами, которые символизируют фамильные ценности и традиции, передающиеся из поколения в поколение, что сделало их еще более хрупкими и уязвимыми.

Художественная ценность мордовских женских украшений была не сразу осознана, они не собирались и не коллекционировались. Некоторые из них переделывали, исправляли, ремонтировали, искажая их первоначальный вид. В связи с этим для оставшихся подлинных украшений реставрационное вмешательство является единственной возможностью дальнейшего существования.

Реставрация – восстановление обветшалых или разрушенных памятников старины, искусства в прежнем, первоначальном виде [2]. Так же под реставрацией принято считать виды работ, проводимых на поврежденных предметах декоративно-прикладного искусства. Существуют отдельные комплексы работ: консервация, реставрация и реконструкция. На практике они выделяются в разные этапы, сменяющиеся один за другим, единого комплекса либо обособляются в узкую направленность со своей спецификой способов и средств восстановительных работ.

Реставрация является сложным, многозадачным и трудоемким процессом, требующим не только определенной базы знаний специалиста, а также усидчивости и умения работать в коллективе для достижения общей цели – воссоздания и сохранения культурных памятников и объектов. Специфика реставрации подобных предметов заключается в сочетании в одном изделии различных материалов.

Консервация – проведение работ, направленных не только на прекращение, приостановку или устранение последствий разрушения памятника культурного наследия, но и их причин, а также сохранение подлинного вида объекта. Специалисту необходимы знание в химико-технологической области, понимание свойств материалов и их особенностей. Кроме того, он должен владеть навыками современной реставрационной работы, иметь специальное оборудование и помещение для проведения восстановительных операций объекта.

Этапами консервации являются:

- очистка предметов от загрязнений;
- укрепление конструкции объекта;
- защита от воздействия внешних факторов (солнце, ветер, дождь, снег и т. д.);
- соблюдение температурного режима;
- дезинфекция, пропитка, заклепка и др.

С каждым годом физическое состояние подлинных мордовских женских украшений ухудшается по разным причинам:

- невнимание к данной проблеме;
- несовершенство работы государственных органов охраны историко-культурного наследия;
- нехватка финансирования;
- низкое качество материалов (например, нарушение технологии их производства) при должном хранении и обработке предметов;
- скорость химических реакций, протекающих в самом материале.

При соблюдении всех условий хранения объектов в музейном пространстве, они в любом случае подвергаются естественному разрушению. Это связано с тем, что многие предметы декоративно-прикладного искусства выполнены из натурального материала. Кожа, бумага, дерево и др. соединяются с атмосферными газами, создающими на поверхности объекта кислую или щелочную среду, и подвергаются окислению. Еще одной причиной является постоянное механическое движение из-

за смены влажности и температуры в помещении, которое зависит от количества посетителей экспозиции. В результате материалы теряют свои первоначальные характеристики, такие как: эластичность, гигроскопичность, износостойкость, твердость, плотность, цвет, теплопроводность и др. Консервация не может остановить некоторые разрушительные процессы, но приостановить или замедлить их способна.

Реконструкция – проведение восстановительных работ целого объекта или его части на основе выявленных аналогов или прообразу. Выделяют два вида работ. Первый – научно-музейная реконструкция, включающая научно-методические и учебно-познавательные задачи экспозиции. Восполнение объекта производится посредством подлинных сохранившихся фрагментов с применением инородных материалов и элементов, близких к оригиналу. Данный вид работы осуществляется реставратором совместно с научными сотрудниками, художниками-экспозиционерами.

Второй вид – производственная реконструкция, целью которой является точное воспроизведение объекта с применением оригинальных материалов и технологий. По возможности используются копии или прототипы серийных предметов.

Опубликовано достаточное количество работ по вопросам выяснения причин существующего положения в профессиональной культуре. В основном они связаны с анализом, а не с практическим опытом реставрационных работ. Возможно, это связано еще и с тем, что мордовские женские украшения не входят в категорию значимости объектов культурного наследия, которые регламентируются законом Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [3].

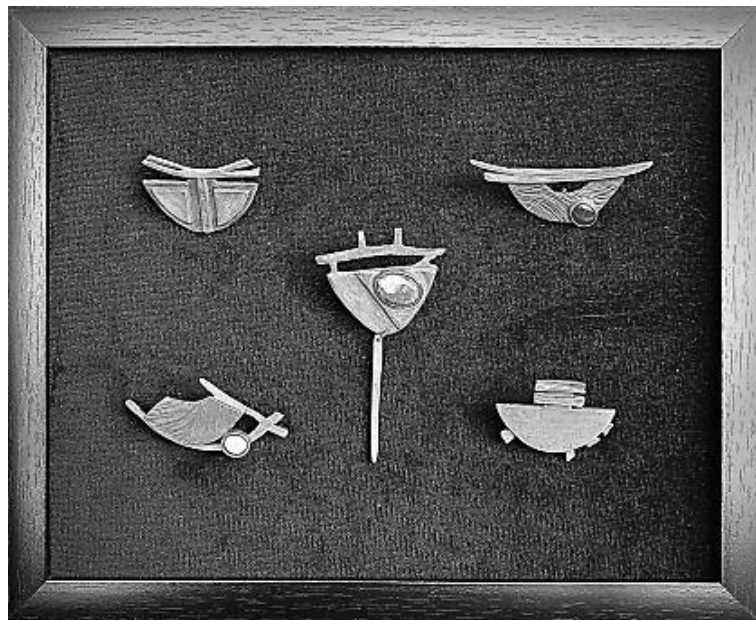
Процесс восстановительных работ декоративно-прикладного искусства – совокупность мероприятий с многоплановой структурой. Реставрационные работы каждого вида имеют свои особенности, методики, теоретические положения, технологии.

Автор работы считает, что национальные украшения мордовского народа могут быть не только включены в перечень объектов культурного наследия, но и могут быть использованы для стилизации и создания на их основе новых современных украшений. Исследуя данную проблему, были проведены научно-исследовательские работы и разработан проект стилизации (ил. 2). В процессе создания изделия на этапе эскизов было важно найти функционал подлинных украшений и наполнить им современные украшения при помощи новых материалов и техники исполнения.

В настоящий момент трудно найти подлинники не на фотографиях из альбомов и книг, а сохранившиеся и дошедшие до нас памятники декоративно-прикладного искусства. Реставрационные работы по данной проблеме заключаются в основном лишь в консервации украшений, их исследовании и описании, а не в реконструкции или реставрации.

На данный момент в краеведческих музеях сохранилось небольшое количество подлинных украшений, соблюдены все условия хранения, но без реставрационных работ. В скором времени от экспонатов не останется и следа или они утратят свой первоначальный вид, и восстановить их будет невозможно. В итоге будущим поколениям будет известно о памятниках декоративно-прикладного искусства лишь по фотографиям.

Роль мордовских женских украшений, как фактора культурного обмена и культурного разнообразия, недооценена. Культурное наследие, представленное мордовскими женскими украшениями, формирует чувство самобытности и преемственности. Они являются важной составляющей для самоидентификации человека и гарантией устойчивого культурного развития.



Ил. 2. Бочкарева Д. Г.
Проект стилизации мордовских женских украшений.

Решением проблемы воссоздания и охраны памятников декоративно-прикладного искусства на примере мордовских женских украшений могут быть следующие меры:

- разработка новых методов реставрационной работы и развитие новых технологий в этой сфере;
- подготовка квалифицированных специалистов по данному направлению;
- совершенствование законодательной базы реставрационной деятельности;
- обеспечение должных условий хранения экспонатов;
- внедрение современной техники и технологий в процессы восстановительных работ;
- создание системы узконаправленной подготовки или переподготовки квалифицированных кадров с соответствующими штатными возможностями;
- создание проектов/фондов декоративно-прикладного искусства народов России, деятельность которых направлена на привлечение инвесторов для финансирования.

Литература

1. Чужанова, Т. Ю. Народное искусство и народное творчество Мордовии: женские этнические украшения в мордовском национальном костюме / Т. Ю. Чужанова, Д. Г. Бочкарева // Дизайн. Материалы. Технология. – 2020. – № 3. – С. 74-79.

2. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка : 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва : Азъ, 1994. – 907 с.

3. *Российская Федерация.* Законы. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации : федеральный закон : принят Гос. Думой : 24.05.2002. № 73-ФЗ // Официальный интернет-портал справочно-правовой системы : [сайт]. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 16.09.2022).

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры ДПИ и НП Т. Ю. Чужанова.

УДК 7.025.5:730

С. А. Матвийчук

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Проблемы сохранения, воссоздания и реконструкции памятников монументального искусства

В России сохранилось множество памятников монументального искусства советского периода. Внешние аспекты эстетики соцреализма часто характерны и для новых монументов, хотя их идеологическое содержание меняется порой на противоположное. В статье поднимается вопрос определения ценности таких монументов в современном обществе; исследуются инструменты, с помощью которых архитекторы и художники совместно с обществом и администрацией города могут одновременно и сохранять, и модернизировать памятник, а также влиять на сложившуюся среду, не разрушая ее.

Ключевые слова: монументальное искусство, монумент, памятник, реновация, модернизация, архитектурная среда

Svetlana A. Matviichuk

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Evgenii Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Problems of preservation, recreation and reconstruction of memorials of monumental art

In Russia, many works of monumental art of the Soviet period have been preserved. External aspects of the aesthetics of socialist realism are often characteristic of new monuments, although their ideological content sometimes changes to the opposite. The article raises the issue of determining the value of such monuments in modern society; tools are being explored with the help of which architects and artists, together with society and the city administration, can simultaneously preserve and modernize the monument, as well as influence the existing environment without destroying it.

Keywords: monumental art, monument, renovation, modernization, architectural environment

Во всем мире в последние годы наблюдается кризис (как идейный, так и эстетический) монументальной городской скульптуры. С одной стороны, новые

объекты чаще всего либо следуют сложившимся академическим канонам, либо представляют собой непонятные для широких масс концептуальные эксперименты, чья художественная ценность может быть определена лишь спустя годы. С другой стороны, многие исторические монументы теряют свое идеологическое содержание и требуют переосмысления как с точки зрения художественного образа в меняющейся среде, так и в плане концепции. В частности, благодаря знаменитому «Ленинскому плану монументальной пропаганды», выдвинутому в 1918 г., в нашей стране сохранилось множество памятников монументального искусства советского периода. Как отмечается в Большой Советской энциклопедии, «в широком смысле вся история советского монументального искусства представляет собой продолжение ленинского плана монументальной пропаганды» [1]. Монументальное искусство СССР использовалось в основном как средство агитации и пропаганды коммунистической идеологии. Но какое место эти памятники занимают в современной общественной жизни и что будет с ними в будущем?

По данным Министерства культуры, в России насчитывается более четырех тысяч монументов, которые подлежат охране как объекты культурного наследия. Если говорить о памятниках, посвященных личностям, то больше всего памятников в России посвящено политикам советского периода. Лидируют памятники В. Ленину, – на данный момент их числится 1085 [6]. Памятник Ленину и сегодня – привычный элемент городского пейзажа. Однако теперь это и объект разнообразных перформансов, а также актов вандализма, что в полной мере отвечает изменившемуся общественному восприятию этих памятников.

В разных странах уже много лет происходят волнения, связанные с историческими монументами. Архитекторы, дизайнеры и городские главы пытаются решать эти проблемы разными способами. Задаются вопросы: что люди хотят помнить, а что забыть, что они считывают через эти символы? В ходе дискуссий и в поисках ответа кто-то бывает категоричен, приговаривая памятник к сносу, а кто-то считает, что, к примеру, стирание памяти об угнетателе стирает и память об угнетенных.

С 2015 г. в США началась череда протестов против расового неравенства, что вылилось также в волну возмущения против памятников, посвященных деятелям Конфедерации. Какие-то из этих памятников были полностью уничтожены, какие-то из них стали жертвами вандализма, где-то проводились перформансы. В 2018 г. *The New York Times* поручила художникам поразмыслить о том, что можно сделать со спорными монументами, если их не сносить. Художник Экене Иджеома предложил проект шестиэтажного каменного постамента, окрашенного в разные цвета: красный цвет символизировал 339 лет американского рабства, желтый – 89 лет американской сегрегации и зеленый – более 60 лет американского неравенства. Художник считает, что посетители, поднявшись наверх, должны осознавать, как трудно было добраться туда, где сейчас находится американское общество. А «идя вниз, им предлагается подумать о том, как легко об этом забыть» [11].

В 2020 г. протесты разгорелись вокруг статуи Роберта Э. Ли в городе Ричмонд в штате Вирджиния, США. Митингующие требовали снести монумент, но, после длительных судебных разбирательств, памятник было решено не сносить до окончательного решения суда. За это время памятник обрел новые функции. Так, он стал местом для инсталляций и граффити. За несколько месяцев активисты преобразовали основание скульптуры, покрыв мрамор и гранит именами жертв

полицейского насилия, протестными речевками, призывами к состраданию, революционной символикой и антиполицейскими лозунгами. В июле 2020 г. на него была спроектирована фотография Бреонны Тейлор, которая ранее в марте 2020 г. была застрелена полицейскими (ил. 1).



Ил.1. Статуя Роберта Э. Ли в городе Ричмонд. Фото с сайта: ruherald.com

В октябре 2020 г. покрытый граффити памятник был признан *New York Times* одним из самых значительных примеров американского протеста со времен Второй мировой войны. Изменилась и среда вокруг памятника. Люди, которые когда-то избегали его, теперь стали совершать паломничество, чтобы увидеть то, что стало символом движения *Black Lives Matter*. Кроме того, это место стало новым популярным общественным пространством: местом для барбекю, музыкальных и танцевальных представлений, семейного времяпрепровождения, места для регистрации избирателей, фотосессий, настольных игр, баскетбольных матчей и религиозных служб, а также постоянных демонстраций [13]. Несмотря на это, в 2021 г. по решению суда памятник все-таки был демонтирован.

Мемориал в Сент-Луисе, посвященный президенту Томасу Джефферсону и известный под названием «Врата на запад», был спроектирован Ээро Саариненом и открыт в 1967 г. Еще в начале нулевых урбанисты и общественность подняли вопрос о реконструкции парка и музея. В газетах писали: «Экскурсионный автобус подвозит туристов к арке, они поднимаются, чтобы взглянуть с высоты на Сент-Луис, но далее здесь никто не задерживается. Это скучный, пустынный, коммерческий пейзаж» [12]. В 2018 г. была проведена реконструкция, в ходе которой здесь появилось место для художественных галерей, классы государственных учебных заведений и офисы. Предмет особой гордости архитекторов – полукруглая, изогнутая по фасаду входная зона.

Реконструкция оживила участок возле памятника и связала его со зданием суда и районом Даунтаун, ранее отсеченном от упомянутых объектов автомагистралью. «Сосредоточив внимание на опыте посетителей и современном исследовании исторических тем, которые находят отклик сегодня <...> дизайн музея уважает дух памятника Ээро Сааринена, усиливая его актуальность», – говорится в заявлении архитектора проекта Купера Робертсона [9].

Во многих странах Европы, в особенности, странах бывшего СССР, нарастают волнения вокруг памятников советской эпохи, что связано с пересмотром отношения к советскому прошлому. Часто власти и общественность принимают

решение уничтожить памятник, таким образом, как бы стирая «травму». Но иногда художники, архитекторы, дизайнеры совместно с властями и общественностью идут другим путем и ищут иные способы справиться с нежелательными коннотациями, присущими данным образам. Благодаря действиям и дискуссиям вокруг памятника можно переосмыслить его значение и внести новые ассоциации в коллективную память.

Работа украинской художницы Станиславы Пинчук «Европа без памятников» (ил. 2) стала одним из самых ярких проектов биеннале современного искусства «Манифеста» в 2022 г. Инсталляция была установлена на реке Ибар в Митровице. Река разделяет Митровицу на две части: северную – сербскую, и южную – албанскую, а Новый мост, построенный на месте старого, разрушенного во время войны, их «соединяет»: автомобильное движение по мосту перекрыто, на въездах – заграждения и посты миротворцев, но проходы для пешеходов оставлены. Форма инсталляции символизирует «Памятник павшим шахтерам» (ил. 2), созданный архитектором Богданом Богдановичем в ознаменование объединенного восстания албанских и сербских рабочих на шахте «Трепча» против нацистской оккупации города. Некогда бывший символом Митровицы, монумент Богдановича до сих пор существует, хотя и утратил ряд элементов и свой символизм. Автор современной инсталляции предлагает горожанам новый способ соединения и взаимодействия с рекой своего города, а также с памятью места: «Я сделала точную копию памятника Богдана Богдановича, и эта копия в реке стала детской площадкой и павильоном, где люди могут посидеть и отдохнуть в тени. Памятник Богдановича – это своеобразная утопия, памятник антифашистам, памятник единству, но в то же время и предательству, это очень сложный символ города, он принадлежит всем и никому, и я хотела вывернуть его наизнанку, опустошить, сделать символом начала чего угодно нового ...» [3].



Ил. 2. «Памятник павшим шахтерам» Б. Богдановича и инсталляция «Европа без памятников». Фото с сайта: archdaily.com

Автором скульптуры может вкладываться один смысл, тогда как со временем у жителей города могла сложиться устойчивая ассоциация с чем-то совершенно другим – объект превращается в популярное место для встреч молодежи, локацию для свадебной фотографии и т. д. И тут возникает важный вопрос о подходах к

сохранению памятника. В Европейских странах многие годы используется «принцип соучастия», когда жителей города – пользователей данной среды – вовлекают в разработку проекта. Существует такое понятие как «память места». Здесь необходимо провести качественное исследование. Проектировщики обязаны стремиться найти этот симбиоз «старого» и «нового», разновременных и разнохарактерных элементов. В этом и состоит задача сохранения культурного наследия – бесконфликтная модернизация с учетом идентичности местности и ее уникальных деталей и признаков.

Какие же подходы к сохранению памятников существуют?

1. Оставить памятник таким, какой он есть, таким, как его задумал автор, и без каких-либо изменений как в его форме, так и его окружении. Часто, когда памятник сохранен таким образом, бывает так, что люди не воспринимают его частью своей повседневной жизни, своей истории, да и попросту его не замечают, проходя каждый день мимо. Вокруг него не происходит никакой значимой деятельности. Но иногда заброшенные памятники могут привлекать туристов и специалистов, как, например, коммунистические памятники на территории бывшей Югославии.

2. Применить к памятнику консервацию или реставрацию. Здесь памятник рассматривается как символ истории, как часть культурного наследия. Предусматриваются различные методы консервации, чтобы предотвратить постепенный естественный процесс старения и разрушения. Кроме того, может быть проведена реставрация с целью восстановления утраченных свойств.

3. Спроектировать новую среду вокруг памятника. Это может быть как положительная манипуляция, так и отрицательная. С положительной стороны, архитекторы и дизайнеры могут привлечь внимание людей к месту, где установлен памятник, сделать его частью их повседневной жизни. С другой стороны, можно изменить территорию вокруг памятника таким образом, что это уменьшит видимость памятника, особенно при плохом отношении людей к нему.

4. Изменение самого памятника, добавление новых деталей или изменение / удаление его нежелательных элементов.

5. Превращение памятника во что-то другое с целью изменения его идейного содержания или с целью создания нового смысла.

6. Перенос памятника в другое место. Такой подход может аннулировать первоначальное значение памятника, установленного в значимом месте. Обычно это делается для того, чтобы уменьшить значимость памятника или места, где памятник установлен, и его символичность. Если памятник вызывает споры, его можно перенести с основных туристических объектов или густонаселенных мест в попытке определить его значение как чуждое сегодняшней доминирующей культуре. Иногда спорные памятники снимают с места и помещают в музеи, чтобы их больше не видели в публичном пространстве, и чтобы их интерпретировали так же, как и другое культурное наследие. Существует практика хранения монументов в музеях или специально отведенных парках, которые посвящены определенной тематике или выставляются на выставках. Как пример, можно привести «Музеон» в Москве или «Парк Мементо» в Будапеште.

7. Разрушение и уничтожение памятника означает переоценку значений существующих памятников, унаследованных от прошлого. Обычно снос памятника

определяется сменой режима, который таким образом осуждает исторические события или людей, память о которых запечатлена в сносимых монументах.

8. Установка новых памятников и мемориалов: необходимо возводить новые памятники, чтобы представить в пространстве поселений другие смыслы и исторические нарративы, соответствующие текущим политическим и культурным ситуациям. В настоящее время наблюдается общая тенденция в постсоветских странах – строить городские декорации, свободные от прямых политических целей. Представляя повседневные смыслы, эти городские украшения создают привлекательные культурные кварталы, объединяющие игровые практики, туризм и отдых, и, возможно, повышают при этом жизнеспособность и конкурентоспособность постсоветских городов.

Тренд на установку большого числа монументов (не всегда высокого эстетического уровня), заданный в советские годы, продолжает реализовываться и в современной России. Каждый год главы населенных пунктов торжественно открывают все новые и новые памятники. Но, если в прошлом создание и бытование монументов имело выраженные идеологические основания, то сейчас выявить единый идейно-художественный вектор и целостное содержание современного «монументостроения» и связанных с ним, а также с уцелевшими монументами прошлых эпох, практик коммеморации (сохранения в общественном сознании памяти о значимых событиях прошлого), почти невозможно. Очевидно, что монументальный ландшафт страны, складывающийся с 1990-х гг. – после «лихорадки сносов» памятников советского пантеона, – отражает в целом состояние мемориальной культуры нации [2, с. 135].

В 2016 г. в Москве появился семнадцатиметровый памятник князю Владимиру. Кремль едва не исключили из списка всемирного наследия Юнеско из-за изменения исторического облика площади, а само строительство началось без экологической экспертизы и открытого конкурса проектов [6].

В современной России, как и во многих странах, невозможно выделить какой-то единый стилистический подход в создании монументов, но при этом прослеживается тенденция к упрощению и деградации произведений, утрате ориентиров, снижению художественного и эстетического уровня проектов. В большинстве случаев памятник возникает как результат желания заказчика и наличия у него необходимой для реализации проекта суммы. Контроль за установкой монумента является незначительным, а оценка проектов условной. Из-за этого страдает и городская среда. Она также деградирует. Территория вокруг памятника в советские годы предназначалась для митингов, возложения цветов, праздничных выступлений и торжественных речей. В современном обществе данная функция утратила свою силу. Сейчас, как правило, участок вокруг установленной монументальной скульптуры – открытое пространство, лишённое каких-либо функций, пустующее, непривлекательное с точки зрения дизайна архитектурной среды. Часто монумент не прорабатывается совместно со средой вокруг него – проект создается отдельно. Также не уделяется должного внимания постаменту, хотя он является неотъемлемой композиционной частью. Постамент – посредник художественного процесса гармонизации, адаптирующий монументальное произведение для конкретной архитектурной городской или ландшафтной среды [8].

Так в чем же выражается роль или функция памятника в современном обществе?

Монумент как произведение искусства

1. Улучшение визуального качества городов, наполнение среды.
2. Повышение визуальной грамотности жителей города, воспитание восприятия художественной выразительности и эстетики, что мотивирует горожан создавать привлекательную и комфортную среду вокруг.

Монумент как часть городского пространства

1. Проявление идентичности или «духа места».
2. Создание доминанты и, таким образом, поддержание визуального порядка, организация пространства.
3. Может выступать как ориентир, по которому определяется движение.
4. Выступает как узнаваемый и запоминающийся знак общественного места, района, города.
5. Пространство вокруг памятника как место для досуга горожан. Городские скульптуры в парках и скверах зачастую являются спутниками социальной жизни людей.

Монумент как инструмент передачи информации, истории, контекстов

1. Мысль об общности и восприятия себя как части истории.
 2. Повышение культурной осведомленности общественности и трансляция ценностей и символов.
 3. Ассоциирование территории с культурными или историческими событиями, личностями, контекстами.
 4. Воспоминание и проживание прошлого опыта, рефлексия.
- Для этого требуется определить критерии оценки данных объектов.

Критерии оценки:

1. Экспертная (*кто является экспертом?*) оценка визуальной и эстетической составляющей проекта: выразительности формы, материалов, композиции.
2. Смысловое наполнение: какой посыл несет в себе монумент и как его могут считать.
3. Согласованность формы и функции.
4. Внимание к месту установки памятника. Объемы должны быть установлены, спроектированы и реализованы в зависимости от типа движения и взаимодействия людей с местом и в гармонии с окружающей средой. Внимание к типу и высоте зданий, ландшафту, растительности.
5. Согласованность с мнениями жителей, ожиданиями общественности.
6. Внимание к климатическим условиям: устойчивость, долговечность.
7. Освещенность: естественное и искусственное освещение.
8. Вопрос о необходимости появления такого рода объектов в городе.

Отдельный отреставрированный памятник не способен «удерживать» среду – среда всегда больше и сложнее [5, с. 152]. Успех обновления среды – не столько функциональная реорганизация или грамотная реставрация, сколько сохранение и реализация средовой наполненности, взаимосвязанности, созвучия части и целого: отдельного объекта и ансамбля, авторского взгляда и объективных культурных смыслов, материи и «духа места». Следует отыскать такие решения, в которых наследие прошлого трактуется не как декорация, а как важный элемент истории.

При этом необходимо помнить, что город принадлежит его жителям, и городское пространство должно жить. Нет единого ответа на вопрос, как поступать с памятниками прошлых лет, так как каждый случай имеет свои особенности в зависимости от социального и политического контекста, однако проектировщики в состоянии предложить различные варианты ревитализации места и его нового прочтения. А к созданию новых памятников необходимо подходить очень деликатно и профессионально, руководствуясь тем, что каждый человек имеет право на среду, насыщенную эстетически полноценными и правдивыми образами.

Литература

1. *Монументальная пропаганда* // Большая советская энциклопедия : в 30 томах. – Москва : 1969–1986. – ВОУНБ : [сайт]. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/078/022.htm> (дата обращения: 21.12.2022).
2. *Государственная монументальная политика: опыт, противоречия, перспективы* / В. В. Бондарь, А. Н. Еремеева, О. Н. Маркова, Т. Ю. Юренева // Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. – Москва : Институт Наследия, 2022. – С. 135.
3. *Волчек, Д.* Фантик для бетонных партизан. «Манифеста» в небывалой стране // Радио Свобода : [сайт]. – 2022. – URL: <https://www.svoboda.org/a/fantik-dlya-betonnyh-partizan-manifesta-v-nebyvaloy-strane/31963803.html?fbclid=IwAR06bFBM4-IjLCWIAuas5VnzOD6jzjPkDENd5QYeuH31ai1sGYevhQOqf2o> (дата обращения: 27.11.2022).
4. *Гусев, К. Д.* Развитие советского монументального искусства в 1928–1941 гг. / К. Д. Гусев // Молодой ученый. – 2016. – № 7 (111). – С. 545-549.
5. *Дуцев, М. В.* Современный город. Живые реальности истории / М. В. Дуцев // Градостроительство и архитектура. Архитектура зданий и сооружений. Творческие концепции архитектурной деятельности. – 2021. – Т. 11, № 2. – С. 152.
6. *Какие памятники ставят в России и кому они посвящены* // Тинькофф Журнал : [сайт]. – 2021. – URL: <https://journal.tinkoff.ru/stat-monuments/> (дата обращения: 27.11.2022).
7. *Леонтьев, Д.* Новая архитектура Москвы: как выбирают архитекторов: от Пушкинского музея до Соборной мечети // Афиша Daily : [сайт]. – 2017. – URL: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/architecture/kak-vybirayut-arhitektorov-proektov-ot-pushkinskogo-muzeya-do-sobornoj-mecheti/> (дата обращения: 23.11.2022).
8. *Царинный, И. В.* Постамент в городской монументальной скульптуре / И. В. Царинный // Архитектура и дизайн. – 2017. – № 4. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27647 (дата обращения: 30.11.2022).
9. *Cogley, B.* Eero Saarinen's Gateway Arch Museum undergoes revitalisation in St. Louis // Dezeen.com : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.dezeen.com/2018/07/04/eero-saarinen-gateway-arch-museum-undergoes-revitalisation-st-louis/> (дата обращения: 27.11.2022).
10. *Delaqua, V.* Monumental Question: How Are the Places of Memory in the Future of Cities? // Archdaily : [сайт]. – 2022. – URL:

https://www.archdaily.com/986307/monumental-question-how-are-the-places-of-memory-in-the-future-of-cities?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all (дата обращения: 23.11.2022).

11. *Walsh, N. P. Six Artistic Visions for Replacing Confederate Monuments // Archdaily : [сайт]. – 2018. – URL: https://www.archdaily.com/900498/six-artistic-visions-for-replacing-confederate-monuments?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all* (дата обращения: 23.11.2022).

12. *Press Kit. Official Opening of the Renewed and Expanded Museum at the Gateway Arch // V2COM : [медиасеть]. – 2018. – URL: <https://www.v2com-news-wire.com/en/newsroom/categories/institutional-architecture/press-kits/3242-02/official-opening-of-the-renewed-and-expanded-museum-at-the-gateway-arch>* (дата обращения: 24.11.2022).

13. *The 25 Most Influential Works of American Protest Art Since World War II / Thessaly La Force, Zoë Lescaze, Nancy Hass and M. H. Miller // The New York Times style magazine : [сайт]. – 2020. – URL: <https://www.nytimes.com/2020/10/15/t-magazine/most-influential-protest-art.html>* (дата обращения: 27.11.2022).

УДК 72.092:725.945.1(470.41-25)

Д. Д. Хисамова

Казань, Россия

Государственный музей изобразительных искусств

Республики Татарстан

*К 200-летию сооружения
первого монумента в Казани в 1823 г.*

**Художественные конкурсы 1920-х гг. в Казани:
реконструкция памятника павшим русским воинам в памятник
Содружества народов**

Статья посвящена событиям в художественной жизни Казани первой половины 1920-х гг. и связана с проведением конкурса в Архитектурно-художественных мастерских по проекту реконструкции первого монумента Казани, возведенного в 1823 г. – классицистического памятника павшим русским воинам при взятии Казани в 1552 г. в символ нового революционного времени – памятник Содружества народов («Маяк»), в данном случае – дружбы русского и татарского народов. Конкурс имел интересные художественные решения, но так и не был реализован.

Ключевые слова: памятник, классицизм, конструктивизм, художественный конкурс, план монументальной пропаганды, увековечение памяти В. И. Ленина

Dina D. Khisamova

Kazan, Russia

The State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan

*To the 200th anniversary of the construction
of the first monument in Kazan in 1823*

**Art competitions of the 1920s in Kazan:
reconstruction of the monument to fallen Russian soldiers into a
monument of the Commonwealth of Peoples**

The article is devoted to the events in the artistic life of Kazan in the first half of the 1920s and is connected with the holding of a competition in Architectural and art workshops for the reconstruction project of the first monument of Kazan, erected in 1823 – a classic monument to fallen Russian soldiers during the capture of Kazan in 1552, a symbol of the new revolutionary time – a monument of the Commonwealth of Peoples (Lighthouse), in this case, the friendship of the Russian and Tatar peoples. The contest had interesting artistic solutions, but it was never implemented for implementation.

Keywords: monument, classicism, constructivism, art competition, plan of monumental propaganda, perpetuation of the memory of V. I. Lenin

Первое послереволюционное десятилетие в Советской России на волне провозглашенного плана монументальной пропаганды было насыщено событиями по

уничтожению прежних, «царских» памятников и установлению новых, соответствующих новым идеям и времени. Казань по своему положению оставалась крупнейшим губернским центром, находившимся на не большой дистанции от двух российских столиц. Здесь происходили не менее интересные события, тесно связанные с общим историческим контекстом.

Большим значением для общественной, культурной, художественной жизни в городе было наличие Казанской художественной школы, открытой в 1895 г., имевшей репутацию одной из лучших среди подобных школ, действовавших под патронажем петербургской Академии художеств. С начала 1918 г. школа перестраивает свою работу в рамки мастерских (АРХУМАС – архитектурно-художественные мастерские), по аналогии с ВХУТЕМАСом и другими подобными учреждениями в России с действующими факультетами – живописным, скульптурным, архитектурным, граверным. Выдающийся казанский искусствовед, художник и музейный деятель П. М. Дульский писал в своей работе «Искусство Татарской Республики за годы революции» в 1929 г.: «Кипучее время первых лет революции в области изобразительных искусств в Казани началось с того, что молодежь, не удовлетворенная постановкою дела в Художественной школе, прежде всего принялась за ломку и разрушение старых форм жизни этого учреждения. Она поставила себе задачу ввести новые методы изучения искусства, заменив частично прежних преподавателей и заведующего школой новыми лицами <...>. В таком положении школа существовала около семи лет, постоянно находясь в состоянии экспериментальных опытов и исканий ...» [11, с. 4].

Обучение строится не на изучении природы (которое не отвергалось вовсе, но переосмысливались способы ее изучения), а на ориентации на производственное искусство, в духе и запросах эпохи: в основу организационной структуры новой школы была положена система мастерских – учебных и производственных, в стремлении к воспитанию художника-производственника, художника-универсала [12, с. 8]. Положение о Казанских Высших Государственных мастерских РСФСР (1920) утверждает, что «мастерские едины и состоят из двух отделов: объемно-конструктивного и живописно-плоскостного. Объемно-конструктивный отдел имеет специальности: 1) архитектура и техника сооружений; 2) скульптура и скульптурные производства и сооружения, которые включают монументально-декоративную скульптуру и производство (дерево, камень, металл, бетон и проч.), метало-обделочное производство с ювелирно-чеканным и литейным делом, гончарно-керамическое и майолики, дерево и камнеобделочное производство, 3) архитектурно-декоративное производство вообще, 4) станковая скульптура» [2, л. 28–34]. Главное внимание, согласно «Материалам реорганизации художественной школы в Казанские свободные художественные мастерские (1918 – 1920)», уделялось композиции, выполнению эскизов, а также «участию в работах по подготовке к гражданским праздникам и разработке и постановке монументов в городе» [1, л. 3 об. 4].

Программы поражают широтой диапазона творческих направлений мастерских и соответствующих им созданных специализаций по архитектуре, живописи станковой и монументальной, скульптуре из дерева, глины, камня с литейными и формовочными мастерскими. К январю 1920 г. планировалось открытие мастерских-лабораторий политехнического характера, таких как чеканная, деревообделочная, металлообделочная, камнеобделочная, фотографическая. При всей разности

целей и задач специальных дисциплин, их общая направленность представлялась очевидной: в этом контексте особенно плодотворным было совместное обучение и выполнение коллективных проектов художников разных специальностей. Методика преподавания основывалась на отведении в учебном процессе большой роли тематическим конкурсам с публичной защитой работ, которая широко вводилась в учебную практику. Общие условия и программы конкурсов, давая целевую тематическую установку, ориентировали учащихся на сближение творческих задач с современностью. Конкурсы «нового времени» имели иную направленность; они были ориентированы на запросы революционной эпохи, на отражение современной жизни. В одном из обзоров конкурсной выставки живописных работ 1922 г. автор как раз проводил сравнение прошлых и современных тем, задаваемых учащимся: «... Содержание большинства выставленных картин близко подошло к современной жизни. Вместо пресловутых, когда-то задаваемых академических тем, далеких от современности, взятых из Библии, из классической мифологии, холодных и пустых аллегорий – темы взяты из жуткой, но яркой и незабываемой современности, что придает им характер особенной жизненности ...» [3, л. 17–19].

Именно ректором Ф. П. Гавриловым на новом этапе были введены и широко применялись конкурсные защиты работ. В своей деятельности «он пользовался приемом пробы самостоятельных сил учащихся в интересной области разрешения существенных проблем, заставляя студентов (поощрением и помощью) работать на конкурсы. Отсюда получалась не одна только «проба» молодых художественных творческих сил, но этим приемом достигалось сознательное и ответственное отношение к делу ... Планы и программы АРХУМАСа не раз получали одобрения и утверждения в Москве» [10, с. 26].

Новаторскими были и идеи конструктивизма, проводником которого в Казани стал архитектурный факультет АРХУМАСа, возглавляемый Ф. П. Гавриловым. В конкурсных проектах преподавателей и учащихся, в которых участвовали и скульпторы, разрабатывались новые принципы формирования среды, градостроительных задач.

Одним из интереснейших и показательных событий реализации «плана монументальной пропаганды», а также широкой волны увековечения образа Ленина после его смерти в 1924 г., была история, связанная с самым первым монументальным памятником Казани – памятником русским воинам. Памятник павшим при взятии Казани в 1552 г. русским воинам архитектора Н. Алферова, инициированный победой русской армии в войне с Наполеоном, возведенный в 1823 г. в Казани, можно рассматривать, как развитие отечественной традиции монументов воинской славы (ил. 1).

Монумент представляет собой храм-усыпальницу – сугубо архитектурное сооружение в форме пирамиды в стиле классицизма. Этот памятник через 100 лет своего существования стал объектом для проведения конкурса в стиле конструктивизма. Проект реконструкции подразумевал превращение его в революционный памятник «Содружество народов» («Маяк»).

Весной 1924 года, когда по всей стране началось движение по «выработке форм» и созданию памятника В. И. Ленина, в Казани была образована Художественная подкомиссия при Комиссии по увековечению памяти В. И. Ульянова-Ленина. Как следует из материалов подкомиссии [4, л. 3], в ее состав входили семь

человек – «представитель Комиссии, он же председатель, и по одному представителю от: художественного института, Союза революционных художников, Коммунистического клуба, Главполитпросвета, Наркомпроса, а также агитатора».



Ил. 1. Боголюбов А. П. Казань, 1862. Холст, масло, 124 × 88 см.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

В цели и задачи работы подкомиссии входило проектирование художественных форм; изыскание методов и форм художественного закрепления личности В. И. Ленина и его идей в быту, литературе, изобразительном искусстве, музыке, театральных зрелищах, массовых торжествах; контроль и направление деятельности различных организаций в деле массовой и бытовой пропаганды и агитации художественных изображений вождя; недопущение художественной профанации личности Ленина во всех видах искусства [4, л. 3 об. 4].

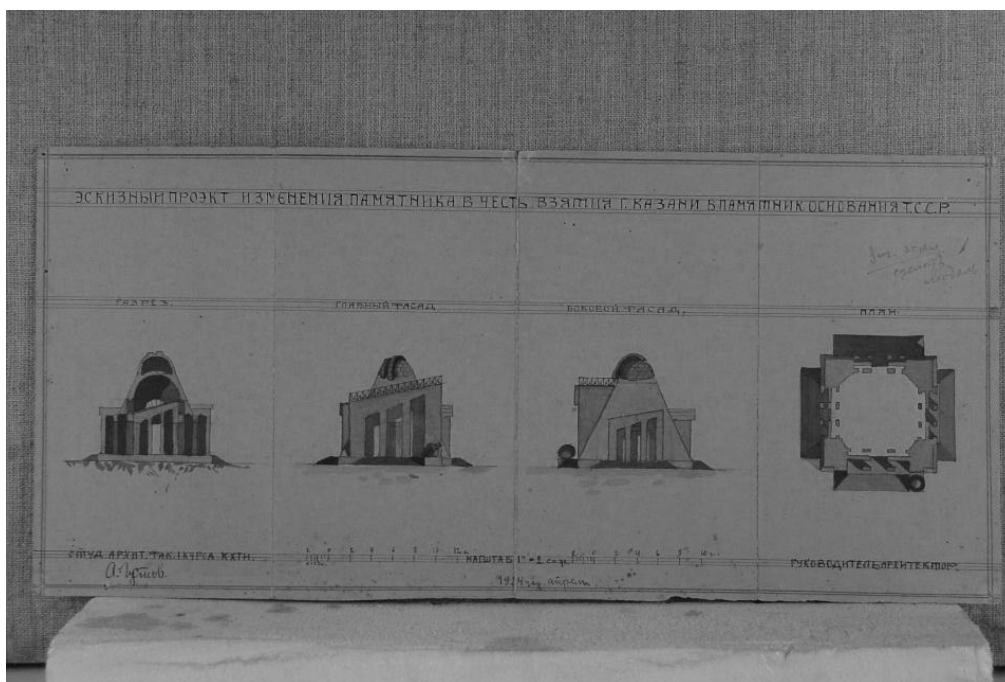
Подкомиссия была наделена широкими правами и полномочиями. Ею объявлялось, что «ни один хозяйственно-промышленный орган, ни одна организация, ни, тем более, частное лицо, не имеют право без предварительного разрешения подкомиссии использовать память Ленина в той или другой художественной форме для идей агитации, пропаганды и тем более, в производстве» [4, л. 3 об.]. Своим правом она считала «изъятие из всех учреждений и органов портретов, рисунков, плакатов, изречений, бюстов, пьес, имеющих отношение к личности Ленина, если таковые не отвечают художественной правде, противоречат пролетарской идеологии», а также организацию конкурсов на художественное увековечение памяти Ленина и на «право производства различных видов художественного изображения личности вождя и его идей» [4, л. 3 об.].

Судя по суровому и категоричному тону документа, именно тогда, в 1924 г., по всей стране (а подобные подкомиссии создавались повсеместно) стали усиливаться принципы идеологизации искусства, ее тотального проникновения во все его виды и строжайший диктат со стороны властей.

В рамках работы татарской республиканской подкомиссии были обозначены два основных мероприятия – реконструкция памятника на реке Казанке (имеется в виду реконструкция Памятника павшим – в памятник Содружества народов) и закладка в саду имени Ленина бронзового бюста Ленина. На заседании ЦК Комиссии по увековечению памяти Ленина, которое состоялось в казанском Кремле 13 июня 1924 г., рассматривался также проект постановления ЦИКа о монопольном издании портретов и художественных снимков Ленина, о «выработанных проектах значков и пуска открыток тов. Ленина» [4, л. 5]. Был составлен план работ подкомиссии на период с 10 июля по 7 ноября 1924 г. В него входили такие пункты, как регистрация всего материала, касающегося увековечения памяти Ленина; организация при Казанском художественно-техническом институте производственной мастерской для выполнения различных (лабораторных в том числе) работ в увековечении образа Ленина; предоставление Институту монопольного права выполнения работ; разработка и объявление всетатарского конкурса на форму закрепления личности и идей Ленина по определенным видам искусства и производства [4, л. 10].

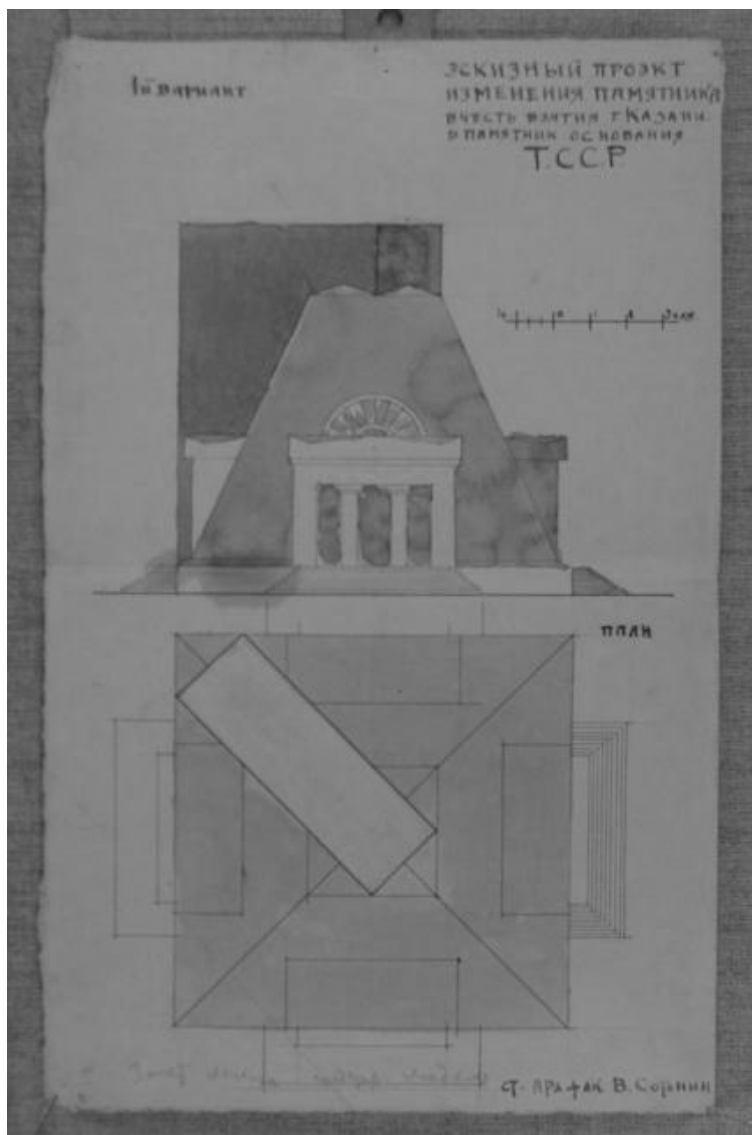
Представителем в подкомиссии от Художественного института был его ректор Ф. П. Гаврилов. Институтский конкурс на проект реконструкции памятника павшим русским воинам был весьма продуктивным. Участниками стали, в большинстве, студенты архитектурного и скульптурного факультетов Института, а также живописцы, графики. Немногие сохранившиеся эскизы проекта реконструкции памятника показывают широту творческих исканий, состоявших как в традиционных подходах, так и в ключе конструктивизма, наиболее новаторском направлении первой половины 1920-х гг.

В конкурсе принимал участие проект студента архитектурного факультета Анатолия Михайловича Густова [7, л. 3–4], выдержанный в духе конструктивизма (ил. 2).



Ил. 2. А. М. Густов Эскизный проект изменения памятника в честь взятия Казани в памятник основания Т.С.С.Р., 1924. Бумага, тушь, перо, акварель.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

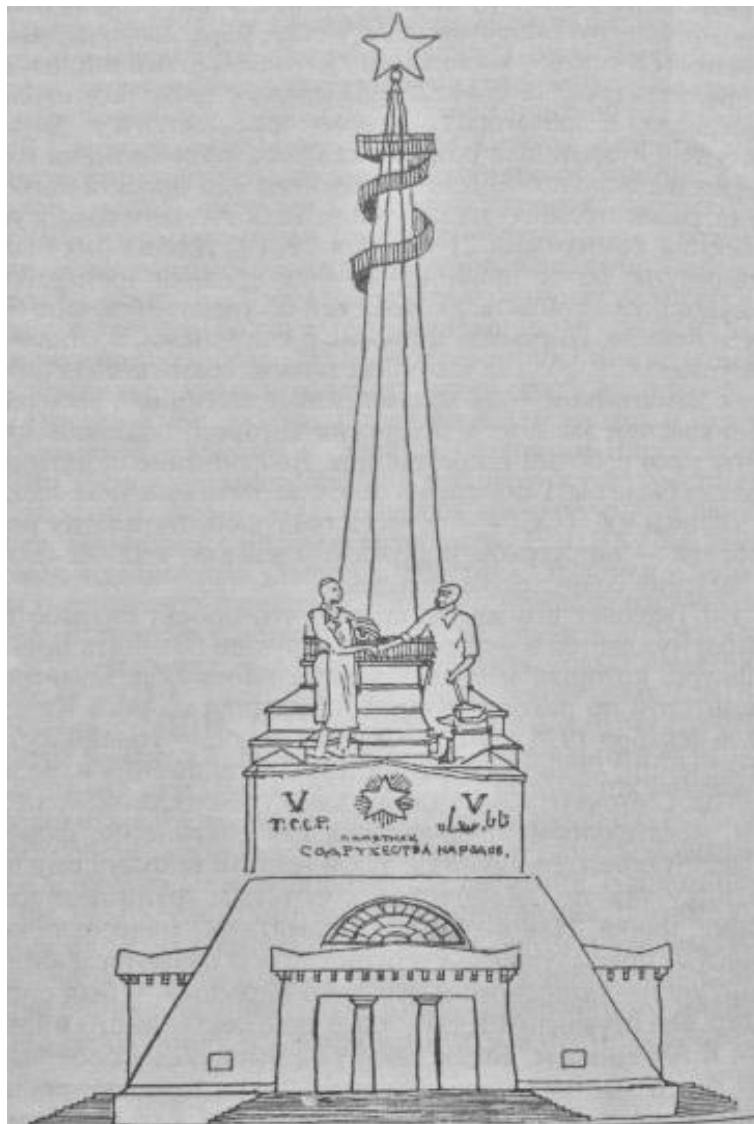
Из классического, пирамидальной формы, сооружения художник смело, не нарушая ее базовой формы, добавляет ломаные, диагональные дополнительные объемы, которые создают ассиметричную конфигурацию памятника. Вводя красный цвет, А. М. Густов наполняет свой проект революционным содержанием, но, в тоже время, строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика, чертами, характерными для стиля. Еще одним проектом, заявленным на конкурс, стала работа также студента архитектурного факультета В. Сотонина (ил. 3).



Ил. 3. В. Сотонин Эскизный проект изменения памятника в честь взятия Казани в памятник основания Т.С.С.Р., 1924. Бумага, карандаш, тушь, акварель

В этом проекте реконструкция памятника затрагивается в меньшей степени, чем предыдущий проект Густова. В общий ансамбль Сотонин вводит элемент стиля, в виде диагонального пилона, окрашивая его также в красный цвет, рассекающий квадрат основания памятника на 45° , оставляя при этом в нетронутом виде колонны – классические детали памятника. В другом проекте, неизвестный автор вводит элемент колеса-шестеренки, фланкирующего боковые стены, а также включает этот же

элемент в виде навершия, тем самым символизируя вхождение в послереволюционную жизнь страны новых атрибутов и механизмов. Из множества предложений был отобран проект Ф. П. Гаврилова¹⁸, выполненный совместно со студентами, в котором имеющийся памятник в виде усеченной пирамиды трансформируется в башню со звездой (ил. 4).



Ил. 4. Ф. П. Гаврилов Эскиз проекта изменения памятника в честь взятия Казани в памятник основания Т.С.С.Р., 1924. Бумага, карандаш

С. П. Саначин сравнивает этот проект с одним из первых символов советской Москвы – обелиском Советской Конституции на Советской площади: «... Здесь, на русской базе, вместо обелиска – татарская надстройка в виде высокого граненого шпилья с декоративной азанчи-ханой под звездой на месте ая (месяца, навершия татарских мечетей. – Прим. Д. Х.), а вместо женской фигуры – два друга» (русского и татарина, символизирующих дружбу народов. – Д. Х.) [13, с. 16].

По материалам протокола № 6 от 10 июня 1924 г., реконструкция архитектурного памятника была приурочена к четвертой годовщине Татареспублики, новый

¹⁸ В качестве автора проекта С. П. Саначин указывает архитектора, ректора АРХУМАСа Ф. П. Гаврилова [13, с. 16].

монумент предполагалось назвать «Маяк» или «Победа» в честь содружества народов. Комиссия постановила, что «из представленных проектов моделей памятника принять модель, имеющую вид башни и оканчивающуюся красной пятиконечной звездой». Несмотря на то, что решение по реконструкции было уже принято, комиссия ходатайствовала «перед ЦК по охране памятников искусства и старины о выдаче разрешения на переконструирование памятника»¹⁹.

В бюллетене № 1 от 20 июля 1924 г. «О состоянии дел по увековечению памяти Ленина в Татарской Советской Республике» было дано обоснование реконструкции этого памятника: «Центральная комиссия остановилась на мысли о необходимости переконструирования существующего в Казани на берегу реки Казанки памятника «Победы над татарами в 1552 г.» с политической точки зрения в данный момент – момент власти трудящихся, момент свободного самоопределения народов всех наций, – мозолящий глаза трудящихся Красной Татарии, как выражающий грубую насильственную политику царизма к нерусским национальностям ... Многотысячная масса трудящихся, собравшаяся в день 4-ой годовщины ТР около памятника, под единодушной клятвой сохранить братство народов СССР, заявила, что этот памятник, созданный на костях рабочих и крестьян во славу царизма и капитализма, отныне должен стать знаменем мира и свободы, светлым маяком на пути всех восточных народов к освобождению от капиталистической кабалы ...». В этом же документе говорится о том, что «уже доставляются к месту материалы, и в нынешнем году предварительные работы предполагается закончить ...» [4, л. 21 об.].

Проект остался неосуществленным, несмотря на то, что определенные работы уже производились: были завезены стройматериалы и начато возведение конструкций. В течение сентября 1924 г. с места стройки поступают сигналы о неоднократной задержке доставки необходимых материалов, вызывающих простой рабочих [4, л. 34, 38, 44-45]. В Государственном архиве есть любопытная «выписка из дневника работ по устройству лесов у памятника содружества народов с пояснением техника Аксенова» от 29 октября [4, л. 55]: «... Задержка произошла из-за гвоздей, которые были привезены 12 сентября в 12 часов дня, ибо с 12.30. пошел дождь, который продолжался до позднего вечера. Мною принимались самые энергичные меры к области своевременной доставки материала с целью устранения всевозможных задержек, которые произошли частью от ограниченности средств, которые приходилось затрачивать, сообразуясь только с общим планом хода работ, который был нами ранее составлен. Исходя из этих соображений, нами была приобретена проволока для закрутки в достаточном количестве, ибо указанная работа должна производиться в первую очередь, тогда как распилка стоек предполагалась последней. Но рабочие, видимо, были мало знакомы с производством закрутки и взялись за исполнение таковых, стали требовать блоки, клещи и т. п., что достать сразу было невозможно, так как ни в Госстрое, ни в отделе благоустройств такового инструмента не оказалось, но когда мне удалось достать разрешения из Коммунжеза на право

¹⁹ Из Главного управления научными, научно-художественными, музейными учреждениями РСФСР за № 8911 от 26 июля 1924 г. были получены распоряжения «О мерах против разрушения памятника «Победа» в Казани», в котором «... Главнаука просит в целях обеспечения сохранности художественного памятника принять меры: 1. До начала работ поручить специалистам-архитекторам дать заключение с технической точки зрения о возможности нагрузки предполагаемого нового дополнения памятника на базе старой конструкции без риска причинения памятнику какого-либо повреждения. 2. По вопросу об окраске памятника, таковая согласно установленных принципов охраны памятников искусства и старины не должна подвергаться каким-либо изменениям изначальных колеров и способов окраски» [4, л. 6, 19].

приобретения указанного инструмента из автомастерских, то плотники совершенно отказались, мотивируя тем, что, мол, это не по их специальности, а Госстрой, вероятно, поощрял им в ихнем отказе. Между тем, как закрутка была сделана, понимали, что только другие плотники остались без блоков и клещей, резюмируя все это, я могу сказать, что перебой в работе получился от нарушения нашего плана работы самими же рабочими».

Вслед за этой организационной неразберихой последовал «окрик» от ЦИКа ТССР по увековечиванию памяти Ленина от 14 ноября «о замеченном вмешательстве Горсовета, УКХ и других организаций в смысле выявления своих, не согласованных с комиссией соображений ...», где четко говорится, что «решающая роль принадлежит исключительно Центральной комиссии, и отменяемы и перерешаемы вышеперечисленными организациями не могут» [4, л. 68].

Далее следы событий теряются. Можно предположить, что в деле увековечения памяти В. И. Ленина, в котором был еще один пункт – «закладка в саду имени Ленина бронзового бюста Ленина», оказался более жизнеспособен и именно этот, второй пункт, был в итоге полностью реализован. Среди конкурсных работ этого направления были интересные предложения, заслуживающие внимания, среди которых – проект Ф. П. Гаврилова, ректора Художественно-технического университета. В своем проекте он предлагал соединить пластическую композицию с архитектурно оформленной лестницей. Этот проект был принят как наиболее удачный. Работа по сооружению комплекса осуществлялась в трехнедельный срок: разбивка сада, установление пьедестала (ил. 5).



Ил. 5. Ф. П. Гаврилов Лестница, соединяющая верхнюю площадку перед зданием Казанского университета с Ленинским садом (бывшим Николаевским), 1924. Современный вид

Лестница была открыта 7 ноября 1924 г. Через год, к празднованию пятилетия образования ТАССР, был установлен бронзовый памятник в натуральную величину в рост. Р. Г. Шагеева, на основе архивных документов, установила имя автора – им являлся скульптор Н. И. Шильников [5, л. 46; 6, л. 42]. Скульптура, станковая по своей стилистике, довольно удачно передавала внешний облик. Несмотря на открытое пространство сквера, возможность видеть памятник с некоторого расстояния,

он не претендовал на монументальность, а воспринимался камерно [15], [16, с. 33]. Лестница Гаврилова пережила все катаклизмы XX в., существует и сегодня, памятник же в 1970 г. был демонтирован и перенесен к школе имени Ленина.

Возвращаясь к проектам памятника «Содружество народов», причинами его несостоявшейся реконструкции могли стать обстоятельства, о которых идет речь в представленных документах, а именно: либо это был запрет со стороны технической экспертизы, так как памятник стоял тогда на самом берегу реки и дополнительной нагрузки мог не выдержать грунт; возможно, из-за нехватки материальных средств, или, что более всего вероятно – запрета со стороны охраны памятников искусства и старины. В любом случае, реконструкция монумента могла нанести ему непоправимый урон как произведению искусства, и Казань тогда могла лишиться первого в своей истории памятника, построенного в стиле классицизма; однако, с другой стороны, она не приобрела еще одной выразительной приметы революционной эпохи – памятника в духе «монументальной пропаганды» Ленина [8, л. 22].

Таким образом, художественная жизнь Казани 1920-х гг. была достаточно многообразна и насыщена событиями. Здесь кипели страсти борьбы «правых» и «левых»: устраивались выставки и конкурсы, диспуты и лекции, возводились первые временные памятники по плану монументальной пропаганды, строились конструктивистские здания и объекты, арки, к новым праздникам оформлялись улицы и площади. Не все задуманное было воплощено в жизнь, как и не все задуманное было целесообразно. Памятник Содружества народов, в который была заложена идея дружбы русских и татар, а также других национальностей, проживающих на этой земле, так и не появившийся в Казани, выразил, на самом деле, складывавшуюся на всем протяжении XX в. толерантность народов, взаимное приятие традиций и культуры, их взаимопроникновение. Сегодня олицетворением этой идеи стал созданный в 2003 г. памятник Зодчим казанского Кремля, установленный на его территории, в сквере, расположенном между мечетью Кул Шариф и древними стенами Благовещенского собора.

Литература

1. *Государственный архив Республики Татарстан (ГА РТ)*. Ф. 1431. Оп. 1. Д. 13.
2. *ГА РТ*. Ф. 1431. Оп. 1. Д. 25.
3. *ГА РТ*. Ф. 1431. Оп. 1. Д. 47.
4. *ГА РТ*. Ф. 1431. Оп. 1. Д. 68.
5. *ГА РТ*. Ф. 782. Оп. 1. Д. 782.
6. *ГА РТ*. Ф. 782. Оп. 1. Д. 917.
7. *ГА РТ*. Ф. 2858. Оп. 21. Д. 727.
8. *Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (НА ГМИИ РТ)*. Ф. 2. Оп. 2. Д. 25.
9. *АРХУМАС: казанский авангард 20-х / авт.-сост. И. И. Галеев, О. Л. Улемнова*. – Москва, 2005. – 168 с.
10. *Важинский, В. Ф. П. Гаврилов – педагог и организатор Архумаса // Памяти Ф. П. Гаврилова : сборник : издание друзей Ф. П. Гаврилова*. – Казань, 1927. – С. 26.

11. *Дульский, П. М.* Искусство Татареспублики за годы революции / П. М. Дульский. – Казань, 1929.
12. *Каталог выставки произведений художников Татарии 20–30-х годов : к 70-летию образования татарской АССР* / авт.-сост. Е. П. Ключевская, В. А. Цой, Р. Г. Шагеева, Д. Т. Садыкова. – Казань, 1990.
13. *Саначин, С. П.* Экскурс в архитектурную жизнь советской Казани / С. П. Саначин. – Казань : Фолиант, 2014.
14. *Советское искусство 20–30-х годов : сборник статей.* – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1992. – 208 с.
15. *Шагеева, Р.* Первые памятники вождю / Р. Шагеева // Советская Татария. – 1974. – 27 января.
16. *Шагеева, Р.* Монументальная Лениниана Татарии / Р. Шагеева // Коммунист Татарии. – 1983. – № 4. – С. 33.

Современные тенденции в архитектурной реновации промышленных предприятий и производственных комплексов

В наше время реновация промышленных и производственных зданий является одной из актуальных тем современных городов. Так, во многих аспектах промышленная архитектура, с пережитком времени, начала преобразовывать свою первоначальную задачу. В первую очередь здание требует определенной точности в изучении стандартов и функциональности. Однако, несмотря на эти, казалось бы, сложные этапы, на сегодняшний день архитекторам удалось объединить свои идеи и инновации в одно целое для того, чтобы проект был реализован и следовал современному течению.

Ключевые слова: преобразование, функциональность, структура, реновация, промышленная архитектура

Elina R. Nizamieva

Kazan, Russia

Kazan Federal University

Modern trends in architectural renovation of industrial enterprises and industrial complexes

Nowadays, the renovation of industrial and industrial buildings is one of the topical topics of modern cities. So in many aspects, industrial architecture, with a relic of time, began to transform its original task. First of all, the building requires a certain precision in the study of standards and functionality. However, despite these seemingly difficult stages, to date, architects have managed to combine their ideas and innovations into one, so that the project was implemented and followed the modern trend.

Keywords: transformation, functionality, structure, renovation, industrial architecture

Реновация промышленного предприятия или производственного комплекса предполагает сохранение общего облика здания с акцентом на изменение его функциональности. Только в условиях комплексной реновации заброшенных промышленных зданий может быть решен ряд проблем, связанных с обеспечением горожан доступным жильем, с сохранением существующей городской застройки.

Главными задачами в программе реновации является более эффективное использование городского пространства, что может привести к обновлению инфраструктуры города с сохранением исторической ценности его застройки. Поиск правильного баланса между сохранением и модификацией заброшенных промышленных зданий способен внести в городскую среду большее разнообразие и поможет улучшить социальные и экономические показатели города.

В ходе развития структуры города проблема заброшенных промышленных зданий поднимается все чаще. Реновация становится наиболее подходящим вариантом для адаптации таких объектов и комплексов, подстраивая их под изменяющийся с каждым годом город и потребности граждан, изменяя для этого функциональное назначение данных объектов.

Достижение реновации промышленной архитектуры во многом зависит от стремления в корне преобразовать устаревшее помещение здания при помощи накопленных архитектурных знаний, и гармонично вписать будущий объект в современную систему города. В целом процесс реновации затрагивает, а зачастую определяет другие факторы развития города: экономические, социальные, психологические, эстетические, исторические.

В целом обществу в процессе его исторического развития свойственно выдвигать свои требования с целью реализации задачи обеспечения более благополучной жизни. Тем самым затрагиваются и промышленные объекты, которые являются частью структуры города. Все возрастающие потребности населения могут привести к противоречию между новой инфраструктурой с исторически сложившейся городской средой. Для этого необходимо качественное преобразование существующих промышленных территорий, точнее, их рефункционализация.

Одной из важнейших составляющих в изучении художественной профессии является практика. Подготовка художников традиционного прикладного искусства начинается с изучения образцов исторического культурного наследия и выявления проблем их сохранения.

Одной из неотъемлемых составляющих в деле сохранения художественно-исторической ценности объекта является реновация. Для поддержания проектов по реновации городской среды, экономическая составляющая заключается в объединении усилий государства с интересами инвесторов, рекламодателей, организаций государственных программ, а также с получением прибыли от использования туризма и эксплуатации помещений местными организациями и сообществами.

Проблема реновации неиспользуемых промышленных помещений становится наиболее заметной на фоне нехватки стабильно функционирующих общественных территорий в городе. Анализируя опыт развития современной архитектуры, можно выявить несколько путей развития дальнейшей судьбы таких сооружений. Все они, в той или иной степени, позволяют уяснить способы их адаптации к потребностям общества.

Территории, на которых находятся промышленные здания и производственные комплексы, можно преобразовать, изменив их исторически сложившуюся функциональную составляющую и реализуя современные и уникальные проекты, которые могут включать в себя выставочные, офисные и жилые пространства, детские, молодежные, спортивные центры и многое другое. Реновация таких территорий поможет привлечь спонсоров и увеличить сферу внутреннего туризма.

Проблема интеграции исторических промышленных предприятий в современную городскую среду обусловлена постепенным и непрерывным развитием социума, изменениями в эстетическом восприятии промышленной архитектуры, отношением общества к этим объектам, а также совершенствованием науки, техники и производства.

Реновация промышленного предприятия или производственного комплекса означает сохранение общего облика здания с акцентом на изменении его функции. Здесь следует принимать во внимание то, что только в условиях комплексной реновации неиспользуемых промышленных зданий может быть решен ряд проблем, связанных с жильем.

Цель исследования заключается в трансформации промышленной архитектуры, без нарушения ее исторической ценности. Как представляется, поиск верного баланса между сохранением и модификацией заброшенных промышленных зданий поможет внести в структуру городского пространства необходимое разнообразие.

Для того, чтобы дать общее представление о такой теме, как современные тенденции в архитектурной реновации промышленных предприятий и производственных комплексов, обратимся к методам улучшений условий зданий. Для этого необходимо произвести реновацию, в результате которой изменяются технические и экономические характеристики. При выполнении реновации можно проводить изменения не только одних частей, к примеру, количество этажей, площадь здания, но и всего комплекса, расположенного на прилегающей территории.

В данном случае убедительным примером может служить улица Гладилова, на которой располагается бывшая фабрика «Алафузова» (ил. 1). В Кировском районе города Казани она является одной из главных и оживленных магистралей, которая располагается по соседству с Адмиралтейской слободой, образованной в 1718 г. по указу Петра I. На улице Гладилова находится огромное количество промышленных предприятий, таких как: швейные фабрики, льнокомбинат, кожевенно-галантерейная, фабрика по обработке шерсти и укусный завод. Улица Архангельская или Алафузовская (другое название она получила по имени полновластного хозяина данной территории капиталиста-миллионера Алафузова) стала Гладиловой после революции 1917 года (в честь революционера Ивана Гладилова).

Объект (ил. 2) располагается на территории бывшей швейной фабрики в Кировском районе. Этот район занимает западную часть города и граничит с его центральной частью по двум рекам: Казанка и Волга. Также неподалеку находятся старейшие в городе Адмиралтейская, Ягодная и Пороховая слободы.



Ил. 1. Период строительства фабрики «Алафузова»: середина XIX – начало XX века



Ил. 2. Фотофиксация текущего состояния фабрики «Алафузова»

На территории района, имеющего большое историческое значение и включающего более 90 памятников археологии, культуры и архитектуры, в настоящее место действует множество крупных и малых предприятий. Также в непосредственной близости от объекта начаты работы по реновации промышленных территорий под жилищную и общественно-деловую застройку.

С помощью реновации осуществляется процесс модернизации устаревших зданий. Благодаря этому стоимость модернизации в итоге является более низкой по сравнению со строительством объекта с нуля. Популярна реновация изменением объекта его функционального назначения. То есть, в случае решения полного изменения внутренней планировки. Также встречаются и другие способы применения реновации в исторических зданиях.

Сейчас территория фабрики может стать прекрасным местом для осуществления бизнес-проектов или для организации отдыха горожан. На этой территории располагаются два здания, которые условно можно разделить на три корпуса и внутренний дворик. Первые этажи можно отвести под торговые помещения, в то время как верхние этажи пригодны для размещения офисных лофт-пространств, которые имеют различные площади и конфигурации. Внутренний дворик даёт возможность побыть в уединении или собраться целой компанией. Здесь также могут проходить ярмарки, ивенты, концертно-выставочные мероприятия.

В качестве примера следует упомянуть проект, разработанный совместно с университетом КИУ имени В. Г. Тимирязова. Это дизайн-концепция интерьера ресторана в стиле лофт для фабрики «Алафузова» (ил. 3).



Ил. 3. Визуализация интерьера ресторана для фабрики «Алафузова»

Таким образом, мы видим, что после реновации заброшенная промышленная архитектура может кардинально поменять свою составляющую, преобразуясь в те

же студии, офисные центры, отели или в целые жилые комплексы, которые будут функционировать, тем самым органично включаясь в жизнь города.

Анализируя при этом уже имеющийся отечественный опыт работы с промышленными зданиями и территориями, можно выделить три основных принципа, используемых в процессе их реновации:

1. полное сохранение изначальной функции здания/комплекса;
2. частичное сохранение первоначальной функции здания/комплекса;
3. полное изменение функции здания.

Реновация для каждого объекта может проводиться по-разному, поскольку каждое здание уникально по своему плану и конструкции. Также здесь необходимо учитывать прилегающую территорию и принимать в расчет окружающее объект городское пространство. В процессе проектирования промышленного здания с целью его модернизации нужно учитывать многие факторы, включая концепцию, зонирование, планы, а также его историческую составляющую для того, чтобы не нарушить ритмическую структуру городской среды.

Таким образом, промышленные здания и производственные комплексы позволяют заново «прочитать» и осмыслить историческую архитектуру. Зачастую именно в этой сфере разрабатываются методы и способы работы дизайнеров и архитекторов над проектами, связанными с реновацией. Найдя необходимую связь между старым зданием и современным городом, можно акцентировать новую ценность выбранного объекта через проектную деятельность, которая направлена также на прогнозирование возможных путей развития архитектуры будущего, а в идеале и на стабилизацию экономической среды города через реновацию существующей застройки без утраты ее историко-культурной ценности.

Литература

1. *Основные тенденции современных проектов реновации промышленных зон* // Renovaciya5.ru : [сайт]. – URL: <https://renovaciya5.ru/all/osnovnye-tendentsii-sovremennykh-proektov-renovatsii-promyshlennykh-zon-fundamentalnye-issledovaniya-nauchnyu-zhurnal> (дата обращения: 07.02.2023).

2. *Бессарабова, Я. И.* Реновация и интеграция промышленных предприятий в современную городскую среду / Я. И. Бессарабова, Н. М. Евтушенко-Мулукаева // *Международный научно-исследовательский журнал*. – 2019. – № 3 (81). – URL: <https://research-journal.org/archive/3-81-2019-march/renovaciya-i-integraciya-promyshlennykh-predpriyatij-v-sovremennuyu-gorodskuyu-sredu> (дата обращения: 21.02.2023).

3. *Современный опыт реконструкции объектов промышленной архитектуры под здания жилого назначения* // Architecturalidea.com : [сайт]. – URL: <https://architecturalideacom.turbopages.org/architecturalidea.com/s/sovremennyj-opyt-rekonstrukcii-obektov/> (дата обращения: 07.02.2023).

Традиционные стилистические элементы в монументальных произведениях метрополитена Китая

В связи с традиционным мировоззрением и специфическими инструментами, и материалами, в традиционной китайской живописи сформировался ряд стилистических элементов с национальными особенностями. Оформление станций метро современного Китая подчёркивает органичное сочетание традиционной культуры и современного духа. В данной статье рассматривается способ применения основных стилистических элементов, определяемых традиционным искусством, в контексте новых идеологий, материалов и технологий.

Ключевые слова: монументальное искусство, интерьер станции метрополитена, монументальная живопись метрополитена, китайское искусство

Luo Honghui

Xiamen, China

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Traditional stylistic elements in the monumental works of the Chinese subway

In connection with the traditional worldview and specific tools and materials, a series of stylistic elements with national features have been formed in traditional Chinese painting. The design of subway stations in modern China emphasizes the organic combination of traditional culture and modern spirit. This article examines the way of using the basic stylistic elements defined by traditional art in the context of new ideologies, materials and technologies.

Keywords: monumental art, Interior of the subway station, subway monumental painting, Chinese art, subway culture

Общий принцип традиционной китайской живописи – принять мировоззрение, философские взгляды и жизненные убеждения как наивысший ориентир, выбрать соответствующие им объекты в процессе творчества и реконструировать обобщённый образ вещей на плоскости картины, тем самым визуализируя субъективную компоненту автора. По словам Яковлевой. Н. Ф., «Если для европейского искусства символизм – это одно из направлений живописи, возникшее в определённый исторический период, то для китайской традиционной живописи символичность является определяющим свойством на протяжении всей истории существования» [10, с. 125]. Действительно, традиционные китайские произведения искусства часто приближаются к символической системе, построенной с помощью ряда символов. При этом китайские живописцы стремятся создавать изображения,

превосходящие обычную символику и становящиеся «эстетическими мысленными образами» (И-Сян, кит. 意象), способными передать более сложные и труднообъяснимые эмоции или эстетические опыты. Это требует от них углублённого рассмотрения более микроскопических графических элементов, составляющих образ конкретной вещи.

Если рассматривать явление китайского искусства в целом, то различные виды графических элементов в разных стилях возникли в результате различных способов контакта специального инструмента «писчая кисть» с плоскостью (бумагой, шёлком и т. д.). Согласно Белозёровой В. Г., исходными графическими элементами традиционной китайской живописи являются точки (дянь, кит. 點), линии (сянь, кит. 線) и штрихи (цунь, кит. 皴) [3]. Каждый из них развивает множество вариантов для передачи характеристик разных объектов. Эти варианты сначала возникают при визуальном наблюдении природных явлений, а после обобщения и интеграции в сознании они становятся серией установленных, символических и мельчайших знаков. Китайские живописцы с помощью этих элементов создают изображения, соответствующие определённой эмоции или идее, визуализируя в своих композициях ритмическое течение космической энергии.

Линия является самым важным и древним формообразующим элементом в китайской живописи. Линейный контур считается «костью» изображения, основой структуры, представляющей существование конкретной «формы». В ранней живописи тонкая линия использовалась только как граница между разными предметами и называлась «архаической блуждающей нитью». Такая линия является чистой, ровной, безотрывной и неизменной, выполняется с помощью вертикального кончика самой маленькой писчей кисти. В последующем развитии появились различные «языки линий», которые использовались не только для изображения особенностей одежды и тела объекта, но и для представления духовных и жизненных характеристик, которые проявлялись изнутри. Такое применение впервые появилось в жанре фигуративной живописи, особенно на изображении одежды. Например, резкие изгибы «железной линии» могут передать твердость одежды или жесткие, решительные и мужественные характеристики человека; Линия «Бразения» мастера У Даоцзы (680–740) – текучая, полная, имеет разнообразные поворотные формы и толщины, благодаря которым одежда развеивается, словно на ветру.

На основе «формы», установленной линейным контуром, для дальнейшего выявления структурных особенностей используется элемент «цунь». Китайцы обозначают его как «жилы» изображения; в русской литературе «цунь» переводят как «штрих» или «морщина». Этот графический элемент развивался в основном в пейзажной живописи. По словам Дж. Роули, его функция – «воспроизводить кристаллическую структуру горы» [4, с. 264]. Хотя изменение в разреженности и сгущенности штрихов действительно создаёт некоторое ощущение объема, это не связано с оптическим явлением «светотени». Принцип графического элемента «штрих» – выделить материальные характеристики вещи через поверхностную фактуру, и раскрыть её внутреннюю структуру через регулярность. Это можно понимать, как обозначение того, как энергия (Ци) циркулирует внутри вещей. Более представительные варианты включают штрих «распушенная конопля» – мягкие полосы, часто используемые для изображения земляных гор или рыхлых скал; штрих «насечки

топором» – как следы от топорщица, используется для обозначения твёрдых, угловатых предметов.

Основной элемент «точка» обычно служит для обогащения и украшения изображения, как в случае с деревьями на горе и мхом на камнях в пейзажной живописи. Множество точек также может формировать «форму» предмета напрямую, не опираясь на контурные линии, посредством упорядоченных комбинаций и расширения в сторону макромира – несколько одинаковых точек образуют группу, а ряд таких групп затем формируют целое дерево или лес. Такой стилистический подход очень часто встречается в жанре «цветы-птицы» типа «живописи идеи». Форма, образуемая точками, менее конкретна, чем контур линии, но точки могут легко создавать ритмические изменения через разные тона туши или собирание и рассеивание элементов – дыхание космической энергии. Самые простые «круглые точки», «горизонтальные точки» и т. д. комбинируются различными способами и создают множество вариантов, например, «точки в виде цветка сливы», «точки в виде хризантемы», «точки мышинных лапок» и т. д.

Кроме того, «форму» заполняют цвета или тушь, которые образуют «кровь» и «мышцы» изображения. Как наполнители, они обычно не скрывают или изменяют установленную структуру формы. Критерий Се Хэ (V век) «окраска по типу» представляет собой основной принцип колеровки традиционной китайской живописи, т. е. использование одинакового цвета для объектов одного типа на картинной плоскости, при этом выбор цвета в значительной степени основан на потребностях автора, а не на объективном визуальном явлении самого объекта. Существует ряд устоявшихся символических цветовых схем, например, синий (Азурит), зелёный (Малахит) и золотой цвета в пейзаже, обозначающие процветающие и богатые сцены империи. Тушь ценилась китайскими живописцами, которые разделяли её на различные тона и технические виды как способ создания сложных ритмических смен в картине, что особенно важно в монохромной живописи.

В целом, соответствие «точки», «линии», «штрихи» и «цвета (или туши)» биологическим физиологическим структурам делает графические элементы прямо связанными с эстетической передачей жизненной и духовной силы. Следует отметить, что перечисленные основные элементы представляют собой относительно хорошо разработанное теоретическое объяснение создания изображения у китайцев, но они не всегда существовали одновременно. Например, в ранней придворной живописи «штрих» ещё не появился; в стиле «контурного рисунка» линия присутствует почти исключительно; в специальном стиле «бескостной живописи», линия отсутствует; в некоторых вариантах стиля «живопись идеи» наблюдается свободное разнообразие в способах создания изображений, и границы между различными графическими элементами размываются.

За 40 лет развития монументального искусства в китайском метрополитене широко применялся опыт России и других стран; в настоящее время проявляется определённая систематизация как на теоретическом, так и на практическом уровне. Рассматривая примеры из разных городов в разные периоды, в первую очередь можно найти множество работ, представленных в традиционном стиле. В таком случае монументалист размышляет прежде всего не о стилистических проблемах, а о том, как достичь подобных изображений в условиях разных материалов и технологий. Ранними примерами являются «Великая стена горы Яншань» и «Великая

река течёт на восток» (1984, 70 × 3 м) на станции Си-Чжи-Мэнь линии 2 пекинского метрополитена. Работы выполнены в стиле «горелой туши» под руководством известного художника Чжан Дина. Технология произведений, по словам Лун Жи, одного из авторов, – сначала рисуется традиционным способом на «корейской бумаге», затем покрывается эпоксидной смолой с обеих сторон квадратных вырезанных кусков бумаги, с использованием воды в качестве среды, затем с задней стороны покрывается слоем цемента, и, наконец, квадратные панели наклеиваются на стену [5, с. 71]. Однако из-за незрелости ремесла и отсутствия опыта в производстве монументально-декоративных работ метрополитена того времени, к 2010-м гг. работы уже сильно обветшали, сломались и отвалились [2].

В подобных случаях последних лет уровень технологии заметно повысился. Работа «Шаньлин-фу» на станции Си-ма-цяо (2017) на 7-й линии Чэнду превращает свиток известного живописца Цю Ина (XV–XVI век) в «сине-зелёном стиле» в монументальное произведение. Согласно информации, предоставленной производителем, «фоновая часть (стена) выполнена из камня с лёгкой резьбой, а основная часть – из крупноформатных керамических панелей с лёгким рельефом» [1]. На станции Китайского национального художественного музея на 8-й линии пекинского метрополитена пейзажный свиток «Жилище в горах Фучунь» древнего мастера Хуан Гунвана (1269 – 1354), выполненный в «тушевом стиле», был превращён в настенную работу (2018) с использованием глазурованных керамических панелей [7]. Многие монументалисты и в настоящее время продолжают творить, используя формальный язык, близкий к традиционному. Например: «Император, поклоняющийся небу» на станции Тянь-Цяо 8-й линии Пекина (2018), где используются ровные, тонкие линии и плоские цвета традиционной придворной живописи; в работе «Оживлённая сцена в эпоху расцвета» на станции Чжу-Ши-Коу (2014) на линии 7 использован традиционный стиль «контурного рисунка», с помощью только линий, изображающих современную сцену; а «Сотни веселящихся детей» на станции Байцзы-Ван (2014), представляющая традиционный мотив живописи, также основана на линиях и нарисована прямо на керамической панели с помощью писчей кисти.

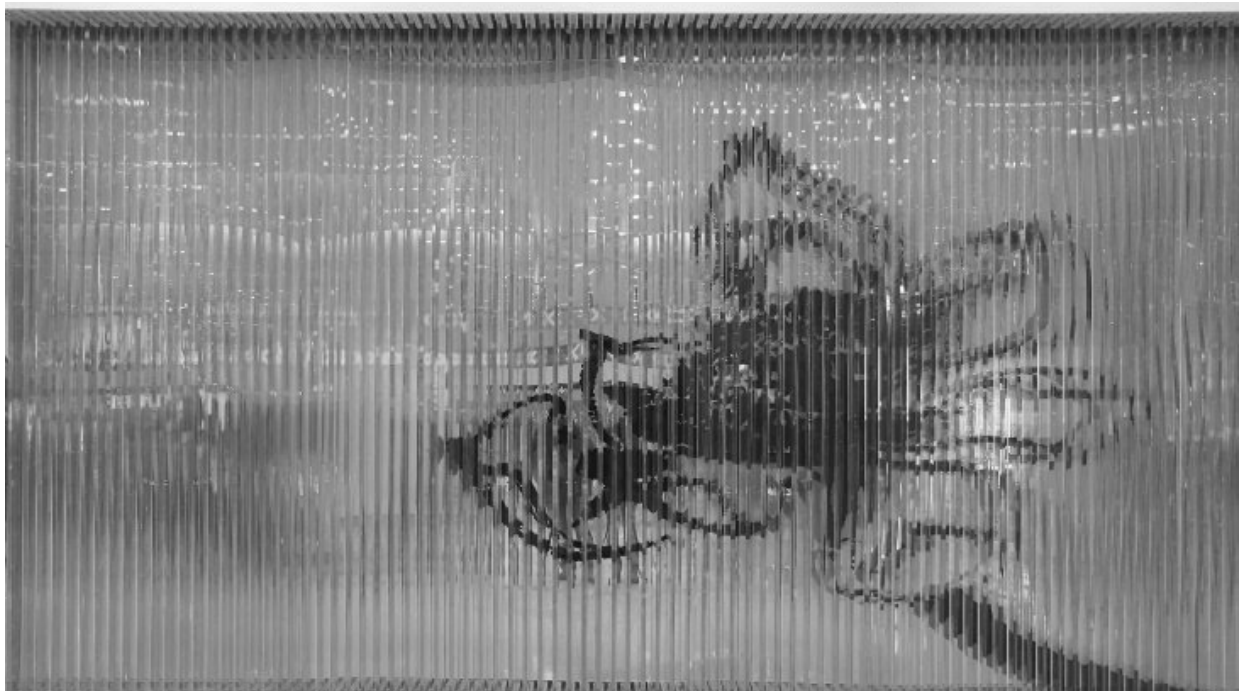
В общем, примеры последних лет показывают, что в условиях развития технологий и материалов, а также доминирования идеи «пространственной интеграции» в проекте станций, вполне возможно применение чисто традиционного стилового языка к монументальным произведениям. Однако требования Китая к монументально-декоративным работам метрополитена ещё включают в себя сочетание современного духа и традиционной культуры. Традиционные стили действительно могут быть использованы для представления современных тем и сцен, но все же имеют ограничения. Поэтому во многих случаях китайским монументалистам необходимо адаптировать традиционные методы на стилистическом уровне, сочетая их с современным стилистическим языком, чтобы соответствовать реальной сцене применения произведения.

Развитие элемента линии отражено прежде всего в серии барельефов, которые используют линию как основу для создания формы, а не светотени, для создания иллюзии трёхмерного объёма и пространственной глубины. Монументальная работа на станции Чжунцзя-Цун на линии 4 в Ухане (2014), каменный барельеф «Музыкальный ритм высоких гор» (ил. 1), имитирует традиционные пейзажные свитки в современной, абстрактной манере.



Ил. 1. Музыкальный ритм высоких гор

Здесь множество плавных линий не только выполняют роль контуров, но и выполняют функцию «штрихов», раскрывая структурные особенности гор. Произведения «Потягивание чая» на станции Чанфу-цзе на линии 3 Нанкинского метрополитена (2015) и «Краски, интерпретирующие историю» на станции Гуань-ань-мэнь-нэй на линии 7 Пекинского метрополитена, также представляют собой барельефы, подчёркивающие ощущение линии. В произведении «Глубина лотоса» (ил. 2) на станции Лянь-Хуа-Цяо линии 10 Пекина (2012) размытые контуры цветов лотоса и рыб представлены на ряби, имитируемой стеклянным материалом, изготовленным по технологии трёхмерной резки [8]. В процессе движения зритель также видит своё отражение, мерцающее в пруду, что соответствует требованию интерактивности в общественном искусстве.



Ил. 2. Глубина лотоса

Особенность технологии снижает конкретность линейных контуров и в эстетическом аспекте близка к тонкости, поэтичности, лёгкости и единству

эстетического субъекта и объекта традиционного даосского и буддийского искусства. «Пейзаж гор и озёр» на станции Цзюлун-Шань на пекинской линии 7 (2014) использует витражное стекло и натуральный гранит [9]. Традиционный сине-зелёный стиль пейзажной живописи абстрагирован, слой за слоем горы превращаются в простые цветные геометрические формы. Изменение толщины контура похоже на геометрический, современный вариант традиционного элемента линии. Работа «Скульптура во времени» на станции Гулоу-Дацзе 8-й линии Пекина представляет изображение традиционной архитектуры, строго говоря, это линейная перспектива из металла, где материал и его тень создают особый визуальный эффект при освещении. Линейная перспектива не существует в традиционном китайском искусстве, но в какой-то степени – это можно рассматривать как современную возможность для глубоко укоренившегося китайского «линейного мышления».

Роль традиционного элемента «штрих» в раскрытии внутренней структуры вещей и направления потока энергии Вселенной в значительной степени трудно сохранить в связи с изменениями в мировоззрении. Однако принцип представления особенностей поверхности с помощью направленности имеет некоторое формальное сходство с мозаикой. Пример, который визуально напоминает традиционный элемент «штрих», – работа «Ценящие фонари в саду Фужон» на станции Датан-Фужонюань на 4-й линии Сианьского метрополитена (2018), где различные способы расположения «штрихов» служат для различения типов объектов. В случае мозаики «Полёт за мечтой» на станции Ханьтянь-Дадао, с другой стороны, направленность расположения камней служит в основном для усиления ощущения текучести изображения в соответствии с тематикой. В отличие от традиции, здесь ряды «штрихов» напрямую выполняют роль носителя цвета.

На самом деле, функция традиционного элемента «штрих» для различения текстур во многих случаях достигается с помощью естественной текстуры самого материала, а не с помощью направленных различий. Команда под руководством известного монументалиста Сунь Тао создала работы «Парк Бэйхай», «Прекрасный вид с веранды» и «Безмятежность» для станции Бэйхай-Бэй на линии 6 Пекина. Работы инкрустированы более чем 60 видами камня, вырезанными с помощью технологии компьютеризированной гидроабразивной резки [6]. Натуральные текстуры представляют собой богатое разнообразие. Похожие примеры можно найти на той же линии – «Цветы четырёх сезонов», и на станции Даянь-Та (2016) на линии 4 Сианьского метрополитена – «Прекрасный вид Пагоды Даянь». В последнем примере одновременно используются металлические линии в качестве контура изображения. С другой стороны, естественный цвет камня соответствует традиционному принципу «окраска по типу».

Кроме работ, выполненных прямо в традиционном стиле, в рассмотренных примерах использование точек в качестве основополагающего стилистического элемента встречается редко. В работе «Каменные столбы на пьедестале Янь» на станции Йондинменвай 8-й линии Пекина (2018) упорядоченные точки разных размеров или собираются, или рассеиваются, создавая смутное впечатление о локальном историческом памятнике. В некотором смысле это похоже на традиционный принцип создания ритмических изменений элементом «точка». «Яркий новый город» на станции Юаньтон (2005) на 10-й линии Нанкинского метрополитена использует цветовые различия мелких элементов для создания абстрактной ночной

сцены современного города. «Колокол и барабан» на станции Лунхуа (2013) на 11-й линии Шанхая делит полное изображение на множество точек, уменьшая конкретность исходного изображения путём увеличения промежутков между точками, и создавая при этом ощущение визуального динамизма. В целом, сходство между традиционным и современным точечным языком заключается в том, что оба они играют роль в создании жизненности. В отличие от текучей, поворотной динамики линейного языка, жизненность «точек» больше похожа на ритм дыхания.

Таким образом, сравнивая формальный язык традиционных основных стилистических элементов и современных монументально-декоративных произведений метрополитена, можно прийти к выводу: существует множество произведений, выполненных прямо на традиционном стилистическом языке, но во многих случаях основные элементы также достигают современного развития на стилистическом уровне. Язык линии используется в качестве стилистической основы во множестве примеров, и чётко, и разнообразно сочетается с современным языком. Элемент «штрих», который традиционно выполнял функцию различения характера вещей через текстуру, сегодня во многих случаях выполняется натуральной текстурой материала. Элемент «точка» присутствует в качестве основного элемента в немногих примерах, и его роль в основном связана с ослаблением конкретности изображения и созданием жизненности. Традиционный принцип цвета по-прежнему присутствует в разных произведениях.

Литература

1. *«Шаньлин-фу» на станции Симацяо 7-ой линии метро Чэнду* // Mona Lisa Group : фарфоровое искусство : [официальный сайт]. – URL: <http://www.ciyichina.com/subway/info.aspx?itemid=45> (дата обращения: 29.11.2022).
2. *30-летние монументальные росписи второй линии пекинского метрополитена восстановлены* // Пекинская молодежная газета : [сайт]. – URL: <http://society.people.com.cn/n1/2021/0812/c1008-32190274.html> (дата обращения: 29.11.2022).
3. *Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи* // Синология.Ру : [сайт]. – URL: <https://inlnk.ru/JjME1p> (дата обращения: 28.11.2022).
4. *Книга прозрений : сборник исследований и переводов / сост. В. В. Малявин.* – Москва : Наталис, 1997. – 448 с.
5. *Лун Жуй. Воспоминания об учителе Чжан Дине / Лун Жуй* // Сборник эссе, посвященный столетию рождения Чжан Дина / под ред. Ду Дакай. – Пекин : Издательство Университета Цинхуа, 2017. – С. 68-72.
6. *Монументальная роспись станции метро «Бэйхайбэй» в Пекине* // Team 3 architecture design consulting : [официальный сайт]. – URL: <http://www.t3-d.com/show.php?id=146#> (дата обращения: 29.11.2022).
7. *После шести лет работы эта станция метро в Пекине получила «Жилище в горах Фучунь»* // Пекинская вечерняя газета : [официальный сайт]. – URL: <https://www.takefoto.cn/viewnews-1656065.html> (дата обращения: 29.11.2022).
8. *Станция Ляньхуа-цяо* : [официальный сайт Пекинского метрополитена]. – URL: <https://www.bjsubway.com/station/xltwhq/line10/lhq/1.html> (дата обращения: 29.11.2022).

9. *Станция Цзюлунишань* : [официальный сайт Пекинского метрополитена]. – URL: <https://www.bjsubway.com/station/xltwhq/line7/jls/1.html> (дата обращения: 29.11.2022).

10. *Яковлева, Н. Ф.* традиционная китайская живопись: культурологический анализ : дис. ... канд. техн. наук : 24.00.01 / Н. Ф. Яковлева ; Забайкальский государственный университет. – Чита, 2013. – 176 с.

Научный руководитель – канд. иск., доцент Р. А. Тимофеева

Художественно-монументальное решение интерьеров станций Алматинского метрополитена

Исследовательский ракурс статьи направлен в сторону дизайна интерьера Алматинского метрополитена (г. Алматы, Казахстан), где автор изучает взаимосвязь художественно-монументального искусства в замкнутом пространстве метро. Метро в городе Алматы введено сравнительно недавно (с 2011 г.) и его оформление было осуществлено с учетом национальных и традиционных эстетических аспектов, тогда как его теоретическое осмысление, анализ отдельных параметров и обоснованность проектных решений остаются малоизученными. В статье анализируется художественное оформление некоторых станций, которые наиболее ярко отражают характер художественной интерпретации этой формы монументального искусства.

Ключевые слова: метрополитен Алматы, интерьер станций метро, монументальное искусство, стиль, дизайн, колорит

Ainash S. Nauryzbayeva

Almaty, Kazakhstan

Al-Farabi Kazakh National University

Artistic and monumental solution of interiors of Almaty metro stations

The research perspective of the article is directed towards the interior design of the Almaty metro (Almaty, Kazakhstan), where the author studies the relationship of artistic and monumental art in the enclosed space of the metro. The metro in Almaty was introduced relatively recently (since 2011) and its was designed taking into account national and traditional aesthetic aspects. While it's theoretical understanding, analysis of individual parameters and the validity of design decisions remains poorly understood. The author tried to study the nature of some stations that most vividly reflect the concepts of artistic interpretation of this form of monumental art.

Keywords: Almaty metro, interior of metro stations, monumental art, style, design, color

Архитектурное пространство города Алматы разнообразно, оно изобилует своеобразным изяществом декоративно-орнаментальной пластики дореволюционной эпохи, капитальными строениями советского периода, а также современными небоскребами с цифровыми экранами, установленными по фасаду. Бурное развитие строительства города, смешанное с технологическими достижениями и процессами глобализации, существенно повлияли на облик мегаполиса, тем самым придав ему некую художественную эклектичность. В этом отношении подземная

инфраструктура городского метрополитена Алматы решена в соответствии с совершенно иными принципами.

Метро города Алматы является одной из самых молодых общественных транспортных магистралей Казахстана и стран СНГ. Официальное открытие метрополитена в этом городе состоялось 1 декабря 2011 г. [1]. На сегодняшний день протяженность подземки составляет более 12 км и имеет 11 станций, которые связывают восточные и западные районы города. Пассажиропоток метро – около 40 тысяч человек в сутки. Несомненно, общая длина пути охватывает не столь большое количество городской территории и не дает существенную транспортную разгрузку мегаполиса, однако с культурно-эстетической стороны Алматинское метро является одним из наиболее привлекательных и требующих особого внимания в изучении.

Анализируя интерьерное пространство станций метро Алматы, следует отметить особую целостность в формировании содержания его пространства. Каждая станция направлена на отображение культурного достояния народа, интерпретируя его различными композиционными приемами и средствами художественной подачи. Названия станций подбирались не случайно. Часть из них соответствовала остановкам и пересечениям улиц, другие были названы в честь особых памятных, исторических мест и выдающихся деятелей Казахстана.

Начало Алматинскому метрополитену было положено открытием станции «Райымбек», находящейся на месте снесенного в 2008 г. автовокзала «Саяхат» [2]. Здесь сконцентрированы несколько важных для города Алматы объектов инфраструктуры (центральная мечеть и центральный рынок «Зеленый базар»), а также несколько важных автомагистралей, соединяющих разные районы города или ведущих в аэропорт. Станция названа в честь казахского полководца XVIII в. Райымбек батыра [3], который сыграл важную роль в жизни казахского народа в «Годы Великого бедствия» при нашествии джунгаров [4]. Это односводчатая, решенная в теплых светлых цветовых сочетаниях станция. В художественном оформлении совмещаются элементы традиционного декоративно-прикладного искусства Казахстана, преобразованные в конструктивную форму с функциональным решением. Арочные элементы по контуру свода станции имеют незначительную возвышенность над поверхностью стен, орнаментированных с большим количеством повторяющихся мотивов растительного характера. Трехполосный декор соединяется в центре станции, объединяясь с лампами, которые выступают в качестве основного освещения. Стены станции с двух сторон выложены кафельными плитами в цвет декоративных элементов, в диагональном расположении. Подобное сочетание свода и вертикальной отделки визуальнo ассоциируется с традиционным жилищем кочевого казахского народа – юртой (ил. 1).

Станция «Абай», названная в честь великого казахского мыслителя, писателя Абая Кунанбаева, считается самой глубокой в Алматинском метрополитене. Глубина ее заложения – 78 м [1]. Это станция колонного типа с островной платформой [5].

Предметно-пространственная среда станции сдержана и лаконична. В ее основу положены строгие линейные решения, без включения яркого художественного декора. Конструктивные формы ненавязчиво подчеркивают его функциональную идею. Это карнизы и спрятанное в них освещение, опоры, сужающиеся книзу,

подпорные «кронштейны» между колоннами. Центральным декоративно-художественным элементом станции является панно с изображением мыслителя (авторы панно – Г. А. Ешкенов и А. Ж. Жамхан). Работа занимает всю торцевую стену, верхняя часть которой подсвечена скрытым рассеивающим освещением. В центре композиции изображена фигура Абая, выполненная из накладного бронзового листа. Основное поле композиции заполнено словами назидания, где Абай указывает на главные ценности жизни человека – проявление терпения и доброты, завет быть благодарным и развиваться как личность. Нижняя часть стены имеет цветные вставки гранитной мозаики, изображающей архитектурные памятники города Алматы, а также бронзовые объемные элементы, имеющие особую духовную ценность для культуры казахского народа. Это отдельные элементы петроглифов, знаки Тамга, изображение природы и фауны страны.



Ил. 1. Интерьер станции метро «Райымбек» (фото автора статьи)

Название пятой по счету станции «Байконур» связано с самым первым и крупнейшим космодромом в мире, находящимся в центральной части Казахстана, где в течении шестидесяти лет в космос запускаются ракеты, спутники и шаттлы [6]. Пространство станции метро состоит из трех секций – центральной, где пассажиры ожидают прибытия поезда, и двух боковых частей. Главный зал имеет высокий сводчатый потолок, отделанный металлическим листовым материалом, создающим ритмичные грани полукруглой формы. Основной белый цвет станции контрастирует с небесно-синим цветом отделки арочных проходов к перрону. Отделка арочного прохода имеет сдвоенную отделку того же синего цвета по контуру, но с чуть увеличенной верхней частью, что создает ощущение более возвышенного и строгого пространства. Множество небольших по размеру лампочек в боковых частях верхнего свода ярко освещают пространство. Подобный светодизайн особенно ассоциируется с космической тематикой. Этот же принцип применен в отделке стен в проходах поездов. Только освещение данной зоны меняется в сторону удлиненных ламп, установленных в зигзагообразной форме.

В этом же стиле выполнена станция, которая носит имя известного казахского военачальника, участника Великой Отечественной войны, писателя, Героя Советского Союза и национального героя Бауыржана Момышулы [7]. Решение пространства отличается своей лаконичностью линий и отсутствием декоративного убранства. Яркая динамика, линейность и световое решение поддерживаются современным цветовым сочетанием стен. Строгость серого разбавляется активностью оранжевого, тем самым способствуя созданию комфортной атмосферы общественной зоны.

Станция «Драмтеатр имени Мухтара Ауэзова» существенно отличается от других своим тематическим оформлением, раскрывая тему культурных ценностей казахского народа. Общее оформление станции выполнено на высоком художественном уровне и призвано раскрыть богатство драматических представлений театра. Эффектность декоративных элементов, грамотный подбор отделочных материалов и игра приглушенного и направленного света демонстрируют профессиональный и чуткий подход в формировании интерьерного пространства, где есть ощущение национального колорита. Главным акцентом станции выступает мозаичное панно на торцевой стене, подсвеченное точечным направленным светом прожекторов со стороны основной сцены. Таким образом создается ощущение сцены из театральной постановки. Тематика многоплановой композиции раскрыта в изображении сцены свадьбы молодоженов в национальных костюмах, над которыми поднят свод юрты – шанырак. Сходящиеся ленты от свода плавно расходятся в обе стороны. Повторяющие их изгибы тканых полотен переходят в театральный занавес из более плотного по цвету и тону полотна. Тем самым центральная сцена получила необходимое обрамление. На переднем плане изображены люди разных возрастов, приветствующие молодоженов и играющие на музыкальных инструментах. С двух сторон от мозаики установлены колонны с дорическими капителями и небольшим закругленным орнаментом. Они выступают как завершающие элементы композиции. Верхнее арочное завершение выполнено несколькими ярусами карниза, а в центре арки находится декоративная лепнина.

В поддержку такого цветового пятна на стенах, выложенных из плитки травертина, установлены монохромные рельефные медальоны округлой формы. Это восемь сцен из традиционной жизни казахского народа, где демонстрируются ценности семейного очага, уважение к старшим, воспитание детей, храбрость и мужество, передача культурных традиций и т. д. (ил. 2).

Резким контрастом по отношению к рассмотренным выше станциям выступает «Москва» (2019), где создано двухуровневое яркое пространство с доминирующей ролью красного цвета. На этой станции идея Красной площади в Москве транслируется прямым текстом, а именно алым однотонным колоритом. Сочетание с теплым оттенком белого немного облегчает этот насыщенный и достаточно активный цвет. На двух противоположных стенах вдоль следования поездов метро выполнено изображение в виде силуэта зубчатого завершения стены Московского Кремля. Акцентными элементами станции является ее конструктивный остов – колонны. Массивные, направленные вверх опоры имеют обрамление с использованием глубокого черного и приглушенного серого цветов. Вдоль колонн по вертикали имеются желоба белого цвета, которые разбивают ствол посередине, тем самым визуально облегчая ее тяжеловесный вид. Напольное покрытие выполнено

крупноформатным керамогранитом. Зернистый рисунок песочного цвета в сочетании с линейной однотонной графикой как бы приглушают динамику пространства станции. Пассажиры, оказавшись на этой станции, благодаря особому подходу к художественной интерпретации ее названия могут ощутить тот период, когда Москва являлась не просто столицей огромного социалистического государства, но и была центром многих инновационных идей (ил. 3).



Ил. 2. Станция метро «Драмтеатр имени Мухтара Ауезова»



Ил. 3. Станция метро «Москва»,
(а – интерьер станции; б – плакат станции «Москва»). Фото автора статьи

Таким образом, в оформлении пространства метрополитена города Алматы помимо традиционных художественно-монументальных решений использованы современные методы дизайнерского подхода в эстетическом оформлении общественной среды. Несомненно, опыт казахстанских архитекторов-проектировщиков и художников-монументалистов пока не столь велик, однако предложенные ими концепции разносторонне раскрывают всю ценность материально-духовного мира народа.

Завершая статью, хотелось бы привести слова главного инженера КГП «Метрополитен» Н. Усенова, где он указывает, что «Алматинский метрополитен является не коммерческой организацией, а социальной. На данный момент не окупается, считается убыточным и субсидируется из местного бюджета» [8]. Однако это несколько не отражается на внутреннем дизайне станций, не уменьшает их

эстетическую и воспитательно-патриотическую направленность, поскольку только коммерческими соображениями не может быть обусловлено стремление создать в пространстве метро своеобразный памятник красоте и величию народного достояния.

Литература

1. *Дубровская, Л.* Метро Алматы – самое молодое метро СНГ // Подземный эксперт : [информационный портал]. – URL: <https://undergroundexpert.info/metropoliteny-mira-i-rf/metro-mira/metro-almaty/> (дата обращения: 29.01.2023).
2. *Ностальгия по Алматы* // Facebook : [социальная сеть]. – URL: <https://www.facebook.com/nostalgiapoalmaty/photos/a.770799756309988/2857725957617347> (дата обращения: 30.01.2023).
3. *Материалы о Райымбек батыре* // ФАКТИЛЕР.KZ : [сайт]. – URL: <https://faktiler.kz/rajymbek-batyr-turaly-malimet/> (дата обращения: 01.02.2023).
4. *Турлыбаев, Ж.* Райымбек батыр / Ж. Турлыбаев, Р. Нургалиулы // Библиотека Первого Президента Республики Казахстан : [сайт]. – URL: <https://elbasylibrary.gov.kz/kk/news/mngilik-el-alyptary-rauymbek-batyr> (дата обращения: 01.02.2023).
5. *Кунанбаев, А.* Слова назидания: краткое изложение в стихах / А. Кунанбаев. – Алматы : Издательские решения, 2002. – 250 с.
6. *Космодром Байконур* // Malimeter.kz : [сайт]. – URL: <https://malimeter.kz/bajkonur-kosmodromy/> (дата обращения: 02.02.2023).
7. *Нысанбаев, А.* Краткая биография Б. Момышулы // Iказ.info : [сайт]. – URL: <https://ikaz.info/bauyrzhan-momysh-lyny-ys-asha-mirbayany/> (дата обращения: 02.02.2023).
8. *Усенов, Н.* Метро в Алматы убыточно: что еще мы не знали о подземке // Zakon.kz : [сайт]. – URL: <https://www.zakon.kz/6020692-chto-my-ne-znali-o-metropolitene.html> (дата обращения: 29.01.2023).

Образ героя в скульптурных проектах московского метрополитена 1930 – 1940-х гг.

В статье рассматривается путь формирования советской монументальной пластики в условиях социалистического реализма на примере скульптур московского метрополитена. В работе описаны не только характерные особенности оформления станций московского метрополитена, построенных в 1930 – 1940-е гг., но и проблемы, с которыми впервые пришлось столкнуться архитекторам и скульпторам для достижения поставленных перед ними задач. Характерные черты образа героя выявляются на примере многофигурной композиции бронзовых скульптур станции «Площадь Революции» и скульптурной группы на станции «Партизанская», автором которых был М. Г. Манизер, в сравнении с работами В. А. Андреева, выполненными для станции Бауманская.

Ключевые слова: образ героя, М. Г. Манизер, В. А. Андреев, монументальная скульптура московского метрополитена, скульптура СССР

Maysan Salman

Tartus, Syria

Russian State Stroganov University of Art and Industry

The Image of a Hero in the Sculpture Projects of the Moscow Metro in the 1930s – 1940s

This scientific work examines the path of the formation of Soviet monumental plastic art in the conditions of socialist realism on the example of the sculptures of the Moscow metro. The study describes not only the characteristic features of the design of the Moscow metro stations built in the 1930s–1940s, but also the problems that architects and sculptors had to face for the first time in order to achieve their goals. The characteristic features of the image of the hero are revealed on the example of the multi-figure composition of bronze sculptures of the Ploshad Revolutsii station and the sculptural group at the Partizanskaya station, authored by M. G. Manizer, in comparison with the works of V. A. Andreev, made for the Baumanskaya station.

Keywords. Image of a hero, M. G. Manizer, V. A. Andreev, monumental sculpture of the Moscow metro, sculpture in the USSR

После Октябрьской революции и становления нового социалистического государства, власть и общество столкнулись с беспрецедентно масштабными вызовами. СССР достаточно быстро стал одним из промышленно развитых государств того времени. Кардинальные бурные преобразования, происходившие в развитии способов производства, нашли своё отражение в культуре и в различных сферах

жизни. Быстрые изменения в структуре общества привели к активному увеличению населения промышленных городов и городов административного значения, особенно Москвы.

Статистика показывает, что население Москвы в середине двадцатых годов составляло около миллиона человек [2, 5]. Рост населения неуклонно продолжался, и на рубеже 1920-х – 1930-х гг. произошел большой промышленный скачок, и к числу жителей прибавился еще один миллион человек, приехавших в столицу работать [2, 5].

Это оказало огромное давление на старую транспортную систему Москвы, что привело к возвращению разговоров о необходимости строительства метро.

В конце XIX – начале XX в., появились первые мысли о строительстве метрополитена в Москве. В то время были предложены разные проекты, например, в 1898 г. дипломный проект Григория Дубелира «Строительство метрополитена в Москве», получил премию жюри Петербургского путейского института [3, с. 20].

В 1901 г. появился проект дворянина К. В. Трубникова и инженера К. И. Груцкевича. Ещё один известный проект был предложен в 1902 г. Петром Баллинским и Евгением Кнорре [3, с. 20].

Разумеется, ни один из этих проектов не был реализован, и в Москве даже не предполагалось строительство метро до начала 1930-х гг., когда под давлением необходимости и при наличии соответствующих производственных и финансовых ресурсов идея строительства этого подземного транспорта была возрождена.

Кроме функционального значения метрополитен Москвы имел уникальное художественное оформление. В этом огромном проекте важную роль играли живописцы, скульпторы, мастера декоративного искусства. Именно их творчество дало возможность причислить Московский метрополитен к арт объектам. Хотя это и привело к дополнительным расходам, советская власть настаивала на необходимости и важности художественного образа метро, так как рассматривала этот проект как средство пропаганды и демонстрации промышленного прогресса, художественного богатства государства и героизма молодого советского общества. «Только наше советское метро, воплотившее самое гуманитарное стремление – дать трудящимся наиболее для них удобное и приятное транспортное средство, свободно от целей наживы» [1, с. 41] – декларировалось в архитектурной печати, презентующей новый объект московского строительства.

Именно благодаря этому метро Москвы считается уникальным объектом при изучении монументальной скульптуры в необычном пространстве. Использование скульптуры в качестве элемента оформления интерьера для различных помещений всегда было непростой задачей. Однако включение монументальной скульптуры в беспрецедентно новое пространство, коим является метрополитен с постоянным пассажиропотоком, значительно усложняет поставленную задачу.

В работе по реализации этого проекта, архитекторам и художникам пришлось преодолеть ряд нестандартных препятствий, поскольку отсутствие внешнего облика здания в большинстве случаев не позволяло архитекторам опираться на него при проектировании внутренних залов. Так же отсутствие естественного солнечного света в большинстве подземных залов станций метро является еще одним препятствием. Вместе с этим, художественное оформление станционных залов должно

было носить идеологическое воздействие на пассажиров, которые не являются туристами или посетителями музеев, а являются людьми из разных слоев общества.

Особое значение приобретает изучение скульптурных работ, проводившихся на первых станциях метрополитена, чтобы ознакомиться с первыми попытками решения ряда новых задач, поставленных перед скульпторами и архитекторами. Именно поэтому для изучения были выбраны три первые станции метро Москвы, где была использована монументальная скульптура. Усилия скульпторов по преодолению трудностей на этом этапе составляют основу для последующего развития декоративной скульптуры и монументальных работ станций метрополитена.

Речь идет о скульптурных группах, выполненных на трех станциях: «Площадь Революции», «Бауманская» и «Партизанская».

Первым среди скульпторов, кто взялся за эту задачу, был Матвей Генрихович Манизер, работа которого на станции метро «Площадь Революции» успешно отвечала художественно-пропагандистским требованиям, создавая группу скульптур в центральном зале станции (архитектор Алексей Николаевич Душкин).

Когда задача реализации художественного оформления станционного зала была возложена на Манизера, строительство станции находилась на завершающем этапе, что усложняло задачу скульптора. Изначально архитектор А. Н. Душкин полагался на использование псевдоархивольтов, чтобы арочные проемы казались больше, чем они есть на самом деле, а также предлагал сделать рельефы на углах колонн в каждой проходной арке. Однако скульптор М. Г. Манизер не поддержал подобную идею несмотря на то, что строительство было уже на последних этапах. Позиция М. Г. Манизера заключалась в следующем: установить полноценные объёмные скульптуры и соответственно углубить архивольты. «Я отклонил проект оформления этих углов рельефами, – писал впоследствии скульптор. – Было принято, внесённое мной, предложение установки круглой скульптуры по разработанному мною же тематическому плану» [7, с. 27].

В этой композиционной группе скульптур ваятель создал панораму героев разных этапов короткой, но насыщенной истории развития нового государства. Скульптуры расположены по четыре в каждом арочном переходе, две разных скульптуры по обе стороны арки. Такое размещение скульптур на двух краях арочного перехода напоминает об архитектурных традициях древнего Вавилона, где на обеих сторонах ворот различных зданий особенной важности: храмов, дворцов, – всегда были размещены две скульптуры крылатых быков или львов. Используя такой ритм М. Манизер создает в зале метрополитена музейную атмосферу, позволяющую в полной мере ощутить величие места, что воздействует на сознание пассажира-зрителя.

Скульптор М. Манизер со своим чётким академическим стилем уделил особое внимание изображению уникальности каждой фигуры и тщательно разработал образы, олицетворяющие героев нового советского государства.

Изображения солдата, красногвардейца и матроса символизировали революцию 1917 г.; образы парашютистки, краснофлотца, девушки-снайпера и пограничника представляли эпоху становления нового общества; шахтер, изобретатель, колхозник и колхозница, а также скульптуры спортсменов, учащейся молодежи, семьи и детей символизировали строителей нового общества.

Конечно же, изолированное изучение и анализ каждой отдельной единицы этой панорамной работы не дают такого полного представления о важности этой скульптурной группы, как исследование их в качестве единого произведения.

Естественно, мысль ваятеля соответствует общей теме и названию станции метро «Площадь Революции». Так же, можно сказать, что эта работа несёт в себе идеологический характер и художественный стиль исполнения подчиняется принципам социалистического реализма. Нельзя не отметить, что, несмотря на сложность и необычность поставленной задачи, М. Г. Манизер не просто выполнил сухую пропагандистскую работу, а впервые в подземном зале станции метрополитена создал огромную панорамную группу скульптур, сконцентрировавшись на эмоциональной стороне каждого персонажа и расположив их в определенном порядке: от революции к Гражданской войне и мирному созиданию. В связи с этим будет недостаточным и неточным охарактеризовать стиль художника, представленный в этих скульптурах, как холодный академизм или даже как неоклассицизм.

Этот вывод подтверждает и более подробное рассмотрение, и углубленный анализ скульптур. Каждое из этих произведений, безусловно, имеет своё настроение и характер, однако в рамках нашего исследования детализированный анализ каждой фигуры не уместен. Поэтому в качестве примера мы возьмем только одну фигуру.

Скульптура крестьянина, представляющего важнейший класс в победе октябрьской революции (соавтор М. Г. Манизера – Е. Г. Фалько).

Несмотря на сложную позу фигуры и тесное местоположение, скульптура очень динамична. Взгляд зрителя неосознанно поднимается по фигуре вверх, наталкиваясь на взгляд крестьянина, и невольно устремляется в его направлении. Создается впечатление, будто партизан хочет что-то показать и указывает на это своим взглядом.

Обработка поверхности скульптуры, мощные мышцы крестьянина и общие пропорции тела фигуры делают её похожей на скульптуры Микеланджело, а именно – Моисея, что подтверждают и черты лица, и глаза партизана. Мышцы рук и плеч, особенно объём ладоней и пальцев рук крупнее, чем у других фигур, совершенно как у реальных крестьян.

Простые одежды крестьянина, его деревенские лапти со всеми деталями, вены на руках, красивые растрёпанные волосы и борода создают ощущение грубой поверхности, передают очень сильные и яркие эмоции, чему не мешает очевидный натурализм изображения. Этим скульптура напоминает романтическую работу И. Шадра «Крестьянин». Но здесь собранный скульптором комплекс чувств, обработка поверхности и её фактура – все вместе взятые элементы дают ощущение не романтического настроения, а скрытой экспрессивной интриги. Скульптор не только реалистически представляет образ крестьянина, но и показывает образ героя революции.

Можно сказать, что благодаря этой композиционной группе скульптур, станция «Площадь Революции» в целом как единый проект представляет героическую историю советского народа. Нельзя, конечно, утверждать, что работа над созданием этого проекта шла без сложности, но архитектор и скульптор, каждый со своей стороны, могли выполнить уникальную работу с необычными техническими сложностями, не жертвуя творческой стороной. В итоге их работа стала ярким примером и

твердой основой для дальнейшего развития монументального искусства, а именно искусства скульптуры в метрополитене.

Вторая попытка использовать монументальную скульптуру в центральных залах московских станций метрополитена встречается в работах, выполненных тем же скульптором Манизером, но для другой станции. В этот раз работа шла в тяжёлые времена Великой Отечественной Войны.

Речь идёт о скульптурах станции метро «Партизанская», где в верхнем вестибюле, на площадке установлена скульптурная группа «Партизаны», выполненная в определенно академическом стиле. Её можно считать идеальным примером социалистического реализма в скульптуре. Здесь можно наблюдать присущую стилю высокую степень детализации в пропорциях фигур, а также соотношение пропорций между фигурами.

Несмотря на необычное местоположение на внутренней площадке лестницы станции метро, монументальность этой скульптуры выражена не только в её размерах и тяжеловесности, но и во внутренней напряженности. Именно громоздкость скульптурной группы оказывает эмоциональное воздействие на зрителей. Поднимающиеся по лестнице пассажиры ощущают авторитет этой скульптуры в окружающем пространстве, что может вызывать у них внутреннюю напряженность. Но, с другой стороны, нельзя не отметить, что эта гигантская для такого пространства скульптура, выглядит очень сильно замкнутой, основная причина этого заключается в том, что в этой станции уровень потолка центрального зала ниже, чем высота этого монумента. Таким образом только пассажиры, поднимающиеся по лестнице, могут видеть полную композиционную скульптуру, и то с неудобного ракурса. Движение фигур этой скульптуры, и особенно центральной фигуры, поднимающей руку, и общий ее силуэт требует большого открытого пространства спереди. Можно было решить эту проблему путем постройки более высокого потолка, чтобы любой пассажир с любого места в зале мог бы видеть эту монументальную скульптуру.

Спускаясь вниз по лестнице на платформы, слева и справа от площадки можно увидеть еще две скульптуры работы М. Г. Манизера, по одной напротив каждой лестницы. С правой стороны скульптура знаменитого партизана Матвея Кузьмина, а слева – легендарной Зои Космодемьянской.

Если в оформлении станции «Площадь Революции» скульптор представлял вечность, заимствуя ассирийско-вавилонские схемы, то в станционном зале «Партизанской» Манизер создал две масштабных статичных скульптуры, пространственно приближенные к колоннам, что даёт ощущение их архитектурности, подобно древним принципам египетского искусства.

Масштабные фигуры Зои Космодемьянской и Матвея Кузьмина выполнены реалистично, в них очевидно портретное сходство, четко показаны детали одежды. Монументальность и классическая ясность форм символизирует нравственный идеал самой трактовкой изображаемого.

В скульптурах станций Московского метрополитена «Площадь Революции» и «Партизанская» очевидны яркий героический пафос и эмоциональный накал эпохи, определившие творчество Манизера. В его героической пластике миметичность реалистического искусства и монументальность классицистического строя, пронизанные экспрессионистской энергетикой, рожают новую образность

социалистического реализма как нового типа художественного сознания, включающего в себя различные способы художественного изображения жизни.

Во время Отечественной войны строительство московского метрополитена не останавливалось, и роль скульптуры в украшениях станций не ослаблялась, а наоборот, монументальная скульптура стала играть более важную роль. Ведь именно в такие времена правительству надо было концентрироваться на единении и героизме народа, используя разные виды пропагандистского искусства. Этот факт подтверждают скульптуры станции метро «Бауманская», открытие которой состоялось 18 января 1944 г.

Архитектор центрального зала этой станции Б. М. Иофан в первоначальном плане оформления решил, что она должна отражать события революционного движения Спартака, и это конечно не могло обойтись без участия скульптуры. То есть скульптура должна была играть важную роль в отражении этой темы. Предполагалось установить скульптуры около пилонов, изображающих этапы истории спартаковского движения. Однако, когда началась война процесс строительства был заморожен, а улицу переименовали в «Бауманская» в честь одного «... из ближайших помощников В. И. Ленина в создании газеты «Искра» – Николая Эрнестовича Баумана (1873 – 1905 гг.)» [6, 110], после чего продолжили строительство.

При этом не поменялся архитектурный план станции, изменились только название и скульптурная тема. Поэтому вместо создания скульптуры, посвященной Спартаку, надо было создавать образы героев настоящего времени, таким образом «... в ней появились фигуры воинов, партизан, тружеников тыла скульптора В. А. Андреева» [5, 128].

К сожалению, В. А. Андреев не успел закончить все фигуры, он выполнил лишь четыре из них: «Метростроевка», «Красноармеец со знаменем», «Красноармеец в маскировочном халате», «Лётчик». Остальные фигуры: «Командир», «Партизанка», «Рабочий» и «Конструктор» были выполнены по эскизам скульптора его вдовой, О. Андреевой, и С. Кольцовым [6, 110]. Все скульптуры сначала были отлиты в гипсе и только в 1950 году были сделаны бронзовые копии.

Группа скульптур этой станции отражает сопротивление народа СССР во время Великой Отечественной Войны в разнообразных ситуациях. Используя образы тех представителей общества, которые участвовали в защите Родины, скульптор показывает героизм народа.

Скульптуры станции «Бауманская» не расположены в хронологическом порядке, как на «Площади Революции», здесь речь идет о конкретном моменте или периоде войны, которая еще не закончилась. Этот факт нельзя игнорировать, так как скульптурная группа отражает точку зрения автора, создавшего ее во время военных действий. Автор показывает народное сопротивление тремя основными образами: образ официальной армии в скульптурах «Командир», «Красноармеец со знаменем», «Красноармеец в маскировочном халате» и «Летчик»; образ народных защитников отражен в скульптуре «Партизанка»; третий же образ представляет жизнь и строительство даже во время войны – «Метростроевка», «Рабочий» и «Конструктор». Мысль скульптора заключается в том, что защита родины затрагивает все области жизни, все представители общества участвовали в этом процессе и каждый сыграл свою важную роль.

Скульптуры станции «Бауманская» выполнены в реалистическом стиле и это логично, однако надо отметить, что здесь реализм проявляется в теме скульптур и в общих формах и пропорциях тел фигур, но без опоры на детальность. Другими словами, скульптор создал свои произведения в спонтанном стиле, где яркие обобщения, структуры мышц и немногие, но ясные и важные детали одежды являются средствами или, можно сказать, инструментами выражения мысли и эмоций скульптора. Кроме того, масса скульптуры и ее движение в окружающем пространстве сыграло важную роль в достижении цели автора. Если М. Г. Манизер в создании скульптур на станции «Площадь революции» трепетно работал над всеми деталями, используя свой строгий академический стиль, чтобы детальное богатство скульптур компенсировало отсутствие возможности движения и решило проблему ограниченного пространства, то В. А. Андреев наоборот выполнил свои скульптуры концентрируясь на их общем образе и его присутствии в пространстве, используя сильное движение одежды и грубую текстуру на поверхности с небольшим количеством деталей. Кажется, скульптура «Красноармеец в маскировочном халате» является идеальным примером этого стиля, где движение тела очень сильное, бюст поворачивается в противоположном направлении относительно нижней части тела, а движение маскировочного халата и его складки создают сильное визуальное воздействие через линии и тени. Черты лица этой фигуры острые, строгие и одновременно спокойные. Все эти эмоции В. А. Андреев смог показать, используя минимум деталей. Кажется, эта скульптура самая выразительная и жизненная работа на этой станции.

Группа произведений этой станции считается второй попыткой использования объемной скульптуры в художественном оформлении станций метрополитена. Художественное оформление станции является уникальным примером героизма советского народа, даже в тяжелое военное время не отступившего и продолжавшего создавать невероятные станции главного транспорта столицы – метрополитена. Однако существует небольшой недостаток: из-за невысоких пилонов центрального зала скульптуры созданы меньше натурального человеческого роста, чтобы поместить скульптуры свободно не хватило высоты.

Если на станции «Площадь революции» первоначальный план не предполагал оформления скульптурами и выделенное под них место могло быть неподходящим, и только благодаря М. Г. Манизеру был найден удачный способ расположения скульптур, то на станции «Бауманская» скульптурное оформление было в изначальном плане, изменилась лишь тематика скульптурной группы, поэтому нет достаточных причин, почему архитектор выделил под них недостаточно места. Кроме того, сам скульптор мог бы сделать меньшим постамент и за счет этого увеличить размер скульптуры, однако основную ошибку допустил архитектор станции. Очевидно, что темой скульптурной группы был героизм, и по законам психологии монументального искусства зритель не сможет в полной мере почувствовать героическое начало в несоблюденных пропорциях.

Таким образом, отсутствие согласованности между архитекторами и скульпторами с самого начала работы над эскизами проекта является основной причиной появления некоторых недостатков в выполнении декоративно-художественных работ станций. Это отчетливо проявляется в ограниченной позе скульптурных фигур, вырезанных в зале станции «Площадь Революции», и в конструктивной проблеме при строительстве станции «Партизанская», из-за которой потолок ограничивал

воздействие монументальной работы на находящихся в центральном зале людей. Что же касается станции Бауманская, то главный недостаток, как уже было сказано выше, заключается в сравнительно небольшом размере скульптурных произведений, что ограничивало их возможности воздействия на зрителя.

Но если выйти за пределы этих недостатков, можно сказать, что скульпторам, особенно Манизеру, в значительной степени удалось выполнить эту беспрецедентную задачу. Эти первые попытки составляют экспериментальную базу, на которую позже опирались скульпторы, посвятившие свою работу развитию монументальной скульптуры в метрополитене. Таким образом станции метро стали играть пропагандистскую роль отражая коллективный героизм советского народа, что впоследствии стало своеобразной чертой московского метрополитена, отличавшей его художественным богатством от всех других сетей метро в мире.

Литература

1. *Архитектура московского метро* / под ред. И. Я. Колли, С. М. Кравец. – Москва : Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1936. – 196 с.
2. *Валериус, С.* Советская скульптура 1917–1967 / С. Валериус. – Москва : Знание, 1967. – 79 с.
3. *Зеленин, М. А.* Архитектура Московского метрополитена / М. А. Зеленин, С. М. Кравец, В. Л. Маковский. – Москва : Изд. Академии архитектуры СССР, 1941. – 144 с.
4. *Зиновьев, А. Н.* Сталинское метро, исторический путеводитель. – Москва : Зиновьев А. Н., 2011. – 236 с.
5. *Гречко, М.* Засекреченные линии метро Москвы / М. Гречко. – Москва, 2011. – 320 с.
6. *Ларичев, Е.* Московское метро: путеводитель / Е. Ларичев, А. Углик. – Москва : Книги WAM, 2007. – 168 с.
7. *Манизер, М.* Скульптор о своей работе / М. Манизер. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. – 52 с.

УДК 7.046.3:726.71:75.052Theophanes Greek, Dionisij
А. И. Баутина
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Основные принципы монументальной живописи Дионисия и Феофана Грека. Сравнительный анализ

В статье проведён сравнительный анализ творчества Феофана Грека и Дионисия, а также представлено сопоставление характерных черт работ данных художников. В работе акцент сделан на изучении выразительных приемов, использованных Феофаном Греком и Дионисием в их монументальных произведениях.

Ключевые слова: Дионисий, Феофан Грек, храм, иконы, монументальная живопись

Anastasia I. Bautina
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Basic principles of the monumental painting of Theophanes Greek and Dionysius. Comparison study

The article analyzes the work of Theophanes Greek and Dionysius, and also presents a comparison of the characteristic features of the works of these artists. Also the work focuses the investigation of expressive means used by Theophan Greek and Dionysius in their monumental works

Keywords: Dionysius, Theophanes Greek, cathedral, icons, monumental painting

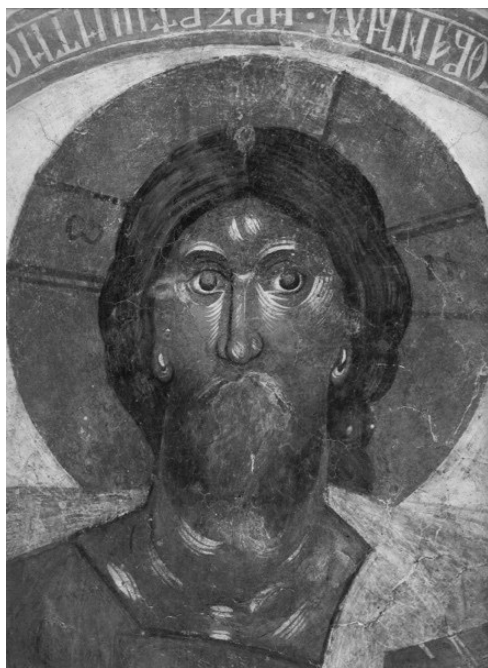
В XV в. византийские традиции, несмотря на постепенное угасание Византии и гибель империи в 1453 г., продолжали играть огромную роль в русском искусстве. Однако в это же время по мере усиления земель Северо-западной Руси и борьбы за избавление от татаро-монгольского ига, начала масштабного расширения княжеств и соединения в единое государство, древнерусское искусство начинало приобретать те черты, которые позволяют говорить, в том числе, о своеобразии новгородской фресковой живописи и иконописи [1, с. 26]. Особенно важную роль в развитии русской монументальной живописи сыграли такие мастера, как Феофан Грек и Дионисий. Анализ творчества каждого из этих мастеров посвящены многие искусствоведческие работы. Актуальность статьи обусловлена тем, что этих мастеров редко сравнивали в плане изучения черт сходства и различия в их творчестве.

Феофан Грек (около 1340 – около 1410) в 1370-е гг. прибыл в Новгород из одного из самых значимых на тот момент с политической и культурной точки зрения городов мира – Константинополя, столицы Византийской империи. Специалисты подчёркивают, что духовное начало и настроения поздней Византийской империи неразрывно связаны с исконно русскими традициями [4, с. 21]. Следует отметить, что Феофан Грек приобщился к новгородскому стилю иконописи благодаря

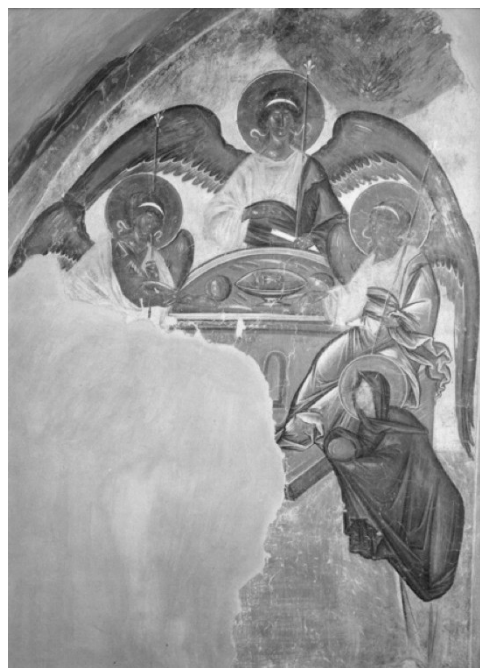
знакомству с росписями новгородских храмов, датированными XII в. Это Антониев монастырь, церковь в Аркажах и церковь Спаса на Нередице. Кроме того, известно, что в московском Благовещенском соборе в 1405 г. Феофан работал вместе с русскими мастерами – Прохором из Городца и Андреем Рублёвым [2, с. 48].

Первая сохранившаяся на новгородской земле работа Феофана Грека – роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице. К сожалению, она дошла до наших дней во фрагментарном состоянии. Если говорить о сохранившихся работах, примечательно, что фигуры, изображённые на фресках Феофана Грека, обладают отчетливо выраженной индивидуальностью. Также новаторство Феофана Грека в новгородских фресках проявляется в том, что фигуры, часто изображаемые во фронтальной позе, полны внутреннего движения, где уже нет статичности, характерной для византийской и древнерусской монументальной живописи предшествующего периода. В этом также можно видеть нарушение традиционных церковных канонов. Ассиметричная расстановка фигур в пределах одного пояса и чередование в нём фигур с полуфигурами и многофигурными сценами связаны у Феофана с его субъективным художественным мышлением, или, иначе говоря, с ярко выраженным, глубоко индивидуальным переживанием традиции исихазма (ил. 1, 2).

Говоря о традиционных чертах русской иконописи, прослеживающихся в работах Феофана Грека, стоит выделить суровый характер изображаемых святых. Лик Христа в его трактовке (ил. 1) показывает нам Иисуса как всевидящего, который способен увидеть любой грех и фарисейство в душах людей [4, с. 65]. Также характерной чертой работ Феофана Грека является сдержанность цветовой гаммы. В ликах святых монументалист активно использовал цвета оранжево-коричневого тона. Одежды изображаемых, как правило, окрашивались в бледно-жёлтые, жемчужно-белые, серебристо-розовые и серебристо-зелёные тона (ил. 2).



Ил. 1. Лик Христа. Феофан Грек. 1378 г. Деталь фрески «Пантократор». Церковь Спаса Преображения на Ильине улице, Великий Новгород, Россия



Ил. 2. Троица. Феофан Грек. 1378 г. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице, Новгород, Россия

Искусствоведы также отмечают в творчестве Феофана Грека то, что иконописец «лепит свои фигуры энергичными мазками (движки)» [2, с. 101]. Поверх фигур Феофан Грек прокладывал белые, светло-голубые, серые и красные блики, что придавало лицам святых не только напряжённость и суровость, но и живость и человечность.

Перечислим работы Феофана Грека, в которых прослеживаются основные черты творчества монументалиста из Византийской империи: Богоматерь Умиление (Донская) (ил. 3) и Спас в силах (ил. 4).



Ил. 3. «Богоматерь Умиление» (Донская)



Ил. 4. «Спас в силах»

Творчество Дионисия

Дионисий (около 1440 – 1503/08 гг.) – крупнейший русский мастер монументальной и фресковой живописи второй половины XV – начала XVI вв. На творчество этого художника оказали влияние московская школа живописи времени Андрея Рублёва [3].

В начале творческого пути Дионисий работал в Пафнутьево-Боровском монастыре под Москвой. Большая часть работ, созданных Дионисием на начальном этапе его творческого пути, не сохранилась. Искусствоведы относят к этому периоду творчества крупные иконы митрополитов Петра и Алексея с житием [4, с. 55] (ил. 5).

Рассмотрим икону с изображением Петра, где художник показал фигуру митрополита. Изображение апостола отличают строгость и величественность позы и жеста, изображение традиционного церковного одеяния, включение в окружающие средник клейма сцены из жизни митрополита. Сочетание подчеркнуто ярких цветов придаёт иконе торжественный характер.

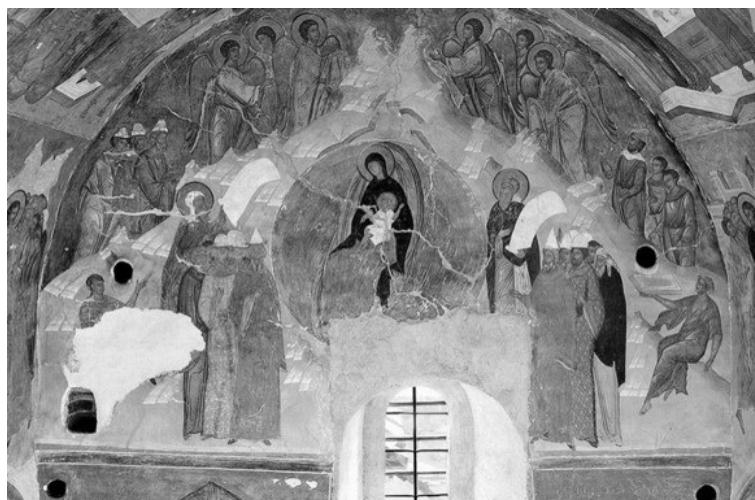
В 1481 г. Дионисий расписывал многоярусный иконостас для кремлёвского Успенского собора [2, с. 83]. В конце 1480-х гг. и в 1490-е гг. Дионисий работает в стенах Иосифо-Волоколамского монастыря. Там он смог получить практический опыт работы художника-монументалиста, участвуя в выполнении фресок вместе с артелью мастеров. Здесь Дионисий создал большой четырёхъярусный иконостас.



Ил. 5. Пётр с житием

Последним этапом творчества Дионисия стали росписи Собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Роспись была посвящена теме похвалы Богородице.

В центральной части храма можно увидеть следующие композиции: «Собор Богородицы» (ил. 7), «Похвала Богородице», «Покров Богородицы».



Ил. 7. Дионисий. Собор Богородицы

Отличительной чертой данных работ является сочетание ярких красок. Также монументалист мастерски выявлял контрастные цветовые соотношения. Пёстрые одежды изображаемых святых и тёплые тона цветов в данном случае позволяли создавать необходимое для молящегося праздничное, торжественное ощущение во время пребывания в храме.

В фигурах икон и фресок художника чувствуется особая утончённость. Лики святых спокойны и в какой-то степени лишены сколько-нибудь выраженных индивидуальных черт. Также творческую манеру Дионисия характеризует красочность нимбов, опоясывающих головы святых. Наиболее часто используемые цвета и их сочетания в работах этого мастера – розовый, голубой, светло-зелёный и вишнёвый.

Сравнительный анализ монументальных работ Феофана Грека и Дионисия позволяет сделать следующий вывод. Во-первых, несмотря на индивидуальные черты, прослеживающиеся в работах обоих художников, здесь заметно сильное влияние принципов Новгородской школы XIV–XV вв. В изображениях святых Феофан Грек подчеркивает суровые черты. Образы Дионисия, несмотря на их сакральный характер, отмечены праздничностью и торжественностью благодаря разноцветным кругам, которыми обрамлены фигуры.

Лики святых в исполнении Феофана Грека обладают индивидуальными чертами (крупные глаза, прямой взгляд, изображение лика как бы крупным планом, что визуально придает образу большой масштаб). Святые Дионисия, напротив, кажется, лишены индивидуальных черт. Фигуры Феофана Грека полны драматизма. А в работах Дионисия чувствуется умиротворённость.

В цветовой палитре Феофана Грека преобладает оранжево-коричневый цвет. В целом этот мастер отдаёт предпочтение ярким, пёстрым краскам. Гамма художника является очень скупой и сдержанной. Палитра Дионисия выглядит разнообразнее: в изображении святых встречаются и белый, и голубой, и чёрный, и зелёный.

С точки зрения настроения святые Феофана Грека оказывают на аудиторию подавляющее впечатление: строгость образов, гигантизм – всё это говорит о стремлении наделять святых грозными чертами. В работах Дионисия в изображениях святых преобладают торжественные интонации, что достигается во многом благодаря цветовому решению, что, в свою очередь, пробуждает в молящемся чувство благоговейного восторга перед божественной красотой мира, созданного Творцом.

Учитывая всё сказанное выше, можно сделать вывод о том, что каждый из этих мастеров представлял важную линию в большой и богатой традиции православного церковного монументального искусства. Если источником вдохновения Феофана Грека в процессе создания фресок была мировоззренческая система исихазма как христианской мистической духовной практики с нацеленностью на аскезу и воздаяния за людские грехи, то традиция, которую представлял Дионисий, была обращена к молящемуся, к русскому человеку с его радостями и заботами. Несмотря на то, что каждый из мастеров соблюдал каноны православного церковного искусства, им удалось внести в эти каноны новые интонации, которые были связаны, с одной стороны, с грозным осуждением погрязшего в пороках мира или, напротив, с радостным приятием его красоты. В то же время преобладающей в развитии отечественной монументальной живописи в итоге оказалась линия, истоки которой следует искать именно в творчестве Дионисия, а также Андрея Рублева. С другой стороны, фрески открывали более широкий простор для обновления русской

православной церковной живописи, наделяя ее более эмоциональными и индивидуальными чертами, далекими от принятых на тот момент принципов православного искусства, при том, что сами принципы были неразрывно связаны с религиозной картиной мира, в целом более характерной для византийской, чем для русской культурной традиции.

Литература

1. *Абеляшева, Г. В.* Энциклопедия / Г. Д. Абеляшева, В. В. Аристова, Е. А. Воронина. – Москва : РОСМЭН, 2008. – 122 с.
2. *Аленов, М.* Мастера русской живописи / М. Аленов, Е. Алленова, Ю. Астахов. – Москва : Белый город, 2007. – 383 с.
3. *Марченко, Н. И.* Иконопись / Н. И. Марченко. – Москва : Просвещение, 1989. – 180 с.
4. *Якобсон, В. М.* Иконопись XIV – XV веков / В. М. Якобсон. – Москва : Проспект, 1991. – 88 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

Различия новгородской и московской школ фресковой живописи второй половины XV в.

Новгородская и московская школы фресковой живописи всегда оставались полными различий. Новгородские росписи изображали эмоциональные образы, понятные простому человеку, тогда как московские были чрезвычайно торжественными и далекими для осознания. Во второй половине XV в. эти различия стали ярко выражены. В статье сделана попытка рассмотреть не только различия, но и черты сходства новгородской и московской школ живописи XV в.

Ключевые слова: фреска, живопись, изобразительные приемы, образность, внутренне убранство, Москва, Новгород

Dariya E. Volkova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Differences between Novgorod and Moscow schools of fresco painting in the second half of the 15th century

The Novgorod and Moscow schools of fresco painting have always been full of differences. Novgorod murals depicted emotional images understandable to the common men, while the Moscow ones were extremely solemn and far from comprehension. In the second half of the 15th century, these differences became pronounced.

Keywords: fresco, painting, visual techniques, imagery, interior decoration, Moscow, Novgorod

Вторая половина XV в. стала переломным моментом в истории Российского государства. Великий князь всея Руси Иван III Васильевич был признан Верховным Князем Московским и присоединил к Московскому великому княжеству множество других княжеств, в том числе Новгородскую республику (1478). Последнее событие не могло не затронуть монументальное искусство Новгорода. Падение Новгородской республики способствовало прекращению на некоторое время каменного строительства в Новгороде и приостановке развития фресковой живописи. Великое «стояние на реке Угре» в 1480 г. ознаменовало долгожданное освобождение Руси от монголо-татарского ига. Событие такого масштаба подняло рост национального самосознания и непосредственно отразилось во фресковой живописи в усилении эмоциональности и новой осмысленности образов.

Благодаря появлению Софьи Палеолог у престола Российского государства укрепились дипломатические отношения и культурные связи Руси на международной арене, что способствовало привлечению итальянских архитекторов Алевиза

Фрязина, Аристотеля Фьораванти и др., которые, в свою очередь, привнесли новые знания и навыки в русское зодчество.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что вторая половина XV в. была переломным временем, богатым на события, которые в свою очередь повлияли на храмовое искусство в целом. Основной целью работы является анализ фресок, созданных новгородской и московской школами во второй половине XV в. Также мы установим характерные отличительные черты этих школ того периода.

Политическая и идейная обстановка в России второй половины XV в. сказалась на развитии живописи Новгорода и Москвы. Важным феноменом в российской живописи второй половины XV в. стало фресковое искусство Великого Новгорода. В то же время здесь по сравнению, например, со столичным монументальным искусством этого периода больше внутренней силы, психологической приподнятости, его творения оказывают более сильное эмоциональное влияние на зрителя, и в меньшей степени подразумевают медитативную поэтапность погружения в эстетический мир изображения.

Центром художественной жизни Новгорода неизменно была кафедра архиепископов, при которой работала большая группа художников. Не только московский князь, в чьих руках находилась власть, но и некоторые приближенные к нему лица зачастую выступали в качестве заказчика художественных проектов, хотя потребителями фресковой живописи по-прежнему могли быть и светские лица, знатные персоны или даже дружественные сообщества жителей какой-нибудь городской улицы или целого города. Хотелось бы отметить, что небольшое количество оставшихся до наших времен памятников фресковой живописи Новгорода дает возможность заключить, что в начале XV в. росписи создавались с ориентацией на византийские и южнославянские примеры и, скорее всего, при участии странствующих групп мастеров, работавших вместе с местными художниками-фрескистами (ил. 1).

Особенной насыщенности добилась работа фрескистов в присутствии архиепископа Евфимия II, а также при его преемниках. Согласно заказу архиепископа, не только возводились и расписывались новые постройки, включая архиепископский замок в новгородском Кремле, но и восстанавливались уже давно существовавшие росписи, к примеру, в Софийском храме и в храме Св. Георгия в Старой Ладогге. Вероятно, это была совершенно иная артель, трудившаяся за пределами византийских контактов и отражавшая уже не византийские, но местные традиции фресковой живописи, с ориентацией на закрытость новгородской школы. О творчестве артели можно судить согласно комплексам, уцелевшим со времени служения архиепископа Ионы (1459 – 1471), к которому эта артель была передана от Евфимия II.

После 1459 г. были созданы росписи в небольшой церкви Сергия Радонежского, сооруженной при дворе новгородских архиепископов в знак глубоко признательного благоговения перед этим русским святым всего православного народа (ил. 2). Апсида этого храма была разрушена задолго до нашего времени. Сохранились лишь фигуры двух первосвященников на склонах предалтарной арки, двух архиереев на стенах прохода из наоса в алтарь. Также на восточной стене, с юга от алтарной арки была изображена значительная фигура пророка Ионы, а к северу от алтарной арки – фигуры двух преподобных иноков Сергия Радонежского и

Варлаама Хутынского. Фигуры на восточной стене, облачения которых сохранились довольно хорошо, написаны куда более скудно и преимущественно графичнее, чем, например, в новгородских росписях XIV в.



Ил. 1. Церковь Архангела Михаила в Сквородском монастыре. Новгород. Голова Архангела, фреска в куполе, 1360 г.

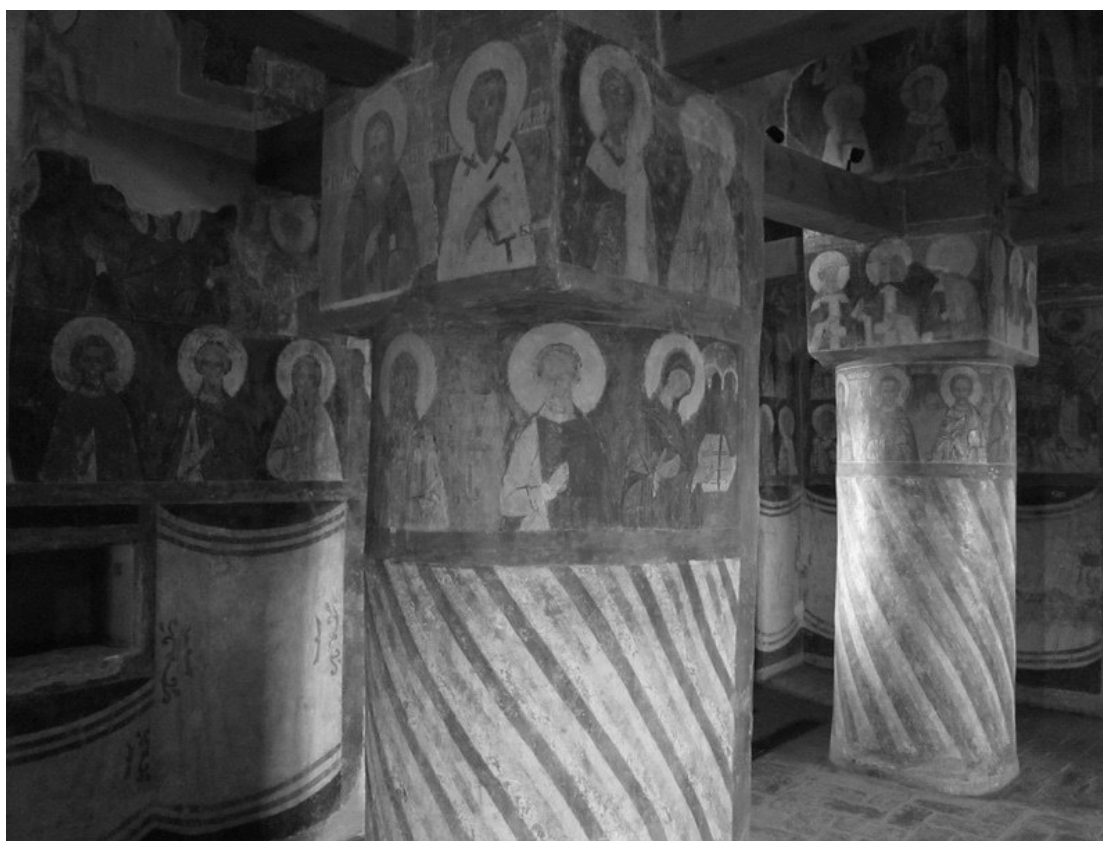
Западная часть храма была расписана сценами из житийного цикла Сергия Радонежского. Эти росписи выполнены преимущественно холодными красками индиговых, темно-синих, изумрудно-зеленоватых, оливковых, бежево-охристых оттенков. Примечательно, с какой любовью на одной из изображенных сохранившихся сцен написан город с его черепичными крышами и резными орнаментами на стенах крепости. Поражают своею простотой, и, вместе с тем, особой одухотворенностью, изображенные фигуры, в том числе и сам Сергий Радонежский, запечатленный в одеяниях, выполненных одним цветом с минимальной моделировкой. В цокольной части располагается множество орнаментальных фризов и внушительных розеток.

Артель при архиепископе Ионе также создала росписи в церкви Симеона Богоприимца при Зверином монастыре, построенной в честь долгожданного освобождения от эпидемии чумы в 1467 г. (ил. 3). Этот храм представляет собой совершенно

небольшое сооружение, в котором столбы сделаны скругленными для того, чтобы увеличить пространство и проходы в и без того маленькой церкви.



Ил. 2. Росписи северной стены храма преподобного Сергия Радонежского в Великом Новгороде. Сцены из жития, 1463 г.



Ил. 3. Церковь Симеона Богоприимца в Зверином монастыре. Вид из алтаря, 1467 г.

Росписи этого храма сделаны по весьма необычному проекту. Наос храма иллюстрирует календарь святых, так называемый Менологий. Святые изображены на сложном темно-синем фоне. Примечательно, что этот цвет пронизывает всё внутренне убранство церкви. Здесь также представлен портрет самого архиепископа Ионы, держащего в руках собственно церковь Симеона Богоприимца. Христос и Богородица изображены вне богородичного цикла. Богородица представлена в бордовом одеянии, с протянутыми вперед руками. Важно отметить, что в XV веке распространилась тенденция к созданию многофигурных композиций, включающих в себя большое количество представителей всех «степеней» святости. Находясь в помещении этой церкви, чувствуешь себя в окружении пристально следящих за тобою святых. Ощущение живописности фресок достигнуто сочетанием холодного цвета индиго фона и теплых красноватых, золотых, зеленоватых, бордовых цветов одеяний святых. При минимальной проработке фигур и форм, характерной для новгородской фресковой живописи, сохранена эмоциональная тонкость образов.

Основные отличительные черты московской фресковой живописи

После падения новгородской республики Москва стала центром живописи Руси, и в данный период окончательно сформировался классический стиль Московской школы. Наикрупнейшим адептом столичной школы живописи заключительной четверти XV в. был Дионисий.

Необходимо охарактеризовать сохранившиеся фрески, созданные рукой Дионисия, Успенского собора Московского кремля в 1480-е гг. Формирование новейшего иконостаса с целью создания собора-знака было доверено объединению художников под руководством Дионисия. Возможно, в то время существовали росписи, а также деисусы в неподвижных алтарных преградах внутри Успенского храма, описанных в описи собора в XVII в. Но иконостас и алтарные деисусы не дошли до нашего времени. Примечателен сохранившийся сюжет Поклонения волхвов, расположенный на северной стене храма. В этой части росписей можно увидеть отличительные черты московской фресковой живописи. Талантливый живописец-фрескист гармонично вписал данную многофигурную композицию в полукольцо арки в стене: нежно-бежевое пятно скал держит весь строй фрески, не давая полукруглой форме «схлопнуть» ее, ангелы также уравнивают строй пятна, создавая впечатление увесистости, незыблемости. Дионисий формирует тонкую живописную и торжественную, но сдержанную, на сближенных тонах цветную палитру данного произведения. Здесь прослеживается сухость изобразительных приемов, характерная для московской живописи. На осмысление и понимание такой работы требуется время и чувственные навыки (ил. 4).

На алтарной преграде художниками были вписаны полуфигуры Преподобных, имеющие большое значение на Руси. Один из сохранившихся преподобных – Алексей, человек Божий. Рассматривая изображение этого святого, можно заметить отличительные черты московской фрески. Поражает тонкость и четкость рисунка, красота, плавность линий, рисующих фигуру Преподобного, складки на его облачении, руки, формирующие жест, завитки на бороде и волосах. В то же время, красота рисунка фигуры воздействует на эстетику восприятия зрителя, но не на его эмоции (ил. 5).

Богато был расписан собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в 1490-е гг. Купол с изображением Христа Вседержителя дошел до наших дней в

неплохом состоянии, и у нас есть прекрасная возможность лицезреть его. Христос изображен по пояс с закрытым Евангелием в левой руке, что соответствует традиционной и более распространенной иконографии Спасителя. Фигура Христа выполнена в золотых, красно-охристых тонах на бледно-голубом, подобно небу, фоне. Такое сочетание цветов усиливает небесное свечение божественной сущности, работая на контрасте горячего золотого и холодного голубого. Нельзя не заметить искусную моделировку формы, мастерски выполненный и проработанный рисунок (ил. 6).



Ил. 4. Успенский собор Московского Кремля. Роспись северной стены храма. Поклонение Волхвов, 1480 г.



Ил. 5. Успенский собор Московского Кремля. Росписи на алтарной преграде. Преподобный Алексей, 1480 г.



Ил. 6. Собор Рождества Богородицы Феропонтова монастыря. Купол, 1490 г.

Завершая статью, посвященную новгородской и московской фресковой живописи второй половины XV в., следует обозначить основные различия этих двух явлений в истории русского монументальной живописи.

Итак, новгородская и московская школы живописи всегда оставались непохожими друг на друга в плане создания живописных произведений внутри русских храмов. Новгород славился предельной образной эмоциональностью, близкой простому русскому человеку. Войдя в храм Бога, человек чувствовал себя, словно в руках у матери, такой родной и теплой, убаюкивающей от всех бед и невзгод. Снаружи храмы выглядели достаточно незатейливо, но внутри перед зашедшим открывалась живописная, щедрая, всепоглощающая красота, дарящая покой и смирение, наполняющая душу радостью и силой, способной победить практически все. К тому же, несмотря на небольшое количество мастеров, приезжавших и передающих свой опыт новгородцам, Новгород сохранил свой уникальный облик поистине русской живописи.

В то же время московская фресковая живопись отличалась торжественностью образного строя, во многом продолжая традиции византийских и южнославянских школ живописи. Храмы, богато и замысловато украшенные снаружи, имели такое же величавое внутреннее убранство. Образы поражали зрителя искусностью рисунка, совершенством исполнения. Простому человеку наверняка было непросто осмыслить их, они казались ему еще более божественными, такими далекими, непонятными, подавляющими и даже пугающими.

Литература

1. *Большая российская энциклопедия* : [сайт]. – URL: <https://bigenc.ru/> (дата обращения: 07.12.2022).

2. *Музей фресок Дионисия* : [сайт]. – URL: <http://www.dionisy.com/> (дата обращения: 07.12.2022)

3. *Каргер, М. К.* Новгород Великий / М. К. Каргер. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1961. – 310 с.

4. *Лазарев, В. Н.* Искусство Древней Руси: мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. – Москва : Искусство, 2000. – 304 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

**Монументальные храмовые росписи М. В. Нестерова в контексте
художественной культуры России рубежа XIX и XX вв.**

В статье проведён анализ монументальных храмовых росписей М. В. Нестерова, на примере наиболее значительных произведений художника, выполненных в 1890 – 1910-е годы. Акцентируется внимание на логике эволюции художника-монументалиста на основе анализа стилистического решения его произведений.

Ключевые слова: Михаил Нестеров, монументальная живопись, композиция, иконопись, мозаика, образ

Victoria V. Lesko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Monumental church works Mikhail Nesterov in context of Russian culture
on the border of the 19th and 20th centuries**

The article analyses the monumental church frescoes by Mikhail Nesterov on example of most significant works of this artist. There is emphasized the logic of evolution of creative oeuvre based on evaluation of the stylistic decision of the artist's works.

Keywords: Mikhail Nesterov, monumental painting, composition, icon-painting, mosaic, image

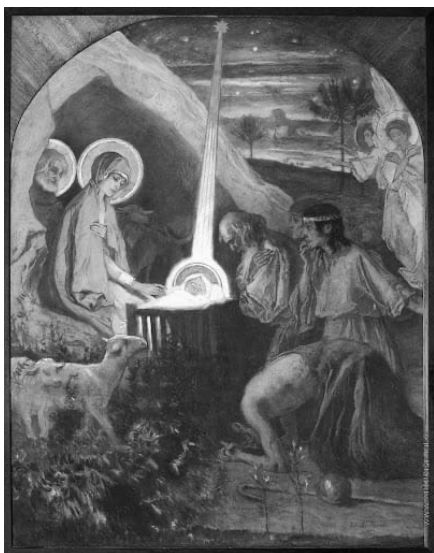
Одним из важнейших направлений в творчестве М. В. Нестерова является монументальная живопись. Начало работе в данной сфере было положено в 1898 г., когда к художнику обратились за помощью в создании росписей в церкви. М. В. Нестеров создал большое число монументальных работ, которые принесли ему известность и утвердили его имя среди живописцев, которые искали новые идеалы в искусстве.

Актуальность статьи обусловлена стремлением рассмотреть монументальные произведения живописца, которым не всегда уделялось необходимое внимание, в контексте развития русской художественной культуры рубежа XIX и XX вв. В 1890 г. Нестеров был приглашен в Киев для участия в росписи Владимирского собора. Это открывало перед ним множество возможностей для усовершенствования художественного мастерства, а также позволило зарекомендовать себя в церковном искусстве, которое на рубеже XIX – XX вв. находилось в упадке. Вначале Нестерову было предложено создавать образы русских святых по эскизам В. М. Васнецова. В процессе совместной работы он разглядел в Нестерове талант художника, что помогло последнему стать незаменимым помощником Васнецова, а затем самостоятельно создавать монументальные произведения.

В истории церковного искусства конца XIX – начала XX вв. просматривается тесное взаимодействие двух мастеров, однако Нестеров имел свое представление о характере церковного образа и во многом противостоял мнению Васнецова. Вместо плоскостного фона он добавляет в свои картины пейзаж, подчеркивая глубину пространства, и придаёт фигурам святых объемность, что подчеркивает реалистичный характер изображения.

Краткий анализ монументальных работ М. В. Нестерова

Работая вместе с Васнецовым над росписями Владимирского собора (Киев), Нестеров создает работы для алтарной части. В этот период он выполняет такие композиции, как «Рождество Христово» (ил. 1) и «Воскресение» (ил. 2), а также множество икон для иконостасов. Изображая лики святых, художник обогащает их светом. Месторасположение этих фигур в верхних иконостасах позволяет усилить ощущение их обособленности от общего пространства. Во всех образах просматривается стиль Нестерова, наполненный не угрожающе-величественным, но, скорее, лирическим колоритом. Также для собора в крестильне художник создает композицию «Крещение Господне» (ил. 3) [3].



Ил. 1. М. В. Нестеров. Рождество Христово. Алтарная стена, эскиз. Владимирский собор, Киев



Ил. 2. М. В. Нестеров. Воскресение Христа, 1891 г. Владимирский собор, Киев



Ил. 3. М. В. Нестеров. Крещение Господне (Богоявление), 1891 г. Эскиз композиции для крестильни Владимирского собора, Киев

При этом важно принимать во внимание, что М. В. Нестеров был в своём творчестве «единоличником». Осознав свой творческий дар, он мечтал расписать собор в одиночку. При этом он принимал далеко не все проекты, которые ему предлагались, при том, что он получал немало таких предложений. Отдельные проекты он одобрял и участвовал в них, некоторые отвергал. Роспись в храме Казанской Божией Матери у Калужских ворот Нестерову осуществить не удалось. К сожалению, решение о создании храма отменили, хотя Нестеров уже составил смету и определил для себя, как именно следует расписывать собор «Спас на Крови», а также успел сделать в этом храме заготовки под мозаику и многочисленные эскизы.

М. В. Нестеров много путешествовал. Он побывал во многих странах Востока и Европы. Давней его мечтой было изучение секретов древнерусской живописи. Он

реализовал эту мечту, путешествуя по России в 1895 г. По-настоящему Нестеров раскрыл свой дар художника-монументалиста в росписи храма Святого Александра Невского в Грузии (1898 – 1904), ставшей его первым самостоятельным проектом в сфере церковной живописи. За основу проекта была принята иконографическая схема, уже существующая в православном церковном искусстве. Также Нестеров использовал заранее заготовленные эскизы, которые были выполнены для храма Казанской Божией Матери в Москве.

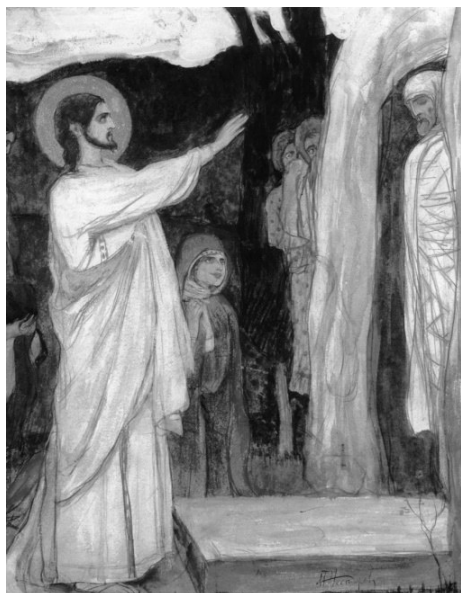
Предложение расписать храм на Кавказе поступило от наследника престола. Это свидетельствовало о признании художника и сулило ему достойную оплату. Прибыв в Абастумани в феврале 1899 г., художник начинает разрабатывать план росписей храма. В то же время окончательное решение о характере его монументального убранства и выборе изображений для икон оставалось за царскими особами. Наряду со святыми (Александром Невским, Георгием Победоносцем, царицей Александрой и другими) должны были изображаться члены царской семьи. Расписывая храм в Абастумани, Нестеров знакомился с древней грузинской фресковой живописью и мозаиками. Полученные впечатления помогли ему найти необходимые подходы к осуществлению храмовой росписи. В процессе своих путешествий Нестеров непрерывно делал зарисовки и заметки. Изучая древнерусские иконы, он никогда их не копировал. Скорее, они вдохновляли его на утверждение своего видения мира, которое он воплощал в своих иконах, равно как и в произведениях станковой живописи, не связанных с церковным искусством. Нестеров словно переплавлял средневековые схемы написания икон и под воздействием своего творческого настроения наполнял свои образы религиозным чувством, отчасти стараясь оживить православный иконописный канон.

Впоследствии абастуманские эскизы стали основой для создания станковых картин, таких, как «Воскрешение Лазаря» (ил. 4) и «Голгофа» (ил. 5) (1900-е гг.). «Голгофа» в полной мере раскрыла всё мастерство художника. Перед экспонированием этой картины на передвижной выставке (1900) именно с нею были связаны все надежды Нестерова на успех его церковных работ у зрителей.

«Голгофа» нравилась самому художнику своей новизной. Обобщив лаконичные формы и осуществив задачу достижения целостной цветовой гаммы, Нестеров как бы обобщил в рамках одного произведения существовавшие на тот момент нормы церковного монументального искусства. В своих мемуарах он признавался, что – это была для него небывалая задача, которая создала ему немало проблем.

Уже через несколько лет Нестеров использует эту композицию и сюжет в иконе «Распятие» (ил. 6) (1908), когда он будет расписывать Успенский собор в Перми. Нестеров постоянно находился в поиске необходимых ему сюжетов и стилистики, работая над росписями храма. Впоследствии эти поиски оказали большое влияние и на его станковую живопись.

К сожалению, церковные работы, выполненные в этот период Нестеровым, в советское время почти не изучались. Росписи в храме святого Александра Невского в Абастумани сохранились лишь частично. Однако в 2000-е гг. началась реставрация фресок с использованием сохранившихся эскизов и фотографий.



Ил. 4. М. В. Нестеров. «Воскрешение Лазаря»,
1900 г.
Фрагмент росписи храма Святого Александра
Невского



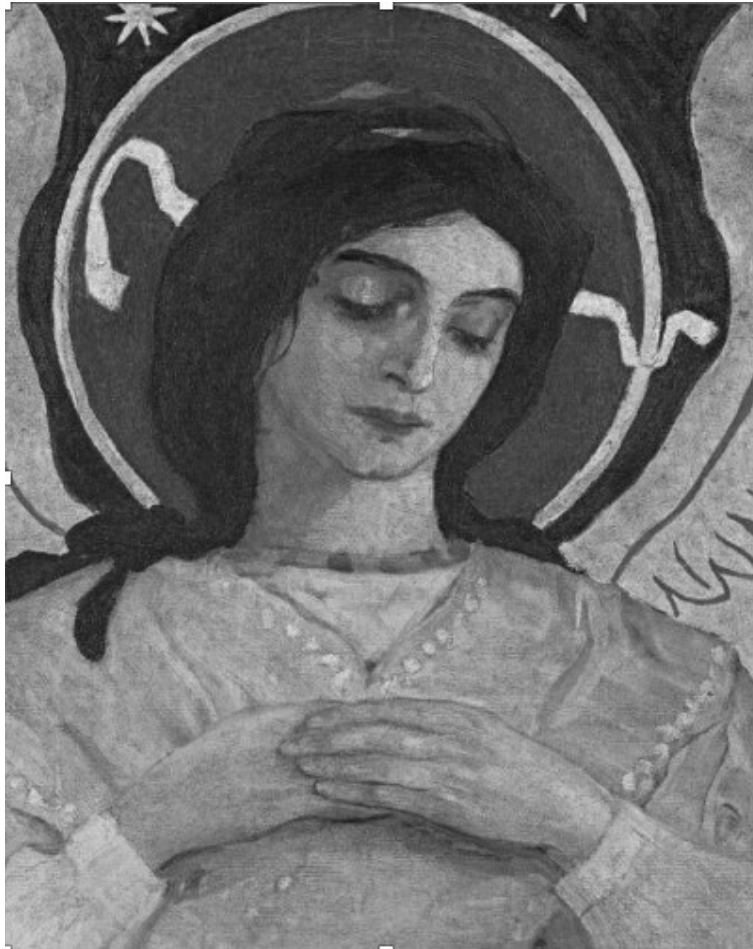
Ил. 5. М. В. Нестеров. Голгофа,
1899 – 1900 г.



Ил. 6. М. В. Нестеров. Распятие (Голгофа), 1900 г.

М. В. Нестеров в начале 1900-х гг. создал целый ряд церковных произведений. Помимо Абастумани, он работал над иконами и эскизами в Волынской губернии в храме Петра Московского (1899 – 1902), на кладбище Александро-Невской

Лавры в Санкт-Петербурге (1900 – 1901), а также на Новодевичьем кладбище в Москве. В художественном плане важная роль в развитии церковного искусства принадлежала церкви Петра Митрополита в Новой Чартории (Волынская губерния, 1899 – 1902 гг.). Над входом в крипту в технике мозаики был исполнен образ «Ангела печали» (ил. 7), который поражает одухотворённостью, особой духовной чистотой, близкой произведениям итальянского кватроченто. Помощники М. В. Нестерова расписали купол, в центре которого располагался «Покров Богоматери». Небесный свод изображала композиция «Шум ангелов», где крылья ангелов подобно облакам клубились на куполе.



Ил. 7. М. В. Нестеров. Ангел печали, 1900. Эскиз для мозаики в церкви Петра Митрополита в новой Чартории. Волынская губерния, Украина.

В целом, обращением к церковной религиозной живописи Нестеров как бы бросал вызов русской интеллигенции, и своими работами показывал невозможность жизни без Бога. Нестеров вновь привлек внимание своих современников к древнерусским художественным традициям и отчасти способствовал возрождению бытовавших в допетровское время представлений о синтезе архитектуры и живописи.

Таким образом, творчество Нестерова в контексте культуры Серебряного века можно воспринимать как попытку в какой-то степени повлиять на ход ее развития на основе переосмысления традиций духовной жизни древней Руси. Это, в свою очередь, могло бы содействовать возрождению монументального церковного искусства, основанного на синтезе академической и древнерусской пластической

системы. Однако революционные события 1917 г., к сожалению, на длительное время прервали поиски нового языка храмовой живописи в России. Только в 1990-е гг. открытия Нестерова в сфере церковного искусства вновь стали объектом изучения со стороны специалистов и художников, которые начали активно разрабатывать линию монументальной храмовой живописи, обозначенную этим мастером.

Литература

1. *Дурылин, С. Д.* Нестеров в жизни и в творчестве / С. Д. Дурылин. – Москва : Молодая гвардия, 1976. – 464 с.
2. *Розанов, В. В.* М. В. Нестеров // Розанов В. В. среди художников. – Санкт-Петербург, 1914. – 189 с.
3. *Савкина, Е. И.* М. Нестеров – иконописец / Е. И. Савкина // Мир православия. – 1991. – № 9 (42). – С. 10-13.
4. *Хасанова, Э. В.* Религиозная проблематика живописи М. В. Нестерова советского периода : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Э. В. Хасанова. – Екатеринбург, 2005. – 22 с.

Киевский период творчества Михаила Врубеля

В данной научной статье рассматривается процесс развития и становления киевского периода творчества Михаила Врубеля. Целью исследования является изучение изменений творческого подхода, влияния окружения на стиль художника и общих особенностей данного периода. В этой статье выделены временные рамки данного периода, отличительные черты и главные шедевры, созданные Врубелем в это время.

Ключевые слова: Врубель, монументальное искусство, церковь, фреска

Ekaterina A. Shcherbakova
Saint-Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

The Kyiv period of Mikhail Vrubel's work

This scientific article examines the process of development and formation of the Kyiv period of Mikhail Vrubel's creativity. The purpose of the study is to study the changes in the creative approach, the influence of the environment on the style of the artist and the general features of this period. This article highlights the time frame of this period, the distinctive features and main masterpieces created by Vrubel at that time.

Keywords: Mikhail Vrubel, monumental art, church, Kyiv, fresco

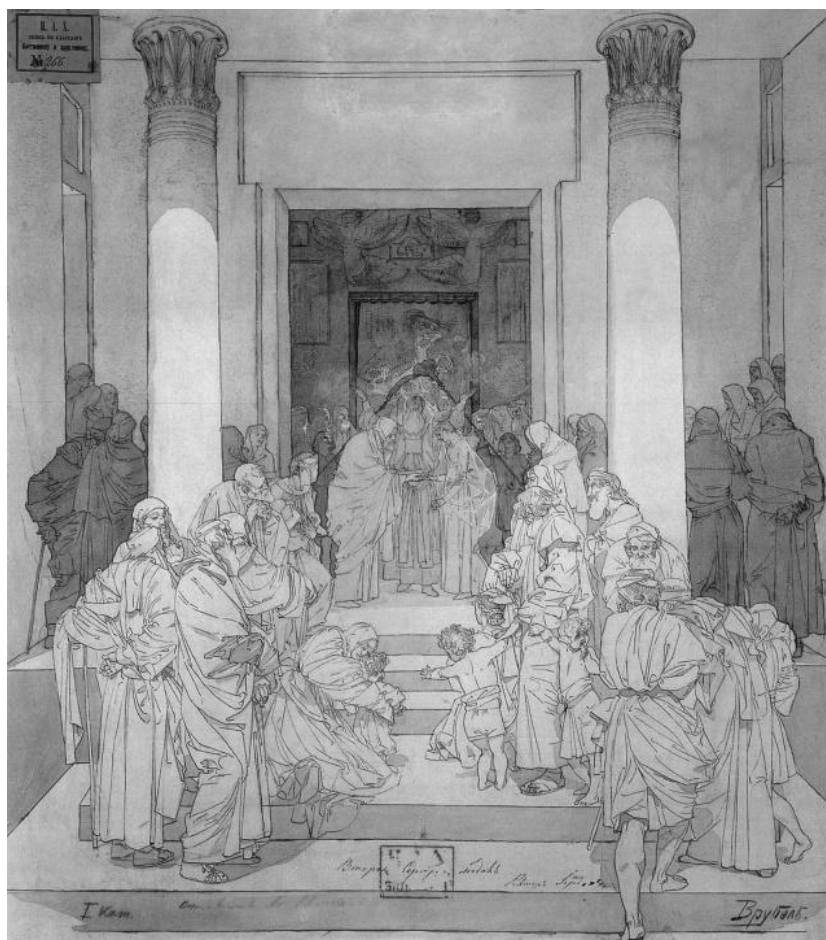
Рубеж XIX и XX в. – эпоха расцвета русской живописи. Искусствоведы неоднократно обращались к анализу ведущих мастеров, работавших именно в этот промежуток времени, в числе которых был и М. А. Врубель (1856 – 1910). Основной целью статьи является анализ монументальных и станковых произведений, созданных художником в киевский период его творчества, а также выявление истоков стилистического решения монументальных работ, созданных Врубелем в этот период, и характер влияния киевского периода на дальнейшее развитие творчества Врубеля.

Михаил Александрович Врубель родился 17 марта 1856 г. в Омске. Будущий художник увлёкся творчеством ещё в детстве [1]. Вскоре Врубель поступил в гимназию в Санкт-Петербурге. Он занимался рисованием в школе при Обществе поощрения художников, и в это время больше всего интересовался естествознанием. Однако со временем единственным настоящим увлечением Врубеля становится искусство. В 1880 г. он стал вольнослушателем Академии художеств. Кроме того, будущий художник в частном порядке занимался в мастерской П. П. Чистякова. Эти занятия научили Врубеля структурному анализу формы. Также в это время он начинает осознавать, что рисунок необходимо строить разбивкой на мелкие планы, передаваемые плоскостями. Не случайно в ранних работах Врубеля ощущается

влияние П. П. Чистякова, который считал, что нужно подчинить технику искусства идее произведения и основной задаче автора.

Этапной в формировании самостоятельной манеры Врубеля можно признать работу «Пирующие римляне». Она ярко выделяется среди типичных примеров академических работ. Можно заметить, что Врубель, создавая данное произведение, выбрал «каноническую» античную тему. Однако художник уже здесь смело нарушает правило единого центра композиции и прибегает к непривычным ракурсам в изображении фигур, что впоследствии станет важной отличительной чертой ряда его работ киевского периода. Примерно в это же время Врубель уже старался зарабатывать на жизнь своим творчеством. К примеру, работа «Гамлет и Офелия» была выполнена на заказ. Она интересна, прежде всего, своей цветовой гаммой: чёрный, синий и тёмно-фиолетовый цвета, контрастирующие с бледными «размытыми» лицами (характерный прием, присущий и более позднему творчеству Врубеля). Также отдельные искусствоведы и учёные находят в мрачности главных героев отражение вдохновения творчеством философа Иммануила Канта [2]. Состояние напряжённости, лица, выражающие задумчивость, поза Гамлета, рассуждающего о своём пути в этом мире – всё это говорит о том влиянии, которое автор «Критики чистого разума» оказал на раннее творчество Врубеля.

Завершить краткий обзор творчества этого мастера до начала киевского этапа следует упоминанием композиции «Обручение Марии с Иосифом» (ил. 1).



Ил. 1. М. А. Врубель. Обручение Марии с Иосифом. 1881 г.

Работа примечательна тем, что для художника она стала первой композицией, получившей официальное признание. Весной 1883 г. Врубель получил за нее вторую серебряную медаль Академии. После этого в 1884 г. профессор А. В. Прахов пригласил молодого художника в Киев для работы над реставрацией Кирилловской церкви (XII в.). Художник дал согласие на выполнение этого заказа, однако для этого нужно было окончить курс [4]. Так завершился «докиевский» период творчества Врубеля.

Подводя итог раннему этапу пути художника, важно отметить, как именно академические навыки будут оказывать влияние на стилистическое решение киевских работ мастера. Именно в Академии художник пробует «смешивать» разные стили, добавляя в них своё личное видение. Также именно в Академии проявилась разноплановость творчества Врубеля. Разнообразие тем, к которым он обращается в годы учебы, в Киеве поможет художнику работать как над росписями церкви или собора, так и над портретами.

В Киев Врубель приехал летом 1884 г. В течение пяти лет, до 1889 г., он трудился над росписями Кирилловской церкви. Значительная часть стенописи здесь была утрачена. Вместе с тем, религиозное учреждение оставалось действующим. По этой причине было необходимо найти молодых специалистов, которые согласились бы работать с этим зданием. Именно таким специалистом стал Врубель.

Он исполнял роспись Кирилловской церкви и иконы для того же храма. Также работал над эскизами росписи киевского собора Святого Владимира. Важно подчеркнуть, что из них были осуществлены только орнаменты.

Работая в стенах Кирилловской церкви, он вернулся к традициям Древней Руси и Византии. Художник не стал разрушать плоскость стены созданием трёхмерного изображения, используя при этом орнаментальное решение. Отчасти он восстановил старую живопись, а в своих иконах и росписях смог раскрыть также индивидуальные черты своего творчества.

Художник в Кирилловской церкви смог найти синтез византийских традиций, академических практических знаний и собственного творческого подхода. Величавость, сдержанное и сильное движение фигур – византийские черты, которые Врубель отразил в своём творчестве в киевский период. Также на него оказала существенное влияние поездка в Венецию, временно прервавшая его работу в Киеве. В этом итальянском городе художник смог ближе познакомиться с высоким Возрождением. Искусствоведы отмечают, что в его образах 1880-х гг. можно найти «призрачный намёк на венецианских Мадонн» [3]. Однако важно отметить, что русские черты в созданных им женских образах несколько подавляют звучность, красочность, доброжелательность и ясность, свойственную, к примеру, Мадонне Джованни Беллини. На смену этим чертам приходит кротость, смирение, спокойствие и таинственность. Таким образом, в женских образах Врубеля киевского периода можно увидеть синтез европейской и русской традиции.

С этой точки зрения одной из наиболее значимых работ киевского периода является «Богоматерь с Младенцем» (ил. 2). Прототипом главного образа стала фигура Девы Марии на восточном столпе Софийского собора Киева. Цветовая гамма и внутренний драматизм, которым отмечены лики Марии и Спасителя, свидетельствуют о сильном византийском влиянии, которое в это время испытывает Врубель.



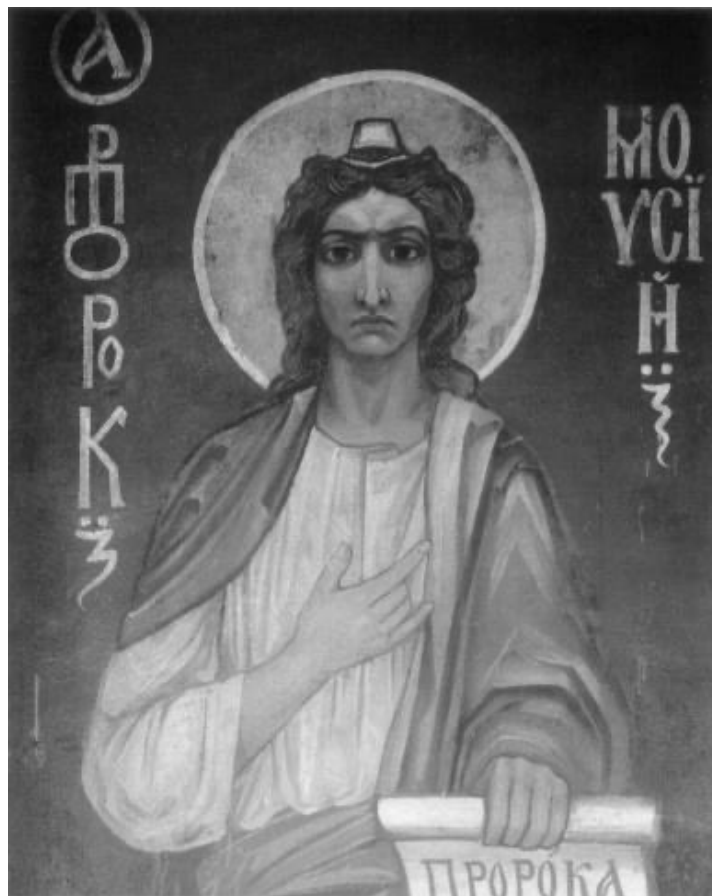
Ил. 2. М. А. Врубель. Богоматерь с младенцем. Фрагмент. 1885 г.

Примером композиции, сочетающей в себе характерные черты киевского периода творчества Врубеля – индивидуализм и «византийство», является фреска на хорах «Сошествие Святого Духа на апостолов» (ил. 3). Отметим, что Врубель киевской весной 1884 г. создает для себя романтический культ жены Прахова – Э. Л. Праховой. Это нашло отражение и в творчестве художника. Так, черты именно этой женщины различимы в иконе «Богоматерь с младенцем» [4].

Фигуры двенадцати апостолов располагаются здесь полукругом. В центре находится стоящая Богоматерь в синих одеждах. Образ Девы Марии писался с гостиной дома Праховых, фельдшерицы М. Ф. Ершовой. Работа над «Сошествием» велась прямо на стене, без картонов и предварительных эскизов. Как отмечает один из исследователей, «схема росписи – полукруг апостолов, чьи нимбы соединены с эмблемой Святого Духа подобием связки, византийского происхождения, и заимствована из чеканного складня одного из тифлиских монастырей» [2]. О византийской составляющей данной работы говорит тщательная проработка деталей [3].



Ил. 3. М. А. Врубель. Сошествие Святого Духа на апостолов. Кирилловская церковь, Киев



Ил. 4. М. А. Врубель. Пророк Моисей. 1884 г.

Заслуживают внимания также другие произведения Врубеля времени его работы в Кирилловской церкви. К примеру, «Пророк Моисей» примечателен тем, насколько глубоко Врубель постиг здесь особую культуру пластического решения памятников Древней Руси и Византии, особенно учитывая то, насколько мало изучали искусство этих эпох в XIX в. Способность усваивать стиль определённой эпохи, сохраняя своё личное видение – ещё одна черта молодого художника, которая сохранится и на следующих этапах его творчества.

Вскоре Врубель временно уехал в Италию, где также продолжалась работа над картинами, и весной 1885 г. возвращается в Киев. На следующий год он получает приглашение работать над росписью Владимирского собора [1].

Известно, что Врубель создал около шести вариантов «Надгробного плача» (ил. 5), из которых сохранились лишь четыре. Новаторство художника заключается в том, что этот сюжет отсутствует в Евангелиях. Однако изображён он как каноничный сюжет итальянского Возрождения. Также ощутимым является влияние сюжета «Христос во гробе». Индивидуализм Врубеля с характерным для художника интересом к драматичным сюжетам и к эмоциональной, экспрессивной их трактовке сильно выделялся на фоне остальных работ, созданных его коллегами [2].



Ил. 5. М. А. Врубель. Надгробный плач, второй вариант. Акварель, 1887 г.
Киевский музей русского искусства

Известно, что в 1886 г. Врубель уничтожил один из первых вариантов «Демона». Именно в этом году отец художника приехал в Киев к сыну и не оценил набросок [2]. Единственной законченной работой вне религиозных учреждений киевского периода следует считать портрет дочери владельца ссудной кассы Мани Дахнович, известный нам под названием «Девочка на фоне персидского ковра» (ил. 6).

В данной работе можно отметить важную особенность живописи Врубеля. Работая над реальным сюжетом (изображение настоящей девочки), художник создал мрачный, в чём-то даже мистически окрашенный образ. Сочетание цветов, поза и взгляд героини придают работе трагический оттенок, свойственный, скорее, религиозным сюжетам. В будущем Врубель продолжит при работе над портретами и жанровыми по характеру картинами придавать им те надличностные черты, которые сообщали образу оттенок сакрального величия.

Во Владимирском соборе Врубель также работал над написанием орнаментов и «Дней творения» в одном из плафонов. Параллельно с выполнением в соборе он зарабатывал портретами на заказ и уроками рисования [3]. Вскоре художник переезжает в Москву, где начинается новый этап его творчества.



Ил. 6. М. А. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра. 1886 г.
Киевский музей русского искусства

Завершая разговор о творчестве Врубеля в период его жизни в Киеве, необходимо обозначить основные черты произведений художника этого времени, оказавшие влияние на дальнейшее развитие его индивидуальной манеры. Основное значение произведений киевского периода заключается в том, что именно в это время (1885 – 1889 гг.) начинает складываться ярко выраженная индивидуальность его творческого метода. В ее основу было положено глубокое постижение иконографических и стилистических принципов разных культур. Е. А. Скоробогачева в своём труде утверждает, что именно во время работы в Киеве проявилась «самобытность врубелевских произведений, в которых главенствующую роль играли традиции реализма» [3, с.26]. В то же время искусствовед говорит о том, что в киевский период художник сформировал своё видение религиозных сюжетов благодаря работе в Кирилловской церкви и Владимирском соборе. Действительно, в этот период Врубель находит получивший продолжение в его дальнейшем творчестве синтез традиций европейского (Византия и итальянское Возрождение) и отечественного (Древняя Русь) искусства. Именно в произведениях станковой живописи и графики, а также

в работе над монументальными композициями раскрылась особенно важная черта индивидуальной творческой манеры художника. Речь идет о стремлении к монументализации образа за счет усиления момента декоративного обобщения цвета и композиции с тяготением к плоскостному решению пространства и его превращения в условную красочную среду. При этом во многих из рассмотренных работ киевского периода художник соединяет подчеркнутую экспрессию и психологизм образов своих героев с обобщением этих образов, приобретающих имперсональные черты. Эти навыки работы над произведениями, обращенным к масштабным, значительным религиозным, историческим или литературным сюжетам, в дальнейшем оказались особенно важными в процессе создания картин-панно, где особенно ярко раскрылись черты художественной манеры Врубеля на следующем этапе его творческого пути.

Литература

1. *Дмитриева, Н. А.* Михаил Александрович Врубель. М.: Художник РСФСР, 1990. – 180 с.
2. *Домитеева, В. М.* Врубель. М.: Молодая гвардия, 2014. – 512 с.
3. *Скоробогачёва, Е. А.* Михаил Врубель. М. : АРТ-РОДНИК, 2010. – 97 с.
4. *Тарабукин, Н. М.* Врубель. М.: Искусство, 1974, – 176 с.

**Отражение картины Г. Гофманна «Отрок Иисус в храме»
в церковной стенописи конца XIX – начала XX вв.**

Евангельский сюжет «Отрок Иисус в храме» в русской церковной стенописи не был исследован. На рубеже XIX–XX вв., когда в монументальной живописи храмов в качестве иконографического прототипа используют произведения немецких религиозных художников, иконописцы обращаются к полотну Г. Гофманна 1882 г. Делается первая попытка проследить взаимосвязь сюжета с расположением в храме и соседством с другими сценами, православными богослужением и календарем.

Ключевые слова: Гофманн, Преполовление, храм, вода, образец, прототип

Elena V. Sergeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Reflection of G. Hoffmann's picture «Jesus Girl in the temple» in church
wall-painting of the end of the XIX - beginning of the XX centuries**

The gospel story "Young Jesus in the Temple" in Russian church wall painting has not been studied. At the turn of the 19–20th centuries, when the works of German religious artists are used as an iconographic prototype for the monumental painting of churches, icon painters turn to the painting by G. Hoffmann in 1882. The first attempt is made to trace the relationship of the plot with the location in the temple and the neighborhood with other scenes, Orthodox worship and the calendar.

Keywords: Hoffmann, Midnight, temple, water, sample, prototype

Евангельские сюжеты очень значимы для учения Церкви, поэтому они занимают ведущее значение в церковной стенописи. Сюжет «Отрок Иисус в храме» отразился в православном богослужении, как праздник «Преполовление». Он относится к пасхальному циклу, отмечая середину срока от Пасхи до Пятидесятницы. Изображения «Преполовления» были достаточно популярны в византийских и балканских церквях.

Отечественные исследователи упоминали о «Преполовлении» в связи с изучением монументальной живописи древних храмов. Так, А. С. Преображенский заметил этот сюжет над дверью в притворе храма Спаса на Ковалеве в Новгороде [13, с. 29]. Т. Ю. Царевская обращает внимание на связь этого сюжета с циклом Цветной Триоды, отраженном во фресковом комплексе церкви Феодора Стратилата в Новгороде. Исследователь обращает внимание на проповедь Христа о Царстве Небесном, изложенную в VII главе Евангелия от Иоанна [18, с. 173, 177] (Ин. 7:14–44).

М. А. Венщикова, рассматривая монументальную живопись церкви Богородицы Одигитрии в критском монастыре Врондохий (Врондиси), указывает на художника, раскрывающего образы героев евангельского повествования, в том числе и события «Преполовления» [4, с. 280]. И. А. Слущкая упоминает сюжет в связи с наружными росписями на восточной стене Знаменского собора в Новгороде. Автор проводит параллель между Ветхим и Новым Заветом, поскольку внутри храма, в Жертвеннике, под фреской «Преполовления», находится сюжет «Софии Премудрости Божией» [15, с. 159–160].

Е. А. Попова кратко анализирует композиционное решение группы старцев, ограниченных стеной архитектурной кулисы в сюжете «Преполовление» [12, с. 62]. Е. О. Мирошина привлекает внимание к изображению «Отрок Иисус в храме», написанному с картины Г. Гофманна на стене церкви Рождества Христова в селе Рождество Боровского уезда Калужской губернии [11, с. 157]. Е. М. Кишкинова и Н. В. Сотникова перечисляют сюжет в росписях притвора в ратной церкви станицы Старочеркасской, среди которых есть «Отрок Иисус во храме» [9, с. 185.].

В результате становится очевидным то, что изображение праздника «Преполовления» и его поздний вариант – «Отрок Иисус в храме», заимствованный с картины Г. Гофманна, остается не изученным. Целью данного исследования можно считать анализ реплик с картины этого немецкого мастера в церковной монументальной живописи конца XIX – начала XX вв. Для этого необходимо рассмотреть традицию изображения «Преполовления» в предшествующий период русской монументальной стенописи, выявить примеры использования в качестве прототипа картины немецкого мастера и проанализировать изменение значения евангельского события в программе росписей храма позднего синодального периода.

В византийских и балканских памятниках в подавляющем большинстве случаев фреска отражает беседу Отрока Иисуса в Иерусалимском храме. Таковы изображения в пристрое на северной стене Боянской церкви 1259 г. и в храме Святой Троицы в монастыре Сопочаны 1265 г.

В начале XIV столетия фрески «Преполовления» с Отроком на престоле были написаны на стене церкви Святого Николая Орфаноса в Салониках, афонского собора Протата в Карее. В начале XV в. живопись с таким сюжетом была создана в церкви Святой Троицы в сербском монастыре Манасия (Ресава), а в 1658 г. – в храме Богородицы в монастыре Студеницы.

Если перечисленные примеры показывают, что под «Преполовлением» понимался эпизод, связанный с проповедью Отрока Иисуса в Иерусалимском храме, то сцена из церкви монастыря Варлаама в Метеорах XVI в., отражает традицию изображать Христа Средовеком. В русской церковной монументальной живописи XIV–XVI вв. эпизод не обрел популярности. «Преполовление» было представлено на фресках некоторых храмов, например, на северной стене собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря (1309 – 1311), где Христос изображен, как взрослый Человек.

По мнению протоиерея С. В. Булгакова, праздник преполовления был посвящен проповеди Христа в Галилее и появился не позднее IV столетия. Песнопения праздника, принадлежащие известным церковным поэтам, были написаны с VII по IX вв. [2, с. 657–658]. Если обратиться к богослужению, которое должно было стать текстовой основой иконографии, то основные песнопения посвящены проповеди

Христа во время праздника Кущей [16, л. 111 об., л. 112]. Звучит тема Воды Живой, даруемой Христом верующим в Него [16, л. 113, л. 113 об.]. Она соответствуют евангельскому повествованию о проповеди Христа-Средовека, однако, Цветная Триодь содержит упоминание об Иерусалимском храме [16, л. 115 об.] и Премудрости Божией – Логосе, что скорее указывает на символическое изображение Христа в виде Спаса Эммануила [16, л. 112, л. 113 об., л. 114]. Таким образом, в самом богослужении заложено двойное истолкование праздника, как исторического события, и как символа Учения Премудрости, поэтому он и называется «Превеликих праздников корень» [16, л. 115]. Это связано с Воплощенным Словом, а значит указывает на символический образ Христа [14]. Немаловажно, что в греческих храмах, названных во имя Софии Премудрости Божией престольный праздник приходится на «Преполовление» [14].

В службе использованы ветхозаветные прообразы, раскрываемые в Паремиях праздника: 1-я свидетельствует о законе для всех народов, а 3-я принадлежит богородичным праздникам: «Премудрость созда себе Дом», свидетельствуя о Воплощенном Боге и Его Учении, просвещающем мир [14]. В связи с этим иконографический канон отражал служение Христа, как Учителя или воплощенную Премудрость. Изображаемое «Преполовление» было связано не с историческим аспектом евангельского повествования, а символическим – Боговоплощением, с Премудростью, проповедавшей в Иерусалимском храме.

В последней четверти XVIII столетия «Отрок Иисус в храме» помещен в алтаре собора Сретения Владимирской иконы Богородицы в Нерехте Костромской области. В качестве иконографического прототипа был избран западноевропейский печатный источник – Библия Пискатора. В 1840-х гг. «Преполовление» было представлено в экседре Воскресенского собора в Арзамасе [7]. В церкви Николая Чудотворца в Хамовниках сохранились росписи XIX в. [8, с. 467, № 195], где над выходом из четверика в трапезную изображено «Преполовление».

В 1860-е гг. в Лейпциге издается «Библия в картинах» с ксилографиями немецкого художника-назарейца Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда. В церкви Архангела Михаила в Юрково Юрьево-Польского района Владимирской области на южной стене четверика, в верхнем регистре изображена сцена «Отрок Иисус в Иерусалимском храме» с гравюры Карольсфельда.

Одним из самых популярных иконографических образцов для композиции «Отрок Иисус среди книжников в храме» стала картина Генриха Гофманна, написанная им в 1882 г. и хранившаяся в Дрезденской галерее [19, с. 558]. Сюжет расположен на полотне горизонтального формата, что подчеркнуло повествовательный образ произведения. Художник добивается ощущения живой беседы тем, что помещает фигуру Юного Спасителя в композиционный центр, немного сместив влево. Иисус, правой рукой опираясь на аналой, левой указывает на раскрытую книгу, лежащую на коленях фарисея. Его лик вдохновенен и почтенные учителя народа Израильского с благоговением внимают Его словам. Художник отразил эмоциональный настрой евангельского повествования, выделив фигуру Христа цветом белых одежд, светящихся на темном фоне Иерусалимского храма. Его свет отражает свиток в руках книжника и раскрытая книга на коленях фарисея, подчеркивая принадлежность Писания Богу. Книжники одеты в дорожные шелковые и бархатные одежды

винных оттенков, кроме одного, облаченного в голубые ризы, подражающие свету Христа.

Произведение Гофманна представлено на южной стене верхнего храма Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря, расписанного в 1893–1896 гг. [1, с. 124]; сцена названа «Иисус Христос среди учителей», что отражает отношение к данной теме. Композиция дополнена фигурами Богоматери и Иосифа, подчеркивая историческую основу события. Это первая проповедь Спасителя в Иерусалимском храме. С противоположной стороны «Динарий кесаря» – сюжет евангельского чтения в Великий Вторник, последняя проповедь Христа в главном храме Израиля перед Распятием [3]. В люнете над обеими сценами изображено «Успение Богоматери», как конец богослужебного года.

Живопись Троицкого собора города Подольска Московской области датирована 1882 г. [5, с. 51], однако ее стоит отнести к более позднему периоду, поскольку в куполе представлена композиция «Троица Новозаветная», заимствованная из храма Христа Спасителя в Москве и произведение немецкого художника только покинуло свою мастерскую. Иконописцы не внесли никаких изменений в произведение. Здесь сюжет, располагающийся в нижнем регистре южной части западной стены четверика, был подписан: «Отрок Иисус в храме» (ил. 1). Он помещен в определенный контекст, который можно прочесть только в случае знания основных идей службы «Преполовления». Красной нитью здесь проходит тема рождения в вечную жизнь от воды и Духа.



Ил. 1. Западная стена четверика Троицкого собора г. Подольска

Над композицией помещено «Укрощение бури», которое по мнению Блаженного Петра Хрисолога, означает усмирение волн Спасителем для того, чтобы «в спокойном плавании привести верующих в Него в Небесное Отечество» [6]. С противоположной, северной стороны, художники расположили копию с картины

А. А. Иванова «Явление Христа народу», что можно воспринимать, как явление Мессии, выход Его на проповедь, а также, как «Крещение» – Таинство рождения человека для жизни Вечной. Над ним написана «Нагорная проповедь» – главные заповеди Нового Завета. Венчает росписи западной стены, представленное в люнете «Сошествие Святого Духа на Апостолов», свидетельствующее о рождении Церкви.

Еще один пример – росписи Петропавловской церкви в Сарапуле, построенной в 1810 г. Сюжет «Отрок Иисус в Иерусалимском храме» с картины Гофманна здесь изображен на восточной грани юго-западного столпа в четверике. На северной грани была помещена «Нагорная проповедь». На восточной грани противоположного, северо-западного столпа сохранилась композиция «Благословение детей», а на южной грани – «Христос среди скорбящих». Возможно, росписи столпов имели тематическую связь, поскольку легко прочитать тему Детства Христа и детства, угодного Богу в сюжетах восточных граней столпов. Также существует внутренняя связь между темами южной и северной гранями, где «Нагорная проповедь» – призывание к милосердию и прощению, а «Христос среди скорбящих» – Источник Милосердия.

Генрих Гофманн обратился к сюжету «Отрок Иисус в Иерусалимском храме» еще раз в серии из пятнадцати карандашных рисунков, которые были опубликованы в 1886 г. под именем «Помяни меня!» [19, s. 558]. Эта композиция была вариацией на уже найденное решение. Но художник изобразил сцену не в прохладном полумраке, а в светлом помещении с горящими светильниками. Изображение вписано в вертикальный формат. Иисус был нарисован с воздетой десницей. Ему внимает иудей с раскрытой книгой, тот, который на картине был облачен в голубые одежды. Книжник с левой стороны полотна, державший свиток, изображенный как молодой мужчина, на рисунке предстает стариком. При этом сохранились типажи лиц и появились новые персонажи. Если в первом произведении все благоговейно внимали Юному Спасителю, то на рисунке появились герои, позади беседующих, скептически относящиеся к словам Христа, о чем свидетельствуют их ухмылки и шепот.

Этот черно-белый вариант стал более распространенным прототипом для церковных росписей. В церкви Николая Чудотворца в Дубровицах Переяславского района Ярославской области, сохранились росписи, которые можно датировать концом XIX столетия по использованным первоисточникам – гравюрам из серии «Помяни меня!». На южной стене, в восточном простенке второго света, изображена сцена «Отрок Иисус в храме». На западном простенке между окнами представлена композиция «Изгнание торгующих из храма» из той же серии. На противоположной стене с востока была написана «Христос и грешница» также с рисунка Гофманна и «Исцеление слуги сотника» с неизвестного оригинала. Все евангельские эпизоды, почерпнутые у Гофманна, практически остались неизменными. Колористическое решение было основано на использовании одних и тех же цветов во всех композициях. Посвящение южной стене теме Иерусалимского храма не случайно: в евангельском повествовании о беседе Юного Иисуса с книжниками приводятся Его слова, где Он говорит о принадлежности храма Его Отцу – Богу (Лк. 2:41–52). Второй эпизод содержится во всех Евангелиях. Спаситель свидетельствует о храме, как Доме Божиим и доме молитвы, принадлежащем Его Отцу (Мф. 21:12), (Мк. 11:17), (Лк. 19:45), (Ин. 2:16). Вторая пара сюжетов с противоположной стороны, посвящена вере, обращению к Богу язычников и грешников, которые становятся

избранными. Как видно из иконографической программы, сюжет «Отрок Иисус в храме» не содержит богослужебного контекста «Преполовения». Здесь кроется морализаторский и поучительный смысл.

Церковь Успения в селе Кутьково Ферзиковского района Калужской области, построенная в 1875 г., была расписана на рубеже XIX – XX вв. [17]. Живопись в церкви располагается ярусами. На западной стене четверика вверху помещен ветхозаветный цикл. Композиция «Отрок Иисус в Иерусалимском храме» (ил. 2), созданная по прототипу немецкого художника, здесь помещена в горизонтальную раму в форме двуконха. Колористическое решение имеет сходство с более ранним произведением Гофманна. Юный Христос изображен в белой одежде на фоне темного пространства храма. Иконописец использовал голубые пятна одежд книжников, располагающиеся по диагонали, для создания впечатления движения.



Ил. 2. Отрок Иисус в Иерусалимском храме.
Юго-западная грань восьмерика церкви Успения в Кутьково Калужской области

Сцена помещена в контекст иконографической программы. На западной грани восьмерика расположено изображение «Илии пророка в пустыне» под которым представлен «Отрок Иисус в храме», в центре написана «Лествица Иакова», под нею – «Успение Богоматери»; с юга представлено «Жертвоприношение Авраама», а снизу – «Бегство в Египет», которое изображено вне хронологии повествования всей росписи восьмерика.

Очевидна взаимосвязь сюжетов: «Лествица Иакова» и «Успение» объединены темой Богоматери-Лествицы, через Которую Бог пришел в мир, «Жертвоприношение Авраама» и «Бегство в Египет» соединяет чудесное явление Ангела, который предотвратил убийство, а связь «Илии пророка в пустыне» и «Отрока Иисуса в храме» не столь очевидна. Здесь взаимосвязь строится через богослужение. На память Илии пророка читается 1 Паремия – 3 Книга Царств, гл. 17, где говорится о

том, что пророк, обличивший царя-идолопоклонника, запер небо, переставшее изливаться дождь; 2 Паремия вспоминает о том, что Илия пророк принес жертву всесождения Богу, погруженную в воду, 3 Паремия – переход Илией Иордана посуху [10, с. 413–419]. Изображение «Отрок Иисус в храме» подразумевает обращение к тексту службы «Преполовения», где говорится о Воде Живой Учения Христа.

Таким образом, становится очевидным, что сюжет «Отрок Иисус в храме» является символическим изображением учения Христа, Его проповеди. Сюжет получил второе наименование – «Преполовение» и в синодальный период также был представлен на стенах храмов. Удалось выяснить, что в качестве прототипа русские иконописцы использовали два произведения Г. Гофманна – картину 1882 г. и опубликованный карандашный рисунок из серии 1886 г. Полотно немецкого художника было отражено в монументальной живописи практически без изменений, то есть копировано, тогда как колорит росписей, где был использован рисунок скорее ориентируется на цветовые особенности картины. В некоторых храмах сюжет приобретает дидактическое и морализирующее значение, вписываясь в тему святого детства, но в основном он продолжает традицию соотнесения с богослужением «Преполовения», раскрывая тему Воды Живой.

Литература

1. *Большакова, С. Е.* Иконы и настенные росписи Валаамского монастыря XVIII – начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / С. Е. Большакова; СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина. – Санкт-Петербург, 2002. – 269 с. : ил + Прил. (109 с.).
2. *Булгаков, С. В.* Настольная книга для церковно-священно-служителей : (сборник сведений, касающихся преимущественно практической деятельности отечественного духовенства) / С. В. Булгаков. – Киев: Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1913. – 731 с.
3. *Великий Вторник. Евангельские события, богослужение, молитвы* // Калининградская епархия Русской Православной Церкви : [сайт]. – URL: <http://kdeparh.ru/velikij-vtornik-bogosluzhenie-evangelskie-teksty-molitvy/> (дата обращения: 25.12.2022).
4. *Венщиков, М. А.* К вопросу о стилистических особенностях росписи храма Богоматери Одигитрии (Афендико) в Мистре / М. А. Венщиков // *Terra Linguistica*. – 2011. – № 118. – С. 279-285.
5. *«Вера твоя спасла тебя»*: к 175-летию освящения Троицкого собора г. Подольска / сост. Н. Ф. Ржевская. – Подольск : Академия-XXI, 2007. – 239 с. – (Культурно-историческое наследие Подольска; Вып. 7).
6. *Блаж. Петр Хрисолог* // Толкования Священного Писания. Толкования на Мф. 8:26 ; Введенский мужской ставропигиальный монастырь Оптины Пустынь : [сайт]. – URL: <https://bible.optina.ru/new:mf:08:26> (дата обращения: 25.12.2022).
7. *Воскресенский кафедральный собор* // Благочиние города Арзамаса : [сайт]. – URL: <http://arzblag.ortox.ru/biblioteki/3d-panorama/> (дата обращения: 25.12.2022).

8. *Ильин, М. А.* Москва и Подмосковье : справочник-путеводитель / М. Ильин, Т. Моисеева; фот. А. А. Александров; худож. ред. А. Б. Коноплев. – Москва : Искусство ; Лейпциг : Эдицион Лейпциг, 1979. – V, 520, 6 с.
9. *Кишкинова, Е. М.* Система монументальной живописи ратной церкви станицы Старочеркасской в контексте стилевых аналогов / Е. М. Кишкинова, Н. В. Сотникова // Научный альманах. – 2018. – № 5-3 (43). – С. 181-186.
10. *Миняя* : в 12 томах // Московский Патриархат Русской Православной Церкви. – Москва : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002. – Т. 7: Июль (ч. 2). – 512 с.
11. *Мирошина, Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX - XX столетий: национальное своеобразие и процессы стилеобразования : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Е. О. Мирошина ; МГХПА им. С. Г. Строганова. – Москва, 2016. – 260 с.
12. *Попова, Е. А.* Монументальная живопись Древнего Пскова последней четверти XIV – начала XV века: проблемы иконографии и стиля / Е. А. Попова // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2015. – № 22. – С. 55-69.
13. *Преображенский, А. С.* "Подножие ног Его": о votивных надписях на русских иконах Спаса на престоле XIV века / А. С. Преображенский // Искусствознание. – 2007. – № 1-2. – С. 25-53.
14. *Преполование Пятидесятницы* // Азбука веры : православная энциклопедия : [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/days/prazdnik-prepolovenie-pjatidesjatnicy> (дата обращения: 24.12.2022).
15. *Слуцкая, И. А.* Наружные росписи Знаменского собора в Новгороде / И. А. Слуцкая // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2011. – № 143. – С. 158-164.
16. *Триодь цветная* / Московский Патриархат русской Православной Церкви. – Москва : Московская Патриархия, 1992. – 335 л.
17. *Успенская церковь. Успения Пресвятой Богородицы в селе Кутьково* // Наши Предки : [сайт]. – URL: <https://nashipredki.com/church/3682> (дата обращения: 26.11.2022).
18. *Царевская, Т. Ю.* Цикл Цветной Триоди в росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде / Т. Ю. Царевская // Вестник ЧелГУ. – 2008. – № 9. – С. 173-181.
19. *Boetticher, Friedrich von.* Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte : in 4 Bänden. Bd. 1 / Friedrich von Boetticher. – Dresden : Fr. v. Boetticher Verlag, 1891. – 980 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Тимофеева Р. А.

**Нидерландский мастер Корнелис Флорис (1514 – 1575) как автор
надгробий в кафедральном соборе Кёнигсберга
(совр. Калининград, РФ): специфика декоративного убранства²⁰**

Искусство создания монументальных надгробий расцветает в Восточной Пруссии в XVI в. после превращения монашеского государства Тевтонского ордена в светское государство. Особым мастерством отличались пришедшие нидерландские мастера, разработавшие на основе художественных форм итальянского Ренессанса особую манеру декоративного убранства. К числу наиболее востребованных архитекторов и скульпторов относился Корнелис Флорис (1514 – 1575), создавший в соборе Кёнигсберга (совр. Калининград, РФ) надгробия правящего герцога Альбрехта фон Гогенцоллерна (1570) и его супруги Доротеи Прусской (1549).

Ключевые слова: Кёнигсберг, собор, надгробия, XVI в., Корнелис Флорис, нидерландский мастер

Irina V. Belintseva

Moscow, Russia

Research Institute of Theory and the history
of architecture and urban planning

**The Dutch master Cornelis Floris (1514 – 1575) as the author
of tombstones in the Königsberg Cathedral (modern Kaliningrad, Russia):
the specificity of decoration**

The art of creating monumental tombstones flourished in East Prussia in the XVIth century after the transformation of the monastic state of the Teutonic Order into a secular state. Newcomer Dutch masters were distinguished by special skill, who developed a special style of decorative decoration based on the artistic forms of the Italian Renaissance. Among the most sought-after architects and sculptors was Cornelis Floris, who created the tombstones of the ruling Duke Albrecht von Hohenzollern (1570) and his wife Dorothea of Prussia (1549) in the Königsberg Cathedral (modern Kaliningrad, Russia).

Keywords: Königsberg, cathedral, tombstones, XVIth century, Cornelis Floris, Dutch master

Кафедральный собор на острове Кнайпхоф в Кёнигсберге (совр. остров Канта в Калининграде) с момента его основания в 1333 г. предназначался для захоронения предводителей Тевтонского Ордена крестоносцев и выдающихся членов

²⁰ Исследование выполнено в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН на 2022 г., тема 1.1.1.4.

церковного капитула²¹. Когда в 1335 г. умер великий магистр Ордена Лютер фон Брауншвейг, а в 1344 г. – епископ Иоанн, они были первыми захоронены в только что отстроенном хоре собора. «В соборе находилось более ста надгробий и эпитафий, выполненных на различном художественном уровне и расположенных как на внутренних, так и на наружных стенах» [3, с. 122]. В настоящее время лишь фотографии позволяют судить об общей композиции многих монументальных настенных надгробий, о творческой манере и художественных приемах создавших их мастеров.

Внутреннее убранство собора было почти полностью утрачено во время Второй мировой войны. На восточной стене хора в послевоенные годы были отчетливо заметны фрагменты монументального надгробного памятника герцога Альбрехта фон Гогенцоллерн-Ансбахского (1490 – 1568), первого светского правителя Восточной Пруссии, выполненного нидерландским архитектором и скульптором Корнелисом Флорисом (1514 – 1575). В Кёнигсберге мастер создал несколько архитектурно-скульптурных произведений – большое надгробие первой супруги герцога Альбрехта Доротеи Датской (Прусской) (1504 – 1547), установленное на северной стороне хора, и надгробие второй супруги правителя – Анны Марии Брауншвейгской (1532 – 1568), выполненное в той же стилистике, что и эпитафия Доротеи.

К. Флорис, уроженец Антверпена, происходил из семьи потомственных скульпторов, его настоящее имя – К. Флорис де Вриендт [6, S. 71–72]. В 1547 г. он стал деканом гильдии Святого Луки в родном городе. Кроме того, К. Флорис был успешным архитектором и мастером по изготовлению пышных королевских мемориалов. Помимо кёнигсбергских эпитафий, К. Флорис изваял гробницы Фридриха I в соборе Шлезвига, Христиана III (1531–1559) в соборе в Роскилле, расположенном на острове Зеландия в Дании и служившим усыпальницей многих датских королей. Надгробный памятник Христиана III считается одним из самых роскошных в этом соборе [2]. У К. Флориса была большая мастерская, поэтому не всегда ясна степень личного участия скульптора в изготовлении многосоставных и иконографически сложных композиций, что многие годы служит предметом споров среди исследователей.

Термин «эпитафия» восходит к греческому слову «*epitaphios*», что переводится как надгробная плита. Обычно эпитафии предстают в виде сложной художественной композиции, включающей архитектурные, скульптурные и текстовые элементы. Вслед за известным историком Ф. Арьесом, мы употребляем слово «эпитафия» в широком значении – для обозначения пристенного надгробного памятника. По словам Ф. Арьеса, «надгробия-эпитафии, стенные таблички с надписью, составляют самую распространенную и обычную форму надгробия, но также и наиболее характерную для нового менталитета, восторжествовавшего на исходе Средневековья» [1, с. 243].

Эпитафии кенигсбергского храма представляют особый интерес как развитые формы мемориального искусства, обладающие яркими признаками художественной стилистики северного Ренессанса и маньеризма XVI в. Они появились в период правления Альбрехта Ансбахского из рода Гогенцоллернов, который в 1511 г. был избран магистром Тевтонского Ордена. В 1525 г. Альбрехту удалось

²¹ В настоящее время в восстановленном здании собора располагаются протестантская, католическая и православная часовни, а также музей собора и музей Имануила Канта.

дипломатическим путем превратить монашеское католическое государство в светское герцогство, исповедующее новую лютеранскую веру.

Расцвет надгробий и эпитафий приходится на эпоху Реформации, когда соборы постепенно заполнялись произведениями этого популярного жанра, установленными как в интерьерах, так и на наружных стенах. Догмы протестантизма не отрицали полностью возможность иллюстрации библейских и евангельских образов в изобразительном искусстве, рассматривая их как часть просветительской деятельности. Однако строго не допускалось поклонение культовым изображениям в пространстве кальвинистских и лютеранских храмов. Создание пристенных надгробий – один из немногих видов художественной деятельности, поддерживаемых доктриной новой конфессии.

Для выполнения скульптурных и живописных надгробных памятников со сложной идейно-символической программой в Кёнигсберг приглашались, главным образом, ведущие мастера из Нидерландов, прославившиеся своими работами по всей Северной Европе и принесшие в Восточную Пруссию своеобразные элементы стиля маньеризма, своеобразно перетолковавшего формы итальянского Ренессанса. К концу XVI в. пристенные надгробия превратились в развитые декоративные архитектурно-скульптурные композиции, развивающиеся не в глубину, а вверх. Композиция эпитафий, развернутая на плоскости и лишенная внутреннего пространства, – своего рода псевдоархитектура, которой голландские мастера придали торжественный облик входа в иной мир.

Первые работы в Кёнигсберге, выполненные в духе северного Ренессанса, плавно трансформировавшегося в маньеризм, принадлежали уроженцу города Кёльна Якобу Бинку (1500 – 1569). Многогранный мастер – гравер, рисовальщик, оформитель внутренних помещений и т. д., он получил художественное образование в Нюрнберге, продолжил в Брюсселе и в Италии [7, 18]. Около 1529 г. Я. Бинк провел довольно длительное время в Нидерландах, где обнаружил новый мир североевропейских архитектурно-художественных мотивов. В 1547 г. мастер сделал проект эпитафии герцогини Доротей, осуществленный К. Флорисом и Генрихом Флинтом (даты жизни неизвестны).

Как писал немецкий исследователь первой половины XX в. А. Роде, Я. Бинк «в отдельных искусствоведческих исследованиях выступает спорной фигурой, ему иногда то хотят приписать все, то отказывают во всем» [9, с. 36–37]. Автор утверждал, что оставленное мастером наследие, а именно – 240 гравюр, хотя и характеризует его как плодовитого проектирующего художника, получавшего при дворе особенно высокую оплату, все же говорит о том, что он был скорее художественным советником и соавтором, нежели ведущим мастером. Об этом свидетельствует его постоянная посредническая деятельность, как, например, в случае с заказом надгробий фламандцу К. Флорису.

В Антверпене К. Флорис организовал большую производственную скульптурную мастерскую, которая имела особенный успех у североевропейских соседей. Воздействие культуры Нидерландов на художественное развитие торговых городов южного побережья Балтики проявилось уже в XV в. Оно особенно усилилось во второй половине XVI в., когда притесняемые испанцами-католиками нидерландские протестанты стали искать пристанища в крупных богатых портовых городах Северной Европы, в том числе в Кенигсберге, издавна связанном с Нидерландами

прочными узами торговых отношений. Удачливый мастер Я. Бинк открыл в столице Восточной Пруссии отделение мастерской художника и скульптора К. Флориса, которая переняла новые, наиболее распространенные мотивы декора.

Надгробие умершей в 1547 г. герцогини Доротеи Прусской, датской принцессы и первой супруги герцога Альбрехта, заказанное в 1548 г. в Антверпене и установленное в 1549 г., представляет собой одно из первых произведений северного Ренессанса в Восточной Пруссии, несущего яркие приметы нидерландского художественного влияния. Сложная архитектурно-фигуративная композиция была выполнена из красноватого и черного мрамора и белого алебастра (ил. 1).



Ил. 1. Надгробие герцогини Доротеи [8, № 112439]. Кёнигсберг (совр. Калининград, РФ)

Бюст с надгробия из кенигсбергского собора (алебастр, размер 43 × 43,7 × 29 см), хранится в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва, РФ). Это единственный подлинник, дошедший до нашего времени от той эпохи. «Фрагмент женской фигуры с надгробия, находившегося ранее в соборе города Кенигсберга,

выполнен в 1548 г. антверпенским скульптором, архитектором и графиком Корнелисом Флорисом. В портрете Доротеи проявилась свойственная мастеру убедительная точность характеристики модели: особый пластический эффект достигнут сопоставлением сглаженных, отполированных и более грубых, почти не обработанных поверхностей алебаstra. Такой портрет ренессансного типа – единственный в скульптурном собрании ГМИИ. В музей скульптура поступила с поздними добавлениями (кисти рук выполнены в XIX в.)» [4].

Автор книги о скульпторах, работавших в Восточной Пруссии, немецкий исследователь Х. М. Мюльпфордт, утверждал, что бюст герцогини выполнил в материале фламандский мастер Генрих Флинт [7, s. 71]. Антверпенский скульптор по приглашению К. Флориса приехал в Кёнигсберг в 1547 г. и пробыл здесь до 1559 г., создав ряд значительных произведений для украшения интерьеров замка. Г. Флинт, которого в документах той поры называли просто «Генрих-каменотес», помогал также устанавливать надгробие Доротеи на стене собора [7, s. 190].

Официальный «хранитель древностей» Р. Детлефсен, реставрировавший в начале XX в. средневековый кафедральный собор, подробно описал надгробие: «В нижней части эпитафии герцогини Доротеи находится герб Дании, семейный герб герцогини, поддерживаемый двумя гениями; середину занимает покрытая эмалью металлическая доска с надписью, сверху и снизу обрамленная алебастровыми фризами, представляющими жертвенные процессии. Кариатиды несут верхнюю часть, в маленькой нише стоит превосходно выполненный бюст герцогини. Ее руки новые. Бюст отличается явным портретным сходством, он определенно выполнен с помертвой маски. Две небольшие кариатиды справа и слева от изображения несут верхнюю часть, на которой водружена в качестве завершения цветочная корзина. Вообще в обеих эпитафиях герцогинь обращает внимание любовь Флориса к этому мотиву, более, чем в серьезном большом надгробии самого герцога ... Цветочные корзины и гирлянды плодов, декоративные рельефы и прекрасные орнаменты ... украшают отдельные архитектурные членения, также присутствуют характерные капители с волютами на головах кариатид» [5, s. 60]. Р. Детлефсен впервые обратил внимание на роль известного скульптора в создании композиции: «Удивляет, что присутствующие здесь известные излюбленные мотивы, собранные воедино, не вызвали до сих пор внимания к авторству К. Флориса» [5, s. 60].

Монументальная эпитафия герцога Альбрехта (размер 11 × 12,5 м) была выполнена из темного бельгийского мрамора и английского алебаstra. Как и другие работы К. Флориса и его мастерской, архитектурно-художественная композиция отличалась сложностью структуры, обилием сюжетных изображений и декоративных деталей. Х. М. Мюльпфордт не сомневался в авторстве К. Флориса [7, s. 73]. Немецкий исследователь Х. Эренберг безусловно приписывал композицию этому мастеру [6, s. 39], а, например, Э. фон Шихак выражал сомнение, был ли К. Флорис творческим художником, или только посредником. Автор книги по истории восточно-прусской скульптуры А. Ульбрих считал, что «К. Флорис создавал большие произведения и потому также мог работать в своей мастерской над кёнигсбергским памятником. В сентябре 1570 г. он прибыл в Кёнигсберг, в начале 1571 г. установил и показал итальянские ренессансные формы в нидерландской интерпретации, но только в хороших ремесленных формах и без особого художественного импульса» [10, s. 20].

Герцог Альбрехт еще при жизни указал в завещании место своего погребения: «Мы выбрали и установили для себя, для нашей любимой супруги и для детей погребение в Кафедральном соборе города Кнайпхофа-Кёнигсберга» [3, с. 135]. Герцог заранее заказал себе надгробие, определил его местоположение в соборе, обговорил со скульптором детали памятника, оплатил расходы по изготовлению и установке. Гигантское пристенное надгробие представляет собой невербальный текст эпохи Ренессанса и раннего маньеризма с аллегорическим, не до конца ясным содержанием. Памятник Альбрехту был установлен в 1570 – 1571 гг. и являлся, по мнению А. Роде, вершиной развития нидерландских мотивов при дворе герцога, напоминая при этом надгробия итальянского Высокого Ренессанса (ил. 2).



Ил. 2. Надгробие герцога Альбрехта [8, № 063555b]. Кёнигсберг (совр. Калининград, РФ)

Монументальная композиция надгробия имела в основе мотив однопролетной римской триумфальной арки, водруженной на высокий массивный постамент. Ее боковые опоры представляли собой двухъярусные портики коринфского ордера,

в глубине которых виднелись фигуры царей из Ветхого завета – Давида, Соломона и Саула. Четвертая статуя изображала пророка Самуила. Полуциркульный проезд триумфальной арки занимала коленопреклоненная фигура герцога Альбрехта в натуральную величину, стоящая перед аналоем, возвышаясь над саркофагом, украшенном арабесками. Крышку саркофага поддерживали кариатиды, символизировавшие Веру, Надежду и Любовь. В тимпанах арки, как в древнеримские времена, парили крылатые Виктории с венками в руках. Позади статуи Альбрехта в медальоне находилась рельефная композиция со сценой Страшного суда.

Арку венчал портик с двумя кариатидами, несущими классический антаблемент и фронтон с датой установки гробницы – 1570 г. Две женские фигуры с прическами в виде завитков ионических капителей олицетворяли Справедливость, снабженную мечом и весами, и Благоразумие со змеей и зеркалом. Поле портика занимал многофигурный рельеф на тему Преображения Иисуса Христа. По сторонам кариатид были установлены медальоны с гербами герцога Альбрехта, над ними возвышались урны с прахом. Над фронтоном на постаменте были укреплены изображения черепа, песочных часов и весов. Детали сложной композиции говорили о бренности бытия, бессмертной славе и царском величии.

После войны от надгробий герцога Альбрехта и его первой супруги оставался только голый каркас, но в настоящее время памятники восстановлены польскими реставраторами (ил. 3, 4).



Ил. 3, 4. Восстановленные надгробия герцогини Доротеи (слева) и герцога Альбрехта (справа) в бывшем соборе Кёнигсберга (совр. Калининград, РФ). Фото М. А. Ядовой, 2022 г.

Литература

1. *Аръес, Ф.* Человек перед лицом смерти / Ф. Аръес. – Москва : Прогресс, 1992. – 528 с.
2. *Кафедральный собор в Роскилле (Roskilde Cathedral)* // Живой журнал : [блог-платформа]. – URL: <https://masterok.livejournal.com/351024.html> (дата обращения: 01.10.2022).
3. *Одинцов, И.* Кафедральный собор в Калининграде / И. Одинцов. – Калининград : Янтарный сказ, 2005. – 199 с.
4. *Флорис де Вриендт, Корнелис II.* Портрет герцогини Доротеи Прусской, 1549 // ГМИИ им. А. С. Пушкина : [сайт]. – URL: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/sk/sk_550/index.php?lang=r и (дата обращения: 01.10.2022).
5. *Dethlefsen, R.* Die Domkirche in Königsberg i. Pr. Nach ihrer jüngsten Wiederherstellung / R. Dethlefsen. – Berlin : Verlegt bei Ernst Wasmuth A. G., 1912. – 114 s.
6. *Ehrenberg, H.* Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen / H. Ehrenberg. – Leipzig ; Berlin : Giesecke & Devrient Typographisches Institut, 1899. – 287 s.
7. *Mühlpfordt, H. M.* Königsberger Skulpturen und ihre Meister: 1255–1945 / H. M. Mühlpfordt. – Würzburg : Holzner Verlag, 1970. – 299 s.
8. *Prusy Wschodnie : dokumentacja historycznej prowincji.* – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, [б/г.].
9. *Rohde, A.* Königsberg Pr. Mit 101 Abbildungen / A. Rohde. – Leipzig: Klinkhardt & Biermann Verlag, 1929. – 126 s.
10. *Ulbrich, A.* Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ende des XVI Jahrhundert bis gegen 1870 / A. Ulbrich. – Königsberg : Gräfe und Unzer Verlag, 1929. – 851 s.

«Индихенизмы» в монументальном искусстве колониальной Иберо-Америки

Монументальное искусство ибероамериканских государств колониального периода представляет собой не меньший интерес, нежели предшествующее ему искусство доколумбовой Америки и последующее, когда на авансцену вышел мексиканский мурализм. Основу характера муралистского искусства составляет явление «индихенизма», чьи корни уходят в эпоху до завоеваний американского континента и первые ростки которого проявляются в искусстве колониального периода. Учитывая, что к искусству XVI–XVIII вв. обычно обращаются мало, тема представляется крайне важной в изучении искусства Иберо-Америки в целом и последующего, важнейшего периода расцвета монументального искусства Нового Света.

Ключевые слова: индихенизм, монументальное искусство, монументальная живопись, архитектурная пластика, искусство Мексики, искусство Центральной Америки, искусство Перу, колониальное искусство

Olga A. Isaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

«Indigenisms» in the Monumental Art of Colonial Ibero-America

The monumental art of the Ibero-American states of the colonial period is no less interesting than the art of pre-Columbian America that preceded it and that followed, when Mexican muralism came to the fore. At the heart of the character of muralist art is the phenomenon of «indigenism», which has its roots in the pre-conquest era of the American continent and whose first shoots appear in the art of the colonial period. Given that the art of the sixteenth and eighteenth centuries is usually little addressed, the topic seems extremely important in the study of the art of Ibero-America as a whole and the subsequent, crucial period of the flowering of monumental art.

Keywords: indigenism, monumental art, monumental painting, architectural plastics, Mexican art, Central American art, Peruvian art, colonial art

Может показаться, что в заглавии упомянуты два едва ли не взаимоисключающих понятия – индихенизм и колониальное искусство иберо-американских стран. Индихенизм и его проявления нам знакомы в первую очередь по монументальному искусству Мексики 1920 – 1930-х гг., когда революционные события породили яркое явление мексиканского мурализма, возглавленного Давидом Альфаро Сикейросом, Хосе Ороско, Анхелем де ла Куэва и, конечно, Диего Риверой. Яркие образы, наполненные революционным гражданским пафосом, выдвинули на первый план в

том числе фигуру индейца, коренного жителя страны, участника давних исторических событий и современной революционной борьбы. Все мастера по-разному обращались к индихенистским мотивам: если у Сикейроса мы видим народ Мексики в современности, у Риверы – больше заимствований из доколумбовой эпохи, то у де ла Куэва образы Мезоамерики главенствуют как в художественном, так и техническом плане исполнения монументальных росписей.

Колониальное же искусство – то есть период от начала завоеваний конкистадорами Центральной и Южной Америки до начала борьбы за независимость – казалось, был ознаменовано исключительно прославлением успехов христианизации и европеизации завоеванных земель. Да, это время породило любопытные произведения архитектуры и изобразительного искусства (достаточно вспомнить своеобразие церковной архитектуры Лимы, каста-живопись или, например, изображения архангела Михаила в виде андо-испанского аристократа в кружевах и с аркебузой). Можно ли вообще говорить о проявлении индихенизма в художественной культуре Иbero-Америки, когда варварски уничтожались следы одних цивилизаций вместе с их представителями, а другие были вынужденно вести униженное, «безмолвное» существование на фоне прославления испанских и португальских главных героев, и насаждаемой новой веры? Думается, можно.

Сложности в изучении этих явлений существуют, безусловно. При этом искусство Мезоамерики и доиберийской Южной Америки исследовано достаточно хорошо. Здесь, безусловно, лидируют представители тех стран, чье искусство и рассматривается, например, изыскания искусствоведов из Университета Мехико, которые вылились в многотомное исследование; следует заметить, что подлинный интерес к доиспанской художественной культуре практически совпадает с отправной точкой индихенизма XX века – в 1891 г. выходит первое фундаментальное исследование, посвященное истории, культуре и искусству Мезоамерики [7], а следом начинаются призывы Доктора Атля к запечатлению подлинной мексиканской культуры, которые были услышаны живописцами, составившими ядро мурализма. Однако, и в отечественном искусствоведческом поле существует достаточно исследований, посвященных проблемам доколумбовой художественной культуры – это публикации В. И. Гуляева, Р. В. Кинжалова, Е. А. Козловой и т. д.

Куда более полно изучено искусство Иbero-Америки XX в., и как часть общемирового художественного процесса, и как самобытная художественная традиция (Л. А. Жадова, Л. И. Тананаева, В. М. Полевой, А. Ф. Кофман, Н. А. Шелешнева-Солодовникова и др.), об авторах иберо-американских говорить тем более не приходится, – это десятки фамилий. Что касается колониального периода, охватывающего XVI – первую половину XIX в., картина сложилась более печальная. После публикаций историков (Дж. Локхарт, Ф. Саломон), лишь в самом конце XX в., искусствоведение обратило свое внимание на проблему, причем в первую очередь это внимание было направлено на литературу, а затем уже – на пластические и визуальные искусства.

Стало ясно главное – доиберийские цивилизации не исчезли бесследно. Несмотря на то, что европейские контакты и правление сильно изменили их, культуры коренных народов сохранялись и развивались на протяжении всего колониального периода и за его пределами. Некоторые аспекты этих культур даже процветали благодаря контакту с новым образом жизни и верованиями. Социальные и

экономические структуры, мифология, легенды и язык – это лишь несколько граней местной культуры, просуществовавшей в эпоху испанского и португальского господства. Уходя в подполье, многие даже продолжали свои доиспанские религиозные практики под видом христианских или, чаще, в гармоничном синтезе с новой верой. Это явление, названное Анитой Бреннер в 1929 г. «идолами за алтарями» [5], означает, что такие народы, как науа или аймара, остались верными традиционным верованиям по сей день. В отдаленных регионах, в Парагвае, Чили и провинциальном юго-западе Соединенных Штатов, христианизированные американские индейцы поддерживали контакты со своими необращенными братьями, которые свободно перемещались внутри региона и продолжали прежнюю жизнь параллельно с еврохристианским миром.

Это сохранение древних традиций происходило, прежде всего, благодаря самим коренным народам. Однако важно помнить, что это поощрялось – и христианскими миссионерами, и колониальными властями. Миссионеры считали, что смогут повысить привлекательность христианства для американских индейцев, адаптировавшись к их культуре (напомним, что первый университет в Новом Свете, Колледж Святого Креста в Тлателолко, районе Мехико, был основан францисканцами и был предназначен в первую очередь для обучения юной знати из коренных семейств). Показательно, что сами братья-основатели владели не только испанским и латынью, но и науатлем. Но более важным для обнаружения элементов индихенизма в искусстве, безусловно, является продолжение местной архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства в искусстве колонизаторов. Без этого голоса из другого мира искусство и архитектура Иберо-Америки были бы не более чем региональной интерпретацией европейских моделей.

Историки искусства и антропологи долгое время не считали нужным углубляться в проблемы вклада коренных народов в колониальную культуру. Они, как правило, предпочитали изучать «чистые» культуры, цивилизации, предположительно не затронутые сложными изменениями, вызванными контактами с другими. Таким образом, несмотря на давнюю традицию изучения культур ацтеков, майя и инков – если назвать только три, – культуре этих народов в колониальный период уделялось сравнительно мало внимания. Тем не менее, последние два десятилетия показывают серьезную переоценку роли коренных народов в колониях, в том числе в изобразительном искусстве.

По всей колониальной Америке индейцы внесли огромный вклад в искусство, не только строя здания и создавая скульптуры, но и ассимилируя свои собственные стили, иконографии и верования – творчески и оригинально – в привнесенное изобразительное искусство и архитектуру Ренессанса и позднее барокко. Таким образом, они наделили колониальное ибероамериканское искусство своей собственной уникальной печатью идентичности и установили связи между своим доиспанским прошлым и иберизированным настоящим. Этот индейский художественный голос наиболее сильно чувствуется в бывших империях ацтеков и инков, районах с наиболее развитыми традициями архитектуры, скульптуры и других искусств во времена завоевания. Можно пытаться реконструировать отношение индейцев и их реакцию на колониальный мир, проследив эти связи с доиспанскими традициями, но следует помнить, что коренной мир был не только делом прошлого. Колониальная эпоха

породила новые местные формы – или новые интерпретации древних – индигенезы, несущие в себе подлинно индейские, художественные традиции до 1492 г.

Особенно в первое столетие после завоевания, период наиболее лихорадочной строительной деятельности в колониях, почти вся архитектура и большая часть живописи и скульптуры были выполнены местными художниками. С необычайной быстротой и ловкостью приспособиваясь к иноземным стилям, местные художники и каменщики возводили те самые христианские храмы и наместнические дворцы, провозглашавшие славу чужой родины.

В наиболее заселенных регионах их место с течением времени заняли метисы и африканцы, а местное население сократилось и вступало в смешанные браки. В семнадцатом и восемнадцатом веках только в отдаленных миссиях и деревнях коренные жители составляли большинство архитекторов, скульпторов и художников. Часто эти художественные и архитектурные проекты были откровенно эксплуататорскими, но иногда, как в случае с миссиями, строительство и украшение церквей было гораздо более гуманной альтернативой каторжному труду в шахтах. Архитектурная и художественная деятельность в миссиях также позволяла им создавать собственную среду обитания.

Это чувство преемственности и связи с коренным миром, пожалуй, лучше всего видно в произведениях искусства, заказанных американскими индейцами. Одним из наиболее характерных произведений искусства являются портреты инков. В наместничестве Перу в семнадцатом и восемнадцатом веках появились два разных вида портрета инков. Первый, отвечающий европейским ожиданиям завоевания и преемственности, представлял собой своего рода множественный портрет, на котором императоры инков располагались рядами рядом с императорами колониальных наместников, так что при чтении слева направо династия инков плавно переходит в колониальный период в логической и мирной последовательности. Эти портреты были вдохновлены гравюрой лимского художника Алонсо де ла Куэва Понсе де, на которой изображена вся династия инков и испанские короли, а прославление легитимности испанской короны сделало ее очень популярной в столичных центрах, таких как Лима, Сантьяго и Потоси. Тем не менее, андская знать заказала серию портретов инков другого типа, в которой не подчеркивался неизбежный курс к завоеванию, а вместо этого были представлены портреты в полный рост доиспанских правителей, а также их современные потомки, подчеркивая связь между андской знатью и их инкскими предками.

Показательным примером является картина восемнадцатого века из Куско «Портрет дона Маркоса Чигуана Топа». На нем изображен современный андский дворянин, одетый для праздничного шествия в сочетании имперских регалий инков, включая традиционный головной убор и королевскую алую бахрому на лбу, а также тип костюма, служебные цепи и геральдические штандарты, которые соответствуют знакам власти испанских аристократов. По иронии судьбы, этот монументальный вид портретной живописи берет свое начало в европейских и креольских заказах. Один из них представлял собой серию портретов инков, заказанную вице-королем Франсиско де Толедо в 1572 г. для Филиппа II Испанского, а другой – цикл портретов инков, спонсируемый иезуитами в 1644 г. в Колледже Сан-Франциско де Борха, Куско, колледже, основанном для обучения сыновей андской знати в старой столице инков. Эти изображения подчеркивали связь между историческим

прошлым инков и христианским настоящим, но они также подтверждали, что настоящее инков существовало и что сегодняшняя андская знать заслуживала того же статуса, что и их предшественники.

Это подтверждение наследия инков можно также увидеть в трудах выдающихся колониальных жителей Анд шестнадцатого века, таких как Гарсиласо де ла Вега и Фелипе Гуаман Пома де Айала, которые переписали историю инков так, чтобы она соответствовала христианской модели. Эти историки использовали свое сочетание аристократического андского происхождения и испанского образования, чтобы попытаться убедить испанцев в том, что христианство и андская религия совместимы, и подчеркнули законность своих собственных доиспанских дворянских корней. Но при этом они также позволили людям сделать вывод, что жители Анд были истинными наследниками колониального Перу, более подрывная точка зрения, кульминацией которой стало восстание за независимость потомка инков по имени Тупак Амару II в 1780 – 1781 гг. Это событие побудило испанское правительство запретить нарисованные портреты инков или ношение регалий инков, и обе эти практики возродились лишь в эпоху независимости.

Попытку узаконить доиспанский статус и идентичность можно найти в юридических документах колониальной Новой Испании, многие из которых были проиллюстрированы, – у ацтеков была высокоразвитая традиция пиктографического письма, слияния рисунка и текста в одно целое: ацтекских живописцев называли «тлакуилоке» [4, с. 86], что означает и «живописцы», и «писцы». Еще более важен факт, что ацтеки вдохновлялись мастерством предшественников, слово «тольтекатль» означало и представителя этноса тольтеков, и художника [2, с. 54] – настолько была развита монументальная живопись предшествующего периода, настолько прочно она ассоциировалась у ацтеков с захваченным ими народом.

Множество культур коренных народов колониальной Латинской Америки реагировали на европейское искусство и архитектуру сравнительно по-разному. Некоторые, когда им предоставлялась возможность, отвергали их и сопротивлялись им прямо. Другие адаптировались к этим импортированным формам и смешали их со своими собственными традициями. В течение последних пятидесяти лет или около того ученые все больше внимания уделяли динамике художественного обмена между этими группами культур, что привело к созданию сложной серии научных категорий. Саму область часто называют «теорией аккультурации» – антропологическим методом, разработанным в США в 1930-х гг. для изучения того, что происходит, когда две культуры сосуществуют в течение длительного времени. Хотя первоначальные теоретики склонны рассматривать отношения как отношения доминирования и подчинения, в последнее время ученые, особенно в Иbero-Америке, все чаще подчеркивают роль культуры-реципиента в создании собственной постконтактной культуры. В изобразительном искусстве эти исследования рассматривали два феномена: сохранение (или повторное появление) доиспанских символов и техник в колониальный период и реакцию местных художников на европейское искусство и архитектуру, что является частью большего внимания рецепции в истории современного искусства. И то, и другое по сути – проявления индихенизма, две его стороны.

Проблема сохранения или возрождения традиций коренных народов после завоевания вызвала сильные страсти в научном сообществе. До последнего

десятилетия большинство североамериканских и европейских ученых склонялись к мнению, что сохранившиеся традиции немногочисленны и поверхностны, и что поиск их вообще был, по словам Джорджа Кублера, «подобным поиску фрагментов глубокого прошлого» [8, с. 66]. Другие ученые, особенно в Иберо-Америке, где выживание традиций до завоевания всегда было более приемлемым, чем где-либо еще, создали научные категории мотивов и стилей до завоевания в колониальном искусстве и разработали собственный понятийный аппарат для работы с ними.

Важно иметь в виду, что доиспанские символы и стили в колониальном искусстве появляются почти исключительно в самые ранние годы конкисты, когда старые традиции были наиболее живыми, а затем в основном в периферийных регионах, районах за пределами колониальной зоны. Традиции американских индейцев редко оказывали какое-либо влияние на искусство и архитектуру столичных центров после первых пятидесяти лет или около того. В некоторые более поздние периоды, в конце семнадцатого и начала восемнадцатого веков в Андах, символы или мотивы до завоевания появляются снова, на этот раз как часть сознательного возрождения сообщества, делающего политическое или социальное заявление. Однако большинство так называемых индихенизмов в более позднем колониальном искусстве в действительности таковыми могут и не являться: очень часто примеры монументальных композиций в живописи или архитектуре выглядят иначе, чем европейские модели, только потому, что они были созданы людьми, находящимися далеко от Европы и мало знакомыми с европейскими обычаями, а не из-за заимствований из мира ацтеков или инков.

Два понятия, которые ученые часто используют для описания смешения культур коренных и европейских искусств в Америке, – это «местисо» и «текитки» [4, с. 87]. «Местисо», или «стиль провинциального высокогорья», был впервые использован Анхелем Гвидо в 1925 г. для описания стиля архитектурного декора, который распространился в конце семнадцатого и восемнадцатого веков на юге горного Перу от Арекипы до Ла-Паса и Потосла в Боливии. Начиная с конца 1670-х гг. с церкви Санто-Доминго в Арекипе, стиль «местисо» характеризуется обильным резным орнаментом, особенно на фасадах и вокруг дверных проемов церквей и светских зданий. Как правило, он использует плотный узор и имеет уплощенный вид, несмотря на глубину резьбы, и часто включает в себя местную флору и фауну, такую как чиримойя (разновидность фруктов), какао, пумы и обезьяны, а также символы инков, такие как лилия канту и своего рода голова в маске, прямо повторяющая доиспанские прототипы. Хотя художники копировали европейские образцы, – карты и гравюры, – декор они располагали таким образом, который был совершенно чужд европейскому стилю и напоминал доиспанское искусство Анд.

Прекрасным образцом стиля «местисо» в монументально-пластическом искусстве является обильно украшенный фасад иезуитской церкви Сантьяго-ин-Арекипа (1698), буквально переполненный декором, так что архитектурные единицы, такие как антаблемента и фронтоны, словно растворяются в богатстве завитков, цветов и украшающих их фигур. Анонимный художник получил некоторые отдельные цветочные, зооморфные и геометрические узоры из европейских печатных книг, но вместо того, чтобы связать их вместе в единое целое, как это сделал бы европейский художник, он разделил их на отдельные части, которые он помещает рядом одну с другой, не позволяя им пересекаться. Этот мозаичная группировка

декоративных элементов лучше всего видна вокруг центрального окна, – единицы узора заключены в отдельные квадраты. Такое расположение сегментов напоминает решетчатую структуру мотивов, встречающихся в тканях инков, особенно унку, а также распределение резных мотивов, встречающихся в доиспанской архитектуре, таких как Ворота Солнца (500–700 гг. н. э.) или более современные образцы в Чанчане (XIV–XV вв.), также близкие текстильным мотивам. Декор фасада Сантьяго достигает единства не за счет соединения этих разрозненных мотивов, а за счет перенасыщенной плоскостности, которая позволяет взгляду скользить беспрепятственно. Скульптор еще больше оживил фасад фигурными элементами, такими как причудливые индейские фигуры внизу справа и слева, на которых изображены эмблемы с надписью «Христос, Господь наш», или петухи, колибри и маски чудовищ, обитающие в окружающей растительности. На других фасадах в стиле «местисо» художники вырезали солнца и луны, символы, чрезвычайно важные для андской религии, которые продолжали находить отклик в колониальном обществе.

Среди скульпторов перуанских и боливийских фасадов, безусловно, были некоторые «чистые» американские индейцы, но они, вероятно, также включали людей смешанной крови, и многие из них жили в крупных городах (таких как Потоси или Арекипа) с разнообразным населением и влиянием. Что еще более важно, расцвет этого стиля также произошел спустя столетие или более после завоевания, что делает его маловероятным продолжением культуры инков. Скорее, это был сознательный возврат к коренному прошлому со стороны в значительной степени колониального общества, ищущего визуальную идентичность, которая могла бы отделить его от европейского. Появление индихенизмов здесь более чем оправданно.

То же самое касается другого популярного термина, используемого в Мексике: «текитки», который происходит от слова в языке науатль, означающего «вассал». «Текитки» используется для более конкретного обозначения ацтекских символов и мотивов, которые сохранились в ранней колониальной каменной скульптуре в Новой Испании, хотя те же символы встречаются в настенной и рукописной живописи. Это также относится только к стилю, который разделяет со стилем метисов уплощенный вид, глубокую и скошенную резьбу и тенденцию к разделению декоративных элементов на отдельные единицы с выраженными промежутками между ними. Как и в случае со стилем «местисо», «текитки» подразумевает расовую связь, поскольку предполагает, что все художники были чистокровными индейцами науа, что не всегда было так. Но, как и «местисо», «текитки» используется в более общем смысле гибридного стиля и стал удобным ярлыком для искусствоведов.

Лучше всего примером «текитки» является изображение из францисканского монастыря в Текамачалко, с имперскими символами ацтеков в виде орла и включениями как европейских дат арабскими цифрами, так и глифами науа Пятого дома. Это «текитки» по стилю, с глубокой резьбой, закругленными краями и уплощенным внешним видом, а также по использованию доиспанских символов. Другим примером «текитки» является сцена битвы шестнадцатого века, нарисованная на границах фрески миссионерской церкви Сан-Мигель в Ишмикильпане, изображающая ацтекских воинов в хлопчатобумажных доспехах, с боевыми щитами-чималли и в перьях, среди элементов флорального декора в стиле итальянского Возрождения. Наиболее интригующим является использование похожих на язык свитков для обозначения речи – традиционного символа, используемого в ацтекском письме с картинками. В

отличие от стиля «местисо» в Перу, эти работы были сделаны достаточно рано, чтобы художники сохранили коллективную память о латиноамериканских традициях и могут считаться подлинными пережитками доиспанских форм.

Те же отсылки можно увидеть в колониальной Мексике второй половины XVI в., где в принципе доминировала фресковая живопись в строящихся храмах новой религии. Над созданием росписей работали монахи и местные художники, владевшие многосотлетней техникой росписей (чаще *al secco*). В качестве образцов использовались гравированные листы европейского происхождения, благодаря чему на стенах храмов и монастырей появились росписи с отсылками к нидерландским, немецким и итальянским гравюрам. Интересно, что некоторые фрески выполнены в черно-белой манере, с небольшим добавлением красных и охристых красок, – с одной стороны, в этом можно увидеть непонимание художниками сути гравюры и буквальному ее переносу на стены, однако в традиции доколумбовой Мезоамерики есть много вариаций подобного стиля. Росписей было создано много – в монастырях зданиях Теканманчалко, Акольмана, Актопана, Ишмикилпане и т. д., все в 1560 – 1570-е гг. Оценить мастерство индейских мастеров испанские священники могли не всегда, им нравилось в первую очередь то, что местные «тлотекатли» могли с точностью скопировать с выверенных европейских образцов [1, с. 43; 3, с. 55]. Но иногда индейская традиция заявляла о себе в полный голос, как в упомянутой выше росписи фриза церкви Сан Мигель из монастыря в Ишмикилпане, словно перенесенной из ацтекского кодекса. Здесь можно провести параллели сразу с несколькими приемами доиспанской художественной культуры – и иконографической, и смысловой – батальные сцены чрезвычайно напоминают ацтекские «цветочные войны», что велись ради захвата пленных для последующих жертвоприношений, причем гибель в таком бою была для ацтеков не менее желанной – это был прямой путь ко двору солнечного Уицилопочтли. Такое переплетение религиозных верований в первый момент даже трудно себе представить; впрочем, от изображения конкистадоров художники во фризе воздержались, равно как и от христианской символики, специалисты видят здесь в большей степени символику, связанную с представлениями о высшем смысле «цветочных войн» [1, с. 74]. Вероятно, по причине этой индихенистской неблагонадежности монументальная традиция в Мексике быстро уступила станковой живописи, где образы создавались европейскими или по меньшей мере креольскими художниками.

За пределами Мексики ситуация была иной, хотя и развитие стиля «текитки» всё же концентрировалось не в росписях, а в монументально-декоративной пластике, предназначенной для украшения культовых архитектурных сооружений. Один из лучших образцов «текитки» как стиля можно найти в церкви Сантьяго в Ангауане, штат Мичоакан, в западной части Новой Испании и дальше от основных колониальных центров. Хотя здесь нет мотивов или символов, которые можно было бы отнести к искусству индейцев пурепеча, живших в этом регионе, или соседних ацтеков, резьба этого перенасыщенного декором фасада ни на что не похожа. Скульптор скопировал элементы резных украшений из европейских печатных книг, вероятно, испанских или фламандских книг с образцами, или декоративные рамки из Библии или катехизиса, но способ, которым он обращается с орнаментом, весьма отличается, коренным образом изменяя суть растительного орнамента. Вдобавок художник разделил декоративные элементы на квадратные блоки узора,

расположенные рядом друг с другом, но не связанные между собой, как мозаика. Такая обработка поверхности напоминает скорее скульптурные произведения типа ацтекского камня Пяти солнц (ок. 1503 г.), на котором распределение знаков даты также мозаично, а его глубокая и скошенная резьба относится к ацтекской технике. Добавим, что в скульптуре ацтеков выпуклые стороны отбрасывают глубокие тени на поверхность и придают рисункам мощную линейность, эффект, создаваемый использованием каменных инструментов, раскалыванием и истиранием, а не исключительно резьбой.

Уплощение трехмерных форм, которые можно видеть в резных украшениях «местисо» и «текитки», называется планиметризмом и характерно не только для Мексики или Перу. На самом деле планиметризм встречается во всех иберийских империях. Взгляните, например, на смелый рельефный лепной орнамент на фасаде церкви Ла-Мерсед в Антигуа, Гватемала, с его пышными, но приплюснутыми цветочными мотивами, или на столь же сжатые фруктовые гирлянды, окружающие дверной проем в иезуитском соборе Сан-Игнасио-Мини в Аргентине. Он появляется и в других местах, совершенно не связанных с Латинской Америкой, где художники, не привыкшие к итальянским формам, пытались воссоздать архитектурный декор эпохи Возрождения или барокко в своих странах. Эта повсеместность побудила некоторых ученых назвать планиметризм универсальным явлением, когда художники, незнакомые с традициями моделирования и перспективы эпохи Возрождения, копируют ренессансные модели. Однако резной декор двух культур похож только на первый взгляд, и при ближайшем рассмотрении всегда обнаруживается что-то уникальное для каждой. Специалист сразу отличит контурную резьбу из Мексики или Перу, Бразилии или Парагвая. Таким образом, планиметризм является как художественной реакцией на незнакомую форму искусства, – европейский живописный реализм с его эффектом трехмерности, – так и индихенистским откликом.

В итоге в последнее время были разработаны термины для описания того, что происходит с символами двух культур при их взаимодействии [6]. Сопоставление – это тот редкий случай, когда мотив одной культуры появляется рядом с мотивом другой, не меняя своего первоначального значения, и действуют независимо друг от друга. Датированный рельеф из Текамачалко является примером сопоставления. Испанцы поймут даты христианской эпохи, написанные арабскими цифрами, но не поймут глифы даты ацтеков, которые найдут отклик в сообществе науа, которое не обязательно сможет читать арабские цифры. Ни один мотив не имел бы большого отношения к другому. «Конвергенция» и «синкретизм» описывают, что происходит, когда две разные культуры используют один и тот же символ, в первом случае позволяя ему сохранять свое двойственное значение, а во втором позволяя ему сливаться для создания чего-то нового, хотя символ может также адресовать каждой аудитории по-своему. Примером конвергенции может служить резьба пассифлоры в декоре церкви Сан-Игнасио-Мини. Миссионеры-иезуиты интерпретировали бы его как отсылку к Страстям Христовым, а резчики гуарани признали бы его символом трансового галлюциногенного состояния, которое было важнейшей чертой местной религии. Гипотетическим примером синкретизма может быть амазонская статуя Христа Спасителя, изображенная в традиционной одежде местного целителя. Местная аудитория признала бы в нем Христа, но Христа, связанного с амазонской религией, в то время как португальские миссионеры увидели бы в нем просто

изображение Христа, вырезанное кем-то, незнакомым с европейскими традициями барокко. Именно эти различия в значении между конвергенцией и синкретизмом позволяют художникам одной культуры кодировать сообщения в символ, который может остаться незамеченным другой.

Примеры конвергенции и синкретизма труднее читать, чем сопоставление, потому что ученые должны хорошо знать обе традиции, прежде чем они смогут понять такого рода слияние формы и значения. Недавняя работа над религиозной росписью в ранней колониальной Новой Испании показала, насколько глубоко могут быть укоренены идеи, внесенные двумя культурами. На фресках с изображением рая, написанных индейцами науа на сводах галереи и на лестнице августинской миссионерской церкви Сан-Сальвадор в Малиналько в 1570-х гг., используются образы цветов и фауны, чтобы соединить представления коренных народов о загробной жизни с представлениями Европы эпохи Возрождения. В целом фреска обнаруживает больше сходства, чем различий между двумя традициями, и поэтому ее можно охарактеризовать как случай синкретизма. Вода, которая преобладает в райских садах, была важным символом плодородия в обеих культурах (см. – Тлалокан, «Водный рай»), а фрески также включают местные и европейские растения, которые символизировали загробный мир как для науа, так и для европейцев. Две культуры также связывали загробную жизнь как с началом, так и с концом человечества, хотя ацтеки связывали это понятие с пещерами, черта, отсутствующая в европейской традиции, а европейцы использовали символ закрытого сада, бессмысленный для науа. Другие символы на фресках Малиналько являются примерами конвергенции. Таковы изображения обезьян на дереве какао. Для европейской аудитории обезьяны часто ассоциируются со злом и используются для обозначения первородного греха. Тем не менее, обезьяны и какао-деревья имеют положительное значение для своей аудитории науа, для которой эти предметы являются ценным продуктом и символом материального благосостояния [10, с. 56]. Это изображение зла не обескураживает зрителей из числа коренных народов, а кажется им привлекательным. Подобные примеры конвергенции и синкретизма в монументальных росписях можно найти по всему мексиканскому бассейну.

Некоторые коренные жители колониального мира пользовались конвергенцией, чтобы поклоняться изображениям своей религии под видом христианских. Но обычно это сохранение старых обрядов было тайным или достаточно изощренным, чтобы не злить власти, и применялось в отдаленных сельских местностях или в частных домах. Коренные общины помещали изображения доиспанских божеств внутри христианских алтарей или статуй святых, или поклонялись тому, что, казалось, обладает христианской святостью, но имело атрибуты, относящиеся к доиспанской религии. В следующем столетии жители Анд хранили каменные фигуры инков в своих домашних святилищах, еще в девятнадцатом веке священники в более уединенных частях Гватемалы все еще находили христианские алтари, скрывающие местных идолов.

Одним из предполагаемых примеров такого сближения является замена Девой Марией андской богини-земли Пачамамы, что вызывает некоторые разногласия в научной литературе. Некоторые утверждают, что местные художники и художники-метисы колониальных Куско и Потоси регулярно рисовали изображения Девы Марии как тонко завуалированные отсылки к андскому божеству. При этом как

доказательства и за, и против приводятся пример строительства храмов на месте индейских святынь, при этом учитывался их характер, – достаточно вспомнить основание монастыря Санта-Каталина на месте резиденции индейских «весталок» – девственных служительниц солнца. И подобное ассимилирование древних мифов в новый культ происходило в Иберо-Америке повсеместно; вопрос, было ли это примером конвергенции или синкретизма, и каким образом тогда андские художники и их покровители объединяли христианскую фигуру Богородицы с элементами религии коренных народов, а вместе с этим две традиции в одну [6, с. 12]. Это не Пачамама как таковая и не Дева Мария в ее европейском облике, а новая, андская Мадонна. Европейская аудитория не поняла бы большинство отсылок к Андам, таких как символы, относящиеся к происхождению инков, но и эти Девы не представляли собой революцию против христианства. Подобно скульпторам науа в Мексике, жители Анд объединили две культуры таким образом, что это позволило им сохранить свою идентичность, выживая в колониальном обществе.

Индихенистские черты, таким образом, в колониальную эпоху выражались в искусстве Иберо-Америки самыми разными способами. В монументальной живописи Мексики они проявились наиболее ярко – особенно в течение XVI века, благодаря ярким и богатым традициям монументального искусства в художественной культуре тольтеков, майя и ацтеков. В андском искусстве индихенизмы можно видеть в основном в монументально-декоративной пластике, украшавшей фасады, порталы и стены сооружений культового характера. Градация проявлений самая различная – иногда это прямое заимствование из искусства доиспанского прошлого, иногда конвергенция, иногда синтез разных по существу культур, но все эти проявления складываются в неповторимый образ колониального искусства Иберо-Америки, где индихенистские черты играют одну из важнейших ролей узнаваемости и своеобразия.

Литература

1. *Козлова, Е. А.* Становление мексиканской живописи XVI–XVIII вв. / Е. А. Козлова. – Москва : Гос. институт искусствознания, 1996. – 151 с. ; С. 43.
2. *Шелешнева-Солодовникова, Н. А.* Латиноамериканское искусство XVI–XIX вв.: исторический очерк / Н. А. Шелешнева-Солодовникова. – Москва : URSS, 2007. – 390 с. ; 55.
3. *Козлова, Е. А.* Художественный мир индейцев Центральной Мексики / Е. А. Козлова. – Москва : URSS, 2007. – 355 с.
4. *Baily, G. A.* Art of colonial Latin America / G. A. Baily. – New-York : Phaidon : Art&Ideas, 2005. – 447 p.
5. *Brenner, A.* Idols behind altars / A. Brenner. – New-York : Harcourt, Brace and Company, 1929. – 478 p.
6. *Fane, D.* Converging cultures: Art & Identity in Spanish America / D. Fane. – New-York : Brooklyn Museum of art, 1996. – 120 p.
7. *Icazbalceta, J. G.* Historia de los mexicanos por sus pinturas / J. G. Icazbalceta // Nueva colección de documentos para la historia de Mexico. – Mexico, 1891. – Vol. 1-3 // Mediateca INAHh : [сайт]. – URL: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:8415> (дата обращения: 28.11.2022).

8. *Kubler, G. On the colonial extinction of the motifs of the pre-Colombian art / G. Kubler // Studies in Ancient American and European art. – London : New Haven, 1985. – P. 66-80.*

9. *Pintura mural en el sur andino // Colección arte y tesoros del Perú. – Lima : Banco de Crédito del Perú, 1993. – 359 p.*

10. *Tovar de Teresa, G. Pintura y escultura en Nueva España / G. Tovar de Teresa. – Mexico : Azabache, 1992. – 255 p.*

В. И. Панамарева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Ю. Н. Ветрова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

О проблемах взаимодействия дизайнера и заказчика в дизайн-проектах

В статье рассматриваются актуальные проблемы взаимодействия дизайнера и заказчика на различных этапах создания и реализации дизайн-проекта. Правильно выстроенная коммуникация между обеими сторонами помогает определить ожидания, возможности и цели заказчика на ранних этапах работы, что в будущем напрямую влияет на продуктивность дизайнера, правильное распределение бюджета и достижение желаемого результата.

Ключевые слова: дизайнер интерьера, заказчик, дизайн-проект, окружающее пространство

Veronika I. Panamareva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Yulia N. Vetrova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

About the problems of interaction between the designer and the customer in design projects

The article discusses the actual problems of interaction between the designer and the customer at various stages of the creation and implementation of a design project. Properly structured communication between both parties helps to determine the expectations, opportunities and goals of the customer at the early stages of work, which in the future directly affects the productivity of the designer, the correct allocation of the budget and the achievement of the desired result.

Keywords: interior designer, customer, design project, surrounding space

В настоящее время люди все чаще стараются улучшить качество своей жизни различными способами: приобретают квартиру ближе к месту работы, покупают умную технику для упрощения бытовых дел и т. д. Важно выделить, что неотъемлемой частью комфортной жизни является создание функционального и эстетически приятного пространства. Если обратиться к результату различных социальных опросов разных возрастных групп, то взрослые и дети считают, что то место, где

мы проводим основную часть своей жизни, начиная с места, где мы живем и заканчивая местом, где работаем, так или иначе влияет на нашу психику, продуктивность и настроение. Для создания максимально комфортной среды для человека появились такие профессии, как дизайнер интерьера, архитектор, ландшафтный дизайнер, художник и т. д. Исходя из данного опроса, люди все чаще стали обращаться к дизайнерам интерьера для создания индивидуального проекта для пространств, которые их окружают. В этой статье на примере взаимоотношений клиента и дизайнера рассмотрим основные этапы создания проекта и сложности с которыми часто сталкиваются обе стороны.

Каждый профессиональный дизайнер интерьера обладает своим уникальным взглядом на создание и оформление пространства. На первых этапах работы заказчику стоит тщательно изучить портфолио компании и понять близка ли ему та философия, которой придерживается компания в проектировании помещений. Важно обращать внимание на то, в каких стилях работает компания, какую использует цветовую гамму и с какими спонсорами работает. Этот важный шаг, который пропускают многие люди, решившие заказать дизайн-проект, очень важен для дальнейшего создания и реализации их идей в интерьере.

Взаимоотношения дизайнера и заказчика можно воспроизвести в схеме: клиент предоставляет нужную информацию, дизайнер выполняет, если сторону заказчика не устраивает результат, он вносит корректировки, и дизайнер исправляет. Последние два пункта могут повторяться многократно, до достижения конечного результата, который будет устраивать клиента, но в большинстве случаев не устраивать дизайнера.

Основной задачей профессионального дизайнера является сокращение правок, внесенных заказчиком путем правильной организации своей деятельности и диалога с клиентом таким способом, чтобы у него не возникло желание исправлять будущий проект. При этом важно добиться этой задачи путем отстаивания своего профессионализма и компетентного подхода к проектированию пространства.

Если первой задачей клиента является просмотр и поиск подходящей студии, то первой задачей дизайнера является установление контакта с заказчиком. Каждый проект, начинается с этапов переговоров, на котором должны быть озвучены важные определяющие моменты такие, как возможность и сроки выполнения проекта, размер оплаты, предпочтение заказчика. Дизайнеру при первой встрече нужно четко определить психологический портрет клиента, выяснить его образ жизни и основные привычки, так как вдумчивая работа на начальном этапе облегчит общение и избавит от конфликтов в период создания дизайн-проекта.

Важно соблюдать правила делового этикета: придерживаться официальной манеры разговоров; не нарушать личные границы клиента; своевременно отвечать на звонки и сообщения; соблюдать установленные сроки; при любых конфликтных ситуациях сохранять спокойный тон и вести беседу в конструктивном русле; придерживаться заявленной стоимости работы и при ее изменении своевременно сообщать заказчику.

Для предотвращения конфликтов и лишних вопросов в процессе создания проекта или на этапе завершения, важно в самом начале составить договор с пунктами, в которых четко обозначены: задачи дизайнера; количество правок в проекте, которые включены в стоимость услуги; установленные сроки; график работы

дизайнера; оплата переработок. Договор может корректироваться под задачи определенного проекта как со стороны дизайнера, так и со стороны заказчика.

В процессе работы могут происходить непредвиденные обстоятельства и разногласия сторон, даже если соблюдены все этапы, перечисленные ранее. Поэтому дизайнеру интерьера важно быть не только профессионалом в своей работе, но и хорошим психологом – узнавая характер своего клиента, его привычки и преследуемые цели и ожидания можно создать удовлетворяющий его проект. Важно помнить, что то, что подходит одному человеку, может кардинально не удовлетворять другого. Исходя из этого можно создать классификацию заказчиков и методы работы с ними.

Самый распространенный тип заказчиков – это люди, которые имеют четкое представление того, что они хотят видеть в своем интерьере. Чаще всего их видение будущего интерьера сформировано из визуального опыта, полученного при просмотре журналов, статей по интерьеру и телепередач. Из-за большого количества информации их идеи не складываются в единую концепцию. В большинстве случаев таким заказчикам важно, чтобы их идеи одобрили и провели консультацию, вместо предоставления полноценных услуг компании. Дизайнер должен внимательно выслушать клиента и выяснив основные пожелания объединить в единое целое. Работая с таким типом людей важно понимать, что им необходимо увидеть собственные задумки в проекте, чтобы удостовериться в собственной правоте. Основная проблема данных взаимоотношений заключается в том, чтобы не нарушить грань, при которой дизайнер перестает быть профессионалом и становится рисовальщиком, который выполняет все указания клиента. Такое сотрудничество не принесет выгоды ни одной из сторон, так как клиент будет считать, что он переплатил за работу, а автор проекта не будет доволен результатом. В таких ситуациях важно находить альтернативные варианты. Например, клиент хочет сделать акцентную стену в комнате ярко зеленого цвета, задача дизайнера согласиться с тем, что зеленый подходящий цвет, но, ссылаясь на тренды, предложить роспись стены по ботаническим мотивам с использованием именно того цвета, который хотел заказчик.

Следующий тип заказчиков – это те, кто хотят все и сразу, но не могут ничего выбрать. Большое разнообразие стилей и предметов декора не только дает возможность реализации любой идеи, но и может запутать потенциального покупателя. Таким клиентам сложно дается принятие решений о сочетаемости предметов и материалов и о выборе качественных и практичных вещей. В работе с таким типом дизайнеру нужно сопровождать клиента при посещении магазинов для выбора мебели или материалов для отделки, чтобы оценить все плюсы и минусы желаемой покупки. Дизайнеру важно разрабатывать интерьер с пониманием четкой концепции, иначе правки, вносимые заказчиком, из-за неспособности определиться с выбором, могут так и не дать довести проект до конца.

К третьему типу заказчиков можно отнести тех, кто с помощью интерьера хочет продемонстрировать свой статус и поразить гостей утонченным вкусом и роскошью. Для таких заказов требуется высококвалифицированный дизайнер с многолетним опытом – дизайнер-стилист. Ему нужно продумать все до мельчайших деталей, не забыв при этом показать свой собственный вкус и уникальность дизайн-проекта. Сложность при создании такой работы – баланс между эстетической и

функциональной сторонами. Такой интерьер должен не только восхищать людей, но и создавать психологически комфортную атмосферу для его обитателей, при этом не забывая о правилах эргономики.

И последний вид клиентов, рассматриваемый в данной статье – это люди, которые не знают чего хотят и полностью полагаются на вкус дизайнера. Процесс работы с такими людьми сложен не только для них самих, из-за отсутствия каких-либо идей, но также и для автора дизайн-проекта. У клиента есть собственное представление интерьера, основанное не на визуальном опыте, а на чувствах, эмоциях, переживаниях и потребностях. Таким людям нужен дизайнер-психолог, который сможет выслушать и понять истинные желания клиента. Главной проблемой в таких взаимоотношениях становится сохранение грани профессионального общения.

Одним из заключительных этапов, но не мало важным, многих дизайн-проектов является авторский надзор. Дизайнер напрямую контактирует со строителями и следит за качеством и скоростью реализации проекта. В данном периоде важен профессионализм дизайнера интерьера, чтобы как можно раньше заметить или не допустить ошибки, которые могут появиться в процессе реализации идей заложенных в проектное решение. Если ошибки были допущены, то важно быстро и спокойно среагировать на них и найти наилучшие пути решения.

Разные услуги требуют разного уровня квалификации дизайнера, что отражается на стоимости предоставляемой услуги. Задача дизайнера интерьера проводить кропотливую и вдумчивую работу с каждым клиентом. Клиент также должен брать на себя ответственность и понимать, что от его действий и поведения зависит прогресс всего проекта. Рынок услуг предоставляет возможность найти для заказчика профессионала и тот тип сотрудничества, который будет полностью удовлетворять его потребности. Для того, чтобы быть более востребованной на рынке, дизайн-компания должна уделять особое внимание своей презентации, оформлению портфолио и сайта. Философия компании отражается не только в проектах, но и в правильно подобранном коллективе, который знает правила делового этикета, владеет тайм-менеджментом и разделяет взгляды той студии, в которой работает.

В заключение, важно напомнить о том, что дизайнеру необходимо уметь правильно определять тип заказчика и исходя из этого выбрать ту модель поведения, которая приведет в обоюдной договоренности между двумя сторонами. Имеет также важное значение знание правил составления и заключения договоров, прав и обязанностей дизайнера и заказчика. Все это необходимо знать каждому профессионалу в сфере дизайна.

Литература

1. *Макги, П.* Мастерство общения. Как найти общий язык с кем угодно / Пол Макги. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 240 с.
2. *Митина, Н.* Дизайн интерьера: как открыть свое дело / Н. Митина. – Москва : Альпина Паблишер, 2016. – 302 с.
3. *Митина, Н.* Маркетинг для дизайнеров интерьера: 57 способов привлечь клиентов / Н. Митина, К. Горский. – Москва : Альпина Паблишер, 2018. – 168 с.
4. *Рунге, В. Ф.* Эргономика в дизайне среды : учебное пособие / В. Ф. Рунге, Ю. П. Манусевич. – Москва : Архитектура-С, 2009. – 328 с.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 75.052:711.4.01

М. Е. Балашов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мемориальная ценность объектов монументального искусства: художественное наследие в новом контексте городской среды

В статье рассматривается проблема исторической долговечности объекта монументального искусства. Осмысливается феномен восприятия художественного образа в меняющейся городской среде. Произведение монументального искусства представлено в различных контекстах взаимодействия со средой – ценностном, историко-культурном, художественном.

Ключевые слова: монументальное искусство, городская среда, эстетическая ценность, историческая память, объекты монументального искусства, контекст восприятия

Mikhail E. Balashov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Memorial value of objects of monumental art: artistic heritage in the new context of the urban environment

The article deals with the problem of historical durability of the object of monumental art. The phenomenon of perception of an artistic image in a changing urban environment is comprehended. A work of monumental art is presented in various contexts of interaction with the environment – value, historical, cultural, artistic.

Keywords: monumental art, urban environment, aesthetic value, historical memory, objects of monumental art, context of perception

Объекты монументального искусства неразрывно связаны с характером организации предметно-пространственной среды, во многом определяя ее социальный и культурный контекст и художественно-эстетическое своеобразие. В искусствоведении и других гуманитарных науках давно была выявлена проблема ценностного содержания в интерпретации средовых характеристик. Монументальное искусство призвано выразить в наиболее полной форме особые условия в которых человеческое сообщество совершенствует себя, естественную и искусственную природу окружающей его действительности [1, с. 240]. В объектах монументального

искусства, исследуемых на основе аксиологического подхода, обнаруживаются как общественная и личная идентичность человека, так и исторические связи поколений, принадлежность к знаковым событиям своего времени. Художественность объектов монументального искусства, безусловно основополагающая их характеристика, полноценно проявляет себя только в неразрывном единстве с реализуемыми в их образных решениях ценностями.

Образ монументального произведения в той или иной степени историчен и сам обладает системой исторических знаков и символов. Ценность его в городской или интерьерной среде тем значительнее, чем отчетливее артикулированы в нем связи с социокультурным своеобразием, отраженной в нем эпохой. Мемориальная функция выступает тут на первый план, определяя долгосрочность понимания и признания ценности объекта для общества, его страт и индивидуального персонального восприятия. Речь тут идет о моральной прочности заложенных в произведении монументального искусства духовных, социальных, культурных и эстетических ценностей. Эта проблема как нельзя актуальна сегодня, в период переоценок исторических событий и демонтажа, некогда признанных обществом мемориальных объектов (памятников). Декоративность, как самодостаточная характеристика образных решений этих объектов отступает на второй план, если не составляет синтеза с концепцией проекта и ценностями художественного замысла [2, с. 34].

Уже давно было отмечено, что предметно-пространственная среда, как городская, так и интерьерная, может быть представлена в проектах либо как пластическая архитектурная концепция, либо как наполнение некоего статичного архитектурного каркаса, предполагающего изменения декораций. Роль монументальных объектов в том и в другом случае будет толковаться различно: в первом случае как неразделимая часть синтетического целого, во втором – как декоративный элемент, обладающий той или иной эстетической «нагрузкой», но при необходимости заменяемый на иной, более выразительный и совершенный для своего времени [3, с. 221–222].

Предметно-пространственная среда исторически и социально изменчива. Город способен «обновляться» раз в 50 – 75 лет. Даже относительно стабильный исторический каркас городской среды переживает обновления, модернизацию, функциональные изменения. Наполнения каркаса более мобильными, подвижными объектами меняются гораздо чаще. Интерьерная среда модернизируется и даже переосмысливается, а то и исчезает еще быстрее, в зависимости от интенсивности генерирования в сообществе новых смыслов, ценностей, историко-культурных оценок. Объекты монументального искусства попадают как раз не редко в этот переоценивающийся общественным сознанием и меняющийся круг предметного наполнения [1, с. 242–244]. Точно найденный образ монументального объекта и верно определенные ценностные ориентиры позволяют добиться объективной исторической значимости созданных артефактов. Этому способствует целый ряд проектных методов. К ним можно отнести: историческое исследование материала, поиск культурных и временных универсалий, организацию синтеза монументального и мемориального, как яркого пластического и пространственного решения, осмысление художественного языка произведения, выполненного в том или ином материале, установление меры героики, пафоса, определенной поэтики, которые раскроют культурную миссию создаваемого монументального произведения и проч. Анализируя приемы декоративного решения архитектуры и интерьера, воспевающие прогресс,

технические достижения человечества и власть человека над природными ресурсами второй четверти XX века, Бивис Хиллер подчеркнул, что эти декоративные формы «в равной мере этика и эстетика, или еще хуже безнравственность, романтическое обещание прогресса перед лицом поднимающегося призрака тоталитаризма» [4, с. 19]. Гуманистические ценности, четкая нравственная ориентация, бескомпромиссная этическая позиция художественных коллективов и самих мастеров очевидно способствуют эстетической долговечности и моральной прочности объектов монументального искусства.

Осмыслить методологические подходы к изучению феномена монументального искусства в контексте историко-культурологической проблематики оказывается актуальным сегодня, когда анализ творений подобного типа оказывается освобожденным от идеологического диктата, от жестких требований, диктуемых условиями производства и может быть осуществлен в свободном выборе толкования и интерпретаций. Такую методологию исследования произведений монументального искусства предлагает, например, Г. С. Трифонова, изучая опыт развития персонального творческого метода художника на фоне сложных и многоаспектных процессов, осуществляющихся в отечественном монументально-декоративном искусстве последние десятилетия. Изучение природы монументального искусства по мнению автора требует междисциплинарного подхода, привлечения опыта различных исторических наук, политологии, социальной психологии, философии и ее раздела – философии искусства. Важным оказывается, как осмысление ценностного и смыслового наполнения образных решений объектов монументального искусства, так и связи с традициями и опытом русского искусства в художественном плане: связь монументального объекта с архитектурой, целостной городской средой, пространственным своеобразием композиционных решений, органичным единством с плоскостью стен и объемами сооружений [5].

Очень важной составляющей в анализе и цене объектов монументального искусства является адекватность, культуросообразность исторического обобщения, являющаяся собственно выражением решения мемориальных задач и обусловившая поиск пластического языка и выразительных средств в создании монументального объекта. Этот аспект изучения феномена монументальных артефактов объединяет идейное содержание работы и ее формальные, стилистические решения. По сути в этом направлении анализа осуществляется выявление своеобразия «поэтики стиля»: что, как и на каких основаниях провозглашает монументальной объект в его образной художественной форме. Сложность этой аналитической работы во многом усложняется в условиях формальной полифонии и эклектики явлений постмодернизма. Совмещение «личных и коллективных воспоминаний», выраженных в объекте, работа одновременно в образности нескольких исторических периодов и культур, многослойность культуры, ее символов и попытки их утверждения в современной среде оказываются важнее чем простой поиск средств эстетизации окружения современного человека. Решая мемориальные задачи в монументальных творениях художники постмодерна по сути собирают «обломки прошлого» для создания нового художественного стиля, как отмечает А. Н. Шукурова [6, с. 302].

В качестве примера исследования объекта монументального искусства в историко-культурном контексте можно назвать витражное панно «За власть советов!» А. Л. Королёва, расположенного в пространстве верхнего вестибюля станции метро

«Гостиный двор» в Санкт-Петербурге. Это произведение монументального искусства явилось первым опытом создания декоративного убранства в технике витража в городском метрополитене. Вопрос о художественных достоинствах этого произведения, оригинальности его формального решения, выразительности композиции и, в тоже время, смены характера восприятия его содержания, нарушения некогда задуманных коммуникативных свойств со зрительской аудиторией широко обсуждался искусствоведами и историками. Размышление по поводу ценностного аспекта существования этого памятника в интерьерной среде и в пространстве города составило сюжет телевизионной передачи на канале ВГТРК «Россия Культура» от 11.09.2022, передача из цикла «Элементы». В ней была затронута проблема возможности сохранения одновременно и художественных и мемориальных достоинств произведения монументального искусства, исторической прочности выраженных в творении идей.

Панно относится к так называемым «датским» заказам – создание его было приурочено к важной исторической и политической дате, к 50-летию Октябрьской Революции. Композиция панно выразила драматизм события лета 1917 г. – разгона войсками временного правительства мирной демонстрации, призывающей вручить полноту государственной власти Совету народных депутатов. Автор художественного решения панно А. Л. Королев опирался в работе на глубокое исследование исторических реалий тех событий. Материалы фотоархивов, изучение городского пространства, описания течения того трагического эпизода явились фундаментом для поиска выразительных пластических композиционных решений. В частности, материалом для панно были документальные фотографии К. Буллы; ритмический приём формирования фигур и фона композиции был создан как интерпретация шестигранной формы дубовых блоков мостовой Невского проспекта и проч. Проведенное художником историко-культурное исследование и духовное переживание исторической драмы способствовали созданию им высокого эпического творения. «Дух времени» по выражению искусствоведа А. Д. Боровского был выражен в работе обращением к пластической интерпретации человеческих фигур, экспрессивностью жестов, динамическими и ритмическими приемами решения пространства, совмещением разных плоскостей в единое целое, соотношенное с плоскостью стены вестибюля и проч., отразившими влияние на работу мастера «сурового стиля» 1960-х. [7, с. 120].

Однако социальные перемены изменили характер восприятия работы. С одной стороны, новое время выявило ее гуманистическую ценность, отодвинув на второй план пропагандистские задачи. Работа приобрела даже несколько дидактический смысл, как опыт работы над любым историческим сюжетом, достигающим эпического звучания своими художественными качествами. Но, с другой стороны, эффект воздействия витража на зрителя был отчасти утрачен в его взаимодействии с интерьерной средой, изменениями в пространстве самого вестибюля, где оказались расположены театральные кассы, цветочный павильон, точки продаж сувенирной продукции. Направление движения человекопотока на станции метрополитена также оказалось не выигрышным для восприятия панно: пассажиры не имеют нужного расстояния для точки обзора монументального произведения, а интенсивность движения на узловой станции препятствует созерцательной практике в зрительном взаимодействии с витражом. Таким образом монументальное произведение,

наделенное мемориальным смыслом и художественно ценное, оказалось, как бы «исчезнувшим» из интерьерной среды, а его эпика оказалась избыточной характеристикой в практически используемом пространстве.

Исследования в области взаимодействия объектов монументального искусства с социальной и культурной средой оказываются важными для выявления коммуникационных ресурсов художественных произведений большого масштаба. Выражение в этих творениях вечных ценностей, раскрытие сущности культурных универсалий, а не проходящего, временного, ангажированного под решение утилитарных задач, способствует в большей мере сохранению их духовной прочности и историко-культурной значимости. А на этой основе возможно воздействовать в высоком смысле слова на повседневную жизнь, одухотворяя, эстетизируя и совершенствуя её. Ведь одна из задач монументального искусства – «вновь открывать утраченное время» (Марсель Пруст).

Литература

1. *Эстетические ценности предметно-пространственной среды* / А. В. Иконников [и др.]. – Москва : Стройиздат, 1990. – 334 с.
2. *Соловьев, Н. К.* История современного интерьера / Н. К. Соловьев ; Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Москва : Сварог и К, 2004. – 399 с.
3. *Мак-Коркодайл, Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодайл. – Москва : Сварог и К, 2006. – 248 с.
4. *Хиллер, Б.* Ар Деко / Б. Хиллер, С. Эскрит ; перевод с англ. В. И. Самошкина. – Москва : Искусство – XX век, 2005. – 240 с.
5. *Трифонова, Г. С.* Методологические принципы анализа монументальной живописи на примере изучения творчества южноуральского художника К. В. Фокина / Г. С. Трифонова // Вестник ЮУрГУ. – 2010. – № 8 (184). – С. 68-75.
6. *Шукурова, А. Н.* Архитектура Запада и мир искусства XX века / А. Н. Шукурова. – Москва : Стройиздат, 1990. – 317 с.
7. *Боровский, А. Д.* После авангарда: от символизма до реализмов: заметки о русском искусстве / А. Д. Боровский. – Москва : Группа Компаний РИПОЛ классик : Пальмира, 2020. – 221 с.

**Монументальная живопись как синтетический элемент создания
пространства интерьера.**

На примере циклов росписей XVI в. в проектах вилл А. Палладио

В статье освещаются специфические особенности сложения ансамбля интерьера палладианской виллы XVI в. с использованием средств монументальной живописи. Рассмотрены два кардинально разных метода подобной декорации и эволюции живописного языка от Ренессанса к маньеризму, что существенно повлияло на формирование пространственной среды.

Ключевые слова: художник, живопись, интерьер, Ренессанс, маньеризм, архитектура

Polina O. Tsvetkova

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

**Monumental painting as a synthetic element of creating interior space.
On the example of cycles of paintings of the XVI century in the projects
of villas by A. Palladio**

The article highlights the specific features of the composition of the interior ensemble of the Palladian villa of the XVI century using the means of monumental painting. Two radically different methods of such decoration and the evolution of pictorial language from Renaissance to Mannerism are considered, which significantly influenced the formation of the spatial environment.

Keywords: artist, painting, interior, Renaissance, mannerism, architecture

Выдающимся мастером архитектуры XVI в. был Андреа Палладио (1508 – 1580) [3, 4, 7, 9]. Его проекты открыли новую страницу в прочтении истории классической архитектуры. А. Палладио создал особый тип светской постройки, иллюстрирующий идеалы гуманистической философии – виллу [5, 8]. Его виллы – это храмы частной жизни, несущие в себе идеальное сочетание функциональности и красоты формы. В ансамблях палладианских вилл большое место занимают монументальные росписи. Но если синтез природы и архитектуры в них очевиден, то вопрос о единстве пространства интерьера и живописи в этих постройках довольно сложен.

В росписях вилл А. Палладио отчётливо прослеживаются два художественных направления. Часть мастеров оставались верны традициям художественной культуры конца XV в., продолжая развивать идеи А. Мантеньи, Джорджоне и Д. Беллини [2, 6]. Наиболее значительными представителями этого направления

были Антонио Бадиале и Джованни Франческо Каротто. В произведениях художников этого направления еще теплится представление о гармонии мира и всемогуществе разума, характерное для высокого ренессанса XV в. В их произведениях звучит тема героической личности, окруженной метафизическим бытием. Эти художники вступали в невольный спор с мастерами нового направления, продиктованного общественными изменениями, – маньеризма [1]. Получивший повсеместное распространение в Италии в середине XVI в. маньеризм не везде имел одинаковое распространение. Занимая господствующее направление в художественной культуре Средней Италии и Ломбардии, маньеризм в искусстве Венеции имел наиболее сильные ренессансные основы. К представителям маньеризма можно отнести Баттиста Анджелло дель Моро, Доменико Брузазарчи и других мастеров, по сути последователей Рафаэля. К этому направлению в середине века примкнули П. Веронезе, Д. Зелотти, Б. Франко. Специфическими чертами их произведений являются субъективное восприятие мира, явное разделение идеалов высокого Возрождения, на которых мастера маньеризма были воспитаны и которым следовали в техническом отношении, с действительностью, что привело к изменению художественного языка. Используя виртуозное владение средствами живописи, они воплощали в своем творчестве некую отвлеченную идею, подменяя живое отображение реальности эффектной игрой форм. Художники этого лагеря стали предшественниками и зачинателями барочной живописи.

Традиционное направление венецианской школы живописи в палладианских виллах представляют собой работы Ансельмо Канера на вилле Поаяна. Тонкие аллегорические пейзажи на мифологические темы расположены в написанных архитектурных нишах. Ордер, обрамляющий изображение, канонично и строго исполнен, при этом не разрывает архитектурную тектонику интерьера. В сценах изображены герои, лишь малая их часть представляет собой пейзажные композиции. Очень тонко написаны мельчайшие детали. Фрески исполнены несколько формально, стафажно, но все же – это очевидное движение по пути, намеченному в ранней венецианской живописи.

Другим примером классической живописи на ранних виллах Палладио являются росписи потолка центрального хола виллы Пизани, выполненные мастером Франческо Торбидо (ок. 1545 – 1550) в орнаментальной манере. Расположены росписи на сводчатом потолке, четко отделены от плоскости стены широким карнизом. Изображение не претендует на самостоятельные архитектурные решения, оно только подчеркивает структуру реальной архитектуры. Основой композиции являются орнаментальные плоскости, которые варьируются по цвету, размерам и тону. В некоторых частях на золотых фонах искусно имитируется мозаика. Фигуративные сюжетные композиции, расположенные в картушах, занимают лишь малую часть пространства и не играют главной роли в живописном решении. Границы живописных и орнаментальных плоскостей четкие, и это придает особую тектоничную целостность композиции потолка.

С течением времени при строительстве новых вилл А. Палладио заказчики обращаются к художникам иного формата, усвоившим художественные принципы Д. Романо последователя Рафаэля. Таким мастером был Баттиста Анджело Дель Моро. Его кисти принадлежат росписи виллы Годи, и, хотя сама вилла была построена А. Палладио в 1537 г., украшалась росписями она в 1550 – 1560 гг. Фрески в

Зале Муз, а также росписи гостиной переносят нас в мир абсолютной иллюзорности, в мир ложной архитектурной среды. Гирлянды цветов с веселящимися на них путти оплетают арки и колонны, в проемах ложных окон на скамейках расположились фигуры мужчин и женщин, свободно, по-хозяйски наблюдающих за происходящим в залах. Некоторые мифические персонажи сидят или вальяжно полулежат на карнизах. Фигуративные сцены в гостиной, где изображены патетические сюжеты из войны Камбрейской лиги, символизируют мир и справедливость. Сцены задуманы как многофигурные, композиционно усложненные. Все части росписи проникают друг в друга, словно не имея границ, композиционная многосложность, разномасштабность, перспективная игра определенно говорят нам о маньеристическом стиле художника.

Еще один живописец, очень ярко проявивший себя в постройках Палладио, это Джамбаттиста Зелотти. Некоторые источники утверждают, что он был учеником Баттиста Анджело Дель Моро. Им созданы большинство росписей вилл, относящихся к периоду жизни самого А. Палладио. Можно привести в пример такие работы, как росписи Большого зала виллы Мальконтента (1560 – 1563 гг.), выполненные вместе с учеником Баттиста Франко, а также росписи Большого зала виллы Эмо (1564–1566 гг.). Эти работы близки по образному и композиционному строю росписям Баттиста Анджело Дель Моро на вилле Годи, однако имеют иной размах. Изображенные Д. Зелотти персонажи, заселившие все пространство плоскости стен и потолка, настоящие гиганты. Размещены они в нишах, в окружении иллюзорной архитектуры, сидящими на антаблементах и парящими в нарисованных проемах в потолке. По размаху разнообразия символических изображений в Зале Гигантов виллы Мальконтента, программу фресок можно сравнить с росписью собора, а ведь – это всего лишь гостиная частного дома. Все фигуры, в независимости от того, являются ли они частью группы или изображены в одиночестве, несут в себе аллегорический смысл. В росписях этого художника много иллюзорной архитектуры, причем не только античного ордера. Пространство сводчатого потолка так многосложно, расчленено и несет в себе столько персонажей, что невозможно сказать, какова же форма потолка, а, следовательно, и зала. Этот прием дезориентации в пространстве интерьера предвосхищает барочные решения.

Такое направление живописи было продолжено в работах Паоло Веронезе на вилле Барбаро в Мазер. Они являются самым известным примером маньеристической живописи, соединившим в единое целое пространство мифологическое и реальное. Сюжетные линии фресок являются логичным продолжением легенды, которой весь ансамбль обязан своим появлением. На территории имения семьи Барбаро находился родник, вокруг которого ходило много местных легенд и мифов. Так, считалось, что в древности около него стоял античный храм. Для обрамления этого ручья по проекту одного из братьев Барбаро был построен нимфей, который лег в основу всего ансамбля виллы. Он стал верхней композиционной точкой в развитии всей архитектурной системы планировки здания и прилегающей территории. В росписях интерьеров центральной части виллы П. Веронезе применяет темперную технику фрески, что дало совершенно особый светоносный колорит. Порой непонятно, что из изображенного – реальность, а что – вымысел. Обрамленные колоннами нарисованные оконные проемы с фантастическими пейзажами античных руин соседствуют с настоящими окнами, из которых открываются реальные

окружающие пейзажи. Функциональные двери, соединяющие разные помещения, соседствуют с точно такими же, но нарисованными, никуда не ведущими; некоторые приоткрыты, и из них выглядывают персонажи, занятые повседневными для XVI в. заботами: служанка, маленькая девочка, охотник с собаками. Около одной из дверей стоит нарисованная алебарда, словно часовой отошел ненадолго, оставив свой пост. Эти приемы, создающие ощущение сопричастности происходящему, мы уже встречали в росписях Б. А. Дель Моро на вилле Годи, но П. Веронезе развил их до необычайной реалистичности. Эта роспись – игра реального и воображаемого начал. Вся программа произведения раскрывается в центральном зале Олимпа, снизу-вверх происходит постепенный отход от светской тематики и переход к мифологии. В плафоне идея античной легенды достигает своего апогея, изображения Олимпа, в центре которого – аллегория Мудрости, окруженная небесными богами и их символами. И наконец, особый символизм этому залу придает выход из него к нимфею с источником, от которого и пошло все идейное развитие ансамбля. Как и в других росписях приверженцев маньеризма, можно констатировать, что художник создает свою архитектурную структуру, идущую вразрез с реальной тектоникой интерьера. Такое понимание интерьерной декорации не приветствовал сам А. Палладио. И если о художниках, работавших на вилле Пизани и вилле Пояна, архитектор упоминал в письмах и трудах, где говорил о совместной работе над живописным решением, то об оформлении интерьеров своих зрелых вилл, к которым были привлечены художники-маньеристы – никогда. Предположительно, это можно объяснить представлением А. Палладио о силе чистой архитектурной формы, в которой живопись может только подчеркивать существующую тектонику, но не создавать свою, не противоречить замыслу архитектора [8]. Такую позицию, скорее всего, не разделяли заказчики, с увлечением приветствовавшие эффектные формы маньеристической декоративной живописи.

Интересно отметить, что два художественных течения в живописи не сталкивались буквально. Ведь П. Веронезе и Д. Зелотти, основные представители маньеризма, учились у А. Бадиале, самого традиционного мастера Террафермы, дружили с ним в течении жизни, а П. Веронезе даже был женат на его дочери.

Диапазон взглядов на проблему синтеза архитектуры и живописи в постройках А. Палладио очень широк. Одно можно сказать наверняка: с течением времени долгая и интересная эволюция ждала живопись маньеризма, ставшую основой всей барочной живописной традиции. Это лишь подчеркивает, что новаторское прочтение классической архитектуры А. Палладио и новаторство в области живописного языка в творчестве П. Веронезе, Д. Зелотти и других маньеристов, встретились, возможно, слишком рано для органичного объединения в некое синтетическое целое в ансамблях частных вилл.

Литература

1. *Буркхардт, Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт ; пер. с нем. С. Бриллианта. – Смоленск : Русич, 2002. – 441 с. : ил. – (Популярная историческая библиотека).

2. *Вазари, Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : [в 5 томах] / Д. Вазари ; пер. [с ит.] и коммент. А. И. Венедиктова. – Москва : Искусство, 1956–1971. – Т. 5.
3. *Палладио и мировое искусство* : междунар. науч. конф. : XVIII Алпатов. чтения / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразит. искусств [и др.]. – Москва : Архитектура-С, 2008. – 39 с.
4. *Ackerman, J. S.* Palladio / J. S. Ackermann. – Harmondsworth : Penguin Books, 1966. – 195 p. : ill.
5. *Ackerman, J. S.* Palladio's villas / J. S. Ackermann. – New York : Locust Valley, 1967. – XI, 79 p. : ill.
6. *Boni, F. de.* Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione che fiorirono da'tempi più remoti sino á nostri giorni / F. de Boni. – 2nd ed. – Venezia : A. Santini e figlio, 1852. – VIII, 1109 p.
7. *Boucher, B.* Andrea Palladio : the architect in his time / B. Boucher. – New York : Abbeville Press, 1994. – 336 p. : ill.
8. *Palladio, A.* I Quatro libri dell'architettura di Andrea Palladio : ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avvertimenti, que sono piu necessarii nel fabricare : si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazzew, de i xisti, et de' tempii. – In Venetia : Apprefello Dominico de' Franceschi, 1570. – [4], [181], [9] p.
9. *Wundram, M.* Andrea Palladio, 1508–1580 : architekt zwischen Renaissance und Barock / M. Wundram. – Köln : Benedikt Taschen, 1988. – 248 s. : ill.

Е. Д. Дорохов

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

О. Н. Волокитина

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Единство формы и содержания в монументально-декоративном оформлении читального зала библиотеки Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

Данная статья поднимает проблемы воплощения монументально-декоративной росписи в интерьере. Проект рассматривается в аспекте совместимости с пространством, актуальности росписи, а также наличия смысловой нагрузки. Обращено внимание на восприятие современным обществом монументального искусства. Задета тема о возможности воплощения монументальной программы в массовой среде благодаря грантовой поддержке. В качестве примера показан проект росписи в интерьере читального зала библиотеки Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

Ключевые слова: монументальная живопись, роспись, проект, воплощение, знаки, концепция, смысл

Evgeny D. Dorokhov

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

Olga N. Volokitina

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

The unity of form and content in the monumental and decorative design of the reading room of the library of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M. A. Vrubel

This article raises the problems of implementing monumental and decorative painting in the interior. The implementation of the project is considered from the point of view of compatibility with space, the relevance of the created picture, as well as the presence of semantic. Attention is drawn to the perception of monumental art by modern society. The topic of the possibility of implementing a monumental program in the mass environment thanks to grant support was touched upon. As an example, we can cite the embodied project of painting in the interior of the reading room of the Vrubel Museum.

Keywords: monumental painting, painting, project, embodiment, signs, concept, meaning

Произведение изобразительного искусства призвано обращать на себя внимание. Изначально зритель реагирует на оболочку объекта и потом, рассматривая его,

задаётся вопросами. Данные вопросы могут касаться целей и задач произведения, а также породить новые мысли зрителя. Это напрямую касается монументальной живописи, ведь она должна не только задеть человека, восхитить его или вызвать любую другую реакцию, но и заставить задуматься.

Далее речь пойдёт конкретно о росписи, которая несёт монументально-декоративный характер. Роспись должна иметь не только форму, но и смысловое содержание. Содержание в свою очередь формируется в концепции. Концепция – это и душа, костяк проекта. Необходимо понимать, что нужно сделать, для чего и почему. Тогда любой проект обретает смысловую нагрузку, в связи с чем степень влияния на зрителя увеличивается.

Однако помимо осмысления концептуальной стороны проекта, имеется ряд других задач, которые нельзя оставить без внимания. Разберём данные задачи подробнее на реальном примере.

На производственной практике, по заранее подготовленному эскизу, студентами монументально-декоративного направления кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ) под руководством профессора Е. Д. Дорохова было преобразовано пространство в читальном зале библиотеки Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

Особый вопрос, возникающий при изучении ещё чистого листа монументалиста – стены, это вопрос о жизнеспособности будущей росписи, её уместности в интерьере. Важно, чтобы это было не только «красиво», но и чтобы это было нужно. Как раз в этом и преисполняется сущность монументального искусства – нести красоту и ценность. Ценность может быть какой угодно, но что характерно для монументального направления, так это информация, которую оно в себя содержит. Памятники монументального искусства несут с собой историю, современные работы заставляют о чём-то вспомнить или что-то запомнить, задуматься. Таким образом, автор монументального произведения создаёт симбиоз некой эстетики и смысла.

Проект, о котором будет идти речь, воплощен в читальном зале библиотеки. Чтобы роспись жила в данном пространстве, есть смысл обратить внимание на функциональные особенности помещения.

Читальный зал предназначен для спокойного и внимательного знакомства с книгой. Библиотека музея им. Врубеля даёт уникальную возможность любому читателю ознакомиться с редкими экземплярами литературы об искусстве, ранее хранившимися в закрытых архивах.

Психологами давно доказано то, что обстановка пространства влияет на качество работоспособности человека, в особенности это касается палитры интерьера. В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» уделил достаточно внимания цветопередаче и её влиянию на восприятие человека. Во всяком случае, вряд ли будет уютно в помещении, стены которого окрашены в одно звучание или, если хотите, в один холодный, тёмный тон. С иной стороны здесь нужно соблюдать осторожность. Роспись должна способствовать расслаблению эмоционального состояния зрителя, погружению в глубокое, осмысленное чтение, а не отвлекать яркими, активными движениями красок и форм. Можно выполнить роспись в нежных, чуть глуховатых пастельных тонах, которые способны одним своим присутствием создать атмосферу спокойствия и внешней гармонии. А можно усложнить задачу и

сыграть на контрасте цветовых решений. Данный воплощённый проект был создан по второму пути, но при том контрастные цвета были сближены по тону.

Для более точного понимания следует сказать хотя бы пару слов о том, что представляет из себя данная роспись. Это абстрагированная композиция, завернутая в условную спираль, общая форма которой поделена на пять блоков, наполненных системами символов. Теперь вернёмся к связи между композицией и интерьером. Холодные оттенки синего и тёплые оттенки красного и оранжевого перекликаются с предполагаемой мебелью интерьера и цветными корешками книг, стоящих на противоположных полках. Серый цвет – цвет статики, он также присутствует в композиции. В данном проекте он не только связывает роспись с пространством, но и чуть замедляет движение условной спирали, что не делает композицию излишне динамичной. Важно отметить то, что палитра росписи представляет собой спокойные, сближенные по светлоте тона. Таким образом, контраст нивелируется и вовсе не мешает воспринимать работу спокойно. Символы в самих блоках будто летают. Роспись имеет эффект ажурности за счёт постепенного тонального перехода внутри каждого блока от светлого к более светлому.

Что касается форм, следует заметить, что стена, на которой воплощался проект, имеет три окна. Прямоугольные формы невольно могут стать участниками композиции, кроме того, нужно помнить о наличии контражура. Грамотный подход помог решить и эту проблему. Ритмы абстрагированной композиции подчёркивают линии окон. В эти ритмы органично вписались элементы жизнеобеспечения интерьера: батареи, кабель-каналы, розетки. Таким образом, не упуская из внимания особенности помещения, удалось создать красивую, уместную форму.

До этого момента мы говорили о внешней стороне проекта, об особенностях воплощения его эстетической части. Теперь же поговорим о смысловой составляющей. Концепция запускает жизненный механизм проекта. Хорошо, когда она идёт рука об руку с актуальностью. А ведь так и получилось в нашем проекте «Знаки письменности». В начале статьи мы сказали пару слов о функциональной стороне читального зала. Теперь же зададимся вопросом, что собой представляет библиотека в целом? Это кладёшь знаков. Знак здесь очень важен, так как он является своего рода единицей информации не только в мире литературы, но и в самом глобальном смысле. Как невозможно представить лестницу без ступеней, так и нельзя представить книгу без знаков. Здесь, общая форма композиции – спираль – представляется символом связи между прошлым, настоящим и будущим. Это бесконечно развивающийся смысл, который ведёт нас из далёкого тёмного прошлого в неведомое будущее. Знаки преследуют нас всегда и везде. С их помощью мы получаем, храним и передаём информацию. Какие же знаки встречаются в этой росписи? Мы помним о том, что общая форма спирали поделена на пять блоков. В каждом блоке свои знаковые системы. К примеру, в первом блоке представлены системы счисления разных времён и народов. Второй блок представляет собой многообразие символов, обозначающих явления природы и социума. Третий блок, центральный, включает в себя буквы русского языка и привычные нам арабские цифры. Следует заметить, что в центральном блоке зашифровано слово, с которого начинается любой язык – «азбука». Также здесь была проведена работа с различными шрифтами. Четвёртый блок представляет собой знаки различных языков человечества нашей планеты. И, наконец, пятый блок показывает символы современной IT-среды.

Вот такая неразрывная связь между знаками и жизнью ... Люди, в некотором роде, тоже состоят из знаков. Достаточно просто сказать, что существование без символов невозможно представить, а значит проект не потеряет свою актуальность. Здесь сущность монументального произведения преисполнена.



Ил. 1, 2. О. Волокитина. Роспись «Знаки письменности» в читальном зале библиотеки Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Омск

В частном случае, конечно, задачи проекта были выполнены успешно. Однако в целом, в современном мире дела с восприятием монументальных вещей обстоят не всегда хорошо. Часть людей уверена в том, что оно им не нужно. Не находя поддержки у общества, художники обращаются к грантам, дающим возможность показать своё искусство. Иногда это единственная возможность попробовать заставить людей задуматься о ценности подобных вещей, а также реализовать собственный потенциал. Так при поддержке фонда М. Прохорова студенты монументально-декоративного направления ОмГПУ смогли воплотить проект, о котором уже сказано достаточно много. В первую очередь, это был бесценный опыт для студентов и педагога.

Гармоничная связь «красивого» и «смыслового» способна пробудить интерес масс к монументальному искусству. Главное, чтобы оно не потеряло своего лица.

Литература

1. *Дорохов, Е. Д.* Социальный заказ – возможность реализации творческого проекта / Е. Д. Дорохов // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2021. – С. 113-116.

2. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве : монография / Василий Васильевич Кандинский. – Москва : Архимед, 1992. – 109 с. : ил.

Монументально-декоративное искусство в архитектурных пространствах отелей

Роль монументально-декоративного искусства в пространстве отеля или гостиницы необычайно важна, поскольку в совокупности с другими признаками формирует единый общий образ, архитектурный облик сооружения, что в конечном итоге влияет и на его конкурентоспособность. Некоторые отечественные или зарубежные гостиничные комплексы – произведения искусства – способны войти в один ряд с мировыми памятниками архитектуры. В настоящей статье данный вопрос рассмотрен более подробно на конкретных примерах.

Ключевые слова: архитектурно-пространственная среда, архитектура, монументальное искусство, гостиничный бизнес

Yulia V. Golovtchuk

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental and decorative art in the architectural spaces of hotels

The role of monumental and decorative art in the space of a hotel or a hotel is extremely important, because together with other features it forms a single general image, the architectural appearance of the structure, which ultimately affects its competitiveness. Some domestic or foreign hotel complexes are works of art that can rank among the world's architectural monuments. In this article, this issue is considered in more detail on specific examples.

Keywords: architectural and spatial environment, architecture, monumental art, hotel business

Монументально-декоративное искусство в гостиницах и отелях – важный и значимый элемент, влияющий во многом и на конкурентоспособность такого объекта, на его популярность и рейтинг на рынке. Кроме того, архитектура влияет на уровень эстетического восприятия человека. Создание гармоничного архитектурного пространства, особенно в совокупности с другими объектами архитектуры конкретно взятой части города или муниципалитета в целом, способно произвести неизгладимое впечатление. Дорогие гостиницы, отели, апартаменты – это помещения, в которых можно часами ходить по этажам, словно в настоящем музее, где можно найти и картины, и скульптуры, и архитектурные изыски, элементы исторического стиля здания.

Образ гостиницы прошлой исторической эпохи в архитектуре рассмотрим на примере знаменитого и даже легендарного столичного объекта гостиничного

бизнеса – отеля «Метрополь». Начало строительства гостиницы датируется еще концом XIX века, а инициатором этого был известный отечественный меценат и купец С. Мамонтов. Архитектором проекта стал В. Валькот – российский художник британского происхождения, который также прославился несколькими особняками в столице, построенными в стиле модерн, а после отъезда в Великобританию стал популярен также как архитектурный график и специалист городского пейзажа.

В настоящее время «Метрополь» – одна из наиболее известных достопримечательностей столицы, которая в совокупности формирует солидный и благородный облик всей Театральной площади, на территории которой находится. «Метрополь» – яркий и значимый пример архитектуры эпохи столичного модерна (ил. 1).



Ил. 1. Проект архитектора В. Валькота, гостиница «Метрополь»

Необходимо отметить, что над обликом гостиницы работал не только В. Валькот, но и множество других художников, среди которых в основном были зарубежные специалисты. Внешне «Метрополь» элегантен, солиден, строг, у него как будто бы нет и не может быть каких-либо лишних, неидеальных деталей. Вместе с тем, длинные протяженные фасады кажутся гораздо более легкими, что решается за счет использования тщательно проработанного членения как по вертикали, так и по горизонтали. Ризалиты, эркеры, ажурная решетка балконов, башенки и пинакли как элементы псевдоготики, красная аркада – таким образом, центральный фасад, приобретает особую изысканность, которая не перенасыщена, не выглядит вычурно или приторно [2, с. 288].

За внутренний декор «Метрополя» отвечали известные русские художники В. Васнецов и К. Коровин. Интересно, что если внешне явно наблюдается полистилизм, то во внутреннем убранстве можно усмотреть и элементы традиционного русского стиля, и что-то из эпохи неоклассицизма, и признаки некоторых других стилей. Над декоративной отделкой фасадов работал художник М. Перетяткович – так

С. Мамонтов хотел привлечь к легендарному сооружению своих друзей-художников, творчество которых активно пропагандировал. Собственно, на значимость и общее восприятие образа «Метрополя» это действовало исключительно в положительном ключе – именно благодаря сочетанию элементов различных стилей, изысканному художественному оформлению «Метрополь» воспринимался современниками как воплощенный манифест нового русского искусства.

Внутреннее убранство гостиницы не только красиво и элегантно, но и максимально функционально. Многие из тех, кто не бывал в «Метрополе», тем не менее, наверняка слышали из фильмов и репортажей о знаменитом ресторане, который включает в себя несколько богатых залов. Например, большой зал оформлен в стиле модерна франко-бельгийского направления, с использованием абрамцевской облицовочной плитки, с росписями осветительных элементов и гобеленами на стенах. Над малым залом, в свою очередь, работали мастера столичной фабрики имени М. Кутырина, а элементами живописи помещение оформил известный художник Ф. Оборский [3, с. 196].

Гостей встречают верно охраняющие лестничный пролет волчицы, возраст которых уже превышает век. Налево от входа – ресторан «Европейский», где можно наблюдать изысканные интерьеры, мраморные колонны и статуи, лепнину, зеркала, живописные работы на потолке помещения. В неоклассическом стиле также оформлены бар и лобби, также располагающиеся на первом этаже гостиницы. В вестибюле можно наблюдать элегантный, но массивный бюст Л. Кекушева – одного из авторов убранства «Метрополя» (ил. 2). Интересно, что значительная часть внутренних интерьеров с 1905 года сохранилась практически в первозданном виде. Изначально интерьеры гостиницы были еще более эклектичны, чем ее внешнее убранство [2, с. 285].

На первом этаже также можно наблюдать лифт. Несмотря на свой внешний вид – лифт оформлен в стиле 1910-х годов – он является рабочим. Элегантные стеклянные витражи в стиле модерн – главное украшение механизма. Кроме того, в холле рядом с лифтом размещен рояль, на стенах висят картины, а сами стены оформлены полудрагоценным камнем ониксом. На полу – мексиканский графит.

Всего во внутреннем облике «Метрополя» используется более 800 различных единиц антиквариата. На некоторых установлена сигнализация, как в настоящих музеях, поскольку они представляют серьезную ценность. По периметру старинного мраморного интерьера холла установлены изящные антикварные светильники. К слову, ими же обрамлен и старинный гардероб.

Отметим, что после проведенной реконструкции холл несколько изменился внутри, но главное, что претерпело перемены, – это то, что его входная группа была перенесена в сторону современной площади Революции [3, с. 193].

Интересна история одного из самых известных элементов внешнего облика гостиницы – это майоликовое панно, коих в целом в убранстве здания можно найти немало («Жажда», «Поклонение божеству», «Поклонение старине» и другие). Его название так же красиво, как и само выполнение – «Принцесса Греза». Панно занимает центральное место на фасаде гостиницы, является прообразом знаменитой картины М. Врубеля. Говорят, что это самое известное панно Москвы.



Ил. 2. Внутреннее убранство гостиницы «Метрополь»

В свое время французский поэт и драматург Э. Ростан создал драму в стихах «Принцесса Греза», а Т. Щепкина-Куперник перевела текст на русский язык. Главный герой пьесы – трубадур Ж. Рюдель, который был влюблен в прекрасную Даму, чувствам к которой, собственно, и посвящено произведение. Сюжет трагичен: любовь героя возвышенна и чиста, но заканчивается все смертью главного героя. Премьера постановки в России произошла в 1896 г. и имела невероятный успех у отечественной творческой публики. Повсеместно стали появляться разные товары, произведенные под эгидой «Принцессы Грезы», а впоследствии была создана картина М. Врубеля, которую художнику заказал экономист С. Ю. Витте для нижегородской художественно-промышленной выставки. Автор изобразил два различных варианта, но итог не устроил заказчика, и на выставке они представлены не были. Однако труды художника заметил С. Мамонтов, который принял решение отдельно продемонстрировать полотна на частной выставке. Несмотря на то, что и эта идея обернулась провалом, тем не менее, купец решил повторить изобразительное творчество в керамическом искусстве, навсегда оставив ее в отечественной истории. Так в итоге и случилось. Панно М. Врубеля, на котором изможденный умирающий рыцарь лежит на руках у прекрасной принцессы, теперь открыто каждому прохожему. Кроме того, живописное панно выставлено как экспонат в не менее знаменитой столичной Третьяковской галерее в зале имени М. Врубеля.

А что можно сказать об архитектурном облике современных отелей и гостиниц? В обязательном порядке – это соответствие актуальным тенденциям, самая популярная из которых – экологизация.

В качестве примера рассмотрим известный мексиканский отель *Cancun*. Эксперты отмечают, что именно защита окружающей среды и сохранение водных морских ресурсов стали целью строительства этого комплекса. Государство испытывает серьезные трудности с пресной водой, а потому всеми силами старается сократить объемы вредных выбросов в морские воды, сэкономить потребление ресурсов, максимально решив проблему с минимальными затратами. И в архитектуре отеля это также прослеживается. Автором дизайна стал признанный мастер «зеленой архитектуры» М. Кастильо, который до этого реализовал уже множество подобных

проектов. Например, архитектор ушел от осваивания морских просторов для строительства большого количества искусственных островов, как это традиционно делается в подобных случаях, а произвел строительство как будто бы «на поверхности моря». Энергию здание отеля получает через ветряные генераторы и солнечные батареи, которые одновременно решают и проблемы с питанием в отеле. Подводная электрическая станция, которая вырабатывает энергию с помощью приливов и отливов, – это одна из самых больших заслуг архитектора и его гордость. Кроме того, под водой функционирует настоящая лаборатория, в которой и происходит сбор дождевой воды, переработка сточных вод и очистка. Новая технология позволяет уберечь океан от чрезмерных вредных выбросов. При этом, как отмечают специалисты, не только экологичности было уделено внимание при строительстве отеля – создатели отеля придавали высокую значимость удовлетворению потребностей своих посетителей, а потому предусмотрели удобную планировку и комфортабельные зоны [1, с. 15].

Подводя итог, следует обозначить некоторые ключевые моменты. Безусловно, гостиница «Метрополь» – известный и выдающийся объект мировой архитектуры и одна из самых ярких достопримечательностей российской столицы. К проектированию и строительству гостиницы создатели подошли крайне продуманно: как видно из приведенного выше анализа, во внешнем и внутреннем облике «Метрополя» нет ни одного лишнего элемента, все сочетается друг с другом, а в своей совокупности максимально функционально. «Метрополь» – один из самых ярких примеров того, как монументально-декоративное оформление гостиницы может повлиять на ее коммерческий успех.

Сравнивая исторические примеры с современными архитектурными изысками в облике отелей или гостиниц, обратим внимание, что если ранее внимание при разработке проекта в значительной степени уделялось как внешнему облику и внутреннему убранству, их изысканности, то сейчас тенденции совершенно другие. Даже если не учитывать проблемные с позиции развития экологии страны, тем не менее, в других случаях также можно заметить, что архитекторы все больше делают выбор в пользу экологически чистых материалов, источников возобновляемой энергии, не забывая при этом и о комфорте посетителей отеля – критерий, актуальный во все времена и в любые эпохи.

Архитектура отеля или гостиничного комплекса – понятие сложное и многогранное, включающее в себя внешний облик зданий, их внутреннюю планировку, ландшафтную организацию территории и внутреннее убранство помещений. Каждая составляющая важна и самостоятельна, но только в комплексе, соединяясь в одно гармоничное целое, они становятся законченным художественным образом, соответствующим общей идее отеля [2, с. 285].

Роль архитектуры в формировании имиджа гостиниц необычайно важна. Выразительный архитектурный облик становится тем визуальным фактором, который производит первое и самое сильное впечатление на клиента. Анализируя многообразие существующих на сегодняшний день в мире отелей и гостиничных комплексов, можно сделать вывод, что практически все современные архитектурные направления и течения нашли здесь свое отражение. Это связано с тем, что, являясь сложным и комплексным по своему назначению объектом, сочетающим в себе наряду с жильем общественно-развлекательные функции, гостиница позволяет

архитектору воплотить самые смелые новаторские идеи, создать выразительный и запоминающийся образ [4, с. 198].

Литература

1. *Коршунова, Н. Н.* Исследование тенденций развития современного гостиничного архитектурного дизайна / Н. Н. Коршунова, В. Хунюнь // Science of Europe. – 2021. – № 82. – С. 3-17.

2. *Пойдина, Т. В.* Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций / Т. В. Пойдина, С. Д. Бортников // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 2 (27). – С. 284-288.

3. *Писарская, С. Г.* Особенности реконструкции номерного фонда городского исторического отеля класса люкс на примере отеля «Метрополь» в Москве / С. Г. Писарская, Е. А. Мащенко // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2018. – Т. 20, № 13. – С. 181-195.

4. *Терехович, М. Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения / М. Л. Терехович // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 185-198.

Научный руководитель – доцент СПбГУПТД, и.о. зав. кафедрой ДОСО, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров Евгений Юрьевич Лобанов

Монументальное искусство в пространстве санатория (на примере архитектуры советского периода)

В настоящей статье кратко анализируются особенности оформления архитектурно-пространственной среды санаторно-оздоровительных комплексов советского периода и их современных аналогов. Автором в сравнении рассмотрены традиционные для монументального искусства времени элементы, которые можно встретить и в других подобных примерах, так и оригинальные, уникальные архитектурные решения. Более подробно в работе рассмотрены скульптура, мозаика, иные малые архитектурные формы.

Ключевые слова: монументальное искусство, архитектура, санаторий, архитектурно-пространственная среда

Yuliya S. Zharova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental art in the sanatorium space (on the example of the architecture of the Soviet period)

This article briefly analyzes the features of the design of the architectural and spatial environment of sanatorium complexes of the Soviet period – on the example of one of the military sanatoriums. The author considers both traditional elements for monumental art of this time, which can be found in other Soviet cities, and original, unique architectural solutions. Sculpture, mosaic, and other small architectural forms are considered in more detail in the work.

Keywords: monumental art, architecture, architectural and spatial environment, sanatorium

Санаторно-оздоровительное лечение в Советском Союзе было частью государственной социальной политики и пользовалось значительной популярностью у населения страны вне зависимости от возраста или социального статуса отдыхающего. Санатории располагались и в климатически позитивных природных зонах, и на севере, на Урале – по сути, на территории всей страны, а само по себе санаторно-оздоровительное лечение – одна из важных социальных гарантий государства.

В связи с этим представляется логичным, что внешнему и внутреннему виду советских санаториев уделялось серьезное внимание. Интересно, что одной из ключевых задач, которая стояла перед созданием и оборудованием санаторно-оздоровительного комплекса в СССР, была идеологическая, когда архитектурно-пространственная среда должна была не только быть комфортной и эстетичной, но и

соответствовать государственной идеологии. Для этого в оформлении использовались различные специальные элементы.

Разберем монументальное искусство санатория на примере военного санатория «Тамга», который расположен на территории современной Республики Киргизия – в советские годы это Киргизская АССР, южный берег озера Иссык-Куль.

Санаторий располагается в 330 км к юго-востоку от столицы Республики – города Бишкек, сейчас это климатический и грязевой санаторий национального Министерства обороны. Находится на высоте более 1600 м над уровнем моря [2, с. 184].

Необходимо отметить, что в целом «Тамга» – это типичный советский санаторий, на территории которого можно было найти обыкновенные для этого объекта скульптуры и архитектуру, – это большое количество размещенных в пространстве статуй (например, фонтан «Девушка с кувшином», скульптурная группа рысей у входа в регистратуру или скульптуры пловца и волейболиста). Безусловно, на территории санатория располагалась статуя Ленина, которая была демонтирована после распада Советского Союза, и в настоящее время на этом месте находится герб Республики. Также отметим традиционные для любых военных рекреационных объектов элементы – скульптуры красного командира, пограничника с собакой. Перечисленные объекты в своей совокупности – традиционное оснащение любого советского санатория, пионерского лагеря, военной части и т. д. Вместе с тем, исследователи отмечают и некоторые особенности монументального искусства, характерные только лишь для данного санатория.

Военный санаторий «Тамга» был построен в 1939 г. и предполагался как место отдыха для семей офицеров, позднее использовался как рекреационное пространство для космонавтов и спортсменов.

Эксперты подразделяют развитие монументального искусства данной территории на два периода: типовой (1949 – 1950) и период работы художника В. Д. Барскова (1969 – 1981). Для первой категории характерно использование общих форм для отливки скульптур, широкое применение армированного бетона и отсутствие каких-либо индивидуальных особенностей. Собственно, почему период и называется «типовой», – все санатории данного времени строились по одной схеме и даже в сходном облике.

В конце 1960-х над образом санатория трудился художник, писатель и исследователь В. Д. Барсков, выставки работ которого проходят и в настоящее время. Благодаря стараниям художника санаторий обрел свой стиль, оригинальные художественные решения, а в его облике начали явно проявляться профессиональное соотношение мозаик, барельефов с архитектурой зданий и планировкой санатория.

Рассмотрим некоторые элементы более конкретно. Так, для арки ворот, построенной еще в довоенные годы, в качестве прототипа использовалась римская триумфальная арка, а уже в 1950-е гг. ворота были обрамлены скульптурами парашютистки и танкиста. Интересно, что стойки арки были украшены кыргызским национальным орнаментом, что вносило оригинальность и национальный элемент во внешнее оформление входной группы (ил. 1).

Традиционными для советских военных санаториев были скульптуры военных, спортсменов, чьих монументальных двойников можно было найти и в других санаторно-оздоровительных пространствах страны. Какие-либо особенности в их

облике или материале, из которого они были изготовлены, выявить сложно, – образ довольно типичный, широко распространенный [3, с. 184].



Ил. 1. Входная группа

Одной из главных и наиболее впечатляющих достопримечательностей санатория продолжает оставаться огромная лестница, ведущая к пляжу. Ее длина – 125 ступеней, и данное сооружение выступает не только красивым элементом архитектурного дизайна, но еще и эффективным кардиотренажером. Вместе с тем, какие-то выдающиеся архитектурные особенности в этом объекте обнаружить сложно – внешний вид и дизайн лестницы достаточно стандартны для подобных элементов традиционной советской архитектуры, но внешне она выглядит солидно и удачно «вписывается» в общее проектное решение санатория [1].

Гораздо интереснее анализировать мозаику, которая также была популярна в советское время, и в некоторых городах хорошо сохранилась по сей день. Мозаика в военном санатории «Тамга» появилась в 1972 г., ее основная тематика связана с медициной и армией. В основе мозаики музея – отдельные квадратные блоки из смальты, которая для этого специально привозилась из РСФСР. По своему содержанию мозаика включала множество армейских символов (мужчина в военной фуражке) и элементов системы здравоохранения (чаша Асклепия, сердце, доктор). Так как мозаика применялась при оформлении санатория, ее главной целью выступала пропаганда здорового образа жизни, профилактика болезней, увлечение различными видами спорта. И если в целом, действительно, мозаики подобной тематики были широко растражированы по стране, а сюжет выглядит банальным, тем не менее, художнику удалось совместить элементы композиции в их оригинальном взаимодействии и соотношении, «поиграть» масштабами фигур и силуэтной графичностью. В здании клуба расположена мозаика с другой, совершенно противоположной тематикой – это любовь и природа, что проявляется и в особенностях оформления ее силуэтов и элементов, использовании широкой цветовой гаммы. Отметим

также, что мозаика встречается и на некоторых других объектах, размещенных на территории санатория, – например, это мозаика фонтана у зимнего бассейна, а также в самом интерьере бассейна, над старой столовой (теперь находится на частной территории) [1].

В оформлении пространства санатория в значительном количестве можно найти и барельефы, которые несут в себе самый разный смысл. Например, барельефы у теннисных кортов были созданы в 1977 – 1978 гг., и на них изображены элементы египетской религиозной иконографии, иероглифы первобытного сообщения, а после них – многие другие элементы вверх по историческому развитию русского искусства, через которую художник стремился передать сложность и системность мировой истории искусств. Барельефы, размещенные у бассейна, напротив, более целенаправленны в своем смысловом содержании, где изображены фигуры пловцов, сделанные из бетона со вставками естественного камня, а линии волн подхватывались линиями пловцов (ил. 2).

Современный санаторий, безусловно, преобразился, но, главным образом, в функциональном плане. Например, на территории были построены небольшие коттеджи, целиком удовлетворяющие своим оснащением требованиям посетителей. Появилось несколько площадок для активного отдыха – для игр в баскетбол, теннис или даже бильярд. Отдельно расположился пункт проката спортивного и туристического инвентаря. Иными словами, современный санаторий оснащен по последнему слову техники и может удовлетворить интересы практического любого его посетителя. Вместе с тем, актуальные для туриста XXI в. элементы продолжают базироваться в архитектурном обрамлении советского периода: капитальный ремонт на территории санатория не проводился, лишь точечно. Из самых глобальных изменений, произошедших после распада Союза, посетители отмечают то, что с территории исчез знаменитый памятник В. Ленину и И. Сталину, который размещался в центральной части санатория и был одним из его выдающихся архитектурных элементов, знакомых каждому.



Ил. 2. Барельефы на стене зимнего бассейна

Во-первых, многие архитектурные решения для оформления пространства санатория традиционны и стандартны, и для рассматриваемого исторического периода, и для всей подобной группы зданий и сооружений. Это характерная черта архитектуры советского периода, когда, переезжая из города в город, можно было столкнуться с практически идентичными элементами монументального искусства, даже размещенными в аналогичных местах.

Во-вторых, благодаря трудам художника В. Д. Барскова санаторий, тем не менее, приобрел свою уникальность и оригинальность, став, по сути, авторской работой. И в настоящее время на территории санатория сохранились элементы ранней советской визуальной культуры начала 1930-х гг. [3, с. 187].

Специалисты называют военный санаторий «Тамга» заповедником советской провинциальной скульптуры и архитектуры, ценность которого с каждым годом только растет, ведь во многих других пространствах этого слоя уже нет.

Рассмотрим также несколько примеров из современности.

Прогрессивная архитектура А. Аалто очень хорошо знакома жителям г. Выборга, где одной из знаменитых достопримечательностей города является возведенная по его проекту библиотека. Но финский архитектор много занимался и проектированием медицинских, оздоровительных учреждений. Так, санаторий «Паймио», расположенный на территории Западной Финляндии, – это огромный по своим масштабам, оригинальный и уникальный объект архитектуры XX в. Интересно, что это был первый проект дизайнера, где вся мебель была изготовлена именно по его проекту.

Противотуберкулезный санаторий был построен в 1932 г. в духе регионального модернизма. Проектные решения до сих пор вызывают восхищение исследователей. Кроме А. Аалто в конкурсе на возведение оздоровительного комплекса участвовали 13 проектов-претендентов, а победила именно идея финна. Сейчас санаторий используется в качестве центра по работе с детьми из малоимущих и неблагополучных семей [5, с. 186].

Для простоты уборки и визуального увеличения пространства архитектор построил помещения без острых углов, однако на практике это вызвало больше негодования со стороны пациентов, которым такие стены казались похожими на гробы. Каждый этаж был оснащен балконами для принятия пациентами воздушных ванн, а размещенная на крыше открытая терраса остается в первозданном виде и к настоящему моменту. А. Аалто немного увеличил высоту потолков, чтобы словно приподнять здание над окружающими санаторий верхушками сосен.

«Паймио» эксперты называют не только памятником архитектуры, но и одним из символов гуманизма, – к сожалению, далеко не все пациенты санатория имели шанс на продолжение жизни, и для кого-то из посетителей здание использовалось в качестве хосписа. Вместе с тем, оно было спроектировано для уюта и удобства пациентов, хотя обыкновенно учреждения подобного характера не выделяются такими характеристиками. А. Аалто, тем не менее, в основу своего проекта поставил именно проблему человека, что и позволило ему создать шедевр.

Более современный пример – реабилитационный центр Мэгги (санаторий для онкобольных), размещенный в британском городе Манчестер. Там расположено одно из передовых и наиболее крупных отделений онкологии в стране. В

реабилитационном центре в домашней и теплой атмосфере пациенты проходят различные курсы, получают консультации и терапии.

Центр довольно функционален, чтобы предоставить своему посетителю как можно больше возможностей комфортно проходить реабилитацию. Здесь можно найти и оранжерею, и кухню, и библиотеку, и спортивный зал для гимнастики, и обыкновенные комнаты отдыха. Офисы сотрудников Центра расположены на верхнем этаже – для того, чтобы сделать пребывание посетителей в центре максимально удобным и спокойным [4].

Целью главного архитектора Центра Н. Фостера было органичное соединение объема здания и пространства сада, – привязку к этому природному объекту можно найти во многих элементах объекта архитектуры. Деревянный каркас Центра сопровождается обильное остекление всех стен и даже потолка. На западе Центра расположена уютная веранда, а с юга – теплица, в которой пациенты занимаются психотерапией или встречаются за общим столом. Небольшой уютный садик для каждого из кабинетов психотерапевтов – еще один изысканный элемент Центра, его уникальная особенность.

Сам каркас словно вытянут в длину, но при этом достаточно органично вписывается в общую застройку улицы города. По задумке архитектора, в теплое время года здание становится опорой для вьющихся растений, и это станет точкой в объединении сооружения и окружающей его природы. Отметим также, что Центр – это не просто один из объектов Н. Фостера. Архитектор родился и вырос в Манчестере, а в уже взрослом возрасте перенес рак, поэтому к проектированию и возведению Центра автор подошел с наибольшим пиететом из возможных. И это особое чувство дизайнера прослеживается и в общем облике здания, и в отдельных его элементах.

Подведем краткий итог приведенному выше обзору.

Архитектурно-пространственная среда санаторно-оздоровительных комплексов имеет важное значение – в отличие от других объектов архитектуры, в данном случае она оказывает косвенное или прямое влияние на самого человека, его здоровье и внутреннее состояние. В приведенных выше примерах очевидно, что санаторно-оздоровительные комплексы вне зависимости от того, где и в какой исторический период они размещены, должны во многом учитывать эстетическую составляющую, быть созданными именно для человека и даже для больного человека. Эстетика, душевное спокойствие и умиротворение, тишина, гармония – все это способна дать человеку архитектура окружающего его места, а потому особенности проектирования таких учреждений крайне важны. И в представленных в работе объектах мы также это наблюдаем.

Вместе с тем, в современной архитектуре во многом прослеживается опыт прошлого. Это может быть выражено в отдельных элементах тех или иных объектов архитектуры, или во внешнем виде в целом. Создать современный объект архитектурного искусства невозможно без опоры на устоявшиеся в веках основы. Учет исторического опыта и ориентирование на человека – главные принципы проектирования архитектуры современных санаторно-оздоровительных комплексов России и мира в целом.

Литература

1. *Адрианова, В.* Монументальное искусство военного санатория «Тамга» 1940–80 гг. // *Esimde* : [сайт]. – URL: <https://esimde.org/wp-content/uploads/2020/workshop-participants-materials/Monumentalnoe-iskusstvo-voennogo-sanatoriya-Tamg-1940-80gg.Vera-Andrianova.pdf> (дата обращения: 02.02.2023).
2. *Бобр, В. И.* Формирование архитектурного образа рекреационно-оздоровительных центров в современной России / В. И. Бобр, М. Д. Коновалова, А. Н. Калугин // *Мир современной науки*. – 2011. – № 17. – С. 48-52.
3. *Ванюков, Д. А.* Здравницы рабоче-крестьянской Красной Армии в годы Великой Отечественной войны / Д. А. Ванюков // *Сибирский медицинский журнал (Иркутск)*. – 2017. – № 1. – С. 62-67.
4. *Крамаренко, М. А.* Принципы архитектурно-планировочной организации курортных гостиниц // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2017. – № 3 (40). – Р. 104-112. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsiyu-arhitekturno-planirovochnoy-organizatsii-kurortnyh-gostinits> (дата обращения: 02.02.2023).
5. *Терехович, М. Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения / М. Л. Терехович // *Искусство Евразии*. – 2019. – № 2 (13). – С. 185-198.

Научный руководитель – доцент СПбГУПТД, и. о. зав.кафедрой ДОСО, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров Евгений Юрьевич Лобанов

А. С. Турдиева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монуменально-декоративное искусство в архитектурных пространствах терм и спа-комплексов

Оздоровительные, термальные, спа-комплексы наряду с решением главной цели – улучшение качества здоровья человека – зачастую одновременно выступают и объектами монументально-декоративного искусства, несут в себе значительную культурную ценность. Подобных примеров множество не только в зарубежной практике, но и в российской. В статье рассматривается, каким образом особенности архитектурно-дизайнерского проектирования могут быть отображены в различных общественных оздоровительных сооружениях.

Ключевые слова: архитектурно-пространственная среда, архитектура, термальный комплекс

Angelina S. Turdieva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Evgenii Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental and decorative art in the architectural spaces of thermal baths and spa complexes

Wellness, thermal, spa complexes, along with solving their main goal – improving the quality of human health – often simultaneously act as objects of monumental and decorative art, carry significant cultural value. There are many similar examples not only in foreign practice, but also in Russia.

The article examines how the features of architectural and design can be displayed in various public health facilities.

Keywords: architectural and spatial environment, thermal complex

Сохранение и восстановление как физического, так и душевного здоровья человека – одна из важных функций архитектурной среды, которая, к сожалению, часто ускользает от внимания современных проектировщиков. О ней не следует забывать и при проектировании жилья, офисов, заводов и т. д., но в проектах оздоровительных комплексов эта функция является центральной. Несмотря на то, что

учреждения лечебно-оздоровительной системы и санаторно-курортной базы имеют четкую, определенную цель своего создания и существования, есть и другие задачи, которые такие объекты решают, и одна из важных задач – эстетическая. В некоторых случаях особенности архитектурно-дизайнерского проектирования превращают обыкновенные учреждения социальной значимости в настоящие объекты культурного наследия. В настоящей статье данный вопрос рассматривается на примере известных памятников культуры и архитектуры – термальных комплексов Фридрихсбад, Каракаллы Терме, Мира термы и Рогнер Бад Блуммау.

Термальный комплекс Фридрихсбад был создан в 1877 г. Его внешний облик оформлен в классицизирующем стиле, а в характере оформления интерьеров нетрудно обнаружить множество различных отсылок к итальянскому искусству позднего ренессанса, а с технологической стороны – к римско-ирландским баням. И в настоящее время он носит название немецкого варианта сауны.

Использованный автором проекта стиль неоренессанс, как одна из разновидностей так называемых неостилей, характеризуется, в первую очередь, значительным количеством отсылок к эпохе Возрождения. Собственно, поэтому стиль и называется таким образом. При этом в его внешнем выражении можно заметить и элементы стилей Фландрии, и Нидерландов, и Англии, и Германии – т. е., Северного Возрождения. Кроме того, неоренессанс содержит в себе некоторые выражения французского Ренессанса, немецкого вычурного стиля барокко, а также готические мотивы.

Архитектором Фридрихсбада был знаменитый Карл Дернфельд. Прообразами или «непосредственным архитектурными моделями» для его проекта стали здания Райтценбад в венгерском Будапеште и Граф-Эберхардсбад, который находится также в немецком городе Вильдбаде. Именно их внешний облик К. Дернфельд использовал в своей работе. Интересно, что северо-восточная сторона фасада здания украшена двумя табличками, на которых выгравированы цитаты из знаменитого «Фауста» немецкого классика И. Гёте. Также в своем архитектурном решении автор был вдохновлен знаменитыми Термами Каракаллы, которые будут более подробно рассмотрены далее.

К сожалению, первоначальные эскизы и зарисовки архитектора были утеряны. Но и в конечном результате можно наблюдать множество характерных черт художественного стиля архитектора К. Дернфельда. Например, в разработке облика переднего фасада здания наблюдается сочетание вертикальных горизонтальных декоративных элементов, расположение которых четко определено и имеет строгую систему. Аркада окон, которая применена в качестве завершающего облик фасада элемента, явно имеет в своей основе коринфские капители пилястр верхнего уровня. В свою очередь, в межарочном пространстве располагаются своеобразные медальоны со скульптурными изображениями портретов разных исторических персон, которые имеют отношение к развитию термальной культуры (ил. 2). Аккуратный карниз с дентикулами – то, что элегантно завершает внешний облик фасада, придает ему особую изящность [2, с. 105].



Ил. 1. Бани в немецком Баден-Бадене, термальный комплекс Фридрихсбад

Само по себе здание устроено симметричным образом с наличием центральной осевой композиции. В центре расположен ризалит, который предназначен для акцентирования парадного входа в термы, оформлен в виде стандартной триумфальной арки. В XIX в. подобный элемент был весьма популярен у архитекторов того времени, использовался часто в самых разных объектах.

Отметим, что в архитектуре комплекса можно обнаружить и бюст заказчика здания. Историки пишут, что им был великий герцог Баденский Фридрих I, – именно его образ виднеется в центре позолоченного тимпана над зданием.

Внутри здание устроено весьма функционально – для этого внутреннее пространство разделено на определенные зоны. Всего помещений 17, и это – наследие устройства древнеримских общественных бань. Внутреннее убранство комплекса совмещает историческую составляющую, функциональность и современную эстетику, – ведь именно это и привлекает потребителя в настоящее время [1, с. 110].

Еще один известный термальный комплекс, размещенный в Баден-Бадене, – это Каракалла Терме. Он был открыт в 1985 г., и значительно отличается от рассмотренного ранее комплекса Фридрихсбад. Это проявляется и во внешнем облике, и во внутреннем обустройстве. Например, планировка комплекса ассиметрична, многообъемна, и через нее явно прослеживается многофункциональность здания. Сам по себе комплекс отличается конструктивным архитектурным решением, состоит из двух основных зданий: одно из них представляет собой многоэтажный прямоугольный корпус, где расположены такие функциональные зоны, как сауны и спортзалы, а второе имеет форму ротонды с колоннадой. Здесь разместился огромный бассейн с термальной водой. Обе части одного архитектурного целого объединены массивной двухэтажной вставкой сложной нестандартной формы. И здесь во внешнем облике мы можем найти множество отсылок к Древнему Риму – в частности, это термы императора Каракаллы, в честь которого, собственно, и назван данный термальный комплекс. Но есть и другие элементы.

Здание Терм Каракаллы – это самое большое здание в Древнем Риме, его общая площадь более 13 га, а внешне термы были построены по общей схеме с другим памятником архитектуры – термами Траяна (ил. 2). Оба сооружения вмещали более

3 тысяч человек, а внутреннее убранство включало сады, фонтаны, павильоны, залы для собраний и спортивных упражнений и даже библиотеку.

В настоящее время Термы Каракаллы – памятник архитектуры мирового значения, находится под особой охраной, но также постоянно производятся различные работы по его восстановлению, укреплению – того, что осталось [1, с. 110]. В 1890 г. в термах был открыт Национальный музей, который действует и в настоящее время.

Что же касается одноименного термального комплекса в Баден-Бадене, то внешне здание не слишком выделяется из окружающей застройки, но, вместе с тем, отличается продуманными и элегантными архитектурно-дизайнерскими решениями, особенно если изучать его изнутри. Там – стеклянные стены, которые словно соединяют в единое целое среду, окружающую комплекс, и все его внутренние элементы. Получается своеобразная композиция, которая не имеет налета искусственности, а потому приятна взгляду посетителя и создает ощущение уюта. Это влияет и на динамику пространства: происходящее в помещении и его внутреннее убранство кажется более «живым», ярким, и уже точно разнится с тем, что можно наблюдать, находясь в упомянутом выше Фридрихсбаде. Эксперты, оценивая в своих работах Каракалла Терме, неоднократно упоминают такие термины как «водопады и каналы с потоками воды», «представления», «бурлящие чаши, кресла и лежаки», «гейзеры» и т. д. [5, с. 16].

А что в современности?

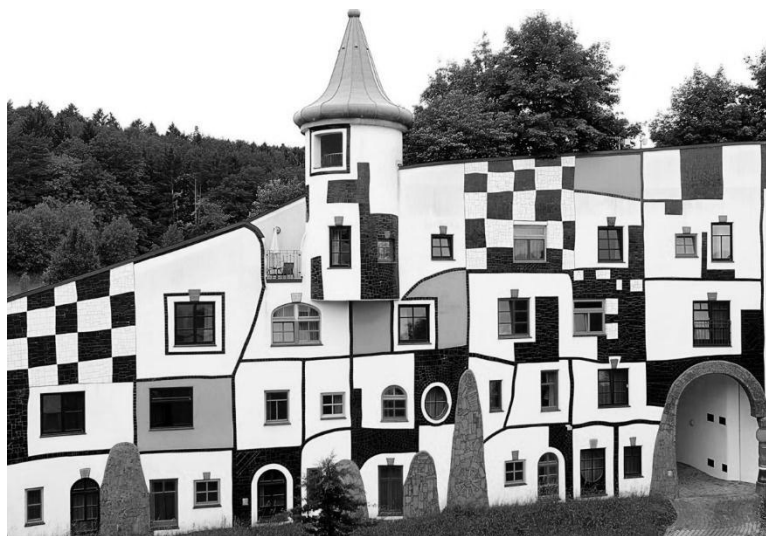
В России один из наиболее известных современных термальных комплексов построен в Новосибирске в 2018 г., – это знаменитый «Мира термы. Сосновый Бор». 4 этажа и почти 8 тыс. м², водные зоны, спа-салон красоты, эколавка, фудкорт, площадка с гидромассажными ваннами, соленые озера, бассейны и многое другое, – разработчики проекта с гордостью заявляют, что аналогов современного релакс-курорта в России нет. При этом от традиционных, недавно еще таких модных шумных аквапарков с горками и аттракционами, этот термальный комплекс, напротив, отличается тишина, спокойствие и умиротворенность. Комплекс построен по мотивам итальянских древних сооружений, а главной своей целью как будто бы имеет единение с природой. Об этом можно судить по пространствам, которые окружены стеклянными стенами и панорамными окнами в пол и в которых тепло и светло в любое время года. Особенно ярко тема природы прослеживается в летней зоне «Пляж», где расположена открытая терраса с видом на сосновый бор и озеро, а также открытый бассейн.

Интересно, что максимальное внимание при разработке проекта было уделено и акцентам на естественное освещение, – для этого при остеклении использовались специальные алюминиевые профильные системы, а также особые оконно-дверные конструкции. Благодаря усилиям архитекторов пространство помещений визуально увеличилось, наполнилось воздухом и солнцем.

В целом новосибирский термальный комплекс невероятно удобен и функционален, но в современном мире этого добиться несложно. Использование экологически чистых материалов, специально подобранной цветовой гаммы и принципа максимальной открытости пространства позволяет создать желаемый эффект и дать гостям комплекса почувствовать настоящее единство с природой [4].

Рассмотрим еще один пример из современной эпохи – знаменитый отель и оздоровительный центр в небольшом австрийском городке Бад-Блумау «Рогнер Бад

Блумау». Его авторы – австрийский художник-живописец, архитектор Ф. Хундертвассер, выпускник Венской академии изобразительных искусств, и П. Пеликан, архитектор, который занимался непосредственно возведением термального комплекса.



Ил. 2. Отель и оздоровительный комплекс Рогнер Бад Блюмау, Австрия (архитектор и художник Ф. Хундертвассер)

Объект уникален тем, что на его крышах растут леса – в буквальном смысле этого слова. Внешне комплекс удивляет красочными фасадами, выполненными в элегантных органичных формах. Интересно, что здание обрамляют золотые купола, 330 цветных колонн, более 2400 окон, и при этом нет повторения в дизайне или внешнем выражении.

История создания комплекса также интересна. В 1970-х гг., когда началось его строительство, глава общины решил именно так использовать горячие термальные источники, случайно обнаруженные во время бурения скважины по разведке сырой нефти и газа. Р. Рогнер спроектировал специальные купальные помещения, разработал структуру курортного поселка, а уже в 1992 г. весь общий проект был детально разработан с упомянутыми выше архитекторами. Комплекс открылся в 1997 г.

В настоящее время «Рогнер Бад Блюмау» – один из самых популярных у осведомленной европейской публики курорт. Он включает 14 бассейнов, 12 саун, спа и детскую зоны. Внешне комплекс выглядит довольно сказочно – некоторые авторы даже сравнивают его с домиком хоббитов из известного художественного произведения. Это тихое и уединенное место в провинциальной Австрии, с территорией, закрытой для доступа посторонних. Иногда комплекс критикуют за его кажущуюся неактуальность в сравнении с современными дизайнерскими сооружениями, но, несмотря на это, курорт остается одним из уникальных примеров синтеза архитектуры и природы, даже спустя полвека сохраняя изысканность, эстетичность и уют, что и сейчас привлекает на территорию комплекса все новых и новых посетителей [3].

Подводя итог краткому рассмотрению данной темы, обозначим ключевые элементы монументальной архитектуры подобных оздоровительных пространств.

Итак, первая черта, которая так или иначе присутствует во всех объектах, – это их многофункциональный характер, что непременно сказывается и на

архитектурно-дизайнерских решениях разработчиков зданий. Это могут быть абсолютно различные по своему функционалу зоны, некоторые из них статичны, некоторые – напротив, динамичны, а потому в элементах дизайна это необходимо учитывать.

Второй признак – использование современных технологий, от чего сегодня тоже невозможно отказаться, поскольку это напрямую связано и с функционалом медицинского, культурного, рекреационного назначения, и с потребностями посетителей комплекса. Для сравнения обозначим, например, что термальный комплекс, который и внешне, и внутренне исключает современные элементы, оставаясь в рамках устаревшей стилистики, потребитель настоящего дня вряд ли выберет для посещения – в угоду новым современным решениям [2, с. 122].

Третий признак, который также нельзя обойти стороной в анализе, – это единство архитектурного целого и его частей. В рассмотренных выше примерах это достаточно хорошо заметно. Здесь имеется в виду, что проектирование будущего образа термального комплекса или спа должно происходить в контексте создания общего композиционного решения, как системы наружных зон бассейнов, бань, естественных аэросоляриев и кафе, иных внутренних и внешних элементов [1, с. 113].

В каждом из современных архитектурных решений так или иначе угадываются оттенки прошлого. Правда, выражается это каждый раз по-разному: где-то дизайнерские идеи прошлых столетий элегантно вписаны в современное архитектурное искусство и эстетично переплетаются с ним, где-то – выступают основой для создания современного дизайна. Все это говорит о преемственности поколений, учете и изучении уникального опыта прошлого – для того, чтобы разработать актуальные для современности, интересные и элегантные архитектурные решения.

Таким образом, архитектурные решения термальных комплексов тесно связаны и напрямую зависят от выполняемой ими системы различных функций. Как показывает практика, решение проблемы проектирования возможно даже через сохранение исторического облика здания с непременно использованием современных элементов. Довольно часто термальные комплексы и спа-центры – это своеобразные памятники культуры, истории и архитектуры, и представленные выше примеры подтверждают данный тезис.

Литература

1. Алмосов, Л. И. Монументальное искусство как средство организации архитектурно-пространственной среды / Л. И. и А. Л. Алмосовы // KANT. – 2014. – № 4. – С. 108-114.

2. *Всеобщая история архитектуры* : в 12 томах / гл. редкол. Н. В. Баранов [и др.]. – Москва : Стройиздат, 1973. – Т. 2 : Архитектура античного мира: Греция и Рим / под ред. В. Ф. Маркузона [и др.]. – 712 с.

3. Исупова, М. А. Принципы архитектурной организации современных спа-комплексов / М. А. Исупова // Наука ЮрГУ : мат-лы 71-й науч. конф. / Электронный архив ЮУрГУ : [сайт]. – URL: <https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/41590/%2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 04.03.2022).

4. *Корякина, А. Н.* Особенности формирования архитектуры спа-комплексов и велнес-центров в России и за рубежом / А. Н. Корякина // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2008. – № 1. – С. 14-22.

5. *Реализованные проекты: термальный комплекс «Мира термы. Сосновый бор»* // АЛЮТЕХ : [сайт]. – URL: <https://alutech-group.com/cisru/pererabotchik/proekty/mira-termu/> (дата обращения: 24.12.2022).

6. *Терешина, О. Б.* Архитектурно-дизайнерские решения оздоровительных комплексов на термальных источниках / О. Б. Терешина, Е. О. Терешина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Строительство и архитектура. – 2019. – № 2. – С. 11-17.

УДК 75.052:747

Ю. Л. Кузнецова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монуменральная живопись и ее роль в современном интерьере

Статья посвящена монументальной живописи, как древнейшему виду росписи. Описаны техники монументальной живописи в интерьерах общественных и личных пространств на примере комнат Бергля в Венском дворце Шенбрунн. Итоговые выводы статьи подчеркивают что монументальные произведения искусства, входящие в интеграцию с архитектурой и ландшафтом, становятся пластической и смысловой доминантой в городских условиях.

Ключевые слова: дизайн среды, монументальное искусство, живопись, роспись, интерьер

Yulia L. Kuznetsova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Evgenii Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental painting and its role in the modern interior

The article is devoted to monumental painting as the oldest type of painting. The techniques of monumental painting in the interiors of public and private spaces are described. Monumental works of art, integrated with architecture and landscape, become a plastic and semantic dominant in urban conditions.

Keywords: environmental design, monumental art, painting, painting, interior

Многообразное взаимодействие человеческой цивилизации и природы, равно как и сложные взаимоотношения различных сообществ, а также идеологием, с неизбежностью порождают новые культурные составляющие. В концепции отношений человека и города возникают новые пространственные и временные взаимосвязи. Меняется и роль монументального искусства в городской среде. Деконструкция системы традиционных ценностей приводит к изменениям в социальном функционировании крупных художественных произведений, трансформации их идейного, нравственного и педагогического значения.

Средовое проектирование предполагает взаимосвязанность, т. е. синтез различных видов искусств в любом объекте дизайна в единое целое, в котором

объединение идейно-художественных содержаний его отдельных частей и компонентов обладают особой значимостью. В этом синтезе искусств – архитектуры, живописи или скульптуры, – каждое направление не является отдельной частью структуры, а служит созданию целостного произведения в едином пространстве. Художественными смыслами в данном случае пронизан каждый объект, представляющий ту или иную культурную эпоху. Полная и завершенная средовая композиция при таком подходе является конечной целью интегрированного творчества, финальным пространственным образом [1].

Монументальная живопись согласно своему назначению и характеру объединена с архитектурным ансамблем. Фрески, мозаики, панно, витражи способны существенно обогатить художественное оформление интерьера или даже целого здания. Это один из видов искусства, который напрямую связан с внутренними пространствами архитектурных сооружений. Роспись стен, потолка и мебели, а также органично связанные с ними в художественное целое предметы мебели, позволяют вдохнуть в пространство комнаты жизнь, создавая индивидуализированный образ. Монументальные картины применяются в интерьере на протяжении веков и позволяют акцентировать внимание на объемах и тектонике, создать иллюзию расширения пространства. Художественную роспись возможно использовать и в отдельных фрагментах интерьера, либо применять небольшие образные панно для визуального увеличения пространства в маленьких помещениях. При таком способе оформления стен есть несколько преимуществ: подобная роспись хорошо справляется с целью оформления интерьера, создает неповторимую атмосферу и может стать основным мотивом в декоре [2].

В связи со стационарностью и долговременностью произведений монументального искусства, многочисленные образцы ее сохранились почти в любой цивилизации с развитой архитектурой и порой оставались едва ли не единственным объектом художественного наследия. К ним относятся творения, размещенные на стенах, потолках, сводах, реже – на полах, а кроме того, все без исключения виды росписей по штукатурке – фреска (буонфреско, фреско а секко), темперная и масляная живопись (или живопись на каком-то другом связующем), мозаика, живописные панно на холстах, адаптированные для конкретного места в архитектуре, а также витражи, сграффито, майолика и прочие формы плоскостно-живописного декора в архитектуре [3].

Произведение монументальной живописи обладает целостностью, а также завершенностью только во взаимодействии со всеми элементами архитектурного ансамбля. Непосредственно по отношению к архитектуре, экстерьеру и интерьеру здания, вышеупомянутое органическое единство позволяет с полной уверенностью отметить тот факт, что монументальная живопись и все ее проявления считаются неотъемлемой составляющей архитектурных и дизайнерских проектных решений в рамках определенных направлений [4].

Ярким примером интерьеров с использованием монументальной живописи являются комнаты Бергля в Венском дворце Шенбрунн (*Bergl Rooms*). Помещения украшены пейзажными фресками в стиле тромпель, выполненными Иоганном Венцелем Берглем по заказу императрицы Марии Терезии (ил. 1, 2).

Этот уникальный ансамбль летних апартаментов состоит из четырех комнат, богато украшенных чередой пейзажных фресок. Преимущества летних

апартаментов заключались в том, что они имели прямой выход в сад и были намного прохладнее, чем комнаты на первом этаже.



Ил. 1, 2. Росписи в комнатах Бергля

Основная концепция художественного дизайна подчеркивает функциональное значение последовательности комнат: фрески в первой комнате, которая служила прихожей, показывают природные пейзажи, практически не тронутые человеческой рукой. В тропической растительности резвятся экзотические водоплавающие птицы (ил. 3). Пространственные акценты добавляются с помощью расписных порталов, в то время как выходящая растительность змеится вверх, нивелируя границу между стеной и потолком.



Ил. 3. Первая комната

Во второй комнате, которая, вероятно, служила приемной, расписные шелковые драпировки, павлины и корзины с фруктами напоминают о придворной культуре. Тщательно продуманные композиции из фруктов контрастируют с роскошью природы и ее быстротечностью. В третьей комнате, которую вдовствующая императрица использовала в качестве своей спальни, на картине изображен сад в стиле барокко, символизирующий царскую власть и господство над природой.

Ландшафтные залы в Шенбрунне, оригинальное художественное качество которых было выявлено в результате реставрационных работ, проведенных в 2000-х гг., являются одними из самых ценных ансамблей комнат во дворце.

Основной особенностью большинства монументальных проектов считается композиционное решение поверхностей стен. Благодаря богатству приемов композиции, методам архитектурного объединения, применению форм живописи и орнаментов, соответствующих определенному стилю, стены являются доминирующими элементами системы художественного оформления интерьеров различных помещений. Имеется несколько альтернативных вариантов – ключевых взаимоотношений стенописи вместе с архитектурными элементами членения стены. Один из них – применение крупномасштабных ордерных элементов, разделяющих стены на несколько отрезков, которые сохраняют для росписи только заключенные между ними фрагменты ее поверхности. Ложные архитектурные элементы – схематичные рельефы в виде упрощенных лопаток, фронтонов, филенок, исполняющие роль геометрического обрамления для стенописи, – также относятся к этому приему. Второй вариант опирается на формообразующие возможности иллюзионной живописи – ее способность изменить стену или «растворить» ее при помощи глубоких живописных аспектов, стерев таким образом границу между реальной и изображенной поверхностью. Еще одним вариантом является живописная трактовка плоскости стен как единого поля для целостного изображения, где отсутствуют классические вертикальные членения стен – цоколь, основная поверхность и антаблемент (или карниз) [5, 6].

Следующим по значимости архитектурным компонентом интерьера, связанным с монументальной живописью, остается поверхность потолка, либо другое, более сложное решение свода. Некоторые современные монументальные проекты раскрывают желание дизайнеров сильно акцентировать потолок живописными средствами, создать контрастность в его оформлении. Одним из способов является асимметричная позиция рисунка к середине потолка. Другим – является деконструкция плоскости потолка рисованием, состоящим из «рваных» картин различных масштабов и изображаемых в различных пропорциях. Кроме того, применяется метод гипертрофии размеров круглых потолочных плафонов вместе с росписями, занимающих практически целую плоскость. Осуществляется перенос архитектурных элементов, исторически закрепленных за стеной, на потолок (стенные панели с филенками). Объяснение новых видов рельефных и живых композиций потолка дает все основания для укрепления их самостоятельной роли в дизайне [7].

В качестве заключения можно отметить, что монументальная живопись представляет собой особый визуальный и смысловой «слой», органично дополняющий интерьерное решение. Роспись стен способна преобразовать облик утилитарного помещения, добавив дополнительное концептуальное измерение и превратив интерьер в произведение искусства. Модернистские течения характеризуются отказом

от классических конфигураций монументальной живописи, а также вытеснением их из композиции интерьеров. Возникают элементы и приемы, призванные брать на себя функцию стиле- и формообразования, а также эстетического преобразования пространства, – функцию, обычно выполняемую средствами монументального искусства. К ним относятся приемы перевода живописи в объемно-пространственную среду, либо перевод произведений станковой живописи в организацию внутреннего убранства средствами монументального искусства, вместе с применением композиций абстракционизма, а также супрематизма в организации пространственной и визуальной структуры интерьера.

Литература

1. Чурсин, Д. В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий : дис. ... канд. архитектуры / Д. В. Чурсин. – Екатеринбург, 2006. – 133 с.
2. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование интерьера : учебник / В. Т. Шимко. – Москва : Архитектура-С, 2011. – 256 с.
3. Арган, Д. История итальянского искусства / Д. Арган. – Москва : Радуга, 2000. – 533 с.
4. Монументальная живопись // Культура.РФ : [сайт]. – URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/monumentalnaya-zhivopis/> (дата обращения: 29.12.2022).
5. Наследие земли Владимирской: монументальная живопись / авт.-сост. А. И. Скворцов. – Москва : Памятники Отечества, 2004. – 288 с.
6. Толстой, В. П. Об основных понятиях монументального искусства / В. П. Толстой // Советское искусствознание. – 1980. – № 2. – С. 202-221.

**Синтез мозаики и архитектуры как элемент пропаганды в СССР.
1920 – 1980-е гг.**

Фасады многих общественных сооружений в СССР украшались мозаиками. Монументальные произведения все еще можно наблюдать в различных городах нашей страны. Зачастую в подобных мозаиках изображались герои труда – космонавты, шахтеры, сталевары, монтажники-высотники, доярки и представители других рабочих профессий. Статья позволяет проследить специфику пластической интерпретации трудовых моментов в советском монументальном искусстве с точки зрения синтеза архитектурного и мозаичного искусства.

Ключевые слова: декоративное убранство зданий, мозаичное панно, монументальное искусство, мозаика

Anna A. Aksenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Synthesis of mosaics and architecture as an element of propaganda in the
USSR. 1920 – 1980**

The facades of many public buildings in the USSR were decorated with mosaics. Monumental works can still be seen in various cities of our country. Often, such mosaics depicted heroes of labor - cosmonauts, miners, steelworkers, high-rise installers, milkmaids and representatives of other working professions. The article allows us to trace the specifics of the plastic interpretation of labor moments in Soviet monumental art from the point of view of the synthesis of architectural and mosaic art.

Keywords: decorative decoration of buildings, mosaic panels, monumental art, mosaic

Обращаясь к истории формирования синтеза мозаики и архитектуры как особой формы визуальной пропаганды в советском монументальном искусстве, для начала следует обратиться к ее истокам. Идеи Ленина берут свое начало частично от сочинения Томмазо Кампанеллы «Город Солнца». Мыслитель упоминает стены зданий, которые украшали фресками. Их задачей являлось просвещение молодого поколения. На этих фресках изображались события истории, а история возбуждает гражданское чувство словом, участвует в деле образования и воспитания новых поколений. Ленин вдохновился этой идеей и выдвинул в 1918 г. программу развития монументального искусства и его мобилизацию в качестве важнейшего агитационного средства революционной идеологии.

В 1955 г. выходит распоряжение Центрального комитета партии и Совета министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». На смену роскошной лепнине, скульптуре и другим архитектурным украшениям приходят простота и лаконизм оформления. Постройки времен СССР второй половины 1950-х – 1980-х гг. отличаются выявлением конструкции архитектурного сооружения без добавления украшений. Мозаичные панно становятся одним из главных украшений архитектуры этого времени. Также мозаика выступает главным звеном во взаимодействии архитектуры и изобразительного искусства. Здания, возведенные в соответствии с принципами функционализма, подходили по всем критериям эпохи социализма и быстро заполнили города СССР. При этом такие здания почти ничем не отличались друг от друга. В то же время эти скучные фасады и торцы жилых зданий наводили тоску на людей. Тогда в московском архитектурном бюро приняли решение приукрасить здания мозаичными панно. С помощью мозаики здания приобретали не только эстетически красивый вид, но и ко всему прочему мозаика – это дополнительное утепление помещений.

Вследствие декорирования фасадов и торцов зданий мозаикой, отпала необходимость в постоянном ремонте. Мозаичные панно, которые состояли из смальты, были очень долговременными. Быстрее разрушится само здание, нежели с мозаичного изображения отколоса бы хоть один кусочек смальты. С течением времени подобные панно не утрачивали своей красочности, а также были защищены от выгорания на солнце, в отличие от росписей, где использовалась обычная краска, способная потерять яркость уже через год. Такую работу приходилось бы постоянно освежать, для того чтобы здание никак не утратило яркости. Но картина, выложенная мозаикой, не нуждается в освежении цвета. Ее нужно только иногда мыть, чтобы пыль не перебивала истинные цвета. Однако с данной проблемой отлично управлялись ливни. Также нужно выделить то, что на сегодняшний день советские мозаики на стенах зданий выглядят также прекрасно, как и во времена, когда были только созданы. Великая Октябрьская социалистическая революция сформировала хорошие условия для расцвета монументального искусства. Революция дала художникам-монументалистам большую аудиторию и призвала живописцев продвигать собственными творениями идеи гуманизма и социальной справедливости. Социалистический строй направил монументальное искусство на путь народности и реализма и сделал его могучим средством идейно-художественного воспитания людей.

Ленинский проект «монументальной пропаганды» играл немаловажную значимость в создании советского монументального искусства. Интерьеры и фасады общественных сооружений СССР стремительно стали декорироваться мозаикой в шестидесятые годы. В последующие десятилетия красочные изображения начали возникать также в торцах пятиэтажных зданий – хрущёвок. Сюжеты мозаик были абсолютно различными: от октябрят до тружеников заводов. Наряду с исполнением эстетической функции мозаичные изображения также выступают прекрасным орудием агитации.

Для работы над разработкой рисунка для плиточных мозаик приглашались лучшие скульпторы и художники. Сначала ими создавался рисунок на определённую тему. Важно было, чтобы он соответствовал назначению того здания, на котором был бы размещён. Так, на фасадах школ выкладывали счастливых пионеров и октябрят. Фасады заводов и фабрик украшали довольные рабочие с инструментами

в руках. Но интереснее всего мозаика проявлялась в архитектуре развлекательных заведений. Фасады советских театров украшались мозаикой, иллюстрирующей сцены из пьес. На некоторых заведениях появлялись абстрактные композиции. На наружных стенах НИИ мозаика изображала различные опыты, чтобы показать развитие советской науки. А после полёта Юрия Гагарина популярной стала космическая тематика.

Тематика произведений монументальной живописи, формирующих художественный образ зданий эпохи советского модернизма, соответствовала образной программе, утвердившейся в Советском Союзе к началу 1960-х гг.: советская символика; тема труда; тема детства; тема спорта, природные мотивы, стилизованные биоморфные изображения; абстрактные композиции. При этом пластическое решение таких композиций уже в течение 1960-х гг. претерпевало существенные изменения: «Если в конце 50-х – начале 60-х годов во всех видах и жанрах советского искусства <...> определяющим был поиск «современного стиля», окрашенного чертами суровой, несколько абстрагированной романтики и героики, то со второй половины 60-х годов явственно обозначились самостоятельные пути исканий в области монументальных и станковых видов творчества, связанные с их специфической художественной природой. В монументальной живописи и скульптуре это проявилось в усложнении поэтического языка произведений, усилении роли творческой индивидуальности, в пафосе гражданственности, в широте охвата явлений. В монументальной живописи и скульптуре конца 60-х – начала 70-х годов возникает интерес к объемности, предметной осязаемости изображений, к усложненным, порой запутанным пространственным построениям» [2, с.111]. При этом в мозаике как действенной форме монументальной пропаганды к концу 1960-х гг. отчетливо обозначились три основные линии отображения круга предпочтительных для советского искусства сюжетов и мотивов. Первая была связана с традиционной сюжетной композицией, где, к примеру, тема труда могла подаваться как изображение рабочего процесса, связанного с фабричным или крестьянским трудом (сборка машин, изготовление тканей, сбор урожая). Другая форма отражения того же трудового процесса могла быть отражена в наборе символов, отражающих главную тему композиции – например, шестеренки, заводские трубы, которые уже не связаны друг с другом логикой некоего сюжета, а воспринимаются набором пластически отделенных друг от друга аллегорий. Наконец, особый раздел пропаганды в советских мозаиках представлен абстрактными композициями, которые достаточно часто встречаются в оформлении научно-исследовательских институтов или учебных заведений, связанных с преподаванием естественнонаучных дисциплин (математика, физика, химия). При этом если в станковой живописи присутствие беспредметных или абстрактных мотивов в 1960 – 1980-е гг. не было возможным, то в визуальной пропаганде монументального искусства оно допускалось, при том, что оно требовало определенного обоснования, которое могло быть обусловленным назначением пространства, где размещалась мозаика, или названием композиции. При этом последняя могла иметь чисто оформительский характер, и в таком случае речь зачастую шла о заполнении стены фасада или интерьера орнаментальными мотивами, которые уже выходили за рамки собственно агитационной или пропагандистской функции монументального произведения.

Литература

1. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века: утопии и реальность : в 2 томах / под ред. А. Д. Кудрявцевой. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002.
2. *Монументальное искусство СССР* / авт.-сост. В. П. Толстой. – Москва : Советский художник, 1977. – 384 с.
3. *Пронина, И.* Советское монументальное искусство / И. Пронина. – Москва : Советский художник, 1976.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

УДК 75.052:738.5(47+57)

М. В. Емельянова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальное искусство СССР в контексте развития идей научно-технического прогресса

Синтез монументальных произведений и архитектуры в СССР начинал звучать уже в первый год после победы Октябрьской революции. Научные открытия расширили представления людей о пространстве и времени. Советский человек в его повседневной жизни всё чаще сталкивался с техническими достижениями. Характер научно-технического прогресса ознаменовал появление в искусстве новых образов. Объектом данной статьи являются мозаичные панно, в которых прослеживается нить взаимосвязи искусства с научно-техническим прогрессом, набравшим обороты в период развитого социализма СССР.

Ключевые слова: научно-технический прогресс, промышленность, монументальное искусство, мозаика, витраж

Margarita V. Emelyanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

Monumental art of the USSR in the context of the development of ideas of scientific and technological progress

The synthesis of monumental works and architecture in the USSR began to sound already in the first year after the victory of the October Revolution. Scientific discoveries have expanded people's ideas about space and time. The Soviet man in his daily life was increasingly faced with technical achievements. The nature of scientific and technological progress marked the emergence of new images in art. The object of this article is mosaic panels, which trace the thread of the relationship of art with scientific and technological progress, which gained momentum during the period of developed socialism of the USSR.

Keywords: scientific and technological progress, industry, monumental art, mosaic, stained glass

В своем историческом развитии искусство и техника отражают взаимосвязи материальной и художественной культур общества. В 1980-е гг. страна приступила к реализации масштабных начинаний, определив основные направления социального своего развития. Как постоянно провозглашалось в то время, «в период развитого социализма завершается перестройка всех общественных отношений». Эта перестройка охватывала и духовную, и материальную сферы. В осуществлении этой перестройки коммунистическая партия придавала важное значение и задаче соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социализма,

развитию науки и техники в гармоничном соответствии с дальнейшим прогрессом социалистической культуры. Это творческое взаимопроникновение повышало духовный потенциал реального социализма, расширяя и обогащая идейно-нравственный мир человека. Условия для развития социалистической духовной культуры и распространения ее ценностей в общественном сознании создавались в рамках реального социализма. Среди важных задач, поставленных перед наукой, была подчеркнута необходимость сосредоточить усилия на коммунистическом воспитании всестороннего и гармонично развитого человека в социалистическом образе жизни.

На данном историческом отрезке члены советского общества стали определять конкретные цели и задачи своей социальной деятельности. Это происходило на всех уровнях общественного сознания – от обыденных представлений до осмысления в сфере искусства, науки, философии. В искусстве это были образы современного человека, которые могли служить примером для подражания, идеалы отношений, чувств, поступков людей. Поскольку научно-технический прогресс был связан с духовной жизнью социализма, этот процесс позволил духовной культуре человека активно прогрессировать. Он побудил людей к преобразованию общества и самих себя.

Результаты и последствия научно-технической революции оказали определенное культурное влияние и нашли свое применение в монументальном искусстве. Научно-техническая революция способствовала изменению художественного образа, который стал неотрывной частью повседневной жизни. Таким образом возникло большое количество монументальных произведений, которые материально-техническими возможностями вписались в повседневность. Монументальные панно, посвященные научно-техническому прогрессу, размещались на стенах образовательных учреждений, создавая художественный образ здания. Яркий пример этого – мозаичное панно «Комсомол в решающие моменты истории» в Перми, созданное в 1978 г. художником В. С. Голубевым в честь 60-летия революции. В 1970-е гг. живопись стала создавать безграничное пространство – эмоционально-насыщенное, окрыляющее и ведущее человека за собой, поднимающее его над повседневностью настоящего – ради идеалов будущего.

Так, город Самара уверенно отстаивает статус космической столицы, где на стенах образовательных учреждений, в метро и на улицах города разместили панно, посвященные космосу. Его образы были связаны с ракетостроением, двигателями, научными разработками и людьми, верящими в светлое безграничное будущее. В Самарском университете имени Королева разместилась мозаика с изображением космонавта, растворяющегося в бесконечно-безграничном космическом пространстве. Здесь выявлены взаимоотношения могучего человека и бесконечного пространства. Их автор – художник-монументалист Вячеслав Герасимов. «Аэро» и «Космос» символизируют романтизм исследования космического пространства. На левой части композиции представлен человек с приветливо поднятой рукой как покоритель неизведанного. Левая мозаика демонстрирует устремленность к планетам в виде космического корабля, который был построен усилиями учёных и инженеров, поскольку без них невозможно достигнуть таких высот в покорении небесного и космического пространства.

Еще одно мозаичное панно расположено на фасаде Дома профсоюзов. В композиции «Социалистическое строительство» показана тесная взаимосвязь

социализма и космоса. Мозаика сюжетно разделена на две части. Слева направо изображены рабочие, инженеры. Завершает композицию образ космонавта, голова которого устремлена ввысь. На дальнем плане взмывает в высоту ракета, в большой ладони человека горит орден Советского Союза, а по бокам раскинулось необъятное пространство, окружающее космонавта. На примере этой мозаики можно проследить взаимосвязь между революцией и научно-техническим прогрессом, поскольку это произведение отражает эволюцию технического развития страны в целом.

Мозаичное панно на станции метро «Гагаринская» притягивает зрителя темно-синим колоритом, который вызывает ассоциации с цветом космических глубин. Вдоль перрона протянулась лента необъятного космоса с небесными телами, спутником и космическими станциями. Архитектурно-художественное оформление станции перекликается с ее названием. Авторами проекта являются архитекторы Юрий Мусатов и Алексей Панин.

Тема побед и достижений советской космонавтики не могла не найти свое отражение в работах художников и скульпторов. Монументалисты несколько десятилетий обращались к современным темам и облагораживали культурные сооружения своими работами.

Нельзя обойти стороной еще одну космическую столицу бывшего СССР – Байконур. Мозаика в центре города встречает зрителя образом космонавта. Был использован искаженный прием перспективы, чтобы, разрывая пространство на непривычные для зрителя горизонты, художник показывал невесомость. Необъятные распростертые руки космонавта демонстрируют всеохватность, которую мог совершить советский человек.

Сравнивая мозаики между собой можно прийти к выводу, что на всех мозаиках, посвященных научно-техническому прогрессу, присутствует явный композиционный ход, включающий в себя изображение каноничных символов СССР: бюст Ленина, а также ордера и знамя. Нередко композиции мозаичных панно имеют сложный составной сюжет, который охватывает не только необходимость труда рабочих, ученых и инженеров, но и важность образования, позволяющего достигнуть любых высот в освоении мира. Примером этого послужит мозаика художника Бронислава Кураго, расположенная на стенах учебно-производственного комбината, датируемая 1971 г. На мозаиках портреты юношей и девушек с раскрытыми книгами, колбами, циркулями. В этих мозаиках присутствует каноничный композиционный ход, в котором ключевые фигуры изображались больше, где выделен главный центр, а второстепенные знаки добавляются по бокам.

Тема побед и космонавтики нашла свое отражение в работах художников-монументалистов. Монументалисты несколько десятилетий обращались к современным темам и облагораживали культурные сооружения работами на тему спорта, светлого будущего, семьи. Поскольку техника не возникает обособленно от человека, искусство в процессе своего развития отразило их в художественных образах. Эстетически и эмоционально монументальное искусство определяет общечеловеческое начало. Эта роль искусства усилилась при расширении масштабов научно-технического прогресса, в ходе революционных социальных изменений в обществе.

В целом, искусство эпохи научно-технического прогресса можно характеризовать синтезом наработанных классических методов творчества, но с иным

образом. Монументальное искусство отражает действительность и практику человеческой деятельности, а также художественно воспроизводит историческую сущность советского человека.

Литература

1. *Лебедева, В.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – Москва : Наука, 1973.

2. *Мелькова, Т. П.* Монументальная живопись 60-х годов советского периода / Т. П. Мелькова // Искусство и диалог культур : VI Междунар. межвузов. науч.-практ. конф. Вып. 6 / под ред. С. В. Анчукова, Т. В. Горбуновой. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – С. 171-173.

3. *Митрофанов, К. М.* Современная монументально-декоративная керамика / К. М. Митрофанов. – Ленинград : Искусство, 1967. – 184 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

Образ музыки в монументальном искусстве СССР 1960 – 1980-х гг.

В статье проведен анализ произведений монументального искусства СССР, посвящённых образу музыки. На основе анализа отдельных произведений автор выявляет основные средства выразительности, которыми пользовались художники-монументалисты СССР для воплощения образа музыки. Особое внимание уделяется двум подходам к раскрытию этой темы: сюжетно-изобразительному и условно-декоративному.

Ключевые слова: монументальное искусство, музыка, стилистический приём, мозаика, ритм, композиция

Ekaterina K. Maximova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The image of music in monumental art of USSR in the period of the 1960 – 1980's

The article analyses the examples of soviet monumental art created in the period of 1960-80's and devoted to the theme of music. The investigation of singular works there is revealed the basic expressive means that were used by the soviet monumental artists for the embodiment of image of music. The special attention author pays to the basic approaches to the revealing of this theme: subject-imaginative and conventional-decorative.

Keywords: monumental art, music, expressive means, mosaic, rhythm, composition

Статья посвящена проблеме воплощения темы музыки в произведениях монументального искусства СССР в период 1960 – 1980-х гг. В целом эта тема в отечественном и мировом изобразительном искусстве получила достаточно широкое распространение. Однако ранее отечественные специалисты не обращались к проблеме изучения образа музыки в монументальных произведениях, а именно к исследованию средств, с помощью которых художники-монументалисты не просто воплощали мотивы и сюжеты, связанные с темой музыки, но достигали музыкальности в самом образном строе своих работ, где данная тема была «заявлена» в названии произведения.

Цель статьи – выявить наиболее характерные черты и художественные приёмы в изображении музыки в произведениях монументального искусства на примере работ советских художников 1960 – 1980-х гг.

Что такое музыка? Чтобы дать определение этому явлению, следует обратиться к высказываниям великих деятелей отечественной и зарубежной культуры. Например, И. С. Тургенев говорил, что музыка – это разум, воплощенный в

прекрасных звуках. Гёте утверждал, что величие искусства яснее всего проявляется в музыке. Бертольд Авербах считал, что «музыка –единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нем душа говорит с душою».

В любом случае, дать одно исчерпывающе точное определение явлению под названием «музыка» невозможно. Если же отвечать на этот вопрос вкратце, исходя из научных определений, можно дать музыке следующее определение: это вид искусства, в котором упорядоченные в определённом порядке музыкальные звуки являются способом выражения художественных образов. Ключевыми компонентами музыки являются: ритм, темп, лад, тембр, мелодия. С древних времён и до наших дней музыка сопутствует человеку. Она неотделима от нашей жизни и окружает людей буквально всюду. Музыка способна воздействовать на наше настроение. Многие мероприятия, занимающие важное место в жизни человека, немислимы от музыкального сопровождения.

Нельзя не согласиться с мнением В. А. Фаворского, который отмечал, насколько высока мера эмоционального влияния монументального искусства на зрителя, и как разнообразно его воздействие на человека по сравнению с остальными видами пластических искусств. Он утверждал, что монументальное искусство вместе с архитектурой создаёт наше пространство, и тем самым организует нас. Также Фаворский сравнивал монументальное искусство с музыкой. Например, влияние марша хорошо известно каждому: мы всем телом, всем существом чувствуем его влияние на нас, будь он грустным или весёлым. Так и в монументальном искусстве существуют способы повлиять на зрителя и заставить его жить в определённом ритме.

Хорошо известно, что монументальное искусство эстетически организует жилое пространство, вносит в него ритмическое начало [1]. Исходя из этого утверждения, представляется возможным проанализировать пути воплощения темы музыки в монументальном искусстве периода 1960–80-х гг. на примере наиболее значительных его образцов. Во второй половине 1950-х гг. советская архитектура стала намного проще и лаконичнее, так как она стала выполнять другие функции. Её главной задачей становится разумная организация среды повседневной жизни человека. Новый характер архитектуры вызвал значительные перемены в монументальном искусстве. Воспитанные в духе «архитектуры излишеств» и отказавшиеся от этой школы молодые монументалисты осознанно искали совершенно иных стиливых концепций и других методов изображения. Убедительным примером здесь могут служить три мозаичных панно, выполненных на тему народной сказки «Чудесная скрипочка» во Дворце пионеров и школьников в Киеве (художники А. Ф. Рыбачук, В. В. Мельниченко, 1965 г.). Выполнены эти панно в стилистике, достаточно новаторской для данной эпохи. Здесь присутствуют смелая простота рисунка, причудливые фантазийные образы и звонкость цвета, характерные для русского фольклора. «Заморский гость» играет на замысловатой трубе, юноша рядом дудит на свирели. Линии панно закручены в спирали, что придаёт всей композиции таинственность и мелодичность. Начинаясь от широких контуров фигур лошадей, спираль постепенно закручивается всё сильнее, что способствует нарастанию линейного напряжения. По ходу этого напряжения цвет становится более глубоким. И внезапно появляется яркий всплеск: на фоне тёмного зелёного и насыщенного синего возникает золотая и алая смальта. Вокруг крупных масс рассыпаны более мелкие

пятна птиц и цветов, расцветают забавные подсолнухи, напоминающие солнце, и деревья протягивают причудливые длинные ветви. В этой мозаике всё взаимосвязано: плавные линии, игра цвета, расположение цветовых акцентов. Подобное решение, обнаруживающее истоки в народном искусстве, в целом создаёт ясное ощущение мелодичности панно, будто музыка заполнила собой всё его пространство.

Далее следует обратиться к культурному наследию советского Казахстана. В городе Алма-Ате (ныне Алматы) сохранилось несколько советских мозаик, представляющих большой интерес с точки зрения их образного решения. Одна из них – монументальная работа в Целинограде (ныне Астана). Мозаика «Мелодия» (авторы Михаил Антонюк и Василий Товтин) была выполнена для оформления фасада музыкальной школы. Здесь мы видим достаточно простой, но вместе с тем пластически выразительный композиционный строй. Сюжет этой композиции прост: ансамбль из трёх людей исполняет на музыкальных инструментах мелодию, которая определённым ритмом исходит от них и заполняет собой всё окружающее пространство. Вдоль плоскости расходуется своеобразный ассиметричный орнамент, построенный на сочетании абстрактных элементов: точка, линия, пятно, цвет. Данный орнамент лишён предметного содержания и представляет собой абстрактную композицию. Основными выразительными средствами для неё служат равновесие, ритм, контраст, тон, цвет, динамика и открытость композиции. Автор этой монументальной работы сочетает друг с другом острые и прямые угловатые формы в противовес мягким и плавным, что создаёт ощущение, будто это разные звуковые дорожки сплетаются в единую мелодию. Также здесь присутствует смысловой элемент в виде центральной группы людей. Возможно, что более замысловатое пластическое решение привело бы к углублению образа в целом, однако здесь акцент был сделан, скорее, на внешнюю эффектность, чем на глубину содержания. Таким образом, возникла декоративная композиция, глядя на которую, зритель может легко догадаться, что данное мозаичное панно посвящено музыке.

Также следует рассмотреть воплощение темы музыки в советской монументально-декоративной скульптуре 1960–1970-х гг., связанной с украшением фасадов зданий. В данном случае следует обратить внимание на скульптурную композицию из металла «Лира» (автор – Григорий Георгиевич Дервиз). Этот заказ был выполнен для детской музыкальной школы «Лира» в Москве в 1976 г. Важно отметить, что в данной скульптуре органично сочетаются условность и реалистичность, утончённость и массивность. Эта декоративная скульптура представляет собой два плоских круга разных диаметров, меньший из которых перпендикулярно помещён в окружность большего. Пересечение этих окружностей образует некое пространство, в которое художник вписал образ лиры – струнного щипкового музыкального инструмента. Образ лиры угадывается зрителем с разных ракурсов, так как художник избирательно следил за формой данного музыкального инструмента. Он изобразил две характерные изогнутые стойки, выступающие из резонаторного корпуса и соединённые перекладиной, к которой от этого корпуса протянуты несколько вертикалей-струн. Таким образом, сложилась довольно ритмичная скульптурная композиция, которая сама по себе напоминает некую мелодию, воплощённую в осязаемом физическом объекте. Так или иначе, в данном случае автору удалось достичь подлинного синтеза архитектуры и художественного образа.

Также заслуживает особого внимания работа Георгия Евгеньевича Протопопова «Мелодии Каракалпакии». Это мозаичное панно представляет собой абстрактную композицию без ярко выраженного композиционного центра. Художник делит поверхность панно на множество неодинаковых фрагментов, из которых складывается некий ритм. На фоне ломаных линий явно выделяются округлые формы. В них угадываются плавные очертания гитары, скрипки или какого-то другого традиционного музыкального инструмента каракалпаков. Мозаика лишена богатого цветового решения, которое, казалось бы, должно присутствовать в таком «южном» мотиве. Она выдержана, скорее, в приглушённой охристо-синей гамме. Здесь прекрасно соотносятся условное и конкретное, индивидуальное и обобщённое. Ритм пятен отмечен особой величественной интонацией. Соотношение их объёмов и силуэтов мастерски выверено. Изображение не несёт большой эмоциональной нагрузки, а как бы спокойно воплощает в зримой форме напевы о том многом и важном, большом и малом, из чего складывается образ Каракалпакии.

Другой пример удачного синтеза архитектуры и живописи является работа «Музыка города» в фойе концертного зала «Санкт-Петербург» (ранее гостиница «Ленинград»). Данные живописные панно, выполненные в 1984 г., являются результатом работы творческого коллектива «ФОРУС», в состав которого входят петербургские художники Сергей Репин, Василий Сухов, Никита Фомин и Иван Уралов. Каждая композиция фланкирована статичными символическими женскими фигурами, которые играют на флейте, валторне, скрипке, виолончели и арфе. Их жесты и движения неторопливы, женщины погружены в свои мысли. Однако здесь царит атмосфера глубокой взаимосвязи, лирического общения друг с другом и со зрителем. Фигуры изображены на фоне стилизованных городских пейзажей старого Петербурга. Музыкальные инструменты в руках женщин подчеркивают настроение каждой части полиптиха. Например, там, где играет скрипка, тихо падает снег, а там, где трубит валторна, изображены бушующие волны Невы и порывы ветра. Художники выбрали сдержанную оливково-серую гамму, однако даже она достаточно богата для того, чтобы передать эстетическую торжественность. Каждая композиция замкнута, каждую из них можно воспринимать отдельно друг от друга как самостоятельное произведение.

Рассмотренные произведения далеко не исчерпывают практики отображения темы музыки в советском монументальном искусстве. Важно акцентировать внимание на разнообразии интонаций и настроений, которые художники-монументалисты тонко передают в своих творениях. Основная же тенденция – это эмоциональная торжественность, приподнятость, стремление отразить красоту окружающего мира и создать в общественных учреждениях разного назначения праздничную, гармоничную жизненную среду. Рассмотренные нами произведения монументального искусства представляются особенно многогранными, поскольку здесь мы часто встречаем переход реального в условное, чисто декоративное, а знаковый по характеру образ (например, музыкальный инструмент) насыщается ощущением присутствия человека даже в том случае, когда его образ в композицию не включен. Тем самым рассмотренные нами произведения советского монументального искусства 1960–80-х гг. даже в символических и метафорических образах, сопряженных с выраженной условностью пластического решения, не создают для себя некое

замкнутое эмоциональное пространство, но, скорее, стремятся быть открытыми для диалога со зрителем.

Литература

1. *Базазьянц, С.* Художник, пространство, среда / С. Базазьянц. – Москва : Советский художник, 1983. – 240 с.
2. *Кутейникова, Н. С.* Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин: монументальное искусство / Н. С. Кутейникова. – Санкт-Петербург, 2009. – 208 с.
3. *Лебедева, В.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – Москва : Наука, 1973. – 234 с.
4. *Савинских, С. А.* Синтез монументальной живописи и музыки: новые формы взаимодействия / С. А. Савинских, Н. Г. Гончарова // Искусство глазами молодых : сборник трудов конференции. – Красноярск, 2021. – С. 301-305.
5. *Терехович, М.* Московские монументалисты / М. Терехович. – Москва : Советский художник, 1985. – 239 с.

**Продолжение и развитие принципов станковой живописи
А. А. Дейнеки 1920-х гг. в поздний период творчества художника**

В статье проведён анализ ранних станковых работ Александра Дейнеки с целью выявления их влияния на стилистическое решение поздних работ мастера. Показано развитие творческого стиля Дейнеки 1920-х гг. и особенности трансформации выработанных в это время выразительных приемов в станковых и монументальных произведениях художника второй половины 1950-х – 1960-х гг.

Ключевые слова: Дейнека, станковые работы, живопись, графика, монументальное искусство

Ekaterina O. Zhilko
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Continuation and development of principles of easel painting
of Alexander Deyneka of the 1920's in the late period of his art**

The article analyses the early easel works of Alexander Deyneka and reveals their influence on stylistic decision of the late works of this artist. There is presented the development of individual style of Deyneka of the 1920's and the peculiarities of transformation of expressive means of this period in the easel and monumental artist's works of the second half of the 1950's and 1960's.

Keywords: Alexander Deyneka, easel works, painting, graphic, monumental art

Александр Александрович Дейнека (1899 – 1969) – одна из наиболее ярких и значимых фигур в истории советского искусства. Доказательством тому служат не только мастерски выполненные работы, но и признание родной страны: в 1963 г. Дейнека был удостоен звания Народного художника СССР, а ещё через год он становится лауреатом Ленинской премии.

Безусловно, для любого художника важнейшим является начальный этап творчества, связанный с формированием его мировосприятия. Именно здесь определяется дальнейший вектор поисков автора, формируется его индивидуальный стиль.

Основной целью работы является изучение влияния стилистической манеры ранних работ Дейнеки на поздний этап творчества этого художника, где важное место принадлежало созданию монументальных композиций. Несмотря на то, что творчеству этого мастера посвящена обширная литература, соотношение его ранних произведений и работ, выполненных во второй половине 1950-х и в 1960-е гг., еще не стало объектом углубленного изучения. С другой стороны, актуальность

темы статьи связана с тем, что для ряда крупных художников в указанный период обновление их творчества, равно как обновление советской живописи в целом виделось, в том числе, в активном использовании опыта художников 1920-х гг. В данном случае работам А. А. Дейнеки и его коллег – представителей Общества станковистов принадлежало особенно важное место.

Как будет показано далее, для самого А. А. Дейнеки возможность преодоления несколько компромиссного языка композиций второй половины 1940-х – начала 1950-х гг. также могла видаться в возвращении к плодотворному опыту первого послереволюционного десятилетия. При этом, как будет показано далее, этот опыт в поздних работах А. А. Дейнеки трансформировался в направлении, которое имело не так много точек соприкосновения с программой «сурового стиля».

Октябрьский переворот 1917 г. оказал огромное влияние на всё искусство первого послереволюционного десятилетия. Именно в этот период возникают различные творческие объединения, направления, появление которых отразило экспериментальный характер всех социальных и культурных преобразований в СССР 1920-х гг.

Дейнека в начальный период своего творчества становится членом Общества художников-станковистов (ОСТ), одной из наиболее значимых культурных группировок 1920-х гг. Именно это общество стояло у истоков развития искусства СССР. Общество объединило начинающих мастеров 1920-х гг., выпускников ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские – московское учебное заведение, созданное в 1920 г.), уже в юные годы стремившихся заявить о себе «во весь голос».

Члены ОСТ своей деятельностью возрождали актуальность станковой картины на современную тему. Содержание их работ выражалось экспрессивными и активными формами. Художники этого общества были новаторами в плане тематики их работ. Они первыми в истории молодой республики отразили социальное содержание через новые художественные формы. Пытаясь найти новые средства выразительности, члены ОСТ опирались на революционно-агитационное искусство эпохи Гражданской войны (1918 – 1922). Новаторство членов ОСТ выразилось в понимании содержания новой, «революционной» действительности, в раскрытии абсолютно новых явлений. Также их отличало новое композиционное видение. «Общество художников-станковистов» просуществовало семь лет и смогло организовать несколько выставок.

Дебютную выставку общество провело в 1925 г. На первой выставке ОСТ Дейнека продемонстрировал две крупные работы, которые вызвали много разногласий у критиков из-за чрезмерной «неживописной» графичности. Речь идёт о картинах «В штреке» и «Перед спуском в шахту» (ил. 1). В данных работах видна революционность Дейнеки, проявляющаяся в стремлении к принципиально новому выразительному языку сюжетной картины [3, с. 23].

Классическая «рабочая» тема, изображение суровых строителей нового мира, восхваление труда – всё это говорит о революционном характере работы «Перед спуском в шахту» Дейнеки. Несмотря на то, что картина была выполнена на раннем этапе творчества художника, в ней уже видно умение Дейнеки подмечать движения, позы людей, манеры персонажей (внешний вид, облик, одежда, поза, походка). Дейнека с самого начала творческого пути научился находить мастерское сочетание

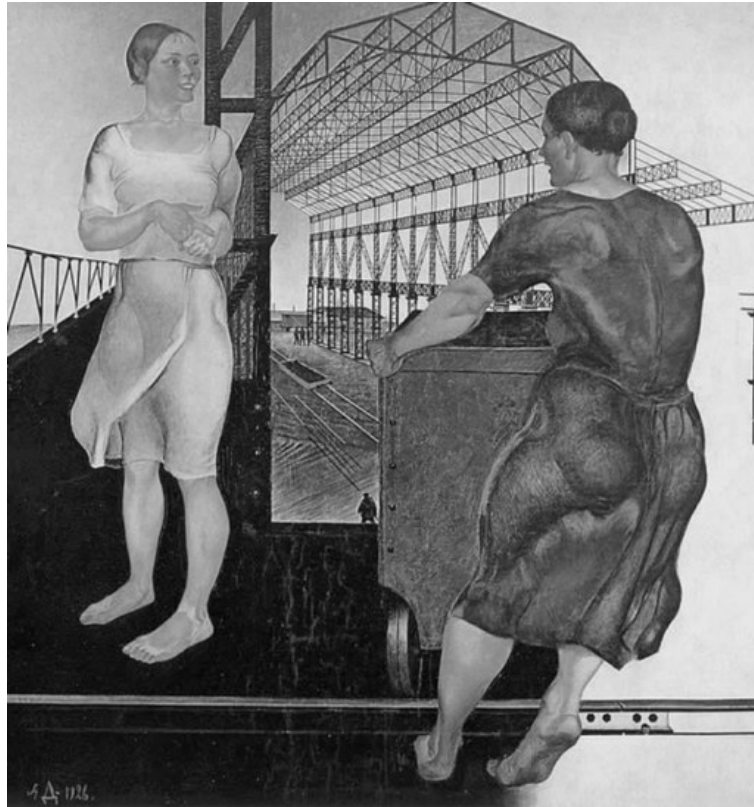
массивных форм и мельчайших деталей. Также молодой художник смог найти баланс между обобщением и динамичностью, монументальностью и экспрессией [2, с. 34]. Следует сразу обратить внимание на то, что эти качества будут отличать также многие образцы «сурового стиля», выполненные на рубеже 1950-х и 1960-х гг.



Ил. 1. А. Дейнека. Перед спуском в шахту, 1926 г.

На второй выставке ОСТ 1926 г. Александр Дейнека представил картину «На стройке новых цехов» (ил. 2). В данной работе проявляется влияние мастеров конструктивизма и увлечение Дейнеки немецким экспрессионизмом, образцы которого были хорошо ему известны благодаря проводившимся в Москве в это время выставкам зарубежного искусства. Остов завода выполнен в сухой, графической манере и вызывает в памяти архитектуру конструктивизма [2, с. 37]. Фигуры здесь, наоборот, выполнены цветом так, что они создают ощущение скульптурного объёма.

Персонажи изображены в сложных ракурсах, в движении, в котором чувствуется подчеркнутая экспрессия. В данном случае новаторство Дейнеки заключается в том, что для экспрессионизма характерно трагическое мироощущение, тогда как советский художник, отстаивая культурные устои нового миропорядка, утверждает позитивное настроение, мотивирующее на активное созидание новой реальности. При этом Дейнека не обходит в производственных работах трудности, с которыми сталкивались в своей повседневной трудовой практике, что роднило его индустриальные полотна 1920-х гг. с лучшими образцами этого жанра в творчестве ведущих мастеров сурового стиля.



Ил. 2. А. Дейнека. На стройке новых цехов, 1926 г.

Художник также выстраивает образную систему картины «На стройке новых цехов» на контрастах и противопоставлениях. Например, детали композиции выглядят так, будто их заимствовали из разных работ. Также экспериментальный характер композиции проявляется в том, что здесь невозможно увидеть ни начало, ни конец пространства картины. Такое нестандартное построение композиции основывается на принципе монтажа, игравшего важнейшую роль в искусстве кинематографа, фотографии и плаката [3, с. 45].

Соответствие духу времени проявляется не просто в прославлении труда, но и в героизации женщин-работниц. Героини картины «На стройке новых цехов» не просто выполняют мужскую работу, они искренне радуются этому. В то же время их фигуры, подчеркнута объемные и мускулистые, похожи на мужские тела, что было связано с новыми гендерными установками этого времени, нацеленными на утверждение равноправного участия женщин и мужчин в строительстве нового мира.

В 1927 – 1928 гг. Дейнека создаёт значимую для всего своего творчества картину «Оборона Петрограда» (ил. 3). Эта мрачная картина показывает нам суровые, напряжённые лица революционных солдат.

В решительности и строгости лиц главных героев картины, мужчин и женщин разного возраста, проявляется восхваление строительства нового мира, выявленное не столько через сюжет, но, скорее, через ритмическое построение композиции. Солдат рабочего отряда как будто ведёт вперёд новая идеология, во имя которой они и намерены построить новый мир.



Ил. 3. А. Дейнека. Оборона Петрограда, 1928 г.

Чёткий ритм движения в картине создают винтовки, дружно взятые «строителями нового мира» на плечо. Отряд рабочих выглядит подчеркнуто монолитным. Светлый фон делает этот отряд единым цветовым пятном. Холодные тона гармонируют между собой. В то же время главным выразительным средством в картине можно считать резкий графичный контур [2, с. 48]. Известно, что Дейнека в 1920-е гг. много и успешно работает в области графики, сотрудничая в журналах «У станка» и «Безбожник у станка» [3, с. 32].

Стоит отметить, что Дейнека переносил в станковые работы графические приёмы отнюдь не механически, что впоследствии позволит ему успешно использовать свои находки двадцатых годов в новых произведениях, отмеченных реалистическим характером решения. Важно подчеркнуть, что Дейнека очень избирательно с творческой точки зрения перенимал особенности графического стиля. К примеру, в работе «Оборона Петрограда» присутствует некая условность, даже стертость в изображениях лиц главных героев. Это символизирует всенародность происходящих в послереволюционной России событиях, не оставляющих места остроиндивидуальному, подчеркнуто личностному. Таким образом, достигается эффект единства, близкого народному эпосу. Поэтому «Оборона Петрограда» является одной из наиболее значимых работ не только в раннем творчестве Дейнеки, но и во всей советской культуре первого десятилетия после Октября 1917 г.

Обобщая характерные черты станковых произведений Дейнеки 1920-х гг., следует выделить следующие их отличительные черты:

- эпический охват явлений действительности Советской России;
- монументальность композиционного строя;
- активное использование крупного плана и монтажа в построении композиции;
- использование четкой и ясной ритмической и пространственной структуры живописного произведения с акцентированием графического начала [3, с. 67].

В послевоенные годы Дейнека активно работает над созданием образа современника. В это время он продолжал обращаться к классическим для себя темам:

жизнеутверждающий труд обычных людей, счастливые будни мирного времени. Все эти мотивы можно увидеть на картинах «Эстафета», «Донбасс», «На просторах подмосковных строек», «Тракторист» (ил. 4). Таким образом, Дейнека и на позднем этапе своего творчества продолжал обращаться к темам и сюжетам, ставшим для него ключевыми в 1920-е гг.



Ил. 4. А. Дейнека. Тракторист, 1956 г.

Одна из наиболее значимых работ Дейнеки 1950-х гг. – картина «У моря. Рыбачки» (ил. 5). Эта небольшая картина, написанная в прозрачной, серебристо-голубоватой тёплой гамме, отличается ярко выраженным монументальным характером. Здесь же продолжается прославление образа трудящейся женщины.

Следует отметить, что поздний этап творчества стал во многом экспериментальным для Дейнеки. В это время художник активно работал в сфере монументально-декоративного искусства. Опыт создания станковых работ помог ему создать в фойе актового зала Московского университета мозаичный фриз с изображениями корифеев науки. Один из исследователей отмечает: «... “монументализм” искусства Дейнеки нигде не проявился в таком последовательном и чистом виде, как в станковой живописи и акварелях. Именно здесь большой стиль менее всего оказался предвзятой, заранее намеченной формой, а стал органически целостным и естественным выражением чувства реального времени» [2, с. 212].



Ил. 5. А. Дейнека. У моря. Рыбачки, 1956 г.

Также в конце 1950-х – начале 1960-х гг. Дейнека все чаще обращается к чистым и светлым краскам, словно пытаясь создать собственную версию «сурового стиля». Художник вновь возвращается к образам, ставшим ключевыми в его живописи 1920-х гг. Это его современники, люди созидательного труда, устремленные в «светлое завтра». Примечательно, что в таких картинах, как «Тракторист», «Рыбачки» и в других полотнах второй половины 1950-х гг. Дейнека не прибегает к ярко выраженному, несколько преувеличенному плакатному началу с акцентированием чисто графических приемов и подчеркнuto скупому колориту. Вместе с тем, использование этих приемов заметно в работах таких ведущих мастеров «сурового стиля», как Н. Андронов, П. Никонов, Т. Салахов. Дейнека отказывается от плоскостности и графичности в изображении объемов фигур, которые выявляются своего рода энергичным живописным рисунком, но без выявления силуэта жестким контуром, аппликативно наложенным на фон. Между тем именно такой прием отличал большинство его живописных работ 1920-х гг. на производственную и историко-революционную тему. Напротив, он отдает предпочтение яркости цветового строя и скульптурной рельефности в изображении фигур при сохранении выраженного контурного начала, присущего многим его картинам, и четко выстроенной ритмической композиции, а также монументальной трактовки персонажей.

Также в станковых произведениях Дейнека создает, скорее, типические, а не индивидуализированные образы с выявлением индивидуальных, неповторимых черт изображаемого человека. Мозаичные работы Дейнеки конца 1950-х – начала 1960-х гг. также обнаруживают возвращение к творческой программе начального этапа его работы. В мозаичных работах «Красногвардеец» (ил. 6), «Хорошее утро», «Хоккеисты», за которые Дейнека был удостоен Ленинской премии, вновь оживает монументальная «подача» фигуры героя, который воплощает качества, присущие представителю определенной профессии или рода занятий (солдат, рабочий, спортсмен). Однако в отличие от произведений 1920-х гг. в этих монументальных работах Дейнеки мы встретим программное, может быть, несколько поверхностное восприятие социальных преобразований, ставших следствием Октябрьской революции. Здесь, равно как и в рассмотренных выше станковых работах Дейнеки послевоенного времени, энергия напряженного шага или решительный взгляд персонажей художника исчерпывают идею указанных преобразований, тогда как в

работах двадцатых годов Дейнека не обходит стороной противоречия, которыми сопровождалось становление молодого советского государства.



Ил. 6. А. Дейнека. Красногвардеец, 1962 г.

Таким образом, основные принципы станковой живописи А. Дейнеки 1920-х гг. оказали существенное влияние на дальнейшее развитие творчества художника и вновь ярко проявили себя на позднем его этапе. Перечислим наиболее важные черты, которые в 1950 – 1960-е гг. сближали его картины и монументальные произведения с работами, представляющими первый этап творческого пути художника:

– с точки зрения тематики, Дейнека продолжает обращаться к темам, ставшим центральным для советской живописи (историко-революционный жанр, производственная тема, а также тема спорта) и выявляет в них преимущественно героико-символическое звучание.

– Структура композиционного решения произведений Дейнеки отмечена конструктивной ясностью и выявлением ритмического начала, объединяющего героев композиции.

– Несмотря на узнаваемость персонажей и использование реалистической манеры в изображении людей и событий, Дейнека стремился к типизации и отказу от подчеркивания и выявления индивидуальных черт и психологической глубины.

– Монументальный характер образа и использование крупного плана также объединяет живопись Дейнеки 1920-х гг. со станковыми и монументальными работами, выполненными в поздний период его творчества.

Литература

1. *Власов, В. Г.* Станковое искусство // Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 томах. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. – Т. IX. – С. 223-224.

2. *Губко, А. В.* Проблемы творческого поиска в графике А.А. Дейнеки : по материалам неопубликованного семейного архива художника : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Москва, 2005. – 26 с.

3. *Ненарокова, Н.* «Люблю большие планы ...» : художник Александр Дейнека / Н. Ненарокова. – Москва : Советский художник, 1987. – 208 с.

4. *Панова, Н. Г.* Художественно-композиционные особенности творчества А.А. Дейнеки в контексте развития советского искусства 1920–1930-х гг. : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова . – Москва, 2004 . – 26 с.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

Сценография русского авангарда.

Образ театра в живописи русского авангарда (1910 – 1920-е гг.)

В статье анализируются особенности пластического решения сценографических работ, осуществленных при участии художников русского авангарда в период 1910-х – 1920-х гг. Театральные постановки рассматриваются в аспекте выявления наиболее важных стилистических приемов, используемых мастерами авангарда. Это позволяет определить вклад этих художников в развитие советского сценографического искусства в конце 1910-х и в 1920-е гг.

Ключевые слова: сценография, русский авангард, оформление сцены, художники-авангардисты, театр, театральные произведения, сценографическое искусство

Kristina K. Tumanina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Scenography of the Russian avant-garde.

The image of the theater in the painting of the Russian avant-garde (1910 – 1920)

The article analyzes the peculiarities of plastic decision of scenographic works created with the participation of artists of Russian avant-garde in the period of 1910 – 1920s. The scene works are regarded in the aspect of revealing of the most significant stylistic means used by the avant-garde artists. That allows to reveal the investigation of these artists in the development of scenographic art in the 1910 – 1920s.

Keywords: scenography, Russian avant-garde, stage design, avant-garde artists, theater, theatrical works, scenographic art, painters, theatrical avant-garde

Статья посвящена изучению развития театрального сценографического искусства СССР в период 1910-х – 1920-х гг. Актуальность выбранной темы заключается в том, что эстетика и приемы русского авангарда находят свое воплощение и в современном театральном и сценическом искусстве. Многие культовые режиссёры в своих постановках используют декорации, навеянные духом советского авангардного театра, адаптируя его открытия на современный лад. Стремление театра авангарда выйти за рамки «четвертой стены», расширить сценическое пространство реализуются и в актуальных сейчас иммерсивных спектаклях, создавая некий «театр вовлечения», где зритель – полноправный участник действия, а окружение и декорации всемерно способствуют его погружению в действие [3].

Одним из самых значимых и во многом поворотных моментов в истории театра стали 1910-е гг. В этот период театр испытывает активное проникновение идей,

выработанных художниками авангарда в изобразительном искусстве. Тогда появилась тенденция к преобразованию мира зрителя. Один из исследователей справедливо отмечает, что театр авангарда «стремился структурировать и организовать жизнь, а не создавать ее» [6, с. 202]. Театральные режиссеры и постановщики этого времени пытались создать такие постановки, которые были бы актуальны и интересны также вне времени своего создания. Большую роль в этом стремлении играли художники театров: они меняли пространство сцены, вместо обычных декораций использовали движущиеся установки, отказывались от привносимых литературой смыслов ради достижения пластического единства сцены. Художники оживляли «словесно-мертвые пьесы» и давали работам «новую жизнь».

Интенсивное сотрудничество театра с художниками авангарда в 1920-е гг. привело к радикальным переменам в искусстве сценографии. Театр, осознающий себя как искусство действия, использовал опыт художников-новаторов для того, чтобы изменить как условия сценического существования актера, так и восприятие сцены у зрителя [4].

А. Таиров стал основоположником синтетического театра. Синтез выстраивался на своего рода параллельном движении идей живописцев и режиссёров. Он требовал внимания к собственному замыслу, но при этом оставлял некую свободу для художника, создающего на сцене мир по законам новой театральной живописи.

Историю театрального авангарда можно отсчитывать с легендарной постановки, показанной в петербургском театре «Луна-парк» в начале декабря 1913 г. – оперы «Победа над солнцем» (либретто А. Крученых). Это, пожалуй, одна из наиболее провокационных и нестандартных постановок двадцатого столетия. Спектакль был примечателен своим художественным решением, предложенным К. С. Малевичем. При создании декораций он использовал геометрические, абстрактные фигуры. В оформлении сцены данного произведения не было представлено ни одного правдоподобно изображенного объекта. Примечательно, что именно в пьесе «Победа над солнцем» впервые появился черный квадрат, но пока только в качестве декоративного элемента. По задумке художника, квадрат перекрывал собой солнце, а белая окантовка символизировала пробивающиеся насквозь лучи, которые поддерживал яркий свет от прожектора. Так художник провозгласил создание «нового мира».

Опера была задумана как манифест авангарда и футуризма и полностью состоялась благодаря работам и декорациям К. С. Малевича.

При рассмотрении работ театральных художников-авангардистов нельзя не упомянуть А. А. Экстер. Она внесла немалый вклад в развитие театрального авангарда, став одной из первых «художников-строителей» сцены.

В работе «Фамир Кифаред» И. Ф. Анненского (1916) Экстер задумывает декорацию как «ритмический каркас действия». Композиция строится из черно-синих геометрических фигур: кубов и конусов. Вместо привычного для заднего плана сцены непрозрачного фона используется полотно, пропускающее свет. Данный прием создавал цветовую атмосферу спектакля, сложную и динамичную, активно включающуюся в действие спектакля.

Пространство строилось не просто с помощью сопоставления контрастных геометрических форм. Его формировал цвет. Именно с помощью цвета пластической цельности декораций добивается в спектаклях «Благовещение» (пьеса Поля

Клоделя, 1920 г.) и «Федра» (пьеса Жана-Батиста Расина, 1922 г.) архитектор и художник А. А. Веснин. Живописная архитектура оформления сцены, воплощенная художником в «Федре», переносила действие в некие «необъятные» пространства, где глубина и красота цвета дополняла архитектурную ясность декораций, создавая гармонию пространства сцены.

Пластическая среда, объемно-пространственные декорации, внутри которых действовали актеры, была характерна не только для трагедийных и драматических спектаклей. Г. Б. Якулов, самобытный театральный художник, великолепный импровизатор, использовал все те же принципы в оформлении комедий и оперетт. Рассмотрим в качестве примера одну из лучших его работ – «Принцессу Брамбиллу», поставленную по Гофману (1920). В декорациях данного произведения не было использовано ни одной прямой линии: все объекты и плоскости изгибались или стремились превратиться в гибкую линию. В оформлении сцены и пространства использовалась любимая художником спираль. Помимо плавных форм и линий художник активно использовал цвет. Декорации были щедро окрашены «живописью», что отличало его от кубизма А. Экстер и А. Веснина.

Одной из самых значительных страниц русского театрального авангарда стали постановки «Великодушный рогоносец», «Земля дыбом» и «Смерть Тарелкина» Всеволода Мейерхольда, которые наиболее полно представляют совместный с конструктивистами этап работы режиссера 1922 – 1923 гг. Беспредметная живопись ассоциируется у Мейерхольда с декоративизмом. В 1921 г. режиссёр заявляет: «Мы строим, и они строят. Для нас фактура значительнее узорчиков, разводиков и красочек, культурным сейчас является сам художник» [5].

Мейерхольд начинает сотрудничать с художниками Любовью Поповой и Александром Весниным, планируя с ними важную работу (массовое действие на Ходынском поле), которая, к сожалению, не осуществилась. Их замысел отображал идею конструктивистов: действие должно покинуть театральный зал и переместиться под открытое небо, в цеха заводов и т. п.

Спектакль «Великодушный рогоносец» (пьеса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка) создавался в процессе совместной работы со студентами. «Редакция» Л. Поповой изменила её до неузнаваемости. В конструкции, получившей название станка, использовались лишь те элементы, на которые прямо указывалось в диалогах пьесы Кроммелинка (окна, лестница, двери, лестничная площадка). Конструкция, созданная Поповой для «Великодушного рогоносца», вызвала массу подражаний. Без преувеличения, она стала конструкцией, обозначившей принципиально новый стиль в сценографии.

Можно с уверенностью говорить о том, что «Земля дыбом» – один из последних спектаклей, который связан с эстетикой «производственного искусства» с его стремлением перенести театр на улицы. Примечательно, что этот спектакль зачастую играли вне театральных стен, в парках, на Воробьёвых горах. Однако наиболее значимым спектаклем для последующей истории театра его делают новая эстетика и использование настоящего реквизита в сценах, которые создавали художники. Подобная система, внедренная Поповой, вскоре начала использоваться и в других спектаклях Мейерхольда и послужила важным этапом в развитии отечественной сценографии в целом.

Желание авангарда не изображать, а организовывать жизнь обозначил вектор интенсивного развития самодеятельного театра, который противопоставил себе театр профессиональный. Стремление кардинально изменить структуру постановки спектаклей в различных формах, непривычных для профессионального театра, считается серьезной попыткой отойти от принципа создания постановки силами только ее непосредственных исполнителей, что было настоящим вызовом привычной актерской и зрительской реакции на спектакль. Автор произведения, актер и зритель были одним коллективным лицом, где не было разницы, какую роль ты выполняешь, зрительскую или актерскую [7].

В целом постановки, в подготовке которых принимали участие художники русского авангарда, выделялись высокой ритмикой, напряженным темпом и динамикой спектакля, которая проявлялась не только в актерской игре, но и во всем театральном пространстве. Сложная работа с геометрическими формами, большое внимание к фактурам, выбор материалов, среди которых часто использовались различные металлы и породы древесных пород, а также смелые (креативные, как мы сказали бы сегодня) решения могли удерживать внимание зрителей на протяжении всего времени спектакля.

Этот поистине огромный опыт пытаются воспроизвести в своих постановках и современные театральные режиссеры. При взаимодействии театра и художника авангарда появляется новый тип профессионалов – художники-сорежиссеры. Театр создает сильную пространственно-временную модель, где новейшие формы изобразительного искусства активно взаимодействуют друг с другом.

Подобные эксперименты в театре в начале XX в. во многом имели революционный характер, обнажая те процессы в жизни общества, которые были связаны, с одной стороны, с усилением в ней роли технической, индустриальной составляющей, с другой – с появлением новых идеологических программ, в которых этот процесс также получил своеобразное отражение.

Таким образом, идеи авангардного искусства, зародившиеся в 1910-е гг., отражали поиски альтернативы для театра как особой культурной институции, что оказывало большое влияние на развитие мировой сценографии в целом. Не случайно подходы и методы, сформированные художниками авангарда, не теряют свою актуальность и эффективность и в наши дни.

Литература

1. *Гирин, Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность / Ю. Н. Гирин. – Москва : ИМЛИ РАН, 2013. – 399 с.
2. *Гирин, Ю. Н.* От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века) / Ю. Н. Гирин // *Художественная культура* : [сайт]. – 2013. – № 2 (7). – URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> (дата обращения: 11.02.2023).
3. *Коваленко, Г. Ф.* Авангард и театр 1910–1920-х годов : сборник статей / РАН ; Науч. совет "Ист.-теоретические проблемы искусствознания". – Москва : Наука, 2008. – 231 с.
4. *Костина, Е. М.* Художники сцены русского театра XX века : очерки / Е. М. Костина. – Москва : Русское слово, 2002. – 414 с.

5. *Мейерхольд, В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 томах / В. Э. Мейерхольд. – Москва, 1968.

6. *Стахорский, С. В.* Театральная эстетика русского авангарда / С. В. Стахорский // Вопросы театра. – 2008. – № 1-2. – С. 200-225.

7. *Таиров, А. Я.* Записки режиссёра : статьи. Беседы. Речи. Письма / А. Я. Таиров. – Москва, 1970. – 690 с.

8. *Шевчук, В. Г.* Креативная динамичность – характерная черта русского авангарда начала XX века / В. Г. Шевчук // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 11 (53). – С. 104-107.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

Монументальные проекты Жана Кокто

Начало XX в. отличалось большим разнообразием художественных течений. Художники, музыканты, поэты отказывались от старых форм и стремились создавать новое, непривычное. Среди таких творцов можно выделить Жана Мориса Эжена Клемана Кокто – французского писателя, поэта, драматурга, художника, сценариста и кинорежиссёра. В статье анализируется творческая деятельность Жана Кокто, связанная с монументальными проектами. Рассмотрение основных его монументальных произведений позволило определить особенности стилистики и философии работ художника, основные направления, с которыми соотносилось его творчество и обозначить значение наследия этого мастера в мировой культуре.

Ключевые слова: Жан Кокто, монументальное искусство, культура начала XX века, роспись, мозаика

Maria E. Ivanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental projects by Jean Cocteau

The beginning of the twentieth century was distinguished by a wide variety of artistic trends. Artists, musicians, poets abandoned the old forms and sought to create new, unusual. One of such creators is Jean Maurice Eugene Clement Cocteau, a French writer, poet, playwright, artist, screenwriter and film director. The article analyzes the creative activity of Jean Cocteau associated with monumental projects. Consideration of his main monumental works made it possible to determine the peculiarities of the stylistics and philosophy of the artist's works, the main directions with which his work correlated and to identify the significance of the heritage of this master in world culture.

Keywords: Jean Cocteau, monumental art, culture of the early XX century, painting, mosaic

В 1920-е гг. одновременно с абстракционизмом сформировалось такое течение, как сюрреализм. Это направление, продлевающее линию дадаизма, сочетало элементы реальных изображений вместе с абстрактными формами, позволяя таким образом передать произвольность «подсознательного мира человека» и атмосферу несообразности, абсурдности. Как художник Кокто, сделавший значительный вклад в развитие западноевропейского модернизма, сформировался в конце 1910-х – начале 1920-х гг., вобрав беспокойную атмосферу экспериментов, охвативших разные виды искусства и достаточно радикально заявивших о себе в данный период.

Жан Кокто был одной из крупнейших фигур французской культуры XX в. и считался многопрофильным мастером. Свой творческий путь он начал с написания стихотворений и литературных произведений, также он создавал полотна, оформлял фресками часовни, церкви и активно принимал участие в работе театра и кинематографа.

За свою жизнь Кокто стал свидетелем двух мировых войн, а также расцвета и упадка многочисленных направлений и течений в литературе, кино, живописи. Дадаизм и сюрреализм выступили отправной точкой для его творческого пути. Однако сам художник не относил свое искусство к какому-то одному направлению или течению, полагая любые ограничения в сфере искусства оковами для истинного творчества. Биографию художника можно разделить на несколько этапов и выделить факторы, повлиявшие на его творчество. Прежде всего, в раннем возрасте Кокто теряет отца, что в дальнейшем определит тему смерти как одну из основных для его произведений. Следующий важный этап жизни художника связан с деятелями искусства театра, живописи и поэзии. В данном случае это, прежде всего, балеты Дягилева, с которым было связано также творчество Пикассо, Аполлинера, Стравинского. В этот период формируется художественное мышление и узнаваемая стилистика Кокто. Его творчество оказалось прочно связанным с музыкальным искусством. Из-под его пера выходили множество текстов опер, балетов и ораторий, а также он считается создателем «Группы Шести» – сообщества молодых музыкантов. Особенно плодотворно Кокто трудился в жанре линейного портрета. В портретах художнику удаётся уловить нечто большее, чем внешнее сходство. Он представляет то, что не может передать фотография – целостность физического и внутреннего «я» портретируемого. Портреты, созданные французским мастером – это слияние изобразительности и поэтичности, где в линии улавливаются гиперболы и метафоры, что усиливают выразительность образа модели, ее неповторимость и индивидуальность.

В монументальных проектах, где важно обладать индивидуальным образным мышлением, умением обобщать и стилизовать, Кокто особенно успешно применяет свои навыки. Это росписи общественных зданий, частных вилл и церквей. Как говорил сам Кокто, он пытался «нарушить молчание стен», используя выразительность графической линии, дополняя ее тонкой колористической палитрой.

В поздний период жизни художник создавал работы во французской деревне Мийи-ла-Форе, где в 1959 г. он оформил маленькую романскую церковь. Над алтарем протянулась композиция «Воскресение Христа» в окружении ангелов. Вдоль стен поднимаются столбы фармацевтических растений. Настенный гербарий выглядит пластичным и живым, словно течение мелодии. Колорит как бы собирается воедино в сочетании желтых, зеленых, синих, розовых тонов. В геометрических орнаментах и ярких стеклах витражей словно пульсирует поток жизненной энергии, и все убранство церкви символизирует победу человека над неизбежностью смерти. Поскольку для Кокто слово было важным составляющим его творчества, он помещает изображение кота и лопаты, возле входа в капеллу, потому что французское слово «церковь» (шапель) звучит как сочетание слов «кот» и «лопата».

Другой пример монументальной росписи Жана Мориса Кокто – фрески в Часовне рыбаков Св. Петра, находившиеся в Вильфранше. Убранство часовни наполнено сценографией жизни святого апостола Петра. На фасаде часовни вертикалями

протянулись глаза, стоящие на канделябрах. Декоративное решение здесь довольно необычным образом вписывается в пространство старинной постройки, и соответствует духу времени – началу двадцатого века. Композиция внутренних фресок построена на силуэтах, замыкающих линиях, которые «омывает» сине-зеленая цветовая гамма, символизирующая каждодневное пребывание у воды рыбаков.

Длительное время Жан работал на берегу Сен-Жан-Кап-Ферра. Проживая в вилле Санто-Соспир, он расписал и оформил практически все пространство дома, применив различные монументальные техники. Именно здесь появились настенные росписи с изображением античного Бога Солнца – Аполлона. Его волосы, подобные лучам света, «разлетаются» в разных направлениях и дают движение другим персонажам. В данном случае автор интересно работает с элементами интерьера. Так, голова Аполлона, расположенная над камином, символизирует огонь. Сочетание небесно-голубого и желтого цветов наполнили убранство и его фрески оказались в каждом уголке огромного дома – на стенах и потолках. Всего в ансамбль вошло около 200 фресок.

На знаменитой Обюссонской мануфактуре художник заказал гобелен по легенде, посвященной Юдифи и Олоферну, представленной в его вольной интерпретации. Все произведения в вилле строятся на греческой мифологии и завязаны в единый комплекс. Чтобы показать гостеприимство хозяйки, художник создает у входа на виллу мозаики с изображением братьев-близнецов Кастора и Поллукса. И как напоминание о сотрудничестве французского мастера и Дягилева, художник выкладывает мозаику с головой фавна. Это поистине уникальное творение вобрало в себя монументальные произведения Жана Кокто.

Также он занимался оформлением пространства музея в Бастионе, крепости на побережье, построенной в XVII веке. Художник говорил, что его рисунки «сродни волнам, омывающим стены Бастиона», поэтому он считал это место лучшей средой для экспонирования своих произведений. Перед входом в Бастион можно встретить мозаичное панно с портретами Орфея и ментонских влюблённых. Во внутреннем убранстве находится черно-белая галечная мозаика с изображением саламандры, символизирующая средиземноморский отдых. По эскизам Жана Кокто была создана лестница, которая ведёт на второй этаж. А в экспозиции музея представлена его коллекция графики и керамики с морскими и мифологическими мотивами. К сожалению, музей был открыт только в 1966 г., после кончины художника.

Кроме того Жан Кокто много работал в технике витража. Он является автором 24 витражей в церкви Сен-Максимен в столице Лотарингии, городе Мец (Франция), созданных в последние годы его жизни (1962 – 1963). В такой сложной технике ему удаётся сохранить пластичность линий, графичность, сюрреальность сюжетов, что в целом всегда отличало стилистическую манеру этого художника.

Творчество Жана Кокто необычно тем, что он использовал нестандартные решения, будь то роспись в церкви или интерьер дома. Линией художнику удастся создать целостное монументальное произведение, отвечающее законам композиции. Графика, дополненная тонкой цветовой палитрой, удерживается на стенах и создает атмосферу духовной наполненности и свободы.

В церкви Нотр-Дам-де-Франс им были созданы три красочных фрески с изображением Благовещения, Распятия и Успения. Он использует необычный приём – расписывает стены цветными линиями, практически не применяя заливку.

Несмотря на то, что композиция построена таким образом, пятновая структура выстраивается в единое целое. Также это произведение отличается тем, что в сцене Распятия, Кокто показывает лишь нижнюю часть креста и ноги Иисуса. Таким образом, показано только действие «снизу». Подобная переработка классических сюжетов даёт возможность иначе взглянуть на композиционные решения и смыслы произведений. Его стилистика в интерьерах церквей смотрится непривычно, нестандартно, но при этом внутреннее убранство не теряет духовности и сакральности.

Художественные образы Кокто всегда отличаются одновременно завершенностью и метафоричностью, а в композициях нет случайных элементов. Каждое его произведение – это точно рассчитанная формула, которая складывается в гармоничное сочетание изображения, архитектуры, музыки и слова.

Таким образом, творчество Жана Кокто было богато на монументальные проекты. Благодаря неустанному труду, ему удалось поработать в таких техниках, как роспись, мозаика, гобелен и витраж. Художник часто обращался к мифологии, метафорам и символизму. Благодаря стилизации и упрощению он достигает высокой выразительности своих образов. На мой взгляд, его творчество сложно отнести к какому-либо направлению, произведения художника носят индивидуальный характер.

Многочисленные проекты в области монументального искусства, литературы, кинематографа безусловно оставили отпечаток на мировой культуре. Жан Кокто – фигура чрезвычайно характерная, и по-своему уникальная для искусства в целом, чье творчество актуально и по сей день.

Литература

1. *Кадышев, В.* О Жане Кокто. Портреты-воспоминания / В. О. Кадышев. – Москва : Известия, 1985. – 160 с.
2. *Кокто, Ж.* Портреты-воспоминания / Жан Кокто. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 238 с.
3. *Кокто, Ж.* Портреты-воспоминания / Жан Кокто. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 255 с.
4. *Всеобщая история искусств* : в 6 томах / ред. кол.: Б. В. Веймарн [и др.]. – Москва : Искусство, 1965. – Том 6: Искусство 20 века : кн. 1.

Научный руководитель – к. иск., доцент Р. А. Бахтияров.

**Монументальное искусство и сюрреализм в творчестве художников
XX – начала XXI вв.**

В статье рассмотрен опыт и перспективы использования в монументальном искусстве такого значительного направления в искусстве XX в., как сюрреализм. На примере монументальных работ, выполненных знаменитым испанским художником Ханом Миро, а также творчества художников сюрреалистов, таких как Войтек Сьюдмак, Анатолий Леушин и Олег Шупляк показан широкий диапазон выразительных приемов сюрреализма – от гиперреалистической образности до чистой абстракции.

Ключевые слова: сюрреализм, монументальное искусство, Хуан Миро, абстракция, современное искусство

Margarita N. Taranina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Monumental art and surrealism in the works of artists
of the XX – early XXI centuries**

The article examines the experience and prospects of using such a significant trend in the art of the twentieth century as surrealism in monumental art. Using the example of monumental works made by the famous Spanish artist Han Miro, as well as the work of surrealist artists such as Wojtek Sydmak, Anatoly Leushin and Oleg Shuplyak, a wide range of expressive techniques of surrealism is shown – from hyperrealistic imagery to pure abstraction.

Keywords: surrealism, monumental art, Juan Miro, abstraction, contemporary art

Цель статьи: на основании изобразительных источников и публикаций отразить пути становления и последующего бытования в зарубежном и отечественном искусстве такого направления, как сюрреализм; показать связь монументального искусства с этим направлением и представить творчество современных художников, развивающих принципы этого направления в начале XXI в. Сюрреализм – это направление искусства, литературы и кино, которому свойственны парадоксы и иллюзии, выдуманный мир. Сюрреализм, в отличие от других явлений модернизма, не был замкнут в четких временных рамках, ограниченных временем существования других конкретных явлений модернизма, и, зародившись в начале 1920-х гг., продолжал свое существование на протяжении всего двадцатого века не только в творчестве всемирно известных мэтров этого явления Сальвадора Дали и Рене Магритта, но и в поисках и открытиях многих современников и последователей этих

мастеров.

Основателем сюрреализма принято считать Андре Бретона. Однако к мотивам сюрреализма прибегали уже мастера Ренессанса. Отдельные приметы этого направления исследователи находили, например, у итальянского маньериста Арчимбольдо или у работавшего столетием раньше Иеронима Босха. Его триптих «Сад земных наслаждений» полон необычных фигур и монстров, машин для пыток, напоминающих причудливую и пугающую машинерию в живописных и фотографических произведениях сюрреализма, а также в фильмах XX в., представляющих это направление.

Сюрреалисты выбрали для себя новаторский подход к созданию художественного произведения. Они отрицали классические правила, по которым строилась картина или рисунок. Ведущая роль принадлежала подсознанию, влекущему за собой волю и рассудок художника, который сознательно отказывался от строгого контроля за ходом воплощения замысла, в свою очередь, не имевшего изначально заданную модель, но воспринимавшегося как процесс выявления подсознательных истоков художественного образа. Иначе говоря, для «классического» сюрреализма подсознание всегда стояло на ступень выше, чем сознание. Наиболее характерными чертами произведений художников-сюрреалистов является изобилие фантастических фигур, эпатаж, причудливое и даже совершенно абсурдное совмещение действительности и фантазии, интерес к любовной, в том числе, сексуальной тематике и к сновидениям, в чем проявилось значительное влияние философии Фрейда.

В чем же заключается связь между искусством сюрреализма и монументальной живописью и скульптурой? Здесь следует сказать несколько слов о назначении монументального искусства. Его произведения отличаются величию и значительностью идейного содержания, и имеют, как правило, строгие обобщенные формы. Также они обычно создаются из долговечных материалов. Назначение подобных работ подчинено большим общественным и государственным задачам и возникает из необходимости пропаганды и популяризации в массах значительных общественных идей. Многие художники-сюрреалисты стремились донести до окружающих представления о «новом времени», «новой свободе». Поэтому некоторые представители этого художественного направления и пытались создавать большие, монументальные полотна и росписи, а не только станковые работы.

Здесь особого внимания заслуживает творчество испанского художника-сюрреалиста Хуана Миро. Современник Дали и Пикассо, он не остался в их тени. Одна из наиболее характерных картин Миро периода абстрактного сюрреализма – «Голова каталонского крестьянина». Примечательно, что сам Миро поддерживал слухи о том, что он черпал вдохновение в личных галлюцинациях, которые действительно случались с ним в результате голода, и предъявлявшиеся ему обвинения часто были недалеко от истины. В «Голове» мы видим отчетливые линии, создающие изображение. И подобная завершенность образа совершенно никак не связывается в нашем представлении с бездумным воплощением неких подсознательных видений. В те же годы была создана картина «Карнавал Арлекина».

На Гражданскую войну в Испании Миро откликается двумя творениями: монументальной работой «Жнец» (утрачена), а также «Натюрмортом со старым башмаком». Обыденные вещи окружены здесь небывалым свечением и кажутся

запечатленными в процессе умирания.

В настоящее время творчество Миро можно увидеть по всему свету в виде необычных скульптур, словно созданных инопланетными существами. Наиболее известные из них – «Женщина и птица» в Барселоне и «Мисс Чикаго» в США. Это поистине грандиозные статуи, высотой около 20 метров каждая. Однако Миро создавал и скульптуры меньшего размера (примерно в 1,5 человеческих роста).

Сюрреализм не остался явлением прошлого. В наше время есть много удивительных последователей этого направления. Проанализируем творчество некоторых из них.

Войтек Сьюдмак – художник-сюрреалист. Его родная страна – Польша, город Велюнь. Образование получил в Академии изящных искусств в Варшаве. С 1966 г. живет и работает во Франции. Картинам Войтека Сьюдмака свойственны гиперреализм, и фантастический реализм, которые позволяют ему создавать сюрреалистические образы. Сам же художник называет себя фантастическим гиперреалистом. Зрителя притягивает уникальность художника, словно создавшего свою вселенную, наполненную личной символикой и воображаемыми конструкциями.

Творчество отечественного художника-сюрреалиста Анатолия Леушина отмечено осознанной гармонией, отсутствием агрессии и абстракции. Метафизические образы, сливаясь воедино, создают фантастически реальный мир. Также заслуживают внимания удивительные портреты всемирно известных людей, образы которых увидены через оптические иллюзии Олега Шупляка. Каждая картина уникальна в своем композиционном решении. Художник будто ведет нас из одной композиции в другую, показывая несколько граней иллюзорного образа, который располагается на границе монументального и станкового искусств. Опыт работы в сфере церковной росписи и реставрации позволил этому художнику уверенно работать также в жанрах ассоциативного символизма, постмодернизма, абстракционизма, сюрреализма и реализма.

Таким образом, сюрреализм, даже не получив в монументальном искусстве столь же полного отражения, как в станковой живописи и графике, смог выработать собственную образную систему, которая в творчестве как Хуана Миро, так и современных российских художников, активно осваивает «территории» новых техник и технологий – от столь распространенных в современном мире масштабных арт-объектов (одним из первооткрывателей которых был Миро) до инсталляций и произведений медиа-арта, которые часто стремятся поразить и шокировать зрителя. На примере творчества Анатолия Леушина и Олега Шупляка мы видим, что сюрреализм – это не стиль и не направление с набором четко определенных узнаваемых приемов, но некий бренд, дающий художнику необходимый простор для игр с собственным воображением и воображением зрителя, где рациональный момент важен в не меньшей степени, чем возможность отдать приоритет своему воображению. Включение этого элемента рационального в игровой, по сути, процесс создания образа, востребованный у многих сюрреалистов, в чем-то роднит творчество Хуана Миро, имя которого известно всему миру, с поисками и открытиями современных художников России. Более того, соизмерение мира фантазии с рациональной композиционной и цветовой «подачей» ее порождений может быть востребованным в творчестве художников-монументалистов и тяготеть как к чистой абстракции, как у Хуана Миро, так и к использованию гиперреалистических по сути приемов Дали и Магритта.

Литература

1. *Андреев, Л. Г.* Сюрреализм: история, теория, практика / Л. Г. Андреев. – Москва : Гелеос, 2004. – 350 с.
2. *Гусева, М.* Голос молодых / М. Гусева. – Москва : Творчество, 1961. –180 с.
3. *Стерьёпулу, Э. А.* Введение в сюрреализм / Э. А. Стерьёпулу. – Москва, 2008. – 144 с.
4. *Что такое сюрреализм?* // Мир креатива : [сайт]. – URL: <https://allforcreate.ru/surrealism?ysclid=1481c6xq616329794> (дата обращения: 8.12.2022).

Влияние социальных процессов 1960-х на монументальную скульптуру Ники де Сен-Фалль

Нонконформизм и феминизм в европейской культуре 1960-х годов XX века, влияние социальных процессов на творчество Ники де Сен-Фалль, протест против женского неравенства и буржуазного устройства общества. Мир ярких образов, созданный художницей и изобретение авторской скульптурной технологии.

Гигантская скульптура «Она-собор» в Стокгольме, фонтан Стравинского в Париже, «Сад Таро» в Тоскане.

Ключевые слова: монументальная скульптура, экспрессионизм, новый реализм

Irena L. Zorina

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The influence of the social processes of the 1960s on the Monumental sculpture by Niki de Saint-Phalle

Nonconformism and feminism in the European culture of the 1960s, the influence of social processes on the work of Niki de Saint-Phalle, a protest against female inequality and the bourgeois structure of society. The world of vivid images created by the artist and the invention of the author's sculptural technology.

The giant sculpture "HON Cathedral" in Stockholm, Stravinsky's fountain in Paris, "The Garden of Tarot" in Tuscany.

Keywords: monumental sculpture, expressionism, new realism

Творчество Ники де Сен-Фалль отличается от работ ее современников, поскольку у нее не было профессионального художественного образования, но в силу принадлежности к европейской интеллектуальной элите Ники остро чувствовала социальный запрос на актуальное искусство – молодое, свободное, феминистское.

В авангард художественной жизни Ники входит в 1960-е гг. Попробуем проанализировать социальные процессы, на фоне которых создавалось это искусство.

В Европе 1960-х вырастает первое послевоенное поколение, не заставшее ужасов войны. Главной ценностью этого поколения становится свобода мысли, передвижения, творчества, протест против традиционного уклада жизни.

Франция в эти годы лишается своих колоний, отсоединившихся от метрополии в результате антиколониальных войн в Алжире и Индокитае. Антиправительственные настроения охватывают все слои общества: левые поддерживают

освободительную борьбу, а правые возмущены выводом войск из колоний. Недовольны все.

Самым актуальным музыкальным направлением этого времени становится рок-н-ролл, для которого характерно соединение блюза (музыки черных) и песенной эстрадной культуры. Популярность его огромна, особенно в англоязычной среде. Интерес к рок-н-ролу вырастает до таких размеров, что концерты, исполнявшиеся в клубах, охватывают стадионы и вырастают до музыкальных фестивалей.

В изобразительном искусстве формируется новое художественное течение – поп-арт. Энди Уорхол тиражирует свои работы, одним из его персонажей становится председатель Мао – дань увлечения левыми идеями коммунизма в интеллектуальных кругах.

Главный лозунг хиппи: «Занимайтесь любовью, а не войной» – становится лозунгом поколения. Этому способствовала и сексуальная революция.

Новая волна феминизма добивается социального равенства и ликвидации дискриминации женщин; именно это актуально для Ники де Сен-Фалль. Она боролась не только за равные права женщин, но против отношения к женщине как физиологическому объекту.

Стремление к свободе и протест против традиций, против правил, приводит к студенческим волнениям весной 1968 г., получившим название «Красный май». У студенческой революции много лозунгов, но настроение ее отражается в главном из них: «Запрещено запрещать!»

Примерно на таком фоне появляются первые работы Ники де Сен-Фалль – яркие, свободные, эпатажные.

Катрин-Мари-Аньес де Сен-Фалль родилась в семье французского банкира в 1930 г., в разгар великой депрессии. Родители уехали из Парижа в Америку спасать остатки состояния. Первые годы Ники провела во Франции в аристократической семье деда, а позже была перевезена в Нью-Йорк. Семья родителей жила по правилам своего круга, большая семья (пятеро детей), светская жизнь, элитное образование. Но за благополучным фасадом – детские травмы. «Еще в детстве я решила, что стану героем», – Ники решила ломать стереотипы, идти против течения, быть независимой. Ее отчислили из четырех частных школ – за нарушение правил. В 16 лет она стала моделью, снималась для обложек *Elle*, *Life* и *Vogue*. Впереди ожидала судьба девушки из хорошей семьи – замужество и светская жизнь. Но традиционная буржуазная модель вызывала протест. В 18 она сбежала из дома, связав свою жизнь с будущим писателем Гарри Метьюзом. Далее, поженившись, пара уехала во Францию, они завели двоих детей (оказавшись довольно беспечными родителями), путешествовали, строили планы. Гарри занимался музыкой, Ники неожиданно начала рисовать.

Впервые это произошло в виде сеансов арттерапии в клинике, куда Ники попала после нервного срыва. Арттерапию прописали вместе с электрошоком. Первые работы – коллажи, в качестве наполнения используется все, что попадает под руку. Уже в 1956 г. – первая выставка, на которой произошло знакомство с парижским скульптором Жаном Тенгли. В это время Ники мечтала о строительстве часовни всех религий, как сказочного замка, похожего на фантазии Гауди. Известность приносит серия перформансов «Тир» – объемные ассамбляжи с подвешенными мешочками с краской, которые предлагалось расстреливать, получая цветную

картину. К этому времени Ники поняла, что занятия искусством несовместимы с семьей переехала в Париж – семья осталась на юге Франции.

Ники была феминисткой, хотела обратить внимание на пренебрежительное отношение к женщине. Начинается поиск женского образа – появляются скульптуры «Нана» – веселые толстушки с гипертрофированными формами, похожие одновременно на древние скульптурные тотемы и поп-артовские яркие персонажи. «Я не в силах изменить мир, но я могу сделать его лучше, с помощью моих веселых Нан». Феминистским женским образом становится танцующая толстушка, а не серьезный образ женщины-борца за свои права. И имя ее соответствующее – в переводе с французского *Nanas* означает снисходительное обращение к женщине, вроде бабенки. Кроме образа, Ники изобретает новую скульптурную технологию, не владея традиционными. Вначале это было что-то вроде папье-маше, затем появляется металлический каркас и цементная оболочка, позже полистирол. Скульптура раскрашивается по внешнему слою. В это время Ники связала свою судьбу с Жаном Тенгли, который занимался кинетической скульптурой из металлического хлама. Последующие скульптуры сделаны в соавторстве.

1966 г. – год создания «Она-собор», *HON-katedrale*, гигантская скульптура по заказу Стокгольмского Музея современного искусства в качестве выставочного помещения. Объект в виде огромной лежащей беременной женщины совмещал в себе несколько отдельных секций: кинотеатр, кафе, галерею и даже планетарий (ил. 1, 2).

В 1960 г. директором этого музея стал Понтюс Хюльтен. Он вынашивал идею создания открытого музея, в котором проводятся выставки тотальной инсталляции, созданные для широкого круга художников. В 1966 г. он пригласил троих своих друзей-художников: Ники де Сен-Фалль, Жана Тенгли и Пьера Олафа Утвельдта для воплощения своего замысла.

Идея создания была проста: каркас-скелет обернуть металлической сеткой, поверх которой наклеить ткань и затем раскрасить. Позднее Ники будет создавать свои скульптуры и парк Таро по той же технологии, только использовать цемент вместо клея и тканей. Все этапы создания скульптуры становились частью перформанса. Скульптура – выставочное пространство создавалась 40 дней, это был бесконечный перформанс, разделенный на 4 этапа:

1. Железный век (10 дней) – создание металло-деревянного остова скульптуры с оборачиванием его металлической сеткой.

2. Клеевой век (7 дней) – оклеивание скульптуры тканью. В это время в музее стоял ужасный запах варящегося почти круглосуточно клея. Когда клей начал высыхать, в некоторых местах ткань стала рваться, образуя трещины.

3. Черный век (9 дней) – время раскраски экстерьера яркого цвета и внутренних пространств в черный.

4. Эра внутреннего оборудования (14 дней). Многие вещи, которые появились внутри *HON*, были довольно неожиданными: телефонный автомат, кинотеатр на 12 человек, пластиковый бассейн, две кинетические скульптуры Тенгли и установка Пьера Олафа.

Чтобы попасть внутрь, нужно было пройти у «бабенки» между ног – возмутительный эпатажный жест, но на бедре скульптуры начертан девиз: «Пусть стыдится подумавший об этом плохо». Основной идеей скульптуры было то, что

человек выходит наружу очищенным – в этом значение искусства. За два месяца работы выставка вызвала колоссальный интерес, ее посетили 100 тысяч человек.

Все последующие годы Ники активно работает, создавая свои скульптуры в Европе и Америке. Но одной из самых важных работ можно назвать фонтан Стравинского на одноименной площади в центре Парижа.

В 1977 г. в Париже открывается Центр Помпиду – новый общественный многофункциональный центр по проекту Ренцо Пьяно и Ричарда Роджерса.

Новая архитектура, хай-тек. В центре Парижа он крайне неорганичен, но его строительство свидетельствует, что город меняется и развивается, следовательно, живет. Металлическая конструкция центра выведена на фасад, цветные трубы коммуникаций расположены снаружи и создают причудливую конструкцию в центре Парижа. Фонтан Стравинского расположен на площади, примыкающей к центру, он посвящен русскому композитору и образам его произведений. Это большая по площади неглубокая чаша, в которой расположены 16 скульптурных композиций.

Под бассейном находится Центр музыкальных исследований. Его руководитель Пьер Булёз высказал идею оживить достаточно скучную площадь, создав здесь необычную атмосферу (рядом расположена тёмная немного мрачная готическая католическая церковь Сен-Мари).

Вначале работы были заказаны Жану Тенгли, но он потребовал участия Ники де Сен-Фалль в создании скульптур. Ей удалось создать яркую композицию, соответствующую архитектуре центра Помпиду и связанную с музыкальными образами Стравинского.

Персонажи фонтана: Жар-птица из одноименного балета, Петрушка в виде синей шляпы, лиса из «Байки про лису, петуха, кота да барана», забавный слон из «Цирковой польки для молодого слона», соловей из одноименной оперы.

Во время строительства возникли сложности из-за большого веса всей конструкции. Поэтому глубина чаши с водой невелика – всего 35 см, машины было решено выполнить из алюминия, скульптуры – из стеклопластика и полиэстера. По воде совершают странные движения чёрные механизмы в виде шестерёнок и колёс со шлангами. Гигантские синтетические фигуры, художница раскрашивала с помощью краскопульта.

Фонтан был открыт в 1983 г., за годы существования стало понятно, что это один из самых ярких образов Парижа.

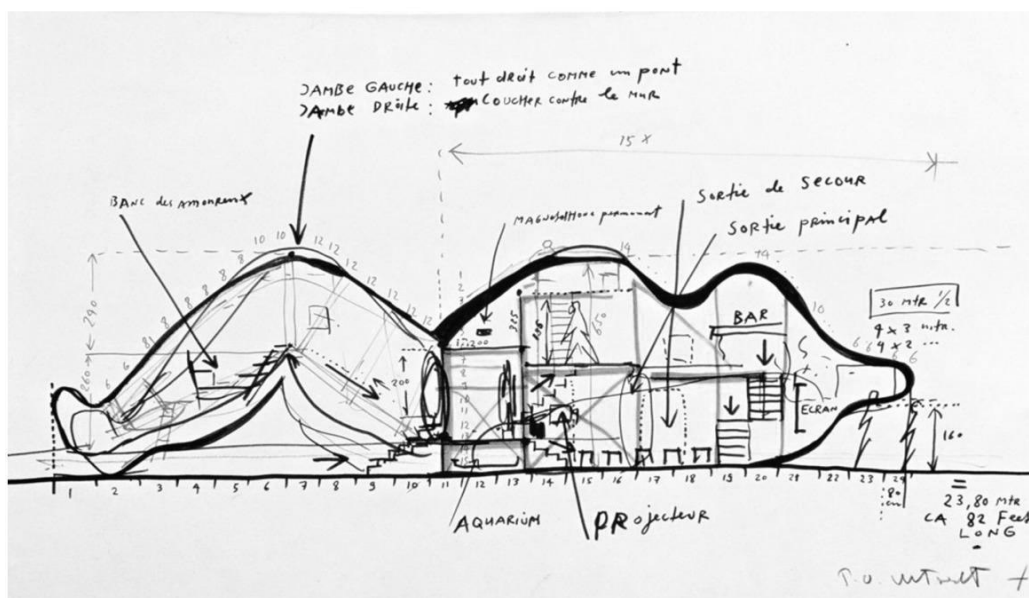
Мечты своей молодости о создании парка, равнозначного парку Гуэль Гауди, Ники де Сен-Фалль воплотила в работе над «Садом Таро» в Тоскане, создав сказочный город-парк из 22 гигантских разноцветных скульптур-бетонных конструкций, украшенных металлом, стеклышками, керамической плиткой и зеркалами.

«Я захотела подобно своему кумиру Антонио Гауди создать свой собственный парк Гуэля, место, где природа и скульптура сливаются в единое целое. Сад радости и воображения», – напишет в своей автобиографии Ники. Для сада она взяла образы карт Таро, основанных на архетипах основных арканов. В гигантской скульптуре «Императрица» находилась студия Ники, она также жила здесь несколько лет, пока шло строительство, с 1979 по 2002 г. Интерьер скульптуры – зеркальное сказочное пространство.

Образы сада Таро – это свобода фантазии художника, ее главная работа, которой Ники отдала все доступные ресурсы – здоровье, время, деньги.

Кроме монументальной скульптуры Ники де Сен-Фаль занималась кинорежиссурой, написала автобиографический роман, иллюстрировала книги, создала свой парфюмерный аромат.

Но значение ее творчества в той свободе, которую несут созданные ею образы, в заключенном в них протесте против общепринятых норм, в том числе в изобразительном искусстве. Творчество Сен-Фаль относят к поп-арту, но она и Жан Тенгли считали себя «новыми реалистами». В ее творчестве воплотился свободный дух 1960-х, противостояние традиции.



Ил. 1. Рисунок-схема HON-kathedrale



Ил. 2. Открытие выставки HON-kathedrale

Литература

1. *Фантастическая архитектура Ники де Сен-Фалль* // Decor.design : [сайт]. – URL: <https://decor.design/fantasticheskaya-arhitektura-niki-de-sen-fall/> (дата обращения: 24.11.2022).
2. *Агеева, Лидия. Ники де Сен-Фалль: модель, ставшая художником* // Blueprint : [сайт]. – URL: <https://theblueprint.ru/people/history/186> (дата обращения: 24.11.2022).
3. *Вход в музей ограничен, приносим извинения* // Артгид : [сайт]. –URL: <https://artguide.com/posts/960> (дата обращения: 23.11.2022).
4. *Она-Собор. Кроличья Нора* // Tumblr : [блог-платформа]. – URL: <https://art-fog.tumblr.com/post/165802217476/%D0%BE%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80> (дата обращения: 23.11.2022).
5. *Ники де Сен-Фалль: феминистский бунт* // Интерьер+дизайн : [сайт]. – URL: <https://www.interior.ru/design/2232-niki-de-sen-fall-feministskij-bunt.html> (дата обращения: 24.11.2022).
6. *Любовь и бунт Ники де Сен-Фалль* // Избранное: [сайт]. – URL: <https://izbrannoe.com/news/lyudi/lyubov-i-bunt-niki-de-sen-fall/> (дата обращения: 22.11.2022).

УДК 7.011.2:7.036"20"

А. О. Котломанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

Т. В. Чикова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

Метамодернизм: действие, место, время. О роли монументального искусства в ситуации исторической неопределенности

Опираясь на классические постулаты триединства действия, места и времени, авторы экстраполируют данные понятия на диапазон форм и явлений новейшего монументального искусства. Принимая во внимание практический опыт недавнего прошлого, и, также, учитывая ситуацию сегодняшнего дня, предлагается сформулировать характеристики «большой формы» в контексте метамодернизма. Последний термин, в свою очередь, понимается как условное обозначение новейшего этапа истории в ситуации инерционного сохранения «культы прогресса» (модернизм) и, в то же время, всепроникающего распространения иронических, пародийных практик постмодерна.

Ключевые слова: метамодернизм, реализм, синтез искусств, монументальное искусство, современное искусство

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

Tatiana V. Chikova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts

Metamodernism: action, place, time. On the role of monumental art in a situation of historical uncertainty

Relying on the classical postulates of the trinity of action, place and time, the authors extrapolate these concepts to the range of forms and phenomena of the latest monumental art. Taking into account the practical experience of the recent past, and also taking into account the current situation, it is proposed to formulate the characteristics of the “great form” in the context of Metamodernism. The latter term, in turn, is understood as a conventional designation of the latest stage of history in a situation of inertial preservation of the “cult of progress” (Modernism) and, at the same time, the all-pervading spread of ironic, parodic postmodern practices.

Keywords: metamodernism, realism, synthesis of arts, monumental art, contemporary art

В классической драматургии были свои суровые законы, сводившиеся, в частности, к характеристике единства сценического произведения. В этом отношении были следующие правила: единство действия (пьеса имеет один главный сюжет, второстепенные сводятся к минимуму); единство места (площадь сцены соответствует пространству пьесы); единство времени (действие не должно занимать более суток). Относительно последнего фактора заметим, что в расширенном диапазоне трактовки он подразумевает вообще какие-либо хронологические рамки безотносительно их общей протяженности. Концепция драматургического «триединства» в XVIII – XIX вв. получила развитие и в России, хотя, с другой стороны, в нашей стране в эту классическую эпоху появились и выдающиеся случаи игнорирования данного принципа. В частности – трагедия «Борис Годунов» (1825). Работая над этим шедевром своего творчества, А. С. Пушкин написал также и набросок «О трагедии», критикуя в нем единство действия, места и времени:

«Изо всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических – трагедии, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; должен усилием воображения согласиться в известном наречии – к стихам, к вымыслам. Французские писатели это чувствовали и сделали свои своенравные правила: действие, место, время. Занимательность будучи первым законом драматического искусства, единство действия должно быть соблюдаемо. Но место и время слишком своенравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества – все происходит в одной комнате! – Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники ... *a parte* столь же несообразны с рассудком, принуждены были в двух местах и проч. И все это ничего не значит. Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?

Интерес – единство.

Смещение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» [3, с. 27–28].

Прошло два столетия, и слова нашего великого классика не перестают быть актуальными, как и его бессмертное произведение, которое, как известно, завершается словами: «Народ безмолвствует. Конец».

В 2021 г. известный петербургский искусствовед, доктор философских наук Е. Ю. Андреева опубликовала текст под названием «Усталая конструкция теории искусства: о метамодернизме» [2], где она критически рассмотрела и данный термин, а также – книгу «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма». Эта книга, вышедшая годом раньше в русском переводе [1], представляет собой коллективную монографию, первое издание которой (на английском языке) состоялось в 2017 году усилиями авторов-составителей Робина ван ден Аккера, Тимотеуса Вермюлена и Алисон Гиббонс. Несмотря на то, что создатели данного труда являются фигурами далеко не первого ряда, все же именно их многостраничный труд является по сей день единственным значительным обоснованием теории метамодернизма. Как и более ранние их публикации, начиная примерно с 2010 г.

Впрочем, относительно малых текстов по этой теме достаточно, – так, можно привести в качестве примера статью М. Энгстрем «Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова» [5]. В нашем поле внимания – как текст Е. Ю. Андреевой, так и статья М. Энгстрем, в которой рассматривается один важный эпизод в истории нашей культуры, а именно петербургский неоакадемизм, Новая академия изящных искусств, основанная в 1989 г. легендарным Т. П. Новиковым.

«При изучении неоакадемизма, – пишет М. Энгстрем, – а также феномена нового консерватизма в политике и культуре, как в России, так и в глобальном контексте, представляется продуктивным ... обратиться к концепции метамодернизма». Данный термин «был предложен в 2010 году ... Тимотеусом Вермюленом и Робин ван ден Аккером в эссе «Заметки о метамодернизме» и в ряде статей на их сайте *Notes on Metamodernism*». Указывая на «формирование новой культурной доминанты» («новой чувствительности»), Т. Вермюлен и Робин ван ден Аккер писали в 2014 г.: «Архитекторы и художники все чаще отказываются от эстетических заповедей деконструкции, паратаксиса и пастиша ради эстетических идей реконструкции, мифа и метаксиса. Эти художественные проявления выходят за рамки изношенных чувств и пустотных практик постмодернизма, не отбрасывая радикально его методы и техники, но интегрируя их и направляя в иные русла». А также, указывает М. Энгстрем: «Метамодернистская структура восприятия вызывает раскачивание между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением касательно смысла всего этого, между модернистской искренностью и постмодернистской иронией, между надеждой и меланхолией, между эмпатией и апатией, между единством и множественностью, между чистотой и коррупцией, между наивностью и искушенностью, между авторским контролем и общедоступностью, между мастерством и концептуализмом, между прагматизмом и утопизмом. Итак, метамодернизм – это раскачивание. Он выражает себя в динамике» [5].

В общем, на основе этого нагромождения слов М. Энгстрем формулирует метамодернизм как «псевдоморфозу постмодернизма», так как, «являясь почти тем же самым, он расходится с ним в главном – постулируется необходимость движения вперед». Проект «Новой академии», по мысли М. Энгстрем, характеризуется терминами Т. П. Новикова «новый романтизм» и «новая серьезность», соответствовавшими терминологии теоретиков метамодерна – концепции возвращения «реконструкции, мифа и метаксиса», «раскачивания между энтузиазмом модернизма и постмодернистской насмешкой», а также «переменчивого состояния между и за пределами иронии и искренности» [5].

В этом отношении также характерны идеи последователя Т. П. Новикова – московского художника А. Беляева-Гинтовта, в работах которого «эkleктичность не отрицает иерархичности, а ироничная игра с исторической визуальностью сочетается с поиском мифологии будущего». Это хорошо видно, например, по его относительно раннему проекту «Новоновоосибирск» (1999–2000), являвшему собой образы столицы некоей новой Гипербореи, где, в частности, присутствовало изображение «Аполлона-Пантократора», за спиной которого, вместо колчана со стрелами, мерещилось ракетное оружие ... Которое, впрочем, было, по словам художника, «нацелено не на врага, а на регуляцию природы»: «Это градобойные снаряды и геодезические шары, с помощью которых жители смогут регулировать

метеорологические условия в своем мегаполисе. <...> Способность влиять на климат и окружающую среду в целом является основой процветания аграрно-космической державы» [5].

Подытоживая свои размышления, М. Энгстрем пишет: «... Проект неоакадемической реконструкции, авангардный для 1990-х, сегодня полностью совпадает с политической реальностью и культурной логикой времени перемен и конца глобальной стабильности. Метамодернизм – это доминирующая чувствительность нашей современности, эпохи кризиса политики идентичности и нового запроса на универсализм, возвращения интереса к реализму, подъема правых движений и консервативных поворотов» [5].

Под интересом к реализму подразумеваются такие выставочные проекты, как «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945» (ЦВЗ «Манеж», Москва, 2015), «Россия. Реализм. XXI век» (Русский музей, 2015–2016) и «Картина после живописи» (Музей Российской академии художеств, 2015–2016). После них были еще некоторые другие большие выставки, последней из которых, наверное, стала российская экспозиция на Венецианской биеннале – 2019. Где в роли куратора выступила дирекция Государственного Эрмитажа, а центральным произведением стала мультимедийная инсталляция А. Н. Сокурова на тему «Возвращения блудного сына» Рембрандта. Этот, по всей видимости, итоговый (во всех смыслах слова) проект России на международной художественной выставке представлял собой некий бунт традиции в цитадели современного искусства, каковой является Венецианская биеннале. Также, на уровне метафоры там было продемонстрировано, что музей (в данном случае Эрмитаж), помимо его культурно-просветительских функций, является также моделью идеального государственного устройства.

Вернемся к тексту Е. Ю. Андреевой, где, в частности, говорится и о факторе действия, наподобие действия сценического:

«Время действия к концу века ускоряется, и развитие новейшего искусства во второй половине 1990-х гг. вплотную подходит к отрицанию таких формообразующих составляющих постмодернистской культуры, как ирония и деконструкция. Например, в Петербурге в 1997 г. появляется движение «Новых серьезных», созданное Тимуром Новиковым. <...> Если благодаря трудам Ж.-Ф. Лиотара финал модернизма ассоциируется с кризисом Больших Нарративов, то в 2000–2020-е гг., наоборот, приходит осознание невозможности существования искусства вне общего кругозора, и именно с этим пониманием связывается кризис культуры постмодернизма. <...> По убеждению многих, современное искусство на протяжении последнего двадцатилетия пребывает в состоянии затяжного кризиса, смыкаясь с дизайном или с индустрией развлечений. Кризис, или салонизация, актуального искусства сопровождается и упадком критической теории» [2, с. 155].

Действительно – в новейший период (2000 – 2020-е) современное искусство (*contemporary art*) оформилось в целую индустрию, сросшуюся с шоу-бизнесом и медиа-ресурсами и занявшую пустовавшую много лет нишу «салона» или «позднего академизма». К тому же, в этот новейший период стали сбываться антиутопии XX в. – например, о тотальном контроле «большого брата», фантазии о «гиперреальности». Виртуальные социальные сети приняли на себя роль прежних

властителей дум, теперь де-персонифицированных, но от этого не менее влиятельных, чем идеологи прошлого века. И – именно в этой полуживой среде и получил распространение термин «метамодернизм».

То, что метамодернизм – феномен, во многом сформировавшийся благодаря глобальной социальной сети, – доказывает, между прочим, что постмодернизм, о котором так долго говорили полвека назад, по-настоящему наступил только в эпоху Интернета (которого бы, наверное, не было, если бы не «новый мировой порядок», воцарившийся после окончания «холодной войны»). В этом контексте, надо заметить, вопрос о соотношении отдельной истории русского искусства с общемировой стал восприниматься как проблема дискурса, что, между прочим, подтверждает теорию особого пути России.

Впрочем, о какой особенной «русскости» можно говорить, когда в теоретической сфере приходится оперировать сложносоставными понятиями – «кальками» с английского? В этом отношении характерно обращение Е. Ю. Андреевой к громоздкому термину «постпостмодернизм» (еще более спорному, искусственному, чем пресловутый метамодерн): «Если термин постпостмодернизм определяет временную стадиальность истории искусства рубежа XX – XXI вв., исходя из финала XX в. в постмодернизме, то термин метамодернизм описывает пространственную конфигурацию новейшей культуры и ее качественные характеристики». Так, «искусство “нулевых” и 2010-х занимает метапозицию по отношению ко всей культуре XX в., выбирая, что из нее унаследовать, а что сдать в архив» [2, с. 155].

Финальные «постулаты» статьи Е. Ю. Андреевой напоминают о теоретическом опусе другого известного петербургского искусствоведа (и доктора философских наук) А. В. Рыкова под названием «Постмодернизм как радикальный консерватизм» (2007). Напоминают – с позиции того, что новейший период вполне может считаться торжеством постмодернизма, без каких-либо дополнительных избыточных терминов: «“Нулевые” и “десятые” – время консервативного развития не только в культуре, но и в науке, в жизни общества. Основные новейшие открытия (клонирование, компьютерные технологии) и появление новых звезд искусства пришлось на взрывные годы постмодерна. В последние двадцать лет не регистрируются ни всплеск рождения новых пассионарных героев, ни возникновение новых идей, как это было в эпоху авангарда, в середине 1950 – 1960 гг. или в конце 1970 – начале 1990-х гг.» [2, с. 156]. С этими тезисами нельзя не согласиться, но что далее? А далее следующее: «Время метамодернизма как время тревожное, когда возникает понимание, что зависишь от реальных, практических навыков, инстинкта и силы чувства гораздо мощнее, чем от теоретической деятельности, когда представление о жизни напрямую связано со способностью распознать угрозу среди множества явлений, обладающих каждое своей реальностью и производящих «обманные» эффекты, когда поиск истины отождествляется с выявлением опасности» [2, с. 156]. И, наконец, – «структурная эмоция» перехода в третье десятилетие XXI в., связанная с глобальным беспокойством эколого-политического свойства [!], на словах выходящим в топ на конкурсе исторических целей развития, оказалась все же неразрешимо спаянной с модусом идеального бытия [!], которое необходимо вновь воссоздать, проведя перерегистрацию всего того, что иллюзорно претендует на вечность – в целях обновленческой редукции оснований» [2, с. 157].

Уточним, что приведенные нами цитаты в основном взяты из текста, опубликованного в первой половине 2021 г., после чего произошли известные события, которые, мягко говоря, скорректировали наши представления об окружающей реальности. Вообще говоря, исторические процессы способны, в итоге, многое расставить по местам, хотя, наверное, чтобы верно понять смысл подобных действий, должно пройти время. Даже при сохранении неизменным места действия. В общем, прав был классик русской литературы – «Интерес – единство. / Смешение родов комического и трагического, напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» [3, с. 27–28].

Подытоживая наши размышления, исполненные в жанре аналитического «ПЛЕНЭРА», обратим внимание на некоторые детали, исходя из интереса к ситуации в целом. Во-первых, мы предлагаем внести ясность в полемику о терминологии, которая все еще остается в узкопрофессиональном поле. Так, удачный по своим лингвистическим свойствам, но неудачный по изначальной трактовке термин «метамодернизм» – предлагаем использовать для характеристики тех процессов, которые выходят за дискурсивные рамки современного искусства (модернизм / постмодернизм), сближаясь, в то же время, с контекстом позднего академизма, в том числе с новыми версиями реализма и салонного искусства. С этой точки зрения, можно говорить о метамодернизме в поздней советской культуре, о метамодернизме как факторе новейшей российской культуры. Наконец, об идеологии метамодернизма.

Во-вторых, размышляя об искусстве новейшего времени, нельзя упускать из внимания его наиболее очевидные формы, монументальные по размерам и по формату. Прежде всего – монументальную и монументально-декоративную скульптуру, которая зачастую синтезируется и с живописью, хотя бы в использовании цвета в объемной пластике. Почему все это выходит за рамки внимания специалистов по современному искусству? Почему нет внятной критической оценки таких произведений, как, например, недавно открытые в Москве «цветные» памятники Г. П. Вишневской и Ф. Кастро. Что это – торжество эстетики китча, пародия кладбищенского мрамора и патинированной бронзы, или же – качественные монументальные формы в формате публич-арта? Симптомом чего является их как бы реалистическая достоверность?

В-третьих, надо, наконец, ввести в контекст метамодернизма и феномен нового сакрального (церковного) искусства в России. Художественный консерватизм, традиционализм, историзм, возрождение церковно-исторической живописи в масштабах, близких к эпохе Александра II – Александра III. Реставрация эклектики в системе «эпохи Возвращения» и, в том же контексте, – развитие синтеза искусств в общественной архитектуре (метро) и в архитектуре сакральной (церковь), памятники святым как государственным деятелям (Владимир Великий, Александр Невский, Сергей Радонежский). И, наконец, определиться с позицией модернизированного реализма в системе обучения художников, обосновать объективные качества данного явления, вновь утвердить / подтвердить методическое значение синтеза искусств.

Особенность восприятия художественного произведения в российском контексте — это, так сказать, перцептивный максимализм, то есть стремление к поиску

«больших идей» и к подтверждению этих идей на языке искусства. Именно поэтому в России до сих пор так актуален реализм, где проблематика формы нивелируется в силу корреляции формы с реальностью, и где восприятие направлено от сюжетного нарратива в сторону «внутреннего смысла» произведения. В России с большим успехом проходят выставки реалистического искусства, как современного, так и старого, в том числе и советского. В этом есть и спорный момент в плане того, что реалистическое искусство достаточно легко может принимать коммерчески ангажированные формы, близкие новому «салону» на Западе: международные биеннале переполнены работами, качественно сравнимыми с дизайнерской продукцией.

Итак – метамодернизм, реализм и монументальный синтез. Актуальные вопросы российского искусства, вне преходящей актуальности времени.

Литература

1. *Аккер, Р. ван ден.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Робин ван ден Аккер, А. Гиббонс, Т. Вермюлен. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 496 с.

2. *Андреева, Е. Ю.* Усталая конструкция теории искусства: о метамодернизме / Е. Ю. Андреева // Новое искусствознание. – 2021. – № 2. – С. 157.

3. *Пушкин, А. С.* О трагедии // Полное собрание сочинений : в 10 томах. – Ленинград : Наука, 1978. – Т. 7 : Критика и публицистика. – С. 27–28.

4. *Рыков, А. В.* Постмодернизм как радикальный консерватизм / А. В. Рыков. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. – 376 с.

5. *Энгстрем, М.* Метамодернизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова / М. Энгстрем // Новое литературное обозрение. – 2018. – № 3. – С. 264-278.

**Интерпретация современных идеологических концепций в нарративе
скульптурных произведений
(на примере творчества народного художника России В. М. Клыкова)**

Скульптурным произведениям всегда отводилась своя особая роль в идеологии – от декрета о монументальной пропаганде большевиков в начале XX в. до современной «войны памятников». В связи с этим возникает вопрос – может ли искусство быть вне политики и идеологии? В статье рассматривается использование средств скульптуры для продвижения идеологических концепций близких мировоззрению скульптора, народного художника России, В. М. Клыкова (1939 – 2006).

Ключевые слова: памятник, монументальное творчество, идеологическая концепция, война смыслов, скульптура

Tatiana I. Dolzhenkova

Kursk, Russia

V. M. Klykov Soviet Socio-Agrarian Technical School

**Interpretation of modern ideological concepts in the narrative
of sculptural works (on the example of the work of the People's Artist of
Russia V. M. Klykov)**

Sculptural works have always had their own special role in ideology – from the Decree on the monumental propaganda of the Bolsheviks in the early twentieth century to the modern "war of monuments". In this regard, the question arises – can art be outside politics and ideology? The article discusses the use of sculpture tools to promote ideological concepts close to the worldview of the sculptor, People's Artist of Russia, V.M. Klykov (1939–2006).

Keywords: monument, monumental creativity, ideological concept, war of meanings, sculpture

Искусство говорит своим особым языком, формируя не только наш вкус и наши представления о прекрасном, но и мировоззрение через обращение к воле, интеллекту и эмоциям. Высокой степенью обобщения и визуализации идей отличается монументальная скульптура. Она «реальней», чем действительность, и вместе с тем «вне» её. Именно это даёт скульптуре концентрированную органическую энергию, повышенное ощущение жизни и огромную силу воздействия на человека. Это наиболее ярко проявилось в XX в., когда скульптура из сугубо творческой деятельности трансформировалась в репрезентатора той или иной идеи, а её задачи вышли за рамки эстетического оформления городской среды и создания зон комфорта.

Общественный памятник, как высоко контактное произведение, размещенное в открытом публичном пространстве, обладает расширенной коммуникацией, насыщая окружающую среду смыслами. По мнению А. М. Кулемзина, воспитывающее воздействие монументов можно сопоставить «с действием психотропного оружия: оно повсюду, его влияние не осознается, но оно постоянно воздействует на людей» [3].

Идеологические возможности монументальной скульптуры тесно связаны с визуализацией используемых образов, которые более действенны, чем логическая аргументация. Психологи объясняют это численно преобладающим наглядно-образным типом мышления. Монументальная скульптура в этом отношении идеальна – она и наглядна, и образна.

Идеология как система социально значимых идей и ценностей присутствует в любом сообществе, меняя лишь концепции – религиозная сменяется секулярной, а концепция «мягкой силы» – большевистской или капиталистической. При этом, монументальная скульптура идеологически всегда находится в руках господствующей политической силы. Так, литература или живопись доступны и оппозиции, а памятники устанавливаются только с дозволения того, кто контролирует соответствующую территорию, а значит, с дозволения власти. И здесь можно вспомнить Декрет «О памятниках республики», называемый в исторической литературе «Ленинский план монументальной пропаганды» (апрель – июль 1918 г.).

Для противников политического режима памятники, напротив, являются олицетворением ценностей «вражеского лагеря». Поэтому смена власти всегда приводила за собой и демонтаж памятников прежней эпохи, своеобразный символический акт осуществляемого переворота. «Расправа над памятниками представляла собой необходимый для наглядно-образного мышления масс ритуал низвержения “неправедного режима” в лице его героев» [5]. Война с памятниками и война памятников, охватившая большинство посткоммунистических стран на рубеже XX – XXI вв. и после 2014 г., укладывается в определённую идеологическую канву, что в очередной раз доказывает связь монументальной скульптуры и идеологии.

С начала 1990-х гг. монументальная скульптура в России вынужденно оказалась в дезориентированном социокультурном пространстве без универсальной коллективной идеи, способной консолидировать общество. Выдвигаемые идеологические концепции – религиозная, монархическая, гражданственная, оставались одной из возможных форм идентичности, не претендуя при этом на генеральную линию в пространстве мультикультурного распада. Трансформация этого периода, в отличие от времени революционных событий 1917 года, поначалу проходила вне какой-либо сверхзадачи. Размытость стратегий и удовлетворение посредством искусства сиюминутных задач подтверждается широким полем частной инициативы, с одной стороны и снижением запроса от государственных институтов – к выражению идеологии посредством образцов гражданского служения. В этой ситуации социум не имел возможности оказывать существенное воздействие на формирование этих запросов и многое зависело от мировоззрения и общественного авторитета того или иного скульптора.

В этом ключе показательна творческая деятельность советского и российского скульптора, народного художника, Заслуженного деятеля искусств РФ Вячеслава Михайловича Клыкова (1939 – 2006), который использовал создаваемые им

монументы для продвижения своих мировоззренческих и философских установок, сформированных в рамках определенных идеологических концепций.

Часто мировоззрение В. М. Клыкова пытаются вместить в традиционное уваровское триединство «православие, самодержавие, народность». На самом деле оно шире и разнообразнее и, на наш взгляд, включает пять главных составляющих:

- **ВЕРА** (скульптор был глубоко верующим христианином, для которого православие было естественной формой жизни);
- **ПАТРИОТИЗМ** (который объединял в себе безграничную любовь к малой родине, душевную боль за будущее Отечества, желание работать на благо своей страны);
- **СИЛА ДУХА** (сам, обладая «курским характером» и несгибаемым стержнем, он восхищался такими же целеустремлёнными историческими личностями, не разделяя их по политическим или религиозным убеждениям);
- **ЕДИНЕНИЕ СЛАВЯН** (В. М. Клыков постоянно настаивал, что разъединение славян, и, прежде всего, русских, украинцев и белорусов – есть национальная трагедия, которая долгое время будет болью отзываться в судьбах наших стран);
- **ЛЮБОВЬ** (широкое понятие включало для него любовь ко всему живому, к делу, которому служишь, к ближнему – все современники отмечают его стремление всех выслушать, всем уделить внимание, отогреть, накормить, дать не только надежду, но и реальную помощь).

Монархизм отдельной главой философии В. М. Клыкова, на наш взгляд, выделять не следует, так как в нём он видел, в первую очередь, пример работающей системы справедливого управления государством, основанной на личной ответственности монарха перед Богом. А, значит, его монархические воззрения укладываются в концепцию православной веры.

Прочная мировоззренческая и духовная платформа его деятельности определяла направления творчества и перечень исторических персоналий и событий, в честь которых он возводил свои монументы. В решении этих вопросов В. М. Клыков обладал практически абсолютной свободой, так как не работал по государственному заказу, а выполнял произведения на средства спонсоров, которых он также искал самостоятельно.

Анализируя наследие скульптора, включающее более 200 монументальных скульптур, мы сгруппировали созданные им произведения по тем же самым идеологемам, выделяя наиболее значимые работы в каждой из них. Получилось следующее:

- **ВЕРА.** Православное направление одно из основных в творчестве В. М. Клыкова. Не беря в расчет храмы, часовни, колодцы, барельефы, кресты, а обращаясь только к персонифицированным изваяниям канонизированных святых, мы насчитали 25 памятников, созданных за 18 лет. При этом Вячеславу Михайловичу принадлежит не последняя роль в распространении православной скульптуры, изображающей святых, что является новым явлением в церковном искусстве. Преподобные Сергей Радонежский, Серафим Саровский, Феодосий Печерский, святые Николай Чудотворец, Георгий Победоносец, просветители Кирилл и Мефодий, равноапостольный князь Владимир, воин Илья Муромец, полководцы Дмитрий Донской и Александр Невский, канонизированные Елизавета Федоровна Романова и

Николай II – это лишь часть имён, к которым обращался скульптор в своём творчестве. Некоторые были воплощены неоднократно. Показателен тот факт, что два из трёх памятников последнему русскому императору в конце 1990-х гг. взрывали.

Ключевым в православной тематике можно считать памятник преподобному Сергею Радонежскому, установленный в Радонеже. Это произведение монументального искусства обрело всемирную славу. По мнению некоторых исследователей, этого памятника Клыкову «с лихвой хватило бы, чтобы навсегда войти в историю России». У памятника Сергию Радонежскому сложная судьба: власти в последний момент запретили установку этого монумента. Лишь после вмешательства Советского фонда культуры, представители которого прибыли на место, открытие состоялось 29 мая 1988 г. По воспоминаниям участников этих событий, действие для того периода было особо прорывное, духовное, символичное. Именно с этого памятника начинается новый этап творчества мастера – религиозно-философский. За памятник Сергию Радонежскому В. М. Клыков был удостоен Золотой медали Академии художеств СССР.

- **ПАТРИОТИЗМ.** Сюда можно отнести не только памятники, посвященные Великой Отечественной войне, но и мемориалы, возводимые в дар землякам-курянам. Патриотическую тему можно считать второй основной в творческой деятельности В. М. Клыкова. В годы войны скульптор был ребенком, поэтому собственные детские впечатления наслоились на героико-патриотическую канву воспитательной системы Советского Союза 1970 – 1980-х гг.

Именно в патриотической тематике выполнены две работы мастера, ставшие самыми известными его произведениями. Это открытые в 1995 году памятник Маршалу Советского Союза Г. К. Жукову в Москве и памятник Победы на Прохоровском поле в Белгородской области.

На примере конного монумента Г. К. Жукова можно проиллюстрировать борьбу памятников в нашей стране даже по такой, казалось бы, бесспорной теме, как Великая Отечественная война. Первоначально установить статую предполагалось на Красной площади перед Государственным историческим музеем. Однако перед самой установкой вдруг разгорелись нешуточные споры о месте размещения. В конце января 1995 г. правительство России приняло постановление о сооружении памятника Г. К. Жукову на Манежной площади перед зданием Государственного исторического музея, невзирая на первоначальный замысел, благословение патриарха и обещание первых лиц государства [2, с. 32]. Официальной причиной этого решения стало письмо ЮНЕСКО о том, что «возведение упомянутого памятника явно изменит оригинальный облик Красной площади» и станет основанием для её исключения из списка всемирного наследия. Новое место В. М. Клыков по ряду причин не одобрил, однако, несмотря на это, а также многочисленные обращения представителей общественности в письмах и через средства массовой информации о необходимости «реализации первоначального плана установки памятника Г. К. Жукову на Красной площади», решение правительства осталось неизменным.

Второй раз посягательство на конный памятник было совершено в марте 2020 г. – монумент Г. К. Жукову авторства Клыкова пытались заменить. Причём делалось это без привлечения внимания общественности под предлогом реставрации основного памятника. Сторонники замены одного монумента Жукова на другой, в качестве аргументов приводили необходимость смены символики в центре столицы –

разницу в жестах, позе и атрибутике памятников [4]. В качестве подтверждения планируемого демонтажа, а не реставрации может выступать тот факт, что прежнюю скульптуру распилили. Однако, эта попытка подмены памятника оказалась замеченной, а возмущения общественности вынудили вернуть прежний монумент на место.

Помимо памятников, установленных в России, В. М. Клыков является автором и произведения, посвященного Великой Отечественной войне, условно названного «Скорбящая». Он был установлен в мае 2005 г. в Афинах на одном из крупнейших проспектов – Сингру. Это бронзовая фигура Матери возле мраморного барельефа с изображением сражённого пулей воина в форме советского солдата. На пьедестале начертано: «Советским воинам, павшим за свободу и независимость Греции. 1941 – 1944». Идея этого произведения в напоминании о цене, которую заплатили наши солдаты за возвращение мира. Эта одна из последних работ скульптора также подверглась нападению в марте 2022 г. – памятник облили краской и изрисовали украинской символикой [1].

- СИЛА ДУХА. Образы для ваяния В. М. Клыков выбирал, основываясь на стойкости характера героев, даже если они были противоположными по взглядам, но равными по силе духа. Например, протопоп Аввакум и Сергей Радонежский, Велимир Хлебников и Александр Сергеевич Пушкин, адмирал Колчак и маршал Жуков. Скульптор стал создателем целой портретной галереи монументальных образов, среди которых известные исторические деятели, представители русской науки и искусства (писатели, актеры, композиторы, исполнители), а также простые люди, совершившие поступки, впечатлившие мастера. Всего 36 персоналий (и ещё больше памятников, так как некоторым героям было установлено несколько самостоятельных монументов).

В. М. Клыков всю жизнь создавал памятники тем, кто определял исторический, духовный и культурный путь России, был примером истинного служения Отечеству. Подбор личностей вначале кажется случайным, но все они выстраиваются в понятную систему, когда читаешь слова В. М. Клыкова о принципах выбора сюжета для новой работы: «Русская национальная идея, конечно, пробьет себя, как росток, что растет наперекор всем бурям и суховеям. Но она не может быть просто голой государственной идеей, ей нужна духовная плоть. Вот почему я свои памятники стараюсь ставить как вехи на пути к её обретению». В этом ключе возникает вопрос: скульптура – служанка или соратница идеологии? Ведь в большинстве случаев сооружение этих монументов не было государственным заказом, а являлось ответом на поступающие общественные запросы.

Центральным памятником в портретной галерее В. М. Клыкова, на наш взгляд, является конный монумент князю Святославу Храброму. Это самая неоднозначно оцениваемая работа скульптора. Изваяние установлено в окрестностях села Холки Чернянского района Белгородской области на территории подземного монастыря, в год 1040-летия разгрома Хазарского каганата. Образ мощного витязя, побеждающего хазарского воина, стал символом несокрушимого русского духа. Скульптура была создана в 2005 г. Однако представленный общественности проект вызвал шквал протестов от Федерации еврейских общин России, Федеральной еврейской национально-культурной автономии России и Евро-Азиатского Еврейского конгресса, так как содержал шестиконечную звезду на щите поверженного воина, что воспринималось ими как «оскорбление национальных и религиозных

чувств еврейского народа». Скульптор пояснял своё решение так – в Хазарском каганате государственной религией был иудаизм, и данная звезда была его основным символом. Информационная кампания, развернутая вокруг этого памятника, привела не только к изменению рисунка на щите, но и к смене места размещения скульптуры (первоначально планировался Белгород). Даже после этого компромиссного решения этот памятник до сих пор остается предметом идеологических споров.

В борьбе за право существования этого монумента скульптору дважды пришлось менять место его установки, дважды доказывать в судебно-следственных органах, что этим памятником он не извращает историческую правду и не провоцирует межнациональную напряженность. Многометровая бронзовая скульптура, изготовленная на средства Международного фонда славянской письменности и культуры, была установлена 11 июля 2006 г., через 40 дней после кончины автора.

- **ЕДИНЕНИЕ СЛАВЯН.** Эту концепцию, как считал народный художник В. М. Клыков, можно воплотить в жизнь только через общую историческую память и единую культуру. Для сохранения и одного, и другого он устанавливал монументы наиболее значимым, ключевым фигурам русской культуры и истории даже за пределами российских границ. Памятники Пушкину в Тирасполе (непризнанная столица Приднестровской Молдавской Республики) и Софии (Болгария), святые Сергей Радонежский и Савва Сербский в Сербии, барельеф Кирилла и Мефодия в Виннице и грандиозный памятник князю Святославу Храброму в Запорожье. Мастер своими скульптурами, размещенными за границей, пытался укрепить разрушенные связи государства, народа, стараясь объединить национально близкие страны и города. Всё его творчество есть выражение жизненной и гражданской позиции, которую он яростно отстаивал. После случая вандализма по отношению к изваянию «Скорбящая» в Греции остается открытым вопрос о судьбе «клыковских» монументов за границей. Не станут ли они заложниками или жертвами сменившейся идеологии?

- **ЛЮБОВЬ.** Эту идеологему В. М. Клыкова можно проиллюстрировать с помощью памятника Прасковьи Луполовой. Простая девушка почти два года шла пешком из сибирского городка Ишим Тобольской губернии в Санкт-Петербург, чтобы лично у императора Александра I «просить помилования» для своего отца. Пораженный мужеством девушки, император удовлетворил её просьбу. Узнав об этой истории уже в XXI в., скульптор создал памятник, изображающий девушку прижимающей к груди икону, с посохом в руке. Бронзовое изваяние об удивительной истории дочерней любви было установлено в городе Ишим в 2004 г.

Мы видим, что автор скульптурными средствами интерпретировал собственные идеологические воззрения, а галерея его работ является своеобразным повествованием о лучших событиях в прошлом Отечества и пантеоном героев. В. М. Клыков умел держать удар и всегда шёл до конца: его работы взрывали (памятники Николаю II), арестовывали (монумент Сергея Радонежского), прятали (памятник Елизавете Федоровне), но, несмотря ни на что, он продолжал отстаивать собственную позицию, считая своим долгом «будить историческую память, воспитывать национальные чувства, гордость за наше прошлое». Помимо творческой деятельности В. М. Клыков вёл широкую общественную работу и даже пытался попасть в большую политику для реализации своих идей.

Скульптор В. М. Клыков жил в сложное, переломное время, когда происходил крах прежней системы и становление новой через ошибки и трудности, трагедии и потери. Как и все творческие люди, обладая тонкой душой, особенно чутко воспринимая всё происходящее с нашей Родиной, не мог оставаться равнодушным. Вячеслав Михайлович призывал начать жить по традиционным законам русской истории, говорил, что каждый человек должен нести ответственность за судьбу своего народа и государства: «Никто нам не поможет, кроме себя самих». Только через гармонию в своей душе, мы можем навести порядок в окружающем нас мире.

Привилегированная в прежние времена позиция монументального искусства постепенно утрачивается по причине агрессивного наступления рекламы, объектов стрит-арта, с которыми городские памятники сегодня вынуждены конкурировать. Отсутствие же чётко выраженной государственной политики в этой сфере приводит к дезорганизации публичной презентации общегосударственных социально-идеологических концепций. При этом число возводимых памятников растёт бурными темпами.

Очевидно, что искусство не может быть ни вне политики, ни вне идеологии. А учитывая особенности современного информационного общества, скульптура, как и многие другие виды творческой деятельности, становится средством ведения борьбы. Уничтожение памятников противника является одним из направлений войны нового поколения. Символическое поле в данном случае не менее важно, чем поле прямых боевых действий [5]. Понимание этого выводит на необходимость формирования собственной государственной политики по формированию символического пространства. Идеологические трансляции в монументальной скульптуре способствуют созданию проекции образа мира и универсальных идеологем, влияя, таким образом, на реальное пространство коммуникации.

Литература

1. *В Греции неизвестные изрисовали краской памятник павшим советским воинам* // Инфо 24 : [сайт]. – URL: <https://info24.ru/news/v-grecii-neizvestnye-izrisovali-kraskoj-pamyatnik-pavshim-sovetskim-voynam.html?ysclid=ldqguddcu4218697460> (дата обращения: 01.02.2023).
2. *Долженкова, Т. И.* Курский характер / Т. И. Долженкова. – Курск : Полстар, 2021. – 220 с.
3. *Кулемзин, А. М.* К толерантности без монументальной пропаганды / А. М. Кулемзин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств : [сайт]. – 2008. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-tolerantnosti-bez-monumentalnoy-propagandy> (дата обращения: 01.02.2023).
4. *Локалов, А.* Операция «Жуков» // Родина : [сайт]. – 2020. – 20 марта – URL: <https://rg.ru/2020/03/20/reg-cfo/zachem-v-moskve-zamenili-pamiatnik-marshalu-zhukovu.html?ysclid=ldqge24pno622275630> (дата обращения: 03.07.2022).
5. *Федулин, А. А.* Монументальная скульптура и борьба идеологий: история и актуальные вызовы / А. А. Федулин, В. Э. Багдасарян // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2013. – № 4. – С. 11-17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalnaya-skulptura-i-borba-ideologiy-istoriya-i-aktualnye-vyzovy> (дата обращения: 01.02.2023).

УДК 76:7.05:711.4.01

Л. Г. Беркович

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный лесотехнический
университет имени С.М. Кирова

В. И. Пименов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Роль графического дизайна в формировании социокультурной среды современного города

Рассматриваются функциональные возможности и особенности визуального языка на примере воплощённых графических произведений. Дана попытка объяснения, раскрытия смысловых и художественно-образных кодов суперграфики при формировании решений архитектурного объекта или пространственной среды.

Ключевые слова: городская среда, культурные коды, суперграфика, мурал, оптимизация восприятия объектов

Leonid G. Berkovich

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State Forest Technical University

Victor I. Pimenov

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The role of graphic design in the formation of the socio-cultural environment of a modern city

The functional capabilities and features of the visual language are considered on the example of embodied graphic works. An attempt is made to explain, reveal semantic and artistic-figurative codes of supergraphy in the formation of solutions of an architectural object or spatial environment.

Keywords: urban environment, cultural codes, super graphics, mural, object perception optimization

Культурные коды городской среды

Город, как культурное пространство – искусственная система, созданная на основе проектных представлений, философских, морально-этических установок, норм, правил и ценностей бытия и образцов общественного поведения, присущих предыдущим эпохам [1]. Графический дизайн взаимодействует с архитектурой и открытыми пространствами города, дополняя их культурными кодами современности.

Константы или постоянные величины, составляющие культурные коды – территория и её местоположение, социальная жизнь и общественное сознание, тип и характер национального мышления и поведения. Переменные величины или факторы влияния – философия, литература, искусство субкультуры, религия, государственная идеология, стилистика и стиль изобразительного языка и речи, эстетика поведения и многое другое.

В последние десятилетия в современных городах проявляется устойчивая тенденция к увеличению информационных потоков и связанных с ними визуальных коммуникаций, что неизбежно ведёт к нивелировке культурного кода, усложнению восприятия городской среды. Город всё более напоминает коллаж различных видов графического дизайна, нанесённых на объёмно–пространственные элементы городской среды (ил. 1).



Ил. 1. Шрифтографика на тему графического дизайна в городской среде [2]

В настоящее время в большинстве мегаполисов графический дизайн является важнейшим сегментом визуальной коммуникации и информационного пространства. Элементы графического дизайна все ярче проявляются и начинают доминировать в архитектурно-пространственной среде города. Графика уже давно стала частью городской среды, восприятие без неё архитектуры практически невозможно. Повсеместно окружая человека, графический дизайн глубоко интегрирован в структуру города, помогает ориентироваться в городском пространстве. Архитектура, в свою очередь, активно «использует» графический дизайн в аспектах маркетинга, новейших технологий, социального управления. Графический дизайн, являясь посредником в визуальной коммуникации, выполняет функции рекламы, транслирует необходимые знания об общественных, культурных и исторических событиях, о духовно-нравственных ценностях, явлениях природы, множестве других значимых тем. Графический дизайн становится самостоятельным и независимым элементом архитектуры разного уровня локализации – от отдельных фасадов зданий, общественных, жилых комплексов к городской среде.

Таким образом, графический дизайн – важнейший средообразующий фактор, разрешающий проблемы коммуникации в городском пространстве, тесно связанный с образом современных архитектурных объектов и обликом города.

На сегодняшний день в пространственной среде города нет недостатка элементов графического дизайна, но отсутствует взвешенный контроль его количества, назначения и качества, недостаточно эффективно обсуждается вопрос взаимодействия элементов графики с городской архитектурой.

От профессионального решения данных вопросов зависит эффективное использование графики в городской среде с одной стороны и облик фасадов значимых городских объектов, памятников архитектуры и культурного наследия, с другой стороны, что в конечном итоге формирует облик всего города.

Учитывая значимость и специфику графического дизайна в городской среде, термин «суперграфика» принят, чтобы отличить классические виды графики (книжную, иллюстративную, станковую) от других видов графики, применяемых в пространственной среде [3].

На примере взаимодействия графического дизайна и городской среды, суперграфика использует приёмы и средства как реалистического, так и символического изобразительного языка. Суперграфика является не только общепринятым средством декорирования городских фасадов, она также активно используется и в современной скульптуре.

Чаще всего суперграфика обозначается как мурал (от испанского *muro* «стена») – живописное или графическое произведение, нанесённое на вертикальную поверхность глухих стен жилых домов, коммерческих объектов или заборов. Реже задействуются интерьерные пространства – вестибюль, зал или холл здания.

Власти крупных мегаполисов охотно предоставляют художникам вертикальные и горизонтальные площади архитектурных сооружений для габаритных росписей. Яркие композиции эффектно смотрятся в среде однообразной застройки, привлекают иностранных туристов.

Примером современного мурала может служить роспись художника-монументалиста Эдуардо Кобра «Мона Лиза рисует Леонардо да Винчи», на стене главного входа культурного пространства *MIS Experience* в Агуа-Бранке, Бразилия [4].

Техники исполнения муралов соответствуют традиционным техникам монументальной живописи и ДПИ, используемых в интерьерных пространствах. Исключением является применение специфических инструментов, необходимых для работы в условиях экстерьера, такими как флейцы, валики больших размеров, аэрозольные баллончики с красками, различные виды краскопультов.

Позитивное и негативное влияния суперграфики на эмоционально-психологическое восприятие городской среды

Суперграфику чаще всего используют для оптимизации восприятия как архитектурных объёмов отдельно стоящих общественных зданий, так и для цветовой гармонизации и зрительной корректировки масштабов вертикальных и горизонтальных плоскостей застройки прошлого века, скудной на цвет и пластику форм. Применение суперграфики возможно также и в исторической застройке.

Суперграфика способна создать как благоприятную среду обитания и стимулировать социально-экономическую активность города, так и способствовать образованию «конфликтной» и психологически дискомфортной среды.

Удачным примером оптимизации восприятия архитектурного объёма отдельно стоящего общественного здания может служить осуществлённая в 2010 году

архитектором Фридой Эскобедо реставрация художественной галереи культурного центра *La Tallera* в Куэрनावаке (Мексика) [5].

Цветовая композиция натянутых на ажурный каркас баннеров отсылает к творчеству Хосе Давида Альфаро Сикейроса, передаёт цветовую палитру, экспрессивную манеру письма и изобразительный язык знаменитого мексиканского художника. Авангардная роспись в коричнево-охристых и светло-бежевых тонах, тонкая орнаментальная фактура металлической сетки портала сочетаются с бежевым тоном покрытия площадки, коричневыми тонами ступеней и окружающей зеленью. Роспись, как в целом, так и в деталях, сомасштабна человеку, верхняя часть лёгкого металлического каркаса создаёт мягкое касание с воздушной средой.

Суперграфика проявляется прежде всего цветотональным насыщением городской среды, динамичным изменением характера формы, приданию ей нового смыслового содержания. При этом цветографическая композиция может вступить в конфликт с тектоникой здания, визуально разрушить композиционную структуру не только отдельного здания, но и гораздо более ёмкого по художественному содержанию комплекса зданий, и даже фрагмента города.

Внедрение суперграфики в сложившуюся застройку и, тем более, в историческую часть города, требует от автора особого внимания к сюжету, разработке цветовой палитры, понимания базовых законов архитектурно-пространственной композиции и колористики городской среды.

Неудачным примером оптимизации восприятия отдельно стоящего архитектурного объёма и связанного с ним фрагмента городской среды может служить роспись «1010» (Тентен) глухого торца исторического здания на Миттельштрассе, 9, Мангейм, Германия [6]. Абстрактная концепция автора – создание «дыр в стенах».

Автор решил задачу создания яркого цветового решения, контрастного однообразной цветоколористической среде города, но в то же время не принял во внимание масштабность городской среды. Яркие цвета мурала в сочетании со сдержанным колоритом фасадов улицы привели к нарушению единства цветоколористической среды. Нарочитое несоответствие масштабов «вырезанных дыр» росписи и тектоники фасада исторического здания привели к «зрительному разрушению» архитектурного объекта и части городской среды. Итогом работы, помимо зрительного диссонанса, явилось разрушение психологических устоев восприятия дома как крепости, защиты семьи. Ощущается незримый лозунг – «всё призрачно, незыблемых устоев не существует».

2D суперграфика на фасадах современных жилых зданий

Одновременно с «фресками», популярными среди уличных художников, развивается и набирает силу направление 2D суперграфики. Оно развивается по двум направлениям: абстрактная декоративная композиция, связанная только форматами вертикальных и горизонтальных плоскостей здания, и функциональная роспись, подчинённая архитектурно-конструктивной структуре здания.

В первом случае яркая цветовая палитра фрески, созданной художником Рубеном Сачесом в рамках проекта «*Stadt. Wand. Kunst*» [6], придает жизнерадостное, позитивное настроение горожанам. Гармоничный цветовой образ улучшает эмоциональную среду, стимулирует социально-экономическую активность города.

Во втором случае суперграфикой, помимо художественных и эстетических задач, решается ряд функциональных вопросов, прежде всего, индивидуализация каждого дома, облегчённое ориентирование в микрорайоне.

Примером функциональной суперграфики может служить новый микрорайон, осуществлённый в г. Бресте, Беларусь.

На стадии завершённого строительства Юго-Западный микрорайон № 5, имел скудную цветовую гамму панельных домов на фоне серого тона автомагистрали [7].

Фрагмент микрорайона с нанесёнными на фасады росписями приведен на иллюстрации 2 (ил. 2). Тематика мурала – «Беларусь современная».



Ил. 2. Юго-Западный микрорайон № 5 в городе Бресте

Сдержанная цветовая гамма фасадов, выраженная серыми и оранжево-золотистыми линиями и плоскостями, гармонично объединяет архитектурные объёмы зданий с окружающей средой. Плотный серый цвет цокольных этажей связывает здание с плоскостью земли. Инфографика на тему архитектурных памятников Белоруссии вызывает патриотические настроения, побуждает задуматься об истории страны.

Суперграфика также активно помогает ориентироваться в пространстве микрорайона. Помимо изобразительных символов содержится также и информативная составляющая. На фасадных росписях над входными порталами нанесены номера подъездов, нумерация квартир, на торцевых росписях нанесены номера корпусов [7].

Можно сделать вывод о роли суперграфики в новостройках города:

- многократно улучшает облик здания, обогащает его скудную цветовую гамму;
- вносит разнообразие в геометрическую композицию архитектурных объёмов;
- организует глухие торцы здания, превращает их в живописные полотна или масштабную инфографику;
- формирует образ микрорайона;
- задаёт чёткую ориентацию в пространстве микрорайона;
- задаёт акценты, расставляет цветовые доминанты в микрорайоне;

- способствует возникновению позитивных настроений и уверенности в жизни у населения;
- стимулирует патриотические настроения;
- вселяет уверенность и оптимизм;
- вызывает чувство гордости за страну;
- стимулирует социально-экономическую активность города.

Парафраз произведений искусства в композициях суперграфики

Использование в композициях суперграфики мотивов и фрагментов произведений выдающихся художников и их творческая интерпретация, само по себе, интересно и перспективно, особенно в контексте современного искусства.

Но иногда выбранный для росписи сюжет вырван из контекста авторского произведения и не сопоставим со сложившимися культурно-историческими традициями и эмоциональной атмосферой общества. Примером может служить граффити «Прикосновение» на улице Юных Ленинцев в Оренбурге, созданное московским художником Данилой Шмелевым, псевдоним *Shozy* (Шози) в рамках большого проекта «Стенография–2016». Живописная композиция, по сути, авторский парафраз известного фрагмента фрески «Сотворение Адама», где изображены тянущиеся друг к другу руки Бога и Адама.

Художник выбрал глухие, расположенные под прямым углом, торцы жилых зданий. Основная концепция росписи – зрительное объединение архитектурных объёмов с помощью изображения прикосновения мужской и женской рук [8]. Но при этом, не были приняты во внимание масштабы здания, природное окружение и эмоциональное состояние среды. Крупноформатное изображение выходящих из прямоугольных проёмов стены рук предполагает домысливание как мужской, так и женской фигур, находящихся внутри объёмов жилых зданий. По направленности движения рук можно предположить, что мнимые фигуры находятся в очень затеснённом состоянии. Если же отказаться от идеи порождённых фантазией фигур, то придётся согласиться с химерическим образом «выросших из торцов здания рук», тянущихся навстречу друг другу, что не менее абсурдно. Мурал «Прикосновение», решённый как фрагмент живописной композиции, по своему интересен, но не со-масштабен изобразительным плоскостям и архитектонике пятиэтажных зданий, не интегрируется в окружающую цветотональную среду.

Оптимизация восприятия и зрительное объединение объектов исторически сложившейся городской застройки

Удачным примером можно считать роспись «Ключ» (2013) художника Дмитрия *Aske*, размещённую на торце дома в Орликовом переулке, 6, в Москве [9].

По замыслу автора ключ в руках девушки символизирует решение жизненных задач. Яркая роспись, выполненная в характерном геометрическом стиле, становится цветовым центром окружающей застройки, гармонично интегрируется в окружающую цветотональную среду. Геометрические членения сомасштабны архитектонике окружающих зданий и улично-дорожной сети жилой зоны.

В случае гармоничного сопряжения с цветотональной средой, суперграфика:

- организует глухие торцы здания, превращает их в живописные полотна;
- многократно улучшает облик здания, обогащает скудную цветовую гамму окружающей застройки;
- вносит разнообразие в ритмический ряд архитектурных объёмов;

- становится цветовым центром, формирует цветовой образ жилой среды;
- акцентирует здание и задаёт чёткую ориентацию при его нахождении;
- способствует возникновению позитивных настроений;
- вселяет уверенность и оптимизм;
- вызывает чувство гордости за страну;
- стимулирует социально-экономическую активность города.

Заключение

В эпоху изменения социокультурной парадигмы художник – автор росписи архитектурного объёма должен чувствовать «дух времени», «ветер перемен», осмыслить метаморфозы общепринятых моделей быта, культуры, развития науки, производства. По окончании этапа формирования художественного образа, автору следует предложить концепцию цветовой композиции, способной повлиять как на формирование благоприятной среды обитания, так и на положительный эмоциональный настрой потенциального зрителя. В случае проявления негативных качеств цветовой композиции, автору следует переосмыслить базовые принципы и переработать живописную структуру произведения. Если не предпринять усилий и продолжить работу без изменений, в реальном воплощении роспись многократно усилит трансляцию возникших негативных тенденций в окружающую городскую среду. Необходимо помнить, что масштаб изображения пропорционален масштабу эмоционального воздействия на адресанта (реципиента). Обычно область одномоментного восприятия пространства человеком, составляет 2,0 – 3,0 м² площади, что соответствует высоте линии зрительного горизонта глаз человека. В таком случае роспись будет восприниматься в привычном эмоциональном масштабе. Муралы, наносимые на фасады и торцы зданий и сооружений, могут использовать площадь от 100 – 200 м² (3–6 этажей) до 324 м² (9 этажей) и более. Соответственно, эмоциональное воздействие может увеличиваться в десятки раз. Автор должен ощущать ответственность перед зрителем за влияние на них художественно-образного и колористического содержания росписи.

В период массового индустриального строительства суперграфика способна решать задачи создания гармоничной среды проживания за счёт интеграции цветовой, смысловой, пространственной и эстетической концепций в устоявшуюся эмоциональную среду городских районов.

Литература

1. *Ермолаева, Ж. Е.* Инфографика как способ визуализации учебной информации / Ж. Е. Ермолаева, О. В. Лапухова, И. Н. Герасимова // Концепт. – 2014. – № 11. – С. 1-10.
2. *Адамс, Ш.* Реальный путеводитель по суперграфике. Графический дизайн в городской среде / Шон Адамс. – Москва : Азбука-Аттикус : КоЛибри, 2019. – 384 с.
3. *Дизайн* : иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов [и др.]. – Москва : Архитектура-С, 2004. – 288 с.
4. *Мурал – монументальное городское искусство с огромным размахом* // Very Important Lot : [сайт]. – URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/chto-takoe-mural> (дата обращения: 13.01.2023).

5. *Siqueiros, D. A. La gran obsesión de Siqueiros: de la prisión de Lecumberri al Instituto de Arte de Chicago* // Па́йс : [газета]. – URL: <https://elpais.com/mexico/2021-10-16/la-gran-obsesion-de-siqueiros-de-la-prision-de-lecumberri-al-instituto-de-arte-de-chicago.html> (дата обращения: 13.01.2023).

6. *Rudolf. Urban Art Perle am Rhein und Neckar: Mural-Spaziergang durch Mannheim* // Urbanshit : [сайт]. – URL: <https://urbanshit.de/urban-art-mural-spaziergang-durch-mannheim> (дата обращения: 13.01.2023).

7. *Юго-Западный микрорайон № 5 в городе Бресте* // Управление проектных работ : [сайт]. – URL: <https://upr-bzs.by/portfolio/yugo-zapadnyj-mikrorajon-5> (дата обращения: 13.01.2023).

8. *Удивительные оптические иллюзии и граффити от московского художника Shozy* / пост от блогера Chinpoko656 // Пикабу : [блог-платформа]. – URL: https://pikabu.ru/story/udivitelnyie_opticheskie_illyuzii_i_graffiti_ot_moskovskogo_khudzhnika_shozy_8776478 (дата обращения: 13.01.2023).

9. *Вся правда об арт-рисунках на домах в Москве* // LifeGlobe.net : [сайт]. – URL: <https://lifeglobe.net/entry/8781> (дата обращения: 13.01.2023).

УДК 72.017.9:75.052

П. С. Смирнова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монуменальное искусство в архитектурной среде жилых комплексов

Статья посвящена анализу актуального направления в монументальном искусстве – стрит-арта, активно внедряемого в современное городское пространство. Масштабные монументальные композиции, выполненные с использованием приемов стрит-арта, получили широкое распространение в дизайне современной архитектурной среды. Оптические иллюзии, которые применяются в стрит-арте, создают эффект глубины пространства, и изменяют формы плоских объектов, добавляют динамику изображениям, погружают зрителя в особую атмосферу и разбавляют скучные современные постройки, делая архитектуру целостной и интересной.

Ключевые слова: стрит-арт, дизайн среды, монументальное искусство, иллюзия, граффити

Polina S. Smirnova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Evgenii Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental art in the architectural environment of residential complexes

The article is devoted to the analysis of the current direction in monumental art – street art, which is actively introduced into modern urban space. Large-scale monumental compositions made using street art techniques are widely used in the design of the modern architectural environment. Optical illusions that are used in street art create the effect of depth of space and change the shape of flat objects, add dynamics to images, immerse the viewer in a special atmosphere and dilute boring modern buildings, making the architecture coherent and interesting.

Keywords: street art, environmental design, monumental art, illusion, graffiti

Монуменальное искусство, которое является важной составной частью архитектуры, имеет огромное значение в формировании эстетически выразительной городской среды. Гармонию архитектурного целого можно сравнить с музыкой,

танцем, поэзией. Архитектура, вступая в синтез с окружающим пейзажем, наполняет смыслом городское пространство.

В то же время возможности эстетического воздействия архитектуры на человека возрастают при вступлении архитектуры в содружество с монументальной живописью – художественными изображениями, украшающими стены архитектурных сооружений или других масштабных объектов, воплощающими общественные идеи и рассчитанные на массовое восприятие. Само понятие «монументальная живопись» происходит от латинского слова *monumentum* – картина значительных размеров [1]. Основными разновидностями монументальной живописи являются фрески, витражи, мозаики, а также – относительно недавно вошедший в нашу жизнь стрит-арт. Монументальное искусство решает задачу эстетической организации не только зданий, но и других средовых объектов, например, парковых ансамблей. Основными особенностями современных образцов этого искусства являются стилевые качества и строгие обобщенные формы, созданные из новых долговечных материалов или с помощью инновационных технологий. Использование современных материалов и влияние компьютерной техники изменили подход к новой архитектуре. Монументальное искусство неразрывно связано как с определенными архитектурными направлениями, так и с историческим контекстом. С течением времени менялся не только художественный язык и техника воплощения, но и методика создания архитектурных сооружений, поэтому востребованность монументального искусства в современном мире напрямую зависит от использования новых технологий.

На современном этапе стрит-арт как неотъемлемая часть урбанистической культуры активно включается в дизайн пространственной среды на проектном уровне. Сегодня многие современные стрит-арт-художники в своих работах созвучны с художниками-монументалистами, реализуют большие художественные задачи. Многометровые композиции, выполняемые в формате частного заказа по оформлению объектов, а также в целях повышения эстетической составляющей городского пространства, – стали привычной составляющей современных проектов по обустройству индустриальных и жилых районов.

На данный момент можно выделить целый ряд авторов и характерных приемов, которые позволяют стрит-арт-художникам успешно встраивать свои работы в городскую среду – преобразование городской среды с художественных позиций есть одна из составляющих стрит-арта. Одним из наиболее характерных методов, демонстрирующих способы построения композиции стрит-арт-художниками является такой вид стрит-арта как мурал²², ставший особенно востребованным видом уличного искусства в мегаполисах по всему миру. Официальные власти больших городов охотно предоставляют стрит-арт-художникам площадки для росписи – стены домов, временные ограждения, баннеры, используемые для драпировки зданий на время ремонта. Необычные картины не просто оживляют однообразную застройку, но и привлекают туристов из разных стран.

Мурал как самостоятельный вид искусства существует около ста лет. Хотя, конечно же, нельзя не упомянуть, что художественная роспись вертикальных стен сценами охоты или жертвоприношений, т. н. наскальная живопись, появилась еще в доисторическую эпоху. В пещерах в разных уголках Земли – местах, наименее подверженных воздействию атмосферных явлений, – сохранились многочисленные

²² *Mural* (исп.) – фреска

образцы такого творчества. Родиной мурала как современного вида монументального искусства по праву можно назвать Мексику, т. к. именно в этой латиноамериканской стране в ходе революционных событий двадцатых годов прошлого столетия возник этот вид искусства. Для молодых художников, вдохновленных мексиканской революцией, мурал стал своеобразным способом выражения своих мыслей, а также возможностью обратиться к неопределённому кругу людей через художественные изображения на стенах зданий [3].

Одним из первых известных художников, создававших муралы, стал мексиканский живописец Хосе Клементе Ороско (*José Clemente Orozco*). Именно он в 1923 году написал огромное художественное изображение на стене Национальной подготовительной школы в Мехико [2]. Фреска, изображающая мать и дитя, имела сходство с каноническим написанием Девы Марии и Иисуса Христа эпохи Возрождения, но имела главное отличие: мать была нагой. Пирамидальная композиция мурала и техника изображения фигур явственно говорят о влиянии Ренессанса на творчество художника.

Надо сказать, что такой новый взгляд на монументальное искусство, как создание муралов, был благосклонно принят мексиканскими властями. Доказательством этому является тот факт, что министром просвещения Мексики был сделан заказ на роспись целого ряда стен общественных зданий, который выполнила группа молодых революционных художников. Впоследствии к созданию муралов подключились известные мастера живописи. С течением времени роспись стен становилась сложнее, в наше время появилась тенденция к рисункам-иллюзиям, выполняемым в *3D* стиле.

Трёхмерный вид граффити появился относительно недавно и набрал огромную популярность. Создание этого граффити можно по праву назвать если не самым сложным, то одним из сложнейших. *3D*-граффити – искусство оптических иллюзий. Главной особенностью является использование при оформлении архитектурной среды эффекта искаженного пространства [4]. Рисунки, выполненные в этой технике, способны визуально «уменьшать» и «увеличивать» пространство, придавая ему красочный и оригинальный объемный вид.

Зарождение трехмерного граффити, началось с распространения идей стиля *Daim*, основанного одноименным граффити-райтером из Германии. В 1990-е гг. он активно использовал аэрозольные баллоны с краской, экспериментируя с насадками и развивая геометрические и шрифтовые композиции с позиций имитации объема фигур, символов, изображаемых на стене. Его граффити хотя и являлись декоративным развитием классических текстовых композиций, однако в них проявлялось стремление к активному использованию законов перспективы и учета особенностей восприятия изображения, на определенном этапе его творчества имитация объема стала полноценной иллюзией, впечатляющей своим мастерством.

Французский художник Патрик Комменси работает в другом сверхреалистичном направлении: он оживляет скучные фасады домов воссозданными с фотографической точностью изображениями сюжетов из исторического прошлого страны. На въезде в город Орек-сюр-Луар находится самая большая работа Комменси – мурал «*D'Aurec*», на котором художник изобразил рабочий полдень: беседующих за стиркой белья крестьянок, кующего железо кузнеца, крутящих водяное колесо рабочих (ил. 1).



Ил. 1. Мурал «D'Aurec»

Техника Комменси называется *trompe l'oeil*, что можно перевести как «обман зрения», «оптическая иллюзия». Его муралы, занимающие всю площадь фасадов домов, выглядят объемными и потому – весьма реалистичны. Перед тем как приступить к работе, Комменси знакомился с прошлым тех зданий, на которых предполагалось расположить мурал. Обычно работы Комменси – это бытовые сценки из жизни горожан прошлых веков. Его работы меняют вид городских стен и создают иллюзию третьего измерения.

Французский художник *Astro* – один из крупнейших авторитетов в мире граффитистов. Его оригинальные проекты, изменяющие скучные фасады домов, были показаны на многих международных фестивалях. В настоящее время *Astro* сотрудничает с *CBS Television Studios* (Лос-Анджелес). Недавно по заказу властей португальской столицы *Astro* завершил монументальную фреску на боковом фасаде высотного жилого дома в пригороде Лиссабона – Луресе (ил. 2).

В данном мурале слились воедино и причудливо изогнутые линии, и геометрические узоры, и антропоморфные изображения, и каллиграфические надписи из знаков неизвестного алфавита. Энергичная композиция мощно усилена приёмом трёхмерной оптической иллюзии. Художник сумел воспроизвести глубокий туннель, который затягивает зрителей в портал, ведущий в параллельный мир, прямо с улицы. Для создания эффекта глубины и впечатления веющей от стены прохлады, в своём шедевре *Astro* использовал игру света и тени и электрические синие тона.

Иногда с помощью монументального искусства художники меняют жизнь целых районов. Так, например, в 2015 г. граффити-команда *Germen Crew* расписала стены двухсот домов в мексиканском городе Пачука-де-Сото, превратив квартал Пальмитас в музей уличного искусства. Изменение художественного облика трущоб повлекло за собой благоприятную социальную реакцию: в одном из самых неблагополучных районов города снизился уровень преступности. А развитие творческой среды в индонезийском городе Убуде (о. Бали) в начале «нулевых» превратило бедные и далеко не безопасные улицы города в один из крупнейших арт-рынков мира.



Ил. 2. Фреска на боковом фасаде высотного жилого дома в Луресе

Российский стрит-арт также является полноценной частью мировой урбанистической визуальной культуры и развивается в соответствии с актуальными мировыми тенденциями [5]. Так, например, уроженец Москвы граффитист *Shozy* начал профессиональную карьеру, экспериментируя с разными стилями и эстетикой.

Сосредоточившись на 3D-технике, а также искусстве оптических иллюзий, он по праву считается одним из мировых экспертов этого жанра современного монументального искусства. Визитной карточкой его работ является эффект помятого или рваного материала, вроде бумаги или пленки. *Shozy* неоднократно участвовал в мировых фестивалях городского искусства, поэтому его работы можно встретить во многих городах, включая Москву, Берлин, Шарджу.

На сегодняшний день граффити является одним из самых востребованных современных видов монументального искусства, находящемся в постоянном развитии. Зародившись в начале XX века, на данный момент оно распространилось по всему миру. Современные граффити – это и множество художественных техник, и различные стилистические решения. При этом стиль и техника этого особого вида монументального искусства постоянно развиваются и совершенствуются. Каждый художник, являясь представителем той или иной страны, носителем того или иного направления в искусстве вносит нечто новое и свежее в стрит-арт-живопись. Особенностью данной формы искусства как средства выражения взглядов является его гибкость, свобода от цензуры, возможность донести свой посыл до неопределённого круга людей. Граффитисты своим творчеством меняют типовую застройку современных жилых кварталов, превращая их в центры притяжения горожан, разбавляя скучные однообразные фасады произведениями искусства. Ещё одной особенностью граффити и стрит-арта является то, что данный вид искусства затрагивает важные культурологические и социологические аспекты, является своеобразным маркером социальных проблем, как в зеркале отражает общественные настроения.

Таким образом, в современной архитектурной среде монументальная живопись вкупе с компьютерными технологиями создает новые вдохновляющие примеры синтеза искусств, основанные на головокружительных концепциях из области геометрии многомерных пространств и квантовой физики. Такие произведения способны даже менять жизнь к лучшему в неблагополучных районах, как воспитывая эстетическое чувство у их жителей, так и давая им представления о современных научных идеях и, тем самым, формируя у них более целостную и гармоничную картину реальности. У стрит-арта, использующего приемы оптических иллюзий, большие перспективы в создании нового образа городской архитектуры, наполненного большим количеством смыслов, будящего воображение и творческие импульсы у самых разных людей.

Литература

6. *Монументальная живопись* // Культура.РФ : [сайт]. – URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/monumentalnaya-zhivopis/> (дата обращения: 27.12.2022).

7. *Хосе Клементе Ороско: жизнь и творчество художника* // Allpainters.ru : [онлайн галерея живописи]. – URL: <https://allpainters.ru/orosko-hose-klemente.html> (дата обращения: 27.12.2022).

8. *Каретникова, И. А.* Диего Ривера / И. А. Каретникова. – Москва : Искусство, 1966.

9. *Белошейкина, В. В.* Оптические иллюзии в искусстве и дизайне / В. В. Белошейкина // Академический вестник УралНИИ. – 2011. – № 4. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/opticheskie-illyuziiv-iskusstve-i-dizayne> (дата обращения: 04.03.2023).

10. *Воронов, Н. В.* Российский дизайн: очерки истории отечественного дизайна / Н. В. Воронов. – Москва : Союз Дизайнеров России, 2001. – Т. 2. – 392 с.

11. *Иконников, А. В.* Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды / А. В. Иконников. – Москва, 1985. – 217 с.

12. *Фрисби, Д.* Разрушение города: социальная теория, мегаполис и экспрессионизм: хрестоматия / Д. Фрисби. – Екатеринбург : Просвещение, 2008. – 215 с.

УДК 75.052:7.011.3

А. Айлыева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Ю. Н. Ветрова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Влияние муралов на характер и восприятие пространства

В статье рассматриваются влияние монументального искусства на формирование пространства и его восприятие человеком через искусство муралов. Мурал является синтезом традиционной фрески и современного стрит-арта. Помимо обширного эстетического и психологического влияния муралов, оно несет коммерческий, политический и исторический подтексты. На данный период времени муралы востребованы не только в дизайне пространственной среды мегаполисов, но и в маленьких городах.

Ключевые слова: муралы, настенная живопись, социальный, политические взгляды, искусство

Aylar Aylyyeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Yulia N. Vetrova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The influence of murals on the character and perception of space

The article considers the influence of monumental art on the formation of space and man's perception through the art of murals. Mural is a synthesis of traditional mural and modern street art. Apart from the extensive aesthetic and psychological influence of the murals, it has commercial, political and historical implications. Nowadays, murals are popular not only in the design of the spatial environment of megapolises, but also in small cities.

Keywords: mural, mural painting, social, political opinion, art

Создание комфортной городской среды для существования человека всегда будет одной из актуальных проблем общества. Современный человек воспринимает городскую среду, как общественное пространство и ожидает от него безопасности, комфорта, функциональности, а также эстетического наслаждения. Наравне с этими критериями в последнее время, городскую среду можно интерпретировать как способ коммуникации и передачи информации различного назначения. В искусстве этот способ проявляется через настенную живопись.

Стенная живопись по своей сути отличается от всех других видов изобразительного искусства тем, что она органически связана с архитектурой. Использование цвета, дизайна и тематической обработки может радикально изменить ощущение пространственной формы. Таким образом муралы являются действительно трехмерной формой живописи, поскольку они видоизменяют и разделяют пространство. Они служат эстетическим компонентом, который помогает вписать искусство в окружающую обстановку, превращая здания и пространства в подлинные культурные объекты и даже колоссальные произведения.

Подавляющее большинство из нас в то или иное время наблюдали муралы и были под их влиянием, сами того не подозревая. Каждый день находясь на улице или проводя время в общественном месте мы можем наткнуться на муралы. Они буквально повсюду – от самых маленьких поселений до крупнейших центров земного шара. Настенная живопись безусловно важный вид публичного искусства, который на протяжении веков украшал строения как внутри, так и снаружи. Жители мегаполисов более подвержены стрессу, чем жители небольших городов; также и информация, которую несут в себе муралы, более доступна для мегаполисов. Но благодаря своей масштабности, муралы имеют большое распространение по всему миру, что помогает объединять в себе культуры различных этнических, культурных, социальных и политических групп.

В прошлом муралы, в основном, создавались для увековечивания истории, для улучшения общественных или частных условий обитания, а также несли религиозный подтекст. Привнося цвет и красоту в скучные стены зданий, муралы могут полностью изменить пространство, поскольку городские стены неприглядны и зачастую их не замечают. Помимо органической связи с архитектурой, второй характеристикой росписи является ее широкое общественное значение. Муралы являются мощным инструментом выражения искусства. Помимо этого они превратились в платформу коммуникации с целью продвижения общественного социального и политического мнения. Настенное искусство используется во многих местах по всему миру, чтобы представлять и говорить от имени городов, стран и культур. Роспись на стенах рассматривается как важнейший компонент социально значимого искусства и оказывает большое влияние на то, как взаимодействуют политика и искусство [4, с. 97].

Комфортная окружающая среда повышает настроение и продуктивность общества. Находясь в привычной городской среде, человек в течении дня может испытывать дискомфорт, а города с большой населенностью способствуют повышению тревожности. С этой задачей муралы эстетически влияют на характер среды обитания. Четкое и ясное оформление сооружения имеет влияние на различные сферы жизни общества: экономическую, социальную, политическую, душевную и духовную.

Важность муралов определяется также тем, что они несут искусство и свое слово разным слоям населения. Художник должен изобразить социальную, религиозную или патриотическую тему в соответствующем масштабе в отношении как структурных требований стены, так и выраженной идеи (ил. 1).



Ил. 1. Мурал на тему коронавируса в Мехико

Монументалисты часто нуждаются в спонсорской поддержке из-за масштабов работы и затраченной силы для создания мурала. Финансирование многих муралов по миру осуществляется за счет меценатских грантов, которые часто предоставляются местным правительством или компанией. Такое вовлечение администрации города способствует широкому и быстрому развитию настенного искусства. На данный период времени существует несколько городов, где муралы украшают целые улицы. Массовое проявление искусства в одном месте создает некую открытую галерею, которая является синтезом современного искусства, культуры, духовности, политики и социума. Города, в которых находятся памятники культурного наследия: архитектурные или монументального искусства, а также имеются в наличии музеи и галереи, во многом превосходят по психологическому состоянию те населенные пункты, в которых они отсутствуют. Наличие культурного наследия в городе повышает духовное, интеллектуальное и эстетическое развитие граждан, а также служит основным экономическим и культурным ресурсом [2].

Для создания рекламных кампаний и дизайнов, крупные бренды часто сотрудничают с художниками-муралистами, поскольку городское искусство является доступным большей части населения. Такой формат продвижения представляет рекламу как искусство и будет эффективно и востребовано на протяжении долгого времени. Муралы в отличии от баннеров, портящих внешний вид здания, облагораживают среду и более экологичны для города, а также несут в себе художественную ценность. Именно поэтому так много рекламодателей тянутся к настенной рекламе. Они помогают запечатлеть сущность бренда творческим, привлекательным способом. Эти раскрашенные стены зданий могут быть более эффективными, благодаря их потенциалу для вирусного распространения [3], (ил. 2).



Ил. 2. Мурал-анонс коллекции бренда GUCCI

Для художников муралы стали возможностью распространения их искусства и взглядов на большую аудиторию, которая иначе, возможно, не попала бы в художественную галерею. Это живопись тех, кто пытается переосмысливать историю и роль человека в ней. Муралисты – это борцы за свободное искусство, независимость мнения и позиций. Они передают мнение народа или же представляют исторические, политические, культурные, религиозные взгляды через стрит-арт. Они создают активное пространство, внедряя изображение в окружающую среду. Здания также можно «встречать по одежке», и она может оставаться безликой до прикосновения к стенам руки мастера. Красота произведения искусства усиливает город.

Психология человека устроена так, что любые эмоции, будь то плохие или хорошие, оставляют след в памяти и на восприятии. Соответственно, муралы любого характера влияют на восприятие человеком окружающей среды. Поскольку первоначально, настенная живопись была одним из способов для видоизменения пространства, то и нынешние работы муралистов, с любым подтекстом, влияют на ощущение среды. Информация, которую несут в себе муралы, должна заставить человека задуматься или же просто наблюдать красоту доступного масштабного искусства. Огромные картины на фасадах зданий знакомят людей с современным

стрит-артом, художники в свою очередь передают мысль, что искусство доступно всем [1, с. 224].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что наличие огромных общественных муралов может улучшить визуальное качество повседневной жизни; изменить или укрепить убеждения как личности, так и группы людей. В настоящее время такой вид творчества продолжает расширять свое влияние, опираясь на размеры, яркость красок и свободную доступность. Благодаря глобализации и ускорению ритма жизни, это искусство стало актуально не только для разных слоев населения, но и для злободневных проблем, которые все быстрее появляются и исчезают в нынешнем мире. Изучая различные формы коммуникации и то, как она выстраивается на сооружениях, мы можем лучше понять, как, на каких условиях и кто имеет право и возможность высказываться в пространстве города. Искусство на улицах обеспечивает психологический комфорт жителям, добавляя безопасности и индивидуальности жилым единицам. А мурализм – это одна из перспектив развития рекреационных ресурсов города, попытка изменения его культурного кода, имиджа.

Литература

1. *Бартлетт, Э. Стрит-арт: за свободным искусством по миру / Э. Бартлетт.* – Москва : Эксмо, 2017. – 224 с.

2. *Монументальное уличное искусство. Мурал // Ex coda Magazine : [сайт].* – URL: <http://ex coda.ru/mural> (дата обращения: 23.11.2022).

3. *Муралы для рекламной кампании Gucci // Интерьер+Дизайн : [сайт].* – URL: <https://www.interior.ru/design/art/6781-fond-cartier-novyj-vzglyad-na-intellekt-rastenij.html> (дата обращения: 23.11.2022).

4. *Эстетика стрит-арта : сборник статей / под общ. ред. К. А. Куксо.* – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2018. – 96 с.

**Мемориальная ценность объектов монументального искусства:
художественное наследие в новом контексте городской среды**

В статье рассматривается проблема исторической долговечности объекта монументального искусства. Осмысливается феномен восприятия художественного образа в меняющейся городской среде. Произведение монументального искусства представлено в различных контекстах взаимодействия со средой – ценностном, историко-культурном, художественном.

Ключевые слова: монументальное искусство, городская среда, эстетическая ценность, историческая память, объекты монументального искусства, контекст восприятия

Mikhail E. Balashov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**Memorial value of objects of monumental art: artistic heritage in the new
context of the urban environment**

The article deals with the problem of historical durability of the object of monumental art. The phenomenon of perception of an artistic image in a changing urban environment is comprehended. A work of monumental art is presented in various contexts of interaction with the environment – value, historical, cultural, artistic.

Keywords: monumental art, urban environment, aesthetic value, historical memory, objects of monumental art, context of perception

Объекты монументального искусства неразрывно связаны с характером организации предметно-пространственной среды, во многом определяя ее социальный и культурный контекст и художественно-эстетическое своеобразие. В искусствоведении и других гуманитарных науках давно была выявлена проблема ценностного содержания в интерпретации средовых характеристик. Монументальное искусство призвано выразить в наиболее полной форме особые условия в которых человеческое сообщество совершенствует себя, естественную и искусственную природу окружающей его действительности [1, с. 240]. В объектах монументального искусства, исследуемых на основе аксиологического подхода, обнаруживаются как общественная и личная идентичность человека, так и исторические связи поколений, принадлежность к знаковым событиям своего времени. Художественность объектов монументального искусства, безусловно основополагающая их характеристика, полноценно проявляет себя только в неразрывном единстве с реализуемыми в их образных решениях ценностями.

Образ монументального произведения в той или иной степени историчен и сам обладает системой исторических знаков и символов. Ценность его в городской или интерьерной среде тем значительнее, чем отчетливее артикулированы в нем связи с социокультурным своеобразием, отраженной в нем эпохой. Мемориальная функция выступает тут на первый план, определяя долгосрочность понимания и признания ценности объекта для общества, его страт и индивидуального персонального восприятия. Речь тут идет о моральной прочности заложенных в произведении монументального искусства духовных, социальных, культурных и эстетических ценностей. Эта проблема как нельзя актуальна сегодня, в период переоценок исторических событий и демонтажа, некогда признанных обществом мемориальных объектов (памятников). Декоративность, как самодостаточная характеристика образных решений этих объектов отступает на второй план, если не составляет синтеза с концепцией проекта и ценностями художественного замысла [2, с. 34].

Уже давно было отмечено, что предметно-пространственная среда, как городская, так и интерьерная, может быть представлена в проектах либо как пластическая архитектурная концепция, либо как наполнение некоего статичного архитектурного каркаса, предполагающего изменения декораций. Роль монументальных объектов в том и в другом случае будет толковаться различно: в первом случае как неразделимая часть синтетического целого, во втором – как декоративный элемент, обладающий той или иной эстетической «нагрузкой», но при необходимости заменяемый на иной, более выразительный и совершенный для своего времени [3, с. 221–222].

Предметно-пространственная среда исторически и социально изменчива. Город способен «обновляться» раз в 50 – 75 лет. Даже относительно стабильный исторический каркас городской среды переживает обновления, модернизацию, функциональные изменения. Наполнения каркаса более мобильными, подвижными объектами меняются гораздо чаще. Интерьерная среда модернизируется и даже переосмысливается, а то и исчезает еще быстрее, в зависимости от интенсивности генерирования в сообществе новых смыслов, ценностей, историко-культурных оценок. Объекты монументального искусства попадают как раз не редко в этот переоценивающийся общественным сознанием и меняющийся круг предметного наполнения [1, с. 242–244]. Точно найденный образ монументального объекта и верно определенные ценностные ориентиры позволяют добиться объективной исторической значимости созданных артефактов. Этому способствует целый ряд проектных методов. К ним можно отнести: историческое исследование материала, поиск культурных и временных универсалий, организацию синтеза монументального и мемориального, как яркого пластического и пространственного решения, осмысление художественного языка произведения, выполненного в том или ином материале, установление меры героики, пафоса, определенной поэтики, которые раскроют культурную миссию создаваемого монументального произведения и проч. Анализируя приемы декоративного решения архитектуры и интерьера, воспевающие прогресс, технические достижения человечества и власть человека над природными ресурсами второй четверти XX века, Бивис Хиллер подчеркнул, что эти декоративные формы «в равной мере этика и эстетика, или еще хуже безнравственность, романтическое обещание прогресса перед лицом поднимающегося призрака тоталитаризма» [4, с. 19]. Гуманистические ценности, четкая нравственная ориентация, бескомпромиссная этическая позиция художественных коллективов и самих мастеров очевидно

способствуют эстетической долговечности и моральной прочности объектов монументального искусства.

Осмыслить методологические подходы к изучению феномена монументального искусства в контексте историко-культурологической проблематики оказывается актуальным сегодня, когда анализ творений подобного типа оказывается освобожденным от идеологического диктата, от жестких требований, диктуемых условиями производства и может быть осуществлен в свободном выборе толкования и интерпретаций. Такую методологию исследования произведений монументального искусства предлагает, например, Г. С. Трифонова, изучая опыт развития персонального творческого метода художника на фоне сложных и многоаспектных процессов, осуществляющихся в отечественном монументально-декоративном искусстве последние десятилетия. Изучение природы монументального искусства по мнению автора требует междисциплинарного подхода, привлечения опыта различных исторических наук, политологии, социальной психологии, философии и ее раздела – философии искусства. Важным оказывается, как осмысление ценностного и смыслового наполнения образных решений объектов монументального искусства, так и связи с традициями и опытом русского искусства в художественном плане: связь монументального объекта с архитектурой, целостной городской средой, пространственным своеобразием композиционных решений, органичным единством с плоскостью стен и объемами сооружений [5].

Очень важной составляющей в анализе и цене объектов монументального искусства является адекватность, культуросообразность исторического обобщения, являющаяся собственно выражением решения мемориальных задач и обусловившая поиск пластического языка и выразительных средств в создании монументального объекта. Этот аспект изучения феномена монументальных артефактов объединяет идейное содержание работы и ее формальные, стилистические решения. По сути в этом направлении анализа осуществляется выявление своеобразия «поэтики стиля»: что, как и на каких основаниях провозглашает монументальной объект в его образной художественной форме. Сложность этой аналитической работы во многом усложняется в условиях формальной полифонии и эклектики явлений постмодернизма. Совмещение «личных и коллективных воспоминаний», выраженных в объекте, работа одновременно в образности нескольких исторических периодов и культур, многослойность культуры, ее символов и попытки их утверждения в современной среде оказываются важнее чем простой поиск средств эстетизации окружения современного человека. Решая мемориальные задачи в монументальных творениях художники постмодерна по сути собирают «обломки прошлого» для создания нового художественного стиля, как отмечает А. Н. Шукурова [6, с. 302].

В качестве примера исследования объекта монументального искусства в историко-культурном контексте можно назвать витражное панно «За власть советов!» А. Л. Королёва, расположенного в пространстве верхнего вестибюля станции метро «Гостиный двор» в Санкт-Петербурге. Это произведение монументального искусства явилось первым опытом создания декоративного убранства в технике витража в городском метрополитене. Вопрос о художественных достоинствах этого произведения, оригинальности его формального решения, выразительности композиции и, в тоже время, смены характера восприятия его содержания, нарушения некогда задуманных коммуникативных свойств со зрительской аудиторией широко

обсуждался искусствоведами и историками. Размышление по поводу ценностного аспекта существования этого памятника в интерьерной среде и в пространстве города составило сюжет телевизионной передачи на канале ВГТРК «Россия Культура» от 11.09.2022, передача из цикла «Элементы». В ней была затронута проблема возможности сохранения одновременно и художественных и мемориальных достоинств произведения монументального искусства, исторической прочности выраженных в творении идей.

Панно относится к так называемым «датским» заказам – создание его было приурочено к важной исторической и политической дате, к 50-летию Октябрьской Революции. Композиция панно выразила драматизм события лета 1917 г. – разгона войсками временного правительства мирной демонстрации, призывающей вручить полноту государственной власти Совету народных депутатов. Автор художественного решения панно А. Л. Королев опирался в работе на глубокое исследование исторических реалий тех событий. Материалы фотоархивов, изучение городского пространства, описания течения того трагического эпизода явились фундаментом для поиска выразительных пластических композиционных решений. В частности, материалом для панно были документальные фотографии К. Буллы; ритмический приём формирования фигур и фона композиции был создан как интерпретация шестигранной формы дубовых блоков мостовой Невского проспекта и проч. Проведенное художником историко-культурное исследование и духовное переживание исторической драмы способствовали созданию им высокого эпического творения. «Дух времени» по выражению искусствоведа А. Д. Боровского был выражен в работе обращением к пластической интерпретации человеческих фигур, экспрессивностью жестов, динамическими и ритмическими приемами решения пространства, совмещением разных плоскостей в единое целое, соотношенное с плоскостью стены вестибюля и проч., отразившими влияние на работу мастера «сурового стиля» 1960-х. [7, с. 120].

Однако социальные перемены изменили характер восприятия работы. С одной стороны, новое время выявило ее гуманистическую ценность, отодвинув на второй план пропагандистские задачи. Работа приобрела даже несколько дидактический смысл, как опыт работы над любым историческим сюжетом, достигающим эпического звучания своими художественными качествами. Но, с другой стороны, эффект воздействия витража на зрителя был отчасти утрачен в его взаимодействии с интерьерной средой, изменениями в пространстве самого вестибюля, где оказались расположены театральные кассы, цветочный павильон, точки продаж сувенирной продукции. Направление движения человекопотока на станции метрополитена также оказалось не выигрышным для восприятия панно: пассажиры не имеют нужного расстояния для точки обзора монументального произведения, а интенсивность движения на узловой станции препятствует созерцательной практике в зрительном взаимодействии с витражом. Таким образом монументальное произведение, наделенное мемориальным смыслом и художественно ценное, оказалось, как бы «исчезнувшим» из интерьерной среды, а его эпика оказалась избыточной характеристикой в практически используемом пространстве.

Исследования в области взаимодействия объектов монументального искусства с социальной и культурной средой оказываются важными для выявления коммуникационных ресурсов художественных произведений большого масштаба.

Выражение в этих творениях вечных ценностей, раскрытие сущности культурных универсалий, а не проходящего, временного, ангажированного под решение утилитарных задач, способствует в большей мере сохранению их духовной прочности и историко-культурной значимости. А на этой основе возможно воздействовать в высоком смысле слова на повседневную жизнь, одухотворяя, эстетизируя и совершенствуя её. Ведь одна из задач монументального искусства – «вновь открывать утраченное время» (Марсель Пруст).

Литература

8. *Эстетические ценности предметно-пространственной среды* / А. В. Иконников [и др.]. – Москва : Стройиздат, 1990. – 334 с.
9. *Соловьев, Н. К. История современного интерьера* / Н. К. Соловьев ; Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – Москва : Сварог и К, 2004. – 399 с.
10. *Мак-Коркодайл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней* / Ч. Мак-Коркодайл. – Москва : Сварог и К, 2006. – 248 с.
11. *Хиллер, Б. Ар Деко* / Б. Хиллер, С. Эскрит ; перевод с англ. В. И. Самошкина. – Москва : Искусство – XX век, 2005. – 240 с.
12. *Трифонова, Г. С. Методологические принципы анализа монументальной живописи на примере изучения творчества южноуральского художника К. В. Фокина* / Г. С. Трифонова // Вестник ЮУрГУ. – 2010. – № 8 (184). – С. 68-75.
13. *Шукурова, А. Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века* / А. Н. Шукурова. – Москва : Стройиздат, 1990. – 317 с.
14. *Боровский, А. Д. После авангарда: от символизма до реализмов: заметки о русском искусстве* / А. Д. Боровский. – Москва : Группа Компаний РИПОЛ классик : Пальмира, 2020. – 221 с.

Камин во французских проектных гравюрах первой половины XVIII в.: форма, декор, стиль

Монументально-декоративное оформление камина получило многочисленные и сложные вариации в первой половине XVIII века благодаря проектному творчеству французских архитекторов и орнаменталистов. Это был период формирования и расцвета стиля рококо. Гравированные проекты каминов доступны сейчас благодаря электронным публикациям. Гравюры являются ценными источниками изучения искусства интерьера, образцами для художников, реставраторов и дизайнеров.

Ключевые слова: камин, интерьер, проектная гравюра, Франция, XVIII в.

Elena V. Borshch

Yekaterinbourg, Russia

Ural State University of Architecture and Arts

Fireplace in French design engravings of the first half of the 18th century: a form, a decor, a style

The monumental and decorative design of the fireplace received numerous and complex variations thanks to works of French architects and ornamentalists in the first half of the 18th century. This was the period of the formation and flourishing of the Rococo style. The engraved designs of fireplaces are available through electronic publishing now. The engravings are valuable sources for the study of interior art, models for artists, restorers and designers.

Keywords: fireplace, interior, design engravings, France, 18th century

Камин был одним из ключевых компонентов монументально-декоративного ансамбля французского жилого интерьера в первой половине XVIII в. Благодаря стилевому развитию и подъему прикладных искусств, происходили заметные метаморфозы его форм и декора. Условием для расцвета оформления каминов послужило творчество французских декораторов и орнаменталистов.

В первой половине XVIII в. конструктивный облик камина для приемных и жилых помещений дворянского дома оставался неизменным. В конце XVII в. получил распространение новый вид камина с полкой и высоким зеркалом. Портал камина состоял из двух опор и полки, над которым помещали высокое зеркало [8, p. 211; 9, p. 201].

Основные сведения о типологии каминов, известных в первой половине XVIII в. можно почерпнуть в трактате «Курс архитектуры» О.-Ш. д'Авиле 1691 г. Камин различали по величине, назначению и месту расположения. Большой камин

предназначался для кухни, галереи, зала и салона; средний – для передней, комнаты (спальни) и большого кабинета; малый – для малых кабинетов и гардеробных. В дворянских домах порталы камина выполняли из камня [1, р. 168–170].

Существовали правила расположения каминов в интерьере. Камин было принято размещать в центре стены, перпендикулярной фасаду, рядом с входом, иногда – напротив окна. Камин избегали помещать между окнами и напротив двери. Иногда камины находились на противоположных сторонах помещения, в частности, галереи [7, р. 18].

Камины приемных помещений дворянского интерьера отличались по материалам и декору. Портал и полку камина выполняли из полихромного мрамора, который иногда дополняли накладками из позолоченной бронзы. На полке размещали гарнитур, состоявший из часов, бюста, канделябров, фарфоровых ваз и т. д. Высокое зеркало имело резную или лепную раму. Стена очага была снабжена чугунной плитой, которую украшали рельефными гербами или орнаментами. По сторонам портала ставили таганы и другие каминные аксессуары. В летнее время жерло камина закрывали экраном [8, р. 211, 212; 15, р. 95–113].

Материалы и оформление камина определяли характер монументально-декоративного убранства интерьера. Верхний карниз камина должен был повторять потолочный. Мраморная отделка камина гармонировала с тканевым убором комнаты, сочеталась со столешницами столов и консолей, корпусной мебелью и стенными цоколями [7, р. 18; 8, р. 211, 212].

После выпуска переиздания «Курса архитектуры» д'Авиле в 1710 г., дополненного архитектором Ж.-Б. Леблонем, в моду вошли малые камины для парадных и жилых апартаментов «для удобств», особенно распространенных после 1730 г. [7, р. 18; 9, р. 201]. В гравюрах трактата д'Авиле 1710 г. приведены традиционные виды каминов с эффектным живописным и скульптурным декором в стиле барокко. На гравюрах изображены камин палаццо Фарнезе, большой камин для залов и галерей, средний камин для комнаты, малые камины для кабинетов [2, № 165, 167, 169]. Кроме того, в трактате находятся примеры камина с большим зеркалом. Их авторство, судя по подписям, принадлежит архитектору-декоратору Пьеру Лепотру (*Lepautre, Pierre*, 1652–1716) [2, № 171]. Имеющие торжественное оформление, эти камины предназначены для большого кабинета, спальни, салона и галереи. Их отличает арочное обрамление, скульптурное решение конструктивных элементов и аксессуаров, в частности, парных бра. Избыточная декоративность и дробность орнаментов отличает оформление каминов для кабинета, спальни и главной комнаты. Ажурность орнаментики, акцентирование женского маскалона и фигуры Купидона, симметрия декора, скругленные углы порталов и зеркал выдают принадлежность оформления стилю Регентства.

Стиль Регентства, выходящий за рамки периода правления регента Филиппа Орлеанского (1715–1723 гг.), продолжался примерно до 1730 г. и даже далее благодаря консерватизму художников [10, р. 112].

Различные образцы модного в то время оформления каминов находятся в сборнике гравюр Жюль-Мари Оппенора (*Oppenort, Gilles-Marie*, 1685–1742), одного из ведущих декораторов стиля Регентства [13]. В одних случаях камин представлен в составе ансамбля, в виде развертки интерьера. Как правило, он является композиционным центром и гармонирует с прочими элементами интерьера. Например,

оформление камина согласовано с живописными вертикальными панно, напоминающими зеркала, которые занимают всю высоту стены и увенчаны рельефным декором [13, № 64, 104]. В других случаях камин изображен отдельно. Встречаются модели малых каминов для невысоких помещений. Гравюры дают два варианта оформления каждого фрагмента камина путем деления изображения по осевой линии. Орнаментация каминов, тяготеющая к композиционной симметрии, выполнена в стиле Регентства [13, № 52–63].

Отдельные примеры оформления каминов встречаются в сборнике гравюр Жюста-Ореля Мейссонье (*Meissonnier, Juste-Aurèle, 1695–1750*), знаменитого декоратора рококо, чье творчество отмечено влиянием позднего итальянского барокко [10, р. 112]. Монументально-декоративное решение пары каминов в интерьере салона с купольным перекрытием соединяет в себе элементы рококо и барокко: а именно, асимметричные раковины, венчающие зеркала, и живописные панно-обманки с жанровыми сценами, расположенные в арочных «резервах». Гармонично вписанные в ансамбль интерьера, камин фланкируют двери, расположенные в центре [12, № 85]. Аналогичное оформление камина, включенного в пространственно-живописную стихию интерьера, представлено на гравюре «Кабинет графа Биленского» [12, № 87].

С точки зрения графической подачи это «портрет», а не чертеж камина, который изображен во всех деталях, во взаимосвязи с архитектурой, живописным и скульптурным монументально-декоративным убранством интерьера. Портал камина имеет волнистые очертания, пространство топки – рокайли и картуши в оформлении экрана и таганов. Рама высокого зеркала – скругленные углы, витиеватые бра и акценты в виде асимметричных картушей. Камин как будто пружинит под тяжестью массивного антаблемента с фигурами путти [12, № 87]. Камин фланкирован большими живописными панно мифологической тематики, напоминающими гобелены. Вопреки рокайльной трактовке формы и декора камина, его интерьерная среда связана с традициями монументальной живописи и скульптуры барокко [10, р. 159].

Образец оформления камина, подписанный скульптором и декоратором Никола Пино (*Pineau, Nicolas, 1684–1754*), приведен в сборнике орнаментов рококо [14]. Камин с высоким зеркалом изображен в ансамбле интерьера: он доминирует на фоне неорнаментированных панелей. Декор камина, как обычно, делится на три яруса. Закругленное устье с «замком» в виде волют поддерживает высокое зеркало с полукругло-волнистым завершением, украшенным арабесковым элементом и гермами Сфинксов. Над зеркалом расположена малая панель, украшенная рельефным маскаронном сатира и гирляндой. Скульптурный декор сосредоточен в верхней части каждого яруса, подчеркивая вертикаль модели [14, р. 27]. Стиль Регентства в оформлении каминов выдают характерные, симметрично расположенные орнаменты. Эскиз дополнен разрезами и указаниями размеров.

Различные виды и модели каминов приведены в трактате «Распределение развлекательных построек и оформление зданий в целом» архитектора Жака-Франсуа Блонделя (*Blondel, Jacques-François, 1705–1774*), изданном с гравюрами в 1737–1738 гг. [3]. Особенностью гравюр является детализация декора каминов и профессиональная подача проектных изображений. Одни каминны представлены в составе развертки стены, другие – отдельно. Преобладает актуальный тип камина с полкой

и высоким зеркалом. В виде исключения встречается архаичный камин с аттиком и живописным панно, например, на гравюре «Камин для первой передней» [3, № 140]. В гравюрах трактата приведена разновидность камина в нише: например, в проектах салонов и обеденного зала, где он включен в панельную обшивку стены [3, № 61, 144, 145]. Иногда в общий план оформления камина входит живописный карниз, как, например, на гравюре «Камин для второй передней» [3, № 59].

Гравированные проекты из трактата Блонделя позволяют судить о варьировании художественного решения камина в зависимости от назначения помещения. Роскошью отличаются модели для интерьеров большого салона, парадной комнаты и галереи. Они имеют выразительные скульптурные акценты и крупные бра в виде путти и растительных мотивов [3, № 47, 51, 53, 55, 81, 83]. Более сдержанные варианты оформления, которые представлены без подробной проработки интерьера, предназначены для первой и второй передней, обеденного зала, салона и парадных апартаментов. Они имеют более скромный рельефный декор и живописные вставки над зеркалами [3, № 144, 145, 149].

Образцы каминов из трактата Блонделя отличает стилевое разнообразие. Среди прочих приводятся лаконичные декоративные решения, близкие «большому стилю» Людовика XIV. Например, модель с преобладанием прямых углов и античных орнаментальных мотивов – прямоугольным устьем и зеркалом, стойками с каннелюрами и фризом из розеток, симметричными гирляндами и карнизом из аканфа [3, № 19]. Преобладают, однако, модели рококо с волнистыми очертаниями устья и асимметричными картушами обрамления [3, № 145, 149].

Актуальные модели каминов с высоким зеркалом, декорированные в стиле рококо, приведены в «Книге архитектуры» Жермена Боффранав 1745 г. (*Boffrand, Germain, 1667–1754*) [4]. Камин всегда представлен во взаимосвязи с интерьером. Он является центральным элементом развертки стены. Арочная профилированная рама камина точно повторяет обрамления пары двустворчатых дверей на гравюре «Декорация интерьера салона отеля Аржансон» [4, № 34]. Камин имеет сдержанное оформление: волнистое завершение устья с рельефной раковиной и крупный картуш над аркой зеркала. В гравюрах упоминаются опубликованные знаменитые проекты Боффрана, реализованные в интерьерах Отеля Субиз в Париже. Оригинальная моделировка рамы зеркала в виде ствола пальмы приведена на гравюре «Салон принца де Роган» [4, № 64]. Живописно-рельефные картуши в стиле рококо, помещенные над зеркалом и на падуге, акцентированы на гравюре «Комната принцессы де Роган» [4, № 66]. На гравюре с изображением проекта знаменитого «Овального салона» Отеля Субиз камин, двери, окна и зеркала расположены в одинаковых арочных нишах. Каминное зеркало с полукруглым завершением имеет идентичное оформление с зеркалами простенков, которые увенчивает рельефный картуш и цветочные гирлянды [4, № 69].

Модные каминные зеркала, декорированные в стиле рококо, приведены в трактатах архитектора Шарля-Этьена Бризе (*Briseux, Charles Étienne, ок.1680–1754*). В упоминаемом «Искусство строительства загородных домов» 1743 г. камин включен в композицию стеновых панелей, как и двери [5, № 232]. На гравюре «Декорация салона» обрамление зеркала, напоминающее ствол пальмы, имеет завершение в виде асимметричного картуша с цветочными мотивами. Раму зеркала дополняют вазоны фантазийной формы, повторяющиеся в декоре панелей [5, № 232]. Помимо

изображения камина в ансамбле интерьера, увраж дает множество примеров оформления одной детали камина – зеркала. Гравюры приводят образцы рельефной орнаментики его верхней панели с мотивами музыкального трофея, картуша, гнезда, цветов и т. д. [5, № 199–205]. Или, в виде исключения, эскизы живописного панно на тему античной мифологии [5, № 197, 206].

Камины в стиле рококо также опубликованы в другом увраже Бризе, «Трактате о сущностной красоте в искусстве» 1752 г. Они отличаются декоративностью, дробностью элементов и наличием парных бра. Появляются новые мотивы в обрамлении зеркала: навершие в виде асимметричного картуша с профильным портретом-бюстом и рама в виде ствола, увитого цветочной гирляндой [6, № 78, 88].

Гравированные образцы каминов архитектора-декоратора Жана Мансара де Жуи (*Mansart de Jouy, Jean*, 1705 – 1783), выпущенные парижским издателем эстампов Ж.-Б. Пуайи, имеют многообразные варианты и детальную проработку [11]. Судя по пропорциям, это средние и малые каминны. Некоторые модели предназначены для невысоких помещений, в частности, камин в интерьере библиотеки [11, № В. 3]. На десяти гравюрах, подписанных декоратором, камин согласован с панелями стен, иногда – с потолочной падугой и облицовкой пола. Декоратор приводит варианты орнаментации напольной мраморной плиты перед устьем камина, чугунной плиты внутри топки, а также – варианты пластического решения парных бра и таганов.

Монументально-декоративная проработка камина передается в проектах Мансара де Жуи со всеми деталями, что позволяет оценить сложную и изысканную гармонию асимметричных элементов стиля рококо. Преобладают контурные рельефные орнаменты из рокайлей, растительных мотивов и картушей [11, № В. 1].

Модели из сюиты «Различные украшения камина» имеют живописные панно над зеркалом, тематика которых посвящена охоте и природе. Подобное оформление каминов, очевидно, связано с загородным характером постройки. В отдельных случаях высота панно превосходит высоту устья, занимая примерно треть общей высоты камина [11, № А.1 – А.6]. Эскизы каминов, как правило, дополнены указаниями ширины устья и профилями опор в разрезе. Благодаря делению изображения надвое гравюры имеют по два варианта оформления каждого элемента – устья, обрамления и навершия зеркал, стенных панелей, мраморной плиты пола, каминных аксессуаров.

Итак, материалы французской проектной гравюры позволили проследить эволюцию монументально-декоративного убранства камина в первой половине XVIII в. Многие архитекторы и орнаменталисты, выполняющие королевские и частные заказы, обращались к оформлению каминов в этот период. Проектированием каминов чаще занимались архитекторы-декораторы, которые отвечали за интерьер. Имена авторов эскизов не всегда достоверно известны, однако принадлежность проектных гравюр таким знаменитым рисовальщикам, как Ж.-М. Оппенор и Ж.-О. Мейссонье не подлежит сомнению.

Формы камина с полкой и высоким зеркалом – самого распространенного и обычно имеющего трехъярусную композицию – менялись в соответствии со стилевыми метаморфозами данного периода от симметричных – к асимметричным, от прямолинейных – к плавным, от правильных – к неправильным.

Монументальный декор камина приобрел черты камерности и изысканности по сравнению с эпохой «большого стиля». Картины и скульптуры, украшающие камин в XVII в., уступили место малым пластическим формам и орнаментам. От грандиозного оформления камина отказались в пользу волнистого обрамления портала и зеркала, орнаментальных акцентов рельефного или живописного характера. За счет панельной разбивки стен камин органично вошел в ансамбль интерьера наряду с дверями, окнами и трюмо.

Проведенный обзор проектных гравюр позволил выявить нюансы стилевой эволюции оформления каминов первой половины XVIII в. от барокко (П. Лепотр) к стилю Регентства (Ж.-М. Оппенор) и рококо (Ж.-О. Мейссонье, Ж. Боффран, Ж. Мансар де Жуи).

Литература

1. *Aviler, A.-Ch., d'. Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole. 2 vol. / A.-Ch. d'Aviler. – Paris : N. Langlois, 1691. – 880 p.*

2. *Aviler, A.-Ch., d'. Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole / A.-Ch. d'Aviler. – Paris : J. Mariette, 1710. – 920 p.*

3. *Blondel, J.-F. De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. 2 vol. / J.-F. Blondel. – Paris : C.-A. Jombert, 1737–1738. – Vol. 2. – 180 p., 105 pl.*

4. *Boffrand, G. Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art, et les plans, elevations et profils / G. Boffrand. – Paris : G. Cavalier père, 1745. – 99 p., LXX pl.*

5. *Briseux, Ch.-É. L'Art de bâtir des maisons de campagne. 2 vol. / Ch. Briseux.-É. – Paris : Prault père, 1743. – Vol. 2. – 196 p.*

6. *Briseux, Ch.-É. Traité du beau essentiel dans les arts appliqué particulièrement à l'architecture. 2 vol. / Ch. Briseux. – Paris : Briseux : Chereau, 1752. – 234 p.*

7. *Diot, M. Cheminées: étude de structures du Moyen Age au XVIIIe siècle. Albums du Centre de recherches sur les monuments historiques / M. Diot. – Paris : Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2007. – 304 p.*

8. *Feray, J. Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875 / J. Feray. – Paris : Berger-Levrault : Caiss nationale des monuments historiques et des sites, 1988. – 399 p.*

9. *Hautecoeur, L. Histoire de l'architecture classique en France. Tome III : Première moitié du XVIIIe siècle, le style Louis XV / L. Hautecoeur. – Paris : A. et J. Picard, 1950. – 673 p.*

10. *Kimball, F. Creation of the Rococo / F. Kimball. – Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1943. – 242 p.*

11. *Mansart de Jouy, J. [Recueil factice de décorations, meubles et détails d'architecture] / J. Mansart de Jouy. – [S. l. : s. n.]. – 10 pl.*

12. *Meissonnier, J. A. Livre d'ornemens inventés et dessinés / J. A. Meissonnier. – Paris : Huquier, [1728–1735]. – 72 p., 118 pl.*

13. *Oppenort, G.-M. Oeuvres / G.-M. Oppenort. – Paris : Huquier, [Vers 1749–1761]. – 83 pl.*

14. [*Ornements rocaille*]. – Paris : l'Auteur ; Huquier ; Chéreau ; N. Guerard ; Charpentier ; Jacques Chereau ; Mariette, [s. d.]. – 47 pl.

15. *Whitehead, J.* The French interior in the eighteenth century / J. Whitehead. – London : Laurence King, 1992. – 256 p.

Мюссаровские понедельники. Страница истории художественного Петербурга

В 1881 г. в Петербурге было организовано Общество для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим призрения, вошедшее в историю под названием «Мюссаровские понедельники». Это общество, просуществовавшее вплоть до 1917, сочетало благотворительную и клубную деятельность. Оно ставило целью сближение художников и лиц, причастных к искусству, для обсуждения и разработки различных вопросов, касающихся художественной деятельности. Общество, в котором участвовали многие известные художники, проводило встречи, вечера совместного рисования и выставки, собирало средства на благотворительные нужды.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, общество, художник, выставка, рисовальные вечера, благотворительность

Dmitry Ya. Severyukhin

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Mussar Mondays. Page of the history of artistic Petersburg

In St. Petersburg in 1881 was organized a Society for to help orphans and families of artists requiring charity, which went down in history under the name «Mussar Mondays». This society, which existed until 1917, combined charitable and club activities. It aimed to bring together artists and people involved in art to discuss and develop various issues related to artistic activity. The society, in which many famous artists participated, held meetings, evenings of joint drawing and exhibitions, collected funds for charitable needs.

Keywords: St. Petersburg, society, artist, exhibition, drawing evenings, charity

С начала 1860-х гг. в художественной жизни Санкт-Петербурга происходили перемены, вызванные существенными преобразованиями всего общественно-политического и экономического уклада пореформенной России. Они выразились, в числе прочего, в неоднократно предпринимаемых художниками попытках создать профессиональное объединение, независимое как от Императорской Академии художеств, так и от официозного Общества поощрения художников (с 1882 – Императорское общество поощрения художеств; далее ОПХ).

Первыми независимыми художественными объединениями стали Академические пятницы [7, с. 393–404], неофициально существовавшие ещё с начала 1850-х гг. как «Рисовальные вечера по пятницам» (они описаны, в частности, Теофилом

Готье в его «*Voyage en Russie*»²³); основанная в 1863 г. Санкт-Петербургская Артель художников, история которой хорошо известна [3; 1, с. 302–320; 5, с. 144–161]; и Санкт-Петербургское Собрание художников (первоначально – Клуб художников), официально учреждённое в 1865 г. и прекратившее существование в 1881 г. [2, с. 307–324]. Все названные организации сочетали профессиональную, благотворительную и клубно-просветительскую деятельность, причём у последней из них «развлекательное» начало (концерты профессиональной музыки, театральные постановки, увеселительные вечера, постоянно действующий буфет) со временем стало преобладать. Альтернативной по своему типу организацией, ставившей во главу угла не клубную или благотворительную работу, а устройство коммерческих выставочных мероприятий, стало учреждённое в 1870 году Товарищество передвижных художественных выставок, успешная деятельность которого, как известно, в значительной мере повлияла на развитие отечественной художественной школы [8; 4; 6]. Однако необходимость клубного общения в профессиональной среде продолжала остро ощущаться художниками.

В 1881 г., в год закрытия Санкт-Петербургского Собрания художников в столице было организовано Общество для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим призрения, вошедшее в историю под названием «Мюссаровские понедельники»²⁴. Инициатором этого общества стал тайный советник Евгений Иванович Мюссар (1814 – 1896) – потомок уроженца Женевы Николая Мюссара, приехавшего в Санкт-Петербург в 1760-е гг. и получившего по рекомендации Вольтера место инспектора классов Академии художеств. Евгений Мюссар в молодости входил в свиту герцога Максимилиана Лейхтенбергского, президента Императорской Академии художеств (1843 – 1852), затем служил личным секретарём его вдовы вел. кнг. Марии Николаевны, сменившей покойного мужа на его посту, а по её смерти в 1875 г. – секретарём их сына герцога Николая Лейхтенбергского. Мюссар слыл тонким знатоком и ценителем искусства, был другом многих художников, в 1850-е гг. – одним из организаторов и казначеем упомянутых выше «Рисовальных вечеров по пятницам», а позже – видным деятелем ОПХ. Его облик – вместе с юной женой Эмилией – запечатлён на известной акварели К. П. Брюллова «Всадники» (1849, ГТГ).

Ещё в 1870-е гг. Мюссар стал собирать в своём доме (наб. р. Фонтанки, д. 28; дом постройки 1842 г., архитектор А. Х. Пель) по пятницам, а затем по понедельникам, молодых художников для дружеских бесед и совместного рисования. Исполненные на вечерах акварели с его помощью распродавались, а вырученная сумма направлялась им в пользу сирот и вдов художников. Постепенно вечера становились все более популярными, а кружок численно увеличился, что привело к мысли о придании ему официального статуса.

Спустя четверть века, репортёр петербургских газет Ольга Базанкур (Базанкур-Штейнфельд) следующим образом комментировала обстоятельства создания общества: «Нашлись злые языки, которые начали говорить, что на “понедельниках” кормят остатками от герцогских воскресных обедов; что это оскорбительно для хотя и голодных, но не желающих прихлебательствовать художников; что продажа акварелей никем не контролируется; что благодетельствуемые сироты содержатся в

²³ *Theophile Gautier. Voyage en Russie* // Русский художественный архив. М., 1892. Вып. 3/4. С. 199-200.

²⁴ Материалы об обществе см.: РГИА. Ф. 789. Оп. 11 (1884). Д. 193; Ф. 1284. Оп. 187. Д. 162.

такой строгой тайне, что никто их никогда не видал и т. д., и т. д. Словом, художники явно не желали опеки над собой хозяина, хотя бы и самого благожелательного, захотели самостоятельности, свободы и ушли»²⁵.

Оставив такую трактовку событий на совести журналистки, вернёмся к документам. По уставу, утверждённому 13 июня 1881 г., целью общества было «призрение семейств художников, впавших в нищету, воспитание их детей и помощь им во всех видах»²⁶. Оно состояло из членов-сотрудников (коллекционеров, меценатов, благотворителей) и действительных членов (преимущественно профессиональных художников). Последние в качестве ежегодного взноса обязывались предоставлять обществу предметы своего творчества.

В разные годы действительными членами общества были А. И. Адамсон, А. К. Беггров, Я. Я. Бельзен, Н. Н. Бунин, Ф. Ф. Бухгольц, Г. К. Вениг, К. Б. Вениг, П. К. Вениг, В. П. Верещагин, И. С. Галкин, А. В. Ганзен, А. К. Денисов-Уральский, С. М. Дудин, С. С. Егорнов, В. И. Зарубин, М. С. Иоффе, Н. Н. Каразин, Н. А. Кошелев, Н. И. Кравченко, И. Е. Крачковский, Л. Ф. Лагорио, И. И. Ланской, А. Н. Лажечников, М. Г. Малышев, М. А. Матвеев, В. В. Матэ, А. И. Мещерский, Л. О. Премацци, Н. К. Рерих, Ф. А. Рубо, М. В. Рундальцов, М. С. Судковский, А. К. Тимус, И. П. Федоров-Керченский, П. П. Чистяков, А. Р. Эберлинг и др. Членство в обществе не препятствовало вступлению художников и в другие объединения.

С первых дней существования общества в него входила группа художниц во главе с Пелагеей Петровной Куриар, дочерью генерал-лейтенанта П. В. Вохина, почётного вольного общника Академии художеств. В 1882 г. они учредили при обществе Первый дамский художественный кружок, который через год выделился в самостоятельную организацию, проводившую рисовальные вечера, благотворительные выставки и лотереи²⁷.

Председателем общества стал почётный член Академии художеств генерал-адъютант и генерал от инфантерии Николай Васильевич Исаков, руководитель реформы военного образования 1860-х и 1870-х гг., а к моменту описываемых событий – начальник Главного управления военно-учебных заведений. В ведении Н. В. Исакова, в числе прочего, находилось несохранившееся здание в Соляном городке, где первоначально и обосновалось общество. Позже его собрания устраивались в помещении располагавшегося по соседству Кустарного музея (современный адрес: Соляной пер., д. 9²⁸), в 1904 – 1909 гг. – в особняке кнг. М. К. Тенишевой (Галерная ул., д. 13 / Английская наб., д. 14), затем – в помещении на Невском пр., д. 24 (дом немецкой лютеранской церкви св. Петра и Павла).

В 1897 – 1906 гг. пост председателя общества занимал герцог Николай Николаевич Лейхтенберский (с 1906 г. – почётный член общества). В дальнейшем во главе общества стояли художники А. И. Куинджи (1906 – 1908), К. Я. Крыжицкий (1908 и 1909 – 1910), Альб. Н. Бенуа (1908, позже – почётный член общества),

²⁵ *Базанкур О.* К истории наших художественных обществ // Слово. 1907. 31 дек. (№ 36). С. 5.

²⁶ Устав Общества для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим призрения. СПб., 1881.

²⁷ Об этой организации см.: *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). СПб., 1994. С. 233–235; *Северюхин Д. Я.* Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или проза художественной жизни. СПб., 2018. С. 437–443.

²⁸ Ныне в этом здании располагается Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда.

И. Ф. Порфиоров (1911), Ф. П. Ризниченко (1912) и В. А. Косяков (1913 – 1917). Почётными членами объединения, помимо уже названных, числились К. Э. Гефтлер, Н. А. Кошелев и И. Е. Репин.

В соответствии с изначально установленной традицией основной формой работы общества были еженедельные клубные собрания по понедельникам, вследствие чего оно неофициально именовалось «Понедельничным». В 1897 г., после смерти Мюссара, собрания стали называться «Мюссаровскими понедельниками» и регламентировались специальными правилами («“Мюссаровскими понедельниками” называются еженедельные собрания членов Общества с целью работы в пользу преследуемого Обществом благотворительного дела и поддержания дружеских и товарищеских отношений между членами общества»²⁹). Согласно уставу, действовавшему в 1904 – 1912 гг., организация именовалась «Обществом для оказания помощи семействам художников»³⁰. Последняя редакция устава, утверждённая 7 ноября 1912 г., официально закрепляла за обществом название «Мюссаровские понедельники». Среди главных задач в этом документе указывалось: «сближение художников и лиц, причастных к искусству, для обсуждения и разработки различных вопросов, касающихся художественной деятельности, и доставление членам Общества возможности приятно и полезно проводить время в обществе со товарищей, их семейств и знакомых»³¹.

Исполненные на вечерах работы (преимущественно рисунки и акварели) разыгрывались в лотереях или продавались на периодически устраиваемых выставках, а вырученные средства составляли благотворительный фонд для выплаты единовременных пособий и пенсий опекаемым семействам (доход от первых двух выставок в 1881 г. и 1882 г. превысил 4 000 рублей). На выставках общества показывались не только пожертвованные работы, но и произведения из частных коллекций (так, в 1886 г. экспонировалось около 40 произведений старого русского искусства из собрания А. Г. Петровского); устраивались и персональные экспозиции старейших членов общества. В 1886 г. общество выпустило альбом фототипий с рисунков Беггрова, Каразина, Кошелева, Лагорио, Мещерского, Сверчкова и др.³² Бюджет общества пополнялся и за счёт индивидуальных пожертвований. Число семейств, которым одновременно оказывалась помощь, доходило до пятнадцати, а сумма выплачиваемых пособий составляла от 1 000 до 1 200 рублей в год.

Понедельничные собрания обычно начинались с совместного рисования. Для этого на вечера доставлялись художественные материалы, приходили натурщики, заказывались исторические костюмы. За рисовальной частью вечера следовала концертная, на которую приглашались артисты оперы, балета и драматической сцены. Особую популярность концерты приобрели в 1900-е гг., когда их организатором стал член-сотрудник общества пианист-ансамблист и аккомпаниатор Михаил Тимофеевич Дулов. В эти годы Мюссаровские понедельники собирали до двухсот гостей. На них выступали тенор Д. А. Смирнов, балерина О. И. Преображенская, скрипач М. А. Вольф-Израэль, актёр М. А. Чехов и другие знаменитости.

²⁹ Правила для г.г. членов Общества вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим признания и г.г. гостей, посещающих Мюссаровские понедельники. СПб., 1897.

³⁰ Устав Общества для оказания помощи семействам художников. СПб., 1904.

³¹ Устав Общества художников «Мюссаровские понедельники». СПб. [1912].

³² Альбом Общества для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим признания. Понедельники 1886 г. I и II сер. СПб., 1886.

«Понедельники всё более начинают принимать характер театрального клуба», – писала в 1906 г. Базанкур³³. Вечера завершались совместным ужином.

В короткий период председательства А. И. Куинджи главенствующее положение в обществе занимала группа его учеников и последователей, которые мечтали о создании всеобщего внепартийного профессионального союза художников. Однако с весны 1908 г. в обществе развивался конфликт, вызванный публикацией одним из его членов, художником и журналистом Фомой Райляном, серии статей в газете «Русь» под общим названием «Академия Куинджи» (название автором было дано в кавычках)³⁴, в которых на профессора возлагалась основная ответственность за плачевное состояние современного художественного образования. «Как деятеля на поприще нашего искусства за период обновленной академии после разгрома старой, – писал Райлян в комментарии к первой своей статье, – Куинджи считаю главным нравственно ответственным лицом перед обществом и художниками»³⁵. Если первые четыре статьи серии были посвящены общим вопросам художественного обучения в Академии (и здесь Райлян идейно сближался со своим соучеником по университету Александром Бенуа – последовательным критиком отечественного академического образования), то две последние непосредственно касались самого Куинджи, причём, содержали информацию откровенно сплетенного характера, весьма негативную оценку его личности и творчества, ставили под сомнение его моральное право возглавлять национальную художественную школу («человек, одержимый манией величия, маньяк, но не руководитель, понимающий государственный смысл учреждения академии художеств» и т. п.)

Возмущённые этими публикациями куинджисты потребовали исключения Райляна из общества. Одновременно они обратились с письмом к Куинджи, в котором выражали ему поддержку как председателю. Однако 31 марта тот, сославшись на болезнь, заявил о сложении своих полномочий, а 7 апреля 1908 г. прислал письмо друзьям, в котором сообщал, что «среди членов “Понедельников” у него врагов нет». Председателем общества тогда же избрали ближайшего ученика Куинджи К. Я. Крыжицкого³⁶.

Между тем Райлян не только отказывался от извинений, но и настаивал на своём праве свободно высказываться по вопросам искусства («рта моего не закроют никакие угрозы; ни клевета, ни нападение злым, заранее намуштрованным стадом не наложат печати молчания на него. Я буду говорить вечно о том, чему свидетели глаза мои были, я буду говорить о жизни тяжёлой художника, о горе людском, и не вам, насильникам, заставить меня молчать о том, что вы вредны интересам русского искусства, и что этому вреду пришло время положить конец»³⁷). К концу года конфликт приобрёл крайне острые формы и разрешился выходом из общества тридцати сторонников Куинджи, которые заявили о создании отдельного собственного объединения, позже получившего название «Общество имени А. И. Куинджи»³⁸.

³³ Базанкур О. Художественная летопись // Слово. 1906. 22 февр. (№ 392). С. 6-7.

³⁴ Райлян Ф. Академия Куинджи I ... VI // Русь. 1908. 3 апр. (№ 93). С. 4; 10 апр. (№ 100). С. 3; 12 апр. (№ 102). С. 3; 17 апр. (№ 105). С. 3; 18 апр. (№ 106). С. 4; 19 апр. (№ 106). С. 4.

³⁵ Он же. Ответ художнику В. И. Зарубину и другим защитникам А. И. Куинджи // Русь. 1908. 1 апр. (№ 91). С. 5.

³⁶ Хроника литературы, искусства и науки // Русь. 1908. апр. (№ 99). С. 4; Z. В собрании членов кружка «понедельников» // Слово. 1908. 10 апр. (№ 428). С. 5.

³⁷ Новая Русь. 1908. 2 ноября (№ 79). С. 4.

³⁸ Слово. 1908. 17 дек. (№ 653). С. 4; Неведомский М. П., Репин И. Е. А. И. Куинджи. С. 266–281.

«Мюссаровские понедельники», однако, продолжались. С 1914 г. это общество регулярно организовывало персональные выставки своих старейших членов, доступ на которые был открыт для публики по понедельникам. Состоялись, в частности, выставки М. М. Бабута, А. В. Ганзена, С. С. Егорнова, Н. А. Кошелева, А. Н. Лажечникова, М. А. Матвеева, Ф. П. Ризниченко, В. С. Степанова.

В 1911 – 1912 гг. представители общества М. М. Бабут, И. И. Ланской и М. Г. Малышев участвовали в работе Всероссийского съезда художников, который готовился более двух лет и планировался как важное событие культурной жизни, долженствующее объединить художников разных направлений и побудить Академию художеств к реформам³⁹.

Весной 1917 г. «Мюссаровские понедельники» в качестве коллективного члена вошли в Союз деятелей искусств – организацию, пытавшуюся взять на себя выработку государственной политики в области культуры. С приходом к власти большевиков общество, как не прошедшее перерегистрацию, прекратило существование, а его капитал был аннулирован. В 1920 г. некоторые бывшие «мюссаровцы» участвовали в создании Общества художников-индивидуалистов, объединившего представителей позднего петербургского салона⁴⁰.

Литература

1. *Верещагина, А. Г.* Снова о «бунте четырнадцати» / А. Г. Верещагина // Советское искусствознание–80. – Москва, 1981. – С. 302–320.
2. *Лейкинд, О. Л.* Санкт-Петербургское собрание художников: История в документах / О. Л. Лейкинд, Д. Я. Северюхин // Невский архив : историко-краеведческий сб. – Санкт-Петербург, 2008. – Вып. VIII. – С. 307–324.
3. *Пунина, И. Н.* Петербургская артель художников / И. Н. Пунина. – Ленинград, 1966.
4. *Рогинская, Ф. С.* Товарищество передвижных художественных выставок : исторические очерки / Ф. С. Рогинская. – Москва, 1989.
5. *Северюхин, Д. Я.* «Бунт четырнадцати» и Санкт-Петербургская Артель художников: уточнение старой истории / Д. Я. Северюхин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2009. – № 1. Ч. 1. – С. 144–161.
6. *Северюхин, Д. Я.* Групповая выставка как воплощённая идея // Товарищество передвижных художественных выставок: к 150-летию со дня основания : Междунар. науч. конф. 19–21 мая 2021 : сб. мат-лов. – Москва : ГТГ, 2022. – С. 26–38.
7. *Северюхин, Д. Я.* Пятницы русских художников / Д. Я. Северюхин // Невский архив: историко-краеведческий сб. – Санкт-Петербург, 2006. – Вып. VII. – С. 393–404.
8. *Товарищество передвижных художественных выставок 1869–1899 : письма, документы : в 2 томах / предисл. и общ. ред. С. Н. Гольдштейн.* – Москва, 1987.

³⁹ Эти надежды эти не оправдались, и съезд оставил о себе память только в виде вышедшего позже обширного сборника материалов: Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912. Т. I–III. Петроград, [1914–1915].

⁴⁰ *Неймарк Л. Г.* Общество художников-индивидуалистов // Художник: Сб. статей по вопросам изобразительного искусства. Л., 1928. С. 55.

Роль идеологии христианского гуманизма и религиозного мистицизма в художественной политике Испании XVI в.

В статье рассматриваются вопросы идеологии христианского гуманизма и религиозного мистицизма в художественной политике Испании XVI в., составляющие определенный вектор развития искусства Испании. Решения Тридентского собора и Контрреформация определили исторический фон религиозного мистицизма Игнатия Лойолы, св. Терезы Авильской и св. Хуана де ла Крус. Специфика христианского научного гуманизма отражена в работах Антонио Небрихи, Альфонсо де Вальдеса, Франсиско Санчоса, Матео Алемана, Франсиско де Кеведо и др.

Ключевые слова: Матео Алеман, гуманизм, Тереза Авильская, университет Саламанки, Антонио Небриха

Nadezhda M. Sim

Moscow, Russia

Art School «World of Arts»

The role of the ideology of Christian humanism and religious mysticism in the artistic policy of Spain in the 16th century

The article deals with the issues of the ideology of Christian humanism and religious mysticism in the artistic policy of Spain in the 16th century, which constitute a certain vector in the development of Spanish art. The decisions of the Council of Trent and the Counter-Reformation determined the historical background of religious mysticism in Ignatius of Loyola, St. Teresa of Avila and St. Juan de la Cruz. The specificity of Christian scientific humanism is considered in the works of Antonio Nebrija, Alfonso de Valdes, Francisco Sanchos, Mateo Aleman, Francisco de Quevedo and others.

Keywords: Mateo Alemán, humanism, Teresa of Avila, University of Salamanca, Antonio Nebrija

В научной гуманитарной литературе традиционно освещаются проблемы испанского гуманизма, не вписывающихся как по его происхождению, так и по содержанию в общеевропейскую концепцию. Среди многочисленных трудов, посвященных Возрождению и представляющих современную научную школу Испании, особый интерес вызывают работы Марии Консепсьон Гарсия Гаинса, Сервера Веры, Фернандо Чуэка Гойитии, Висенте Лиео Каньяля, Фернандо Мариаса, Хуана Хосе Мартина Гонсалеса, Альфредо Моралеса, Альфонсо Родригеса де Себайоса, Эрнесто Арсе Олива и др. [25]. Проблематика исследований касается разнородных аспектов: определению роли меценатства в распространении классического искусства, влиянию античности на развитие испанского Ренессанса, степени определения профессионализма в решении художественных задач, роли междисциплинарного

знания в формировании гуманистической литературы. Красной нитью проходит сквозная идея о том, что Ренессанс необходимо изучать с точки зрения ментальности эпохи посредством погружения в документальные источники, которые определяют мотивации общества, где формируется культура классического и христианского гуманизма.

В частности, Альфонсо Родригес де Себайос в своих работах, посвященных эстетике испанского Возрождения, обращает внимание на существенную разницу в понятиях литературного и художественного гуманизма [15]. Автор указывает на отрыв знаний античности в контексте ее влияния на гуманистические идеи. Он отмечает, что в XVI в. шел процесс прямого копирования мифологических сюжетов, заимствованных из коллекций скульптур и рисунков, привозимых меценатами из Италии. Но в основной массе у потребителей отсутствовал достойный уровень знаний истории античности, чтобы грамотно интерпретировать содержание изобразительного материала, используемого в архитектурном декоре. Главный риторический вопрос в рассуждениях Себайоса – «был ли Ренессанс в Испании?» – вызвал целый ряд противоречивых научных дискуссий. Историография этой проблемы начинается с трудов Николя Массон де Морвилье, Кеннета Кларка, Виктора Клемперера [15, р. 89].

Альфонсо Родригес де Себайос не согласен с Морвилье, определяющим ранние границы зарождения гуманизма в Испании, связывающего их с выходом в свет «Грамматики кастильского языка» Антонио де Небрихи (1492). Эти доводы для Себайоса неубедительны, так как он не видит глубокого обновления ни в литературе, ни в искусстве, ни в образе коллективного мышления. Но автор не отрицает, что отсюда идут первые импульсы в гуманистическую эстетику. К середине столетия, несмотря на средневековые приоритеты идеала оружия и рыцарского романа, было достигнуто определенное равновесие в литературе и искусстве путем смешения христианской и античной идеологии. Себайос убежден, что с позиций итальянского гуманизма не правомерно говорить о наличии подлинного духа Ренессанса в силу устойчивых религиозных доктрин и отсутствия светской культуры. Свои замечания он подтверждает ссылкой на авторитетное для него высказывание Антонио Небрихи: «Испанское варварство глубоко сидело в сознании народа». Поэтому, заключает Альфонсо Родригес, гуманизм был частью Ренессанса, но не его сутью [15, с. 91]. В университетах разрабатывались новые идеи философии, медицины, права, теологии, риторики, но еще не было побудительных причин для создания литературного и художественного языка, подобному итальянскому гуманизму. Себайос разделяет взгляды немецкого филолога Виктора Клемпереса, утверждающего что весь XVI в. знаменуется противоречиями между готическим мышлением и классической формой. В итоге, утверждает автор, так и не сложились условия для формирования оригинального языка испанского Возрождения, ставшего вторичным по отношению к художественным явлениям Италии. Основная причина заключена, по его мнению, в том, что культура светская и религиозная тесно переплетались и не было разрыва между ними, подобно тому процессу, который наблюдался в странах Северного Возрождения.

Альфредо Моралес рассматривает «идею» нравственной красоты, заложенной в духовных ценностях христианского мира, которая сопоставлялась с красотой телесной. Он использует термин, заимствованный из античной этики калокагатия

(*kalokagathia*)⁴¹, применяя его в рассуждениях об идеалистическом соотношении добродетели в прекрасном. Эта «идея», как основа основ христианского гуманизма, была принята в национальном масштабе и поддержана государственной политикой Католических королей, Карла V, Филиппа II и реформами кардинала Сиснероса [16].

Несмотря на обширную историографию, включающую широкий тематический спектр вопросов, отмечены единичные случаи специальных исследований, связывающих воедино теоретическое осмысление испанского гуманизма как вклада в европейское наследие. Остаются спорными проблемы в определении основных этапов развития локальных интеллектуальных центров и характера заимствований философских и теологических учений, повлиявших на испанских гуманистов (Антонио Небрихо, Альфонсо де Вальдеса, Франсиско Санчоса, Матео Алемана, Франсиско де Кеведо и др.). Остро стоит проблема определения двух направлений испанской эстетики в их тесной взаимосвязи христианского гуманизма и религиозного мистицизма, отсылающих к идеям Эразма Роттердамского и Игнатия Лойолы. Эти вопросы, рассматриваемые в контексте специфики духовного развития испанского общества, будут играть немаловажную роль, составив в своей совокупности многогранную картину художественных процессов в Испании эпохи Ренессанса.

Ведущий отечественный испанист Т. П. Каптерева неоднократно подчеркивала, что небывалый для Испании подъем культуры в крайне неблагоприятных условиях кризиса и упадка государства, порожденный широким комплексом различных исторических, социальных и художественных обстоятельств, представляет собой сложнейшую научную проблему. В мировой истории, отмечает Т. П. Каптерева, известны и другие схожие примеры, но испанский феномен – самый впечатляющий [5, с. 306]. Бытует и другое мнение, которого придерживается А. К. Якимович, рассуждая о своеобразии испанского искусства в общих рамках западной культуры [14, с. 186–187]. Все большие государства Европы прошли через процессы ренессансного типа. Так было во Франции, Италии, Германии, Нидерландах, Англии. Испания не имела перед собой ни знаменитого опыта ренессансного гуманизма, ни знаменитых движений религиозной Реформации. Специфика испанского искусства до начала семнадцатого столетия, с точки зрения Якимовича, заключается в том, что там не было сильного и исторически значимого Ренессанса, соответственно, говорить об особом вкладе в культуру Возрождения, вплоть до Золотого века испанской живописи не целесообразно.

Макс Дворжак утверждал, что в Испании «без оглядки жертвовали последними принципами ренессансного понимания истины и красоты ради выражения внутренней взволнованности», которую он определил, как специфическую экзальтацию духа [8, с. 314–315].

Три века развития, расцвета и упадка испанской империи эпохи Католических королей и испанских Габсбургов создают величие ее истории. От времен античности наследуется память римской культуры. От средневековья выкристаллизовываются христианские ценности в тесном сплетении испано-исламских традиций. Целое столетие отделяет Испанию от итальянского Возрождения. Но постепенно, шаг за шагом, на иберийском пространстве необратимо складывается устойчивая

⁴¹ Калокагатия — термин, которым определяли критерий этического и эстетического идеала нравственной красоты.

тенденция к восприятию нового ренессансного миропорядка. Именно в этом контексте два важных вопроса: идеи христианского гуманизма и поэтика религиозного мистицизма составляют определяющую роль художественной политики испанской культуры.

Логика испанского Ренессанса наиболее убедительно объясняется его духовной сущностью, которая была направлена на служение всеобщему религиозному идеалу с глубоким осознанием особой миссионерской роли Испании периода Реконквисты и открытия Нового Света. Это представление избранности, отраженное в литературе и искусстве, не было так ярко выражено ни у какого другого народа. Христианская идеология становится цементирующей силой государственного управления. Но церковь, подчиняя все слои общества, сама попадает в прямую зависимость от власти католических королей. Все в обществе становится поднадзорным церкви в лице инквизиции и служит величию монархии. Испания видит себя страной «крестоносцев», которые несут чистоту веры и свет христианства всем другим народам. В течение XVI века, когда в Европе разворачивается борьба за реформирование католической церкви, Испания находится в авангарде сил Контрреформации. Неудачи в государственных вопросах рассматриваются как следствие отступничества от истинной веры. Доказательством правоты своей идеологии служило изгнание евреев, начиная с 1492 года, далее, гонимыми становятся мудехары, крещенные мусульмане – мориски, вплоть до их поголовного изгнания в 1609 году. Роль сверхдержавы мобилизует все людские ресурсы, которые распределяются между основными сферами деятельности: управление, военное дело, служение Богу, где оттачиваются грани этического идеала того времени [11, с. 43–55].

На этом историческом фоне формируются теоретические идеи испанского гуманизма, охватывающие конец XV – середину XVII вв. Принято рассматривать два этапа его развития: первый соотносят с периодом наивысшего расцвета империи объединенных королевств Испании и ее наследных территорий. Второй, на рубеже XVI – XVII вв., будет отражать процесс стремительного падения былого могущества Священной империи испанских Габсбургов [7].

Никто не оспаривает тот факт, что классическая римская античность являлась основным источником влияния на испанский Ренессанс. Гуманистические идеи изначально проникают сюда благодаря тем, кто в силу своей профессиональной деятельности или культурной миссии имели непосредственные контакты с Италией [26]. Ярким примером внедрения ренессансной эстетики был древний аристократический род Мендосов. Наиболее значимой фигурой, несомненно, стал Педро Гонсалес де Мендоса (1428–1495), глава испанской церкви во времена правления Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, президент – прелат Королевского совета, которого, за влияние в католическом мире, называли «малым папой». Наблюдая архитектуру, созданную при непосредственном участии Педро де Мендосы и его наследников до третьего поколения на протяжении шестнадцатого столетия, выстраивается стилеобразующая картина формирования нового языка придворной архитектуры эпохи Возрождения, как процесса освоения и внедрения классической эстетики, отличной от устойчивых традиций народного зодчества Испании [29].

Основным типом аристократического дома до начала шестнадцатого столетия оставался средневековый замок, но его внутреннее содержание уже тяготеет к

образу и подобию итальянских палаццо, как например, замок Каллаора в предместьях Гранады или Дом Пилата в Севилье. Теоретической основой для владения навыками нового архитектурного мышления стал трактат Диего де Сагрето «Измерение Римлян» – первое сочинение, которое определило начало классического развития, став своеобразным проводником античности в Кастилии [21]. С него начинается определение места архитектуры в новой системе зарождающегося ренессансного мировоззрения к началу шестнадцатого столетия. Сагрето основывает свои знания на теории Витрувия, его учении классических ордеров на римский манер. Следуя архитектурным трактатам Витрувия и Альберти, Диего де Сагрето выстраивает систематизированную хрестоматию классической архитектуры. Сагрето очерчивал широкий круг гуманистических проблем, ориентированных на связную систему изложения теоретических постулатов предшественников, которые преломлялись в развернутых рассуждениях прикладного характера, наиболее важных с точки зрения автора, практической архитектуры. Задача Диего де Сагрето состояла в том, чтобы донести знания о формах античной архитектуры, их измерений на основе пропорциональных соотношений, сопровождаемые собственными рисунками для практического применения.

В период раннего Возрождения в стране возрос интерес к гуманитарным наукам, чему немало способствовали университеты, в особенности старинный Саламанский университет и университет, основанный в 1506 г. кардиналом Хименесом де Сиснеросом в Алькала де Энаресе. Это были центры научного христианского гуманизма, продолжающие теологические и просветительские идеи Эразма Роттердамского. Университет Саламанки стал одним из четырех старейших в Европе, создание которого связывают с именем короля Леона Альфонсо IX (1218). Среди учредительных документов Университета Саламанки сохранилось письмо Альфонсо X Мудрого (1254), в котором устанавливаются правила организации двенадцати кафедр, изучающих правоведение, теологию, медицину, гуманитарные науки, математику и музыку. В том же году Папа Александр IV присваивает университету категорию образовательного статуса по уровню университетов в Болонье, Париже и Оксфорде. Наибольшее количество студентов будет расти в XVI в.: если в середине XV в. здесь обучалось около 500 человек, то в 80-х годах XVI в. их численность возросла до 7000 [24, p. 51–55].

На рубеже пятнадцатого и шестнадцатого столетий в Саламанке преподавали великие деятели испанского гуманизма: Антонио де Небриха, Ариас Барбоза, Эль-Комендадос Эрнан Нуньес де Гусман, Фернан Перес де Олива, Франсиско Санчес, Антонио и Диего де Коваррубиас, Корреас и др.

Знаменитый монах-августинец и ренессансный поэт-мистик Фрай Луис де Леон был профессором в университете. Список его учеников составляет большую часть испанской культуры: Святой Иоанн Креста, Святой Игнатий Лойола, Хуан Руис де Аларкон, Кальдерон де ла Барка, Франсиско де Медрано, Гонгора, Сааведра Фахардо, Педро Нуньес, Гарсия де Орта, Акоста, Педро де ла Гаска, Фрай Бернардино де Саагун, Алонсо Ортис и др.

В 1492 г., по уникальному совпадению эпохальных событий Испании: победа над мусульманской Гранадой и открытие Нового Света, в Саламанке была опубликована «Кастильская грамматика» Антонио де Небрихи, первая книга, посвященная национальному языку. Его работа, являясь одной из вершин научного гуманизма

Испании, имела большое влияние в европейском университетском мире. Небриха кодифицирует родной кастильский язык, применяя в описании грамматического строя понятие «грамматического искусства» [22, р. 101]. В Грамматику был включен первый словарь кастильского языка, применимый к разным дисциплинам (медицина, юриспруденция, теология). Небриха рассматривал кастильский язык как объединяющую систему знаний на иберийском пространстве, подчеркивая связь между языком и нацией, точно так же, как флорентийцы Кристофоро Ландино и Лоренцо Медичи утверждали значимость тосканского языка в объединении Италии. Отсюда известная фраза Небрихи в его Грамматике о том, что *«язык всегда был спутником империи»*. Работа состоит из пяти книг: первая посвящена орфографии, вторая фонетике, третья частям речи, четвертая синтаксису и пятая «знакомству с кастильским языком для тех, кто хочет выучить иностранный язык». В Грамматику был включен Словарь в двух томах испано-латинской орфографии, превосходящий все, что существовало в свое время в этой области знаний [22, р. 101–114]. Он также написал «Правила кастильского правописания», труды по теологии, праву, археологии, педагогике, риторике. Небриха желал, чтобы кастильский язык остался таким же вечным, как латынь или греческий. Глубокое знание древних классических языков и иврита, научное и социально-политическое значение вклада в формирование кастильского языка, работа в области педагогики – все в совокупности давало основание называть ученого и гуманиста Небриху «блестящим литературным олицетворением» Испании времен Католических королей.

Его последователем стал поэт и теоретик Франсиско Санчес де лас Бросас (1523–1601), который до конца семнадцатого столетия находился в тени европейской славы Небрихи. Его концепция была изложена в сочинениях «Основы латинской грамматики» и «Минерва или первоосновы латинского языка», где автор выстраивает качественно новый подход в теории грамматики, рассчитанный на способность человеческого разума понять сущность грамматических явлений [2]. «Минерва» повлияла в дальнейшем на теории грамматики последующих веков, в том числе и на грамматику Пор-Рояля. По формальному признаку устройства языка Франсиско Бросас выделяет основные и составные части речи: имя, глагол частица, междометие; определяет мужской, женский род, средний род, роль подлежащего и сказуемого. Логический поиск рациональных схем разума у Франсиско является краеугольным камнем грамматической системы и выходит за пределы латинского языка, чтобы достичь общей универсальной грамматики, разделяя понятия теоретического и практического назначения языка.

Не менее важным местом, как центр научного христианского гуманизма, стал университет в Алкала де Энарес, основанный кардиналом Сиснеросом в 1508 году. За образец образовательной системы был взят устав Парижского университета, но идейная направленность носила принципиально иной характер, отражая духовные и политические задачи современной Испании. За основу были взяты теоретические сочинения Эразма Роттердамского, который призывал к толкованию Нового завета путем изучения библейских источников древнего богословия, как достоверных ценностей раннехристианской духовности.

Сиснерос, как истинный эразмист, буквально принял к действию его идеи, поставив во главу угла образовательной программы толкование Библии и изучение наследия святых отцов церкви. Кардинал преследовал три основные цели:

религиозное образование в соответствии с нравственными принципами раннего христианства, утраченные и переосмысленные средневековыми схоластами; формирование квалифицированных юристов и епископов, остро необходимых в правительственных структурах, способных управлять сложными делами католической монархии; в культурном и художественном направлении соответствовать принципам возрождения классической античности.

В 1509 г. было создано пять факультетов: художественно-философский, богословский, канонического права, грамматики и медицины. Теология и древние языки являлись основной базой университетского образования, остальные дисциплины рассматривались как вспомогательные. Особое внимание уделялось изучению греческого, древнееврейского и арабского языков, как гласит уставной текст конституции, в связи с необходимостью их правильного использования для перевода оригинальных текстов Библии и любого древнего документа «чтобы иметь возможность лучше сеять слово Божие». Языком, который повсеместно использовался в качестве средства устного общения, была латынь. Результатом глобальной программы изучения древних языков стало издание Комплютенского полиглота «*Biblia poliglota*» –первого шеститомного многоязычного издания полной Библии на латинском, греческом, иврите и арамейском языках [24, р. 55]. В первом томе воспроизводится текст пяти книг Моисея, который печатался на греческом, как аутентичному исходному и на латинском, как единственной принятой версии изложения Библии. Текст на оборотной странице был напечатан на иврите, в нижней трети страницы на арамейском. Тома со второго по четвертый содержат Ветхий Завет, в пятом – Новый Завет; в шестом томе – словари на латыни, иврите, арамейском языке, сопровождаемые иллюстрациями, поясняющими происхождения библейских терминов [30].

Сиснерос дважды приглашает Эразма Роттердамского читать лекции и редактировать текст Полиглота, в основе которого был заложен, разработанный ученым метод научного перевода древних рукописей. Но при всей любви Эразма к путешествиям, Испания его «не прельщала», несмотря на то что Карл V пожаловал ему чин королевского советника с жалованьем в 421 флоринов без всяких обязательств пребывания при дворе. Широкий меценатский жест короля предоставил Эразму вполне обеспеченное свободное положение, избавлявшее его от всяких материальных забот, позволявшее всецело погружаться в научные занятия.

Одним из последователей идей Роттердамского в университете Алкала де Энарес был Альфонсо де Вальдес, которого называли «большим эразмистом, чем сам Эразм. Получив прекрасное гуманитарное образование, он стал секретарем Карла V, ведавшим делами королевской канцелярии на латинском языке. Альфонсо был непосредственным участником важных государственных событий, которые задокументированы в его официальной и частной переписке [26]. В письмах к Эразму Вальдес не устает полемизировать на злободневные темы о роли императора, об индульгенции, об истинных ценностях христианского пути. В одном из писем пишет: «В тот день, когда стало известно, что наша армия разграбила Рим, несколько друзей умоляли меня высказать свое мнение, что я и обещал сделать в письменном виде, добавив, что это слишком сложное дело, чтобы кто-то решал его наскоком ... Во исполнение этого я написал, почти игриво, «Диалог о взятии и разграблении Рима». В двух сочинениях «Диалог о событиях в Риме» и «Диалог Меркурия и Харона» автор отстаивает принципы имперской политики в форме, принятой в

литературной традиции Возрождения диалога между двумя мифологическими персонажами. «Если выдумка и учение хороши, давайте поблагодарим Лукиана, Понтана и Эразма, чьим произведениям мы подражали в этом», – пишет Вальдес в прологе «Диалога» [30]. Ренессансный диалог как форма словесности, был широко распространен в XVI веке в Европе вообще и в Испании в частности. Сочинение пропитано иронией лицемерной религиозности священников папской курии. В сюжетах о Лазаре и монахе Мерседе угадывается острая сатира «Похвалы Глупости» Эразма. Главная мысль «Диалогов» направлена на обличение развращенности порочных церковников и лицемерия внешних религиозных практик. «Альфонсо де Вальдес – исключительный прозаик, – пишет Менендес Пелайо, комментируя его «Диалог Меркурия и Карона, – язык его сияет полной формой, крепкий, гибкий и сочный, без жеманства и пустой напыщенности, но в то же время без сухости и резкости, со всем благородным и величественным спокойствием классических языков».

Испанский мистицизм, как и христианский гуманизм формировался в условиях религиозных реформ, нацеленных на соотношение истинной веры и духовного оздоровления общества. Изабелла Кастильская, Карл V и Филипп II были глубоко религиозными людьми, покровительствовали церкви и боролись с ересями. «Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему сходству какого-либо действия или мысли о жизни Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот вспыхивал незамедлительно» [27].

Было что-то провиденциальное в том, что именно в Испании одновременно жили и творили великие мистики второй половины XVI в.: Луис де Гранада (1504 – 1588), Тереза де Хесус (Авильская) (1515 – 1591), Хуан де ла Крус (1542 – 1591), Луис де Леон (1527 – 1591) и основатель ордена иезуитов, Игнатий Лойола (1491 – 1556), повлиявшие на развитие мировой духовной культуры Европы и стран Нового Света [1; 17; 27; 10]. Они были не только образцами христианской святости и реформаторами Церкви, но и крупными испанскими литературными деятелями. Духовные упражнения иезуита Лойлы представляли собой цикл христианских размышлений, которые посредством уединенных медитаций открывали способность «узреть» волю Бога в своей жизни. Две книги Терезы Авильской посвящены концепции аскетизма и мистицизма. Книга «Пути совершенствования» написана как духовное руководство монахиням – кармелитам и программа действий против Реформации. Хуан де ла Крус, ближайший сподвижник Терезы, в своих «Духовных песнях» приемами любовной лирики Ренессанса возвышает явления реального мира до религиозного символа.

Мировоззрение доминиканца Луиса де Гранады формировалось под влиянием античной философии Платона и Аристотеля, учения Фомы Аквинского, францисканского спиритуализма, христианского гуманизма Эразма Роттердамского, неоплатонизма, и мистицизма Хуана де Авилы. Сочинение «Введение в символ веры», где автор воспеваает чудеса творения Всевышнего, называли «энциклопедией христианской религии». Монах подробно излагает иерархическую систему мироздания – сначала макрокосм (Солнце, Луна, звезды, четыре первоэлемента), затем растения, животные, насекомые и, наконец, венец творенья – человека, его строение, органы, чувства. Через созерцание тварного мира и любви к природе постигается первопричина всего сущего – Бога, следовательно, мир земной должен

гармонично отражать мир небесный. Достичь духовного совершенства можно, следуя христианской вере через таинство искупления. Проза Луиса де Гранады, как последователя христианского гуманизма дидактична, в основе которой заложен посыл донести слово Божие и указать путь – истину духовного пути.

Отличительной чертой испанской мистики считается соединение трех прежде не соединявшихся черт: крайнего аскетизма, томистской теологии и использование народного языка – кастельяно [4, с. 472]. В трудах Терезы Авильской и Хуана Де ла Крус, представителей наследия европейского теологического учения, специфика испанского мистицизма выражена наиболее последовательно и содержательно. Святая Тереза и Святой Иоанн Креста разработали новую мистическую систему: если Тереза учит пути восхождения души и нисхождения Бога, то святой Хуан Де ла Крус описывает суть самого мистического явления – «восторг души», когда Бог соединяется с ее «сущностью», которая, пройдя все тернии очищения зла, пробуждается к божественному совершенству [19].

Сочинения Святой Терезы: «Житие» (1562 – 1565), «Духовные отношения», «Книга основ» (1573) и около 500 писем являются автобиографическими произведениями. Тереза родилась 28 марта 1515 г. в Авиле, в семье благородного дворянина Алонсо Санчеса де Сепеды, потомка семьи крещёных евреев. В детстве Тереза была весьма впечатлительным ребёнком и отличалась глубокой набожностью. Любимой её книгой было собрание житий святых и мучеников. В возрасте 20 лет Тереза поступила в кармелитский монастырь в Авиле, приняв монашеское имя Тереса де Хесус. Обладая от природы слабым здоровьем, часто тяжело болея, она погружалась в состояние мистического молитвенного уединения, которому в дальнейшем будет обучать монахинь монастыря. Постепенно у нее сложилось убеждение, что Господу угодно было поручить ей проводить реформу кармелитского монашества с целью возвращения к ранним идеалам аскетизма XII в. Она основала монастыри в Медина-дель-Кампо, Вальядолиде, Толедо, Саламанке, Сеговии, Баэсе, Севилье, Караваку, Паленсии, Сории, Бургосе и др., разработала новую конституцию ордена (1563), одобренную Пием IV, в основе которой лежали следующие положения: молитвенная жизнь в келье, пост и воздержание от мяса, отказ от доходов и имущества и практика молчания [10]. К началу литературной деятельности ей было уже более 50 лет, но за сравнительно небольшой отрезок времени она сумела оставить после себя большое литературное наследие, фактически став не только первым богословом-женщиной в истории Католической церкви, но и первой испанской писательницей.

Тереза создала свой стиль литературного жанра, лишённого риторического многословия и напыщенного формализма, который Менендес Пидаль назвал «стилем отшельника», а Фрай Луис де Леон, характеризуя ее прозу, скажет: «Святой Дух хотел, чтобы Мать Тереза редким примером, возвышенностью вещей, которые она трактует, деликатностью и ясностью, с которыми она их трактует, превосходит многих гениев в манере речи, в чистоте и легкости слога, в его изяществе и доброте слов, доставляющих удовольствие до крайности; я сомневаюсь, что в нашем языке найдется письмо равное ей» [19]. Святая Тереза неоднократно повторяла, что пишет из послушания и не для того, чтобы показаться мудрой и эрудированной, главным образом потому, что знает, что монахини поймут ее лучше, чем книги, написанные серьезными богословами, *«Тот, кто велел мне писать, сказал, что*

монахиням этих монастырей Кармильской Божьей Матери надо бы разъяснить некоторые сомнения о молитве. Ему думается, что женищинам легче понять женищину, а меня они любят, и лучше поймут мои речи, так что, он полагает, будет неплохо, если мне удастся что-то сказать»⁴².

В Прологе «Замка» Тереза пишет: «Когда я молила сегодня Господа, чтобы Он говорил через меня, ибо я не знала, что сказать и как приступить к послушанию, мне пришло на ум то, что я сейчас скажу, чтобы хоть как-то начать, что-то положить в основу: душу можно сравнить с замком из цельного алмаза или ясного кристалла, в котором много комнат, как в раю много обителей. Ведь если подумать, сестрицы, душа праведника – ничто иное, как рай, где сотворяет обитель Господь... Представим же, что в этом замке, как я говорила, много комнат, одни наверху, другие внизу, третьи – по сторонам, а посреди – самая главная, где и свершается сокровеннейшее общение между Богом и душой» [31].

Тереза описывает каждый уровень возвышения, структурно разделяя текст сочинения на главы, как духовные шаги молитвы и медитации, чтобы приблизиться к Богу.⁴³ «Многие души – в ограде замка, там, где стража, – совсем не хотят войти в него и не знают, что внутри, кто обитает в столь дивном доме, мало того – какие в нем комнаты ... Ворота в замок – молитва и размышление». Первые обители начинаются с благодати через смирение. Вторые называют Обителями практики молитвы, потому что душа стремится продвигаться через замок ежедневными мыслями о Боге, смиренным признанием Божьей работы в душе. Третьи – это Обители образцовой жизни и желания совершать дела милосердного служения человеку для окончательной славы Божьей. С четвертого по седьмой – путь мистического созерцания, пройдя который душа готовится к получению даров от Бога, разрываясь между его милостями и внешними страданиями. Душа, как кульминация пути достигает духовного брака с ним в седьмой обители, в сердцевине души, где светит Его величие, как кристалл, отражающий солнечный свет. Тереза не устает повторять, что внутреннее путешествие души неотделимо от ее любви к Христу и что высочайшие обители можно обрести, только находясь в состоянии благодати и абсолютного смирения, но Тереза отмечает, что усилия человека не могут достичь этого, если на то нет Его божественной воли⁴⁴.

Аллегорическая символика Замка души аналогична мистической лирике Хуана де ла Крус, общепризнанной шедевром испанской поэзии как по форме стихосложения, так по богатой символике образов, которые наиболее выразительно проявились в трех основных работах. В «Духовной песне» воспевается образ души – невесты, которая ищет жениха, олицетворяющего Иисуса. Через сорок лир проходит поиск мужа (Бога) с его женой (душой), кульминацией которого является союз двух влюбленных. В «Тёмной ночи», состоящей из восьми лир, тот же мотив о бегстве души из темницы чувств в поисках общения с Богом, через образы «ночи чувства» и «ночи духа». В «Восхождении на гору Кармил» говорится об

⁴²Подробнее см.: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Libro_de_Las_Moradas_O_Castillo_Interior,_ES.pdf

⁴³Перевод «Замка души» см.: http://taganrog.dscs.ru/sestry/wp-content/blogs.dir/2/files/osnovatelnitsa/bnutrenniy_zamok.pdf

⁴⁴ В 1604 году начался процесс канонизации Терезы. В 1614 г. она была провозглашена блаженной, а в 1622 г. канонизирована Григорием XV. В 1970 году она была провозглашена доктором Церкви, став первой женщиной, получившей это звание.

аскетических усилиях и препятствиях душе, которые ей предстоит преодолевать при восхождении [18]. В последнем сочинении меняется стиль изложения. Хуан де ла Крус переходит из области духовной лирики в форму теологического сочинения, суть которого заключается в утверждении мысли, что Бог есть все, а человек – ничто. Следовательно, чтобы достичь совершенного соединения с Богом, необходимо подвергнуть себя глубокому очищению души и тела, в чём и состоит его концепция истинной чистой духовности. Именно такой путь совершил сам автор мистических сочинений. Хуан де Йепес Альварес (1542 – 1591) родился в бедной семье идадьго, потомков евреев, обращенных в христианство. С 1559 по 1563 гг. он учился в колледже иезуитов, познавал латынь и риторику, потом поступил в монастырь кармелитов Медина-дель-Кампо, в 1564 г. продолжил образование в Саламанке, получив степень бакалавра искусств. Здесь знакомится со святой Терезой Иисуса, став ее духовником и сподвижником в реформировании ордена Кармелитов. В результате конфликтов из-за разных подходов к реформе ордена Кармелитов, был обвинен в ереси и заточен в тюрьму (1575), где содержался в суровых условиях, которые включали ежедневные публичные физические истязания. В этот период вынужденного уединения он пишет «Духовную песнь» и лирические сонеты [28].

Дамасо Алонсо говоря о специфике творчества де Ла Крус, отмечает что в основе его поэзии прослеживаются отсылки к библейской Песни Песней, к итальянской поэзии и народной традиции песенников испанского Возрождения. Лирику св. Иоанна Креста всегда следует рассматривать с двух точек зрения, теологической и литературной, но влияние Библии, безусловно, имеет основополагающее значение в его поэзии. Свою «коллекцию» образов автор иногда сопровождает рисунками собственного исполнения с пояснением символических значений. Например, рисунок Горы Совершенства с изображением прямого пути восхождения, который обрамлен двумя тупиковыми второстепенными дорогами. Тот, что справа, поясняет де ла Крус, мирской путь, указывает на его опасности: обладание, радость, знание, утешение, покой. Так же и тот, что слева, знаменует опасности духовного пути: славу, радость, знание, утешение, покой. Центральная тропа вертикально прямая, она гласит: «Ничего, ничего, ничего, ничего, ничего». Идя этим путем, можно «избавиться от всего временного, не смущаться духовным созерцанием, пребывать в предельной нагоде чувств и свободе духа для божественного единения ... Откажись от своих желаний, и ты найдешь то, к чему зовет твое сердце, чтобы испытать великое чувство страдания за Возлюбленного».

Хуан определяет силу души в ее способности дойти до состояния совершенной тишины, безмолвия, самоотречения, постигая максимальную степень совершенства в добродетели. Отсюда огромная тоска и ощущение исхода, характерные для мистиков, так как воссоединение с Богом – это потеря себя, чтобы потом снова обрести свое «я», как обновленное совершенство.

Учение Святого Иоана строится вокруг символа «темной ночи», образа, которому он придал свою интерпретацию. Ночь, стирая пределы вещей, обращена в вечность, она становится символом перехода души от субъективного чувственного к абсолютной истине духовной чистоты. Ночь несет душе испытания, которые Бог посылает человеку, чтобы очистить его греховную сущность, и таким образом «темная ночь» становится символом отказа души от чувственного, ради внутренней духовной тишины.

Придерживаясь этого последнего значения, он говорит о ночи чувства и ночи духа, находящихся соответственно в конце очистительного и просветляющего пути измученной души. Поэзия Хуана окрашена равноправным соотношением между ее чувственными мистическими образами и аскетически-возвышенным порывом и делает ее одной из вершин испанской ренессансной лирики.

Гуманистический пафос рубежа XVI – XVII столетий наилучшим образом воплотился в литературе и искусстве «Золотого века» [3; 6; 12; 13]. Вектор религиозно-христианской направленности постепенно склоняется в сторону светского гуманизма, переплетаясь с религиозными мотивами и классическими идеями неоплатонизма о любви земной и небесной, о природе как об источнике мировой гармонии и покоя, о красоте и совершенстве истинных чувств. В искусстве и литературе соединяются черты фантастического визионерства с неподкупной документальной точностью реализма, такой сплав правдивого с парадоксом и сновидением, сарказма с суровой серьезностью, каких нет в европейской культуре. А. К. Якимович очень тонко подмечает, что это искусство соединяет пафос и величавую риторику высших ценностей с остроумным натурализмом, с ироническим гротеском и живописанием бытовых и физиономических подробностей. В этом он видит печать испанского гения: «острое, насмешливое, не поддающееся никаким мифологиям, наблюдательное здравомыслие с одной стороны, и пылкая вера в мифы и фантазии великой империи и святой веры – с другой» [14, с. 186–187]. Таким можно кратко охарактеризовать литературное творчество Франсиско Гомес де Кеведо и Матео Алемана, относящихся к жанру плутовского или пикарескного романа, взяв за образец их романы: «Историю жизни пройдохи Паблоса» и «Жизнеописание Гусмана де Альфараче» [13].

В плутовском романе впервые вводятся в литературу реальное историческое время и пространство, достоверно описывается современная испанская действительность. Содержание, как правило, несет автобиографическое повествование на фоне широкой социальной панорамы жизни различных слоев общества. В «Гусмане де Альфараче» Матео Алемана звучит прямая полемика с гуманистическими принципами Ренессанса, где основной линией проходит мысль об изначальной порочности человеческой природы, столь противоречащей ренессансному представлению о добродетельной природе человека. Всесильна лишь Судьба – Фортуна, которая может помиловать и наградить благами жизни, а может привести к падению в бездну, но благодаря «божественной благодати» оборачивается спасением души грешника и чудом его духовного преображения [13, с. 195–197]. Реалистический рассказ о проделках пикаро (плута), как следствие порочности человеческой природы «первородного греха» и философско-нравственные рассуждения составляют этическую линию книги. Но выводы Матео оптимистичны: природе противопоставлен разум, который способен усмирить зло страстей. Во имя спасения надо следовать разуму, просветленному Богом.

Кеведо в своем романе углубил черты мировосприятия, присущие «Гусману», но решительно отбросил какие бы то ни было попытки христианско-благочестивого и ортодоксально-католического истолкования действительности [13, с. 212–215]. Мировоззрение Кеведо несет на себе отпечаток глубокого кризиса гуманистических идеалов, свидетельствуя о несоответствии их идеалов мрачной реальности. Он широко использует гротеск и карикатуру. Его сатира охватывает практически все

стороны жизни общества, обличая господствующие нравы. В отличие от Матео Алемана, представляющего мир широко и разнообразно, Кеведо акцентирует грязные стороны человеческой природы. Это антипод литературы эпохи Возрождения, хотя и опирается на ее достижения. Стиль Кеведо – «концептизм», как самое оригинальное проявление «темного» стиля, выраженный в его «Снах» [13, с. 215–217]. Стилевой прием заключался в витиеватой загруженности мысли, многозначности слова, сложности восприятия. Теоретиками стилевой концепции темного или трудного стиля станут Луис де Гонгора-и-Арготе и Бальтасар Грасиан – классики литературы испанского барокко.

Заключение

Система мировоззрения гуманизма носит междисциплинарный характер, включая широкий спектр вопросов гуманитарных и естественных наук. Главная задача данной работы состояла в том, чтобы определить место испанского гуманизма, выявляя наиболее яркие его течения, отражающие дух того времени и представляющие национальную идею Ренессанса, как своего оригинального вклада в мировую культуру. Макс Дворжак, говоря о об испанском маньеризме в живописи Эль Греко, указывал на процессы самонаблюдения и полного преодоления границ натуралистических основ мысли и чувства в сочинениях Терезы Авильской. «Эль Греко пытался писать нечто подобное тому, что пережила святая в экстазе ... в том же духе, для которого субъективное духовное переживание стало единственным законом душевного возвышения ... цель которого заключалась в том, чтобы заменить ренессансный материализм спиритуалистической ориентацией человеческого духа [8, с. 314–317].

Тереза Иисуса, описывая чувственные переживания, обращается к эффектам ирреального света, чтобы образно выразить опыт общения с Богом; в своей поэзии святой Иоанн Креста ищет выражение восторга и экстаза мистического единения, вступая в «страшную» ночь, за которой следует совершенное созерцание. Луис де Гранада указывает на путь к духовному совершенству, аккумулируя учения Фомы Аквинского, Платона, Аристотеля, Эразма Роттердамского, неоплатонизма и европейских мистиков, создавая таким образом универсальный язык христианского гуманизма. Историк испанского Ренессанса Мануэль Фернандес Альварес твердо заявляет, что «Испания дала Европе больше, чем получила как в теологическом, так и в политическом аспектах» [24, р. 55]. Достаточно привести пример влияния учений Игнатия Лойолы и его роли в христианской культуре как основателя ордена Иезуитов, в подтверждение слов Альвареса.

В научной литературе о гуманизме всегда доминирует позиция италоцентризма, под углом зрения которого, испанский гуманизм представляется вторичным, периферийным явлением, лишенным оригинальных идей масштаба Возрождения Италии. Действительно, классическое влияние не успело войти глубоко в испанскую культуру. Были и пробелы этого влияния, и поверхностное исполнение, лишенное глубины понимания классического языка, но даже это не главное. Испания во все времена прежде всего, в силу устойчивой ментальности, следовала своим народным традициям. Нововведения, вводимые на иберийской земле, ассимилировались на испанский манер, как это было со стилями в архитектуре (мудехар, пла-тереско, исабелино), поэтому классицизм в его чистом виде ни в литературе, ни в музыке, ни в искусстве не имел своего развития. Например, ренессансная

архитектура Дворца Карла V в Гранаде или здания Биржи в Севилье, выполненная по итальянским образцам, осталась одинокой в окружении испано-мавританской среды и не вписалась в композицию городского ансамбля. Феномен испанского Ренессанса надо рассматривать как производное духовного мира. В вопросах веры, нравственных ценностей, норм поведения, формируется дух времени, который находит реальную возможность выражения в культуре и искусстве. Сознание своей мощи и величия, мечты о всемирной империи вдохновляли испанцев, но эта мощь оказалась иллюзией. От иллюзии к реальному, таков путь Испании, которую гениально ухватил и выразил Сервантес, как главную коллизию испанской истории, как путь от стремительного героического взлета к прозаической действительности [9]. Нельзя забывать, что Испания, как никакая другая страна слепо следовала церковной доктрине Тридентского собора, которая диктовала законы художественного и литературного творчества, связанная путями религиозной цензуры⁴⁵.

Самобытность Испании заключается также в тесной связи испано-мусульманских культур, уходящих в глубь веков. Как бы не пыталась Реконкиста изгнать иноверных, восьмивековую историю невозможно стереть с лица земли. Для Испании длительное мавританское присутствие на Иберийском полуострове означало сосуществование генетически разных форм на одном географическом пространстве. Считается, например, что мистические опыты Терезы де Хесус и Хуана де ла Крус были навеяны мусульманской суфийской лирикой и явились синтезом восточной и западной мистических традиций. Также испанские гуманисты вновь открывают для себя иудейскую герменевтику и ее порядок дословного толкования священных текстов. Таким образом, гармоничный диалог школ, культур традиций испанской истории, наложенный на богатый опыт общеевропейских идейных течений Италии и Нидерландов и переосмысленный согласно своему мировосприятию, стал тем оригинальным явлением в развитии культурных процессов эпохи, который можно назвать феноменом испанского гуманизма.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00029, <https://rscf.ru/project/22-28-00029/>

Литература

1. Федосов, Д. Г. Образ и вера: церковное искусство и народная религиозность Испании XVI–XVII веков / Д. Г. Федосов. – Москва, 2020. – 250 с.
2. Жеравина, О. А. Франсиско Санчес де лас Бросас: жизнь и творчество саламанского гуманиста и грамматика / О. А. Жеравина // Язык и культура : мат-лы XXII Междунар. науч. конф. / отв. ред. С. К. Гураль. – Томск : ТГУ, 2012. – С. 46–50.
3. *Испанская эстетика* : Ренессанс, барокко, Просвещение : сборник / сост. А. Л. Штейн. – Москва : Искусство, 1977. – 695 с.
4. *История Испании*. – Москва, 2012. – Т. 1.
5. Каптерева, Т. П. Испания: история искусств / Т. П. Каптерева. – Москва : Белый город, 2003. – 495 с.

⁴⁵ О роли Тридентского собора в контексте влияния его на духовное развитие в Испании подробно см.: Федосов Д. Г. Образ и вера. Церковное искусство и народная религиозность Испании XVI – XVII веков [1].

6. *Культура Испании* : сборник / отв. ред. акад. А. М. Деборин. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1940. – 498 с.
7. *Лосев, А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – Москва, 1978. – С. 92.
8. *Дворжак, М.* История искусства как история духа / Макс Дворжак. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2001. – 331 с.
9. *Ортега-и-Гассет, Х.* Бесхребетная Испания / Хосе Ортега-и-Гассет. – Москва : АСТ : Ермак, 2003. – 269 с.
10. *Сикари, А.* Портреты святых : в 2 томах / Антонио Сикари. – [Б. м.], 1991. – Т. 2 : ... Тереза Авильская,
11. *Сим, Н. М.* Архитектура Южной Испании эпохи барокко / Н. М. Сим. – Москва : Прогресс–Традиция, 2018. – 408 с.
12. *Штейн, А. Л.* Четыре века испанской эстетики // Испанская эстетика : Ренессанс, барокко, Просвещение : сборник. – Москва : Искусство, 1977.
13. *Штейн, А. Л.* История испанской литературы / А. Л. Штейн. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 604 с.
14. *Якимович, А. К.* Новое время: искусство и культура XVII – XVIII вв. / А. К. Якимович. – Санкт-Петербург, 2004.
15. *Alfonso Rodríguez G. de Ceballos.* El Renacimiento en España / Alfonso Rodríguez G. de Ceballos // Príncipe de Viana. Anejo. – 1991. – № 12. – P. 89-102. – Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español.
16. *Alfredo J. Morales.* Entre la teoría y la práctica. El Manuscrito de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven / Alfredo J. Morales // Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos / coord. por Nuria Rodríguez Ortega, Miguel Taín Guzmán. – [S. l.], 2015. – P. 200-235.
17. *Bataillon, M.* Erasmo y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI / M. Bataillon. – Mexico, 1979.
18. *Brenan, G.* St John of the Cross: His Life and Poetry / G. Brenan. – [S. l.], Cambridge University Press, 1973. – 232 p.
19. *García de la Concha, Víctor.* Mística, ascética y arte literario en Teresa de Jesús / Víctor García de la Concha // ACIT. – 1983. – II. – P. 459-478.
20. *José González Vázquez.* Humanismo y clasicismo en la obra latina de Fray Luis de Granada / José González Vázquez // Humanismo y Cister. Actas de I Congreso Nacional sobre Humanistas Españoles. – [S. l. : s. n.], 1996. – P. 199-207.
21. *José Luis Sierra Cortés.* Medidas del Romano. Fuentes y teoría / José Luis Sierra Cortés. – Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 2010. – 516 p.
22. *Juan Gil Fernández.* Nebrija y la gramática Latina / Juan Gil Fernández // Revista de humanismo y tradición clásica. – 2002. – № 3. – P. 101-114.
23. *Leon Navarra, V.* Luis de Granada y la tradición erasmista en Valencia. – Alicante, 1986.
24. *Manuel Fernandez Alvarez.* El Renacimiento y la España de los Reyes Católicos / Manuel Fernandez Alvarez. – Barcelona, 2008. – P. 115.
25. *Príncipe de Viana : Anejo : Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español.* – [S. l. : s. n.], 1991. – № 12.

26. *Rico, F.* Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento. Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: Renacimiento. Primer suplemento / F. Rico. – Barcelona, 1991. – P. 135.
27. *Sainz Podriguez P.* Introducción a la historia de la literatura mística en España / Sainz Podriguez P. – Madrid, 1984. – P. 254.
28. *Thompson, C. P.* St. John of the Cross: Songs in the Night / C. P. Thompson. – London : SPCK, 2002. – P. 27.
29. *Víctor Nieto Alcaide.* Arquitectura del Renacimiento en España: 1488–1599 / Víctor Nieto Alcaide, Fernando Checa Cremades, Alfredo J. Morales. – Madrid : Cátedra, D. L., 1989.
30. *Alfonso de Valdés* // Real Academia de la Historia : [сайт]. – URL: <https://dbe.rah.es/biografias/4652/alfonso-de-valdes#:~:text=X.,del%20Di%C3%A1logo%20de%20la%20lengua> (дата обращения: 22.01.2023).
31. *Santa Teresa de Jesús.* Libro de las moradas o castillo interior // Documenta catholica omnia : [сайт]. – URL: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Libro_de_Las_Moradas_O_Castillo_Interior,_ES.pd (дата обращения: 26.01.2023).

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

УДК 75.052:739:738.4:378.147(=161.1)

А. Ю. Агафонова

Москва, Россия

Российский государственный

художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова

Е. Е. Матько

Москва, Россия

Российский государственный

художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова

Новейшие выставочные проекты кафедры Монументально-декоративная живопись РГХПУ им. С. Г. Строганова в решении задач преемственности традиций отечественной монументальной школы (живопись, эмаль, мозаика)

В статье рассматриваются история и процессы формирования отечественной школы монументальной живописи, получившие свое развитие в художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова, в практике преподавания на кафедре Монументально-декоративная живопись и в реализации новейших выставочных проектов кафедры.

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, эмальерное и мозаичное искусство, профессиональный интерес, история кафедры Монументально-декоративная живопись, художественные выставки

Anastasia Yu. Agafonova

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

Evgeny E. Matko

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

The latest exhibition projects of the Department of Monumental and Decorative Painting of S. G. Stroganov RSHPU in solving the problems of continuity of the traditions of the national monumental school (painting, enamel, mosaic)

The article discusses the history and processes of the formation of the national school of monumental painting, which were developed in the Art and Industrial University

named after S. G. Stroganov in the practice of teaching at the Department of Monumental and Decorative Painting, and in the implementation of the latest exhibition projects of the department.

Keywords: monumental and decorative painting, enamel and mosaic art, professional interest, history of the department of Monumental and decorative painting, art exhibitions

Сложившаяся система образования на кафедре Монументально-декоративная живопись (МДЖ) российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (РГХПУ им. С. Г. Строганова) всегда отличалась гибкостью обучающих программ, ориентированных на изучение лучших произведений мирового искусства, сохранение и развитие российских традиций живописной и рисовальной школ, применением редких методик работы в архитектурной среде, виртуозным владением различными актуальными художественными материалами.

Фундаментальный вклад кафедры МДЖ в формирование национального монументального искусства связан с именами великих художников А. В. Куприна, С. В. Герасимова, О. П. Филатчева, В. Ф. Бордиченко, А. Л. Орловского, И. П. Обросова, В. К. Замкова, В. К. Васильцева, Г. М. Коржева и др. в разное время преподававших на кафедре. Большой вклад в разработку уникальных методик ведения творческих дисциплин внесли выпускники кафедры, практикующие художники: профессор Орловский А. Л., доцент Федоров С. С., доцент Савинов Г. С., профессор Комарова Л. В., профессор Залысин С. Л.

Кафедра монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С. Г. Строганова существует с 1945 г. Первым заведующим кафедрой был Василий Федорович Бордиченко – один из ведущих монументалистов того времени. Большую роль в становлении и развитии кафедры сыграл декан Марков М. А. В последующие годы на кафедре работали такие известные монументалисты и живописцы: Бройдо И. М., Федоров С. С., Гришин Н. П., Залысин С. Л., Васильцов В. К., Годына С. М., Филатчев О. П., Обросов И. П., Герасимов С. В., Максимов Н. Х., Иорданский Б. В., Васильев В. А., Коржев Г. М. За эти годы заведующими кафедрой были: проф. Бордиченко В. Ф., профессор Захаров Г. А., профессор Коржев Г. М., профессор Замков В. К., профессор Обросов И. П., профессор Филатчев О. П., профессор Комаров А. А., профессор Устинов А. Н. и доцент Чернорицкий В. А.

Плеяда великих мастеров сформировала уникальный художественный язык, с узнаваемым почерком монументалиста-строгановца, отличительной особенностью которого стал синтез профессионального мастерства академического рисовальщика, живописца, проектировщика, способного пластическими средствами живописи преобразовывать архитектурную среду, наполняя ее новыми смыслами и идеями. Взаимодействие концептуальных основ диаметральных творческих методов формально-образных экспериментов Баухауза и достижений реалистической школы, сформировали художественное наследие, характерными признаками которого являются обширное видовое и стилистическое разнообразие – основной вектор развития строгановской школы монументального искусства.

Продолжает и развивает традиции отечественной монументальной школы коллектив кафедры – сплоченная команда профессиональных художников, способных решать сложные методические и творческие задачи.

В настоящее время, исполняет обязанности заведующего кафедрой профессор, кандидат искусствоведения, секретарь правления бюро секции Декоративное искусство Творческого союза художников России (ТСХР), член комиссии по связям с общественностью Секции художников монументалистов Московского союза художников (МСХ), художник монументально-декоративного искусства Агафонова Анастасия Юрьевна.

Успешно передают студентам наколенный теоретический и практический опыт члены секции Монументально-декоративного искусства МСХ, председателем которого является доцент Лытов М. С.: профессор Агафонова А. Ю., профессор Патлажанова Е. Ю., доцент Матько Е. Е., доцент Годына М. С., доцент, канд. искусствоведения Соколов А. В., доцент Юдин П. В., старший преподаватель Герасимова И. В., старший преподаватель Теньков И. А., старший преподаватель Юдин П. В., преподаватель Шустова Н. Л., архитектор Евстропов А. Е. Большой вклад в процесс обучения молодых художников вносят доцент Сытник В. И., старший преподаватель Букури Н. С., доцент Кошелев Е. К. и преподаватель Котов А. В. – члены российских профессиональных творческих союзов. Наряду с академическими дисциплинами «Композиция МДЖ», «Основы композиции МДЖ», «Академический рисунок», «Академическая живопись» «Основы производственного мастерства» осуществляется преподавание традиционных технологий монументального искусства «Мозаика» и «Сграффито» кандидатом искусствоведения, членом Московского отделения Союза художников России Орловским Н. П. и членом Московского отделения Союза художников России мастером художественного производства Губаревым Д. В.

Новейшее и традиционное направления технологий художественного производства представляет мастерская художественных эмалей, созданная членом-корреспондентом Российской академии художеств (РАХ) Матько Е. Е. на базе кафедры МДЖ в 2019 г. В эмальерной мастерской под его руководством осуществляются смелые эксперименты в области монументального искусства.

Важно отметить, что благодаря профессионализму преподавателей-художников кафедры МДЖ отечественное монументальное искусство пополняется новым профессиональными кадрами. Выпускники кафедры успешно работают в различных областях искусства, архитектуры и науки, осуществляя авторские художественные проекты, успешно работая в большом диапазоне тем, начиная с храмового строительства, заканчивая крупными общественными сооружениями спортивного и культурно-развлекательного назначения.

Творческие достижения студентов кафедры МДЖ с успехом экспонируются на ведущих выставочных площадках Москвы. За 2022 год творческие работы студентов кафедры были показаны:

– в выставочном зале в Зарядье «Выпускник 2022» (кураторы от РХПУ им С. Г. Строганова и. о. декана Е. Рыжкина, от кафедры кандидат искусствоведения, и. о. зав. кафедрой МДЖ, профессор Агафонова А. Ю.);

– в выставочном зале МСХ Кузнецкий мост, 11 (куратор от РГХПУ им. С. Г. Строганова кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ,

заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ С. Г. Строганова, профессор Гаврилин К. Н.);

– современная российская эмаль (кураторы член-корреспондент РАХ Матько Е. Е., профессор Агафонова А. Ю.);

– выставочный зал Тушино (кураторы член-корреспондент РАХ Матько Е. Е., профессор Агафонова А. Ю.);

– «Строгановка – Суриковский» (куратор проекта председатель секции МДИ МСХ доцент Лытов М. С.).

Необходимо отметить, что творческие произведения студентов проходят профессиональный отбор художественными комиссиями. Такой организационный подход направлен на отбор качественных произведений искусства, отражающий основные тенденции развития отечественной монументальной школы. В выставочные проекты кафедры МДЖ принимаются живописные произведения, мозаичные и эмалевые панно, авторские проекты, инсталляции. При выборе произведений для экспонирования учитываются художественная ценность, профессиональное выполнение, оригинальное раскрытие темы и т. п. Важно, учитывать, что работы молодых художников станут частью визуального ряда выставочного пространства наравне с произведениями признанных мастеров.

Каждый из выше указанных проектов, отличался концептуальным своеобразием, особенностями экспонирования и подбором произведений по стилистическим, пластическим и тематическим составляющим, разноплановостью техник и технологий. Особое внимание заслуживают некоторые новейшие выставочные проекты кафедры.

Концепция ежегодной выставки ТСХР «Зеркало весны», проходившая при поддержке Министерства Культуры и Университета С. Г. Строганова в марте 2022 г. в выставочном зале Тушино, традиционно опиралась на создание экспозиции, состоящей из произведений профессиональных художников и студентов Университета им. С. Г. Строганова. Творческие работы студентов кафедры МДЖ внесли элемент новизны и экспрессии в экспозиционное и образное пространство выставочных залов, покорили зрителей, разнообразием тем и сюжетов, смелостью и необычностью композиционного выражения.

Представленные работы показывают большой интерес юношества к традиционным и новейшим техникам монументального искусства. Прекрасное владение техниками мозаичного искусства демонстрируют работы Арины Позднековой «Синяя птица» и Валерии Лапиной «Портрет Марии». Большая группа студентов кафедры: Моника Оганесян, Елизавета Бабенко, Арсений Морозов, Аделина Толоконникова, Варвара Журавко – внесли в экспозицию разнообразие авторскими эмалевыми работами. Яркие сочетания цветных плоскостей супрематических композиций данных работ, представляет удачный практический опыт студентов в области пластических экспериментов в сфере изучения декоративных особенностей художественных эмалей. Всего в выставочном проекте участвовало более 80 художников.

Запоминающимся выставочным проектом молодых художников 2022 г. стала выставка «Строгановка – Суриковский». Организаторами выставки от РГХПУ им. С. Г. Строганова являлись Секция художников-монументалистов и Московский Союз художников. В выставке приняло участие 100 молодых художников,

выпускников и студентов РГХПУ им. С. Г. Строганова и московского государственного института имени В. И. Сурикова (МГАХИ им. В. И. Сурикова).

Торжественное награждение участников, прошедшее ранее этой молодежной выставки, состоялось 19 декабря 2022 г. Оно, несомненно, явилось важным фактором в деле поддержки молодых художников. Были вручены Гран-при, дипломы II и III степени. Обладателями наградных грамот стали 17 выпускников и студентов прославленных Вузов.

Обращает на себя внимание проявленный интерес студентов Университета Строганова к истории России и искусства. Группа портретов, выполненных в технике эмали студентами А. Меркурьевой, М. Оганесян посвящены созданию образа графа С. Г. Строганова, а композиции живописных работ студентов Л. Жучковой, проектов росписи А. Ивашкиной, О. Галкиной и В. Журавко раскрывают темы развития отечественной науки и искусства. Темы природы, повседневности и дачной жизни продолжают вдохновлять студентов МГАХИ им. В. И. Сурикова. Особенно выразительны творческие работы А. Котельникова «Дачное лето», А. Лупентичевой «После долгой зимы», П. Зинчук «Август».

Высокая результативность смотров искусства убедительно доказывает заинтересованность студентов и молодых художников в этом виде деятельности. Публичная демонстрация своих произведений и признание в среде профессионалов становятся мощными стимулами в стремлении совершенствовать свою квалификацию, дают возможность раскрытия творческого потенциала и формируют профессиональную направленность личности, приводят к высоким итогам учебной деятельности студентов. Таким образом, большую роль в формировании устойчивого интереса к профессии «художник монументального искусства» играет привлечение студентов к участию в выставочной и организационной деятельности кафедры Монументально-декоративная живопись.

Литература

1. *Агафонова, А. Ю.* Методы и практика преподавания технологии эмали (опак) в монументально-декоративном и станковом искусстве : учебное пособие / А. Ю. Агафонова, Е. Е. Матько. – Москва : МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. – 82 с.
2. *Агафонова, А. Ю.* Продолжая традиции эмальерного искусства: Третья Московская международная выставка художественной эмали : каталог выставки / под общ. ред. Е. Е. Матько, А. Ю. Агафоновой. – Москва, 2020. – С. 16-23.
3. *Мастера Строгановской школы : 1945–2015 ; 190 лет МГХПА им. С. Г. Строганова : 1825–2015.* – Москва, 2015. – Том первый : Живопись : Графика : Скульптура : Искусствознание : Современное искусство и актуальный художественный процесс. – 471 с. : ил. – ISBN 978-5-87627-106-8 ; Том второй : Декоративно-прикладное искусство : Дизайн : Искусство реставрации. – 535 с. : ил. – ISBN 978-5-87627-124-2.

Проектирование текстильного панно для интерьера

Учебное задание по проектированию текстильных панно для интерьера очень важно в процессе обучения художников по тканям. Оно позволяет создать монументальное или камерное произведение во взаимосвязи с реальной архитектурной средой. На примере курсовых и дипломных проектов студентов можно рассмотреть методику ведения последовательной работы над текстильным панно: от эскиза и макета до окончательного композиционного и цветового решения.

Ключевые слова: проект, художественный текстиль, учебное задание, панно, интерьер

Elena A. Karpova

Moscow, Russia

Moscow State Institute of Culture

Designing a textile panel for the interior

The training task on designing textile panels for the interior is very important in the process of training textile artists. It allows you to create a monumental or chamber work in conjunction with the real architectural environment. On the example of students' course and diploma projects, one can consider the methodology for conducting consistent work on textile panels: from a sketch and layout to the final compositional and color solution.

Keywords: project, art textiles, educational task, panels, interior

Стремление к функциональности, конструктивному и технологическому рационализму, которое стало преобладать в архитектуре XX – начала XXI в., привело к тому, что целесообразность и экономичность в ряде случаев входили в противоречие с потребностями эстетического восприятия. Аскетизм и стандартизация внутренних пространств сооружений стали требовать более сложных форм их художественного наполнения [2, с. 29]. Одним из способов создания визуально привлекательной и комфортной среды являются произведения декоративного искусства, в частности, текстильные панно (роспись и печать по ткани, ткачество, войлок и нетканые материалы, коллажи). Известно большое количество декоративных драпировок, которыми украшали светские и культовые интерьеры в различные исторические периоды. Выполняя художественные функции, вместе с другим убранством они создавали единый ансамбль в интерьере.

В советский период со второй половины 1930-х гг. практикой декоративного искусства стало участие в комплексном проектировании общественных интерьеров. Наиболее достойные произведения декоративно-прикладного искусства помогали гармонично организовывать архитектурное пространство, подчеркивая общую концепцию его решения, усиливали эстетическое и эмоциональное восприятие.

Большая роль в этом процессе отводилась текстилю. Известные художники-текстильщики Заславская С. А. (1918 – 2010), Соколова Л. А. (1940 – 2003), Мигаль Б. Г. (1946 – 1999), Мурадова Н. В. (1946 г. р.) и многие другие создавали gobelены, панно и занавесы для государственных учреждений, дворцов культуры, домов отдыха и санаториев. В 1990 – 2000 гг. в отсутствие госзаказов на оформление общественно-значимых и культурных объектов возник спрос на декорирование жилых интерьеров. Соответственно, одни панно отличались монументальностью, другие были камерными. Монументальный характер панно определяется не только их размерами, но и значимостью выбранной темы.

Лучшие образцы декоративных панно дополняют и развивают архитектурную структуру, своим композиционным решением подчеркивая или сглаживая членения пространства; при необходимости создавая визуальный центр или смысловой узел; влияя на восприятие расстояния от субъекта до объекта [4, с. 155]. Их взаимодействие с интерьером строится по следующим принципам:

- равновесия, когда панно гармонично соседствует с декором и предметным наполнением интерьера, не выбиваясь из общего цветового строя, лишь развивая общее стилистическое решение;

- контраста, когда текстильное произведение служит доминантой, является главенствующим и ведущим в общем ансамбле интерьера, привлекает к себе внимание на фоне окружения, формирует определённый образ.

Опыт преподавания в МГХПА им. С. Г. Строганова (в настоящее время РГХПУ) и в НИУ МГСУ показал, что вопрос обучения проектированию панно для интерьера актуален, в первую очередь, при подготовке художников по текстилю. Но не менее важен он для будущих архитекторов и дизайнеров интерьеров. Каждая из этих категорий специалистов в своей профессиональной практике может столкнуться с такой задачей. В НИУ МГСУ на кафедре «Архитектуры» одно из курсовых заданий по созданию проекта жилого интерьера выполняется с включением в него декоративного панно. Выполнение композиции панно развивает умение грамотно вписывать его в проектируемый интерьер, компоновать изображение, понимать возможности использования различных декоративных средств и приемов. Кроме того, это знакомит будущих архитекторов со спецификой работы художников ДПИ и монументалистов, готовит их к совместному проектному сотрудничеству.

На кафедре «Дизайн-текстиль» РГХПУ им. С. Г. Строганова проектирование панно для интерьера существует в виде отдельного курсового задания и в качестве темы выпускной квалификационной работы (ВКР). Один из основных принципов обучения на кафедре, как и на других профилирующих кафедрах – курсовое и дипломное проектирование находятся в тесной взаимосвязи с конкретными условиями, в которых будут применяться изделия. Проектные задания связаны с условиями выбранной архитектурной среды. Готовые эскизы подаются в масштабе на развертках и планах в архитектурной ситуации [3, с. 91]. Как пример проекта для общественного интерьера можно привести ВКР Дадеко Е. (руководители профессор Голубева О. Л., доцент Карпова Е. А., 2006), которая представляет собой роспись по ткани в смешанных техниках с элементами аппликации центральных объемных форм. В трехчастном панно Меркуловой Т. для здания Ледовой арены в Имеретинской низменности для Олимпиады-2014 в г. Сочи (руководители доцент

Рубцова Л. П., доцент Голубева А. А., 2011) ассоциативно, через использование прозрачных тканей и геометрическую графику отражена тема льда и его структуры, что подчеркивает функцию сооружения. Ломанные светлые и темные полосы напоминают беговые трассы для конькобежцев. Активная по цвету композиция Костиной М. для фойе зрительного зала Астрофизического центра в г. Новосибирске (руководитель профессор Львовский Ф. А., 2015) призвана служить доминантой в интерьере. Она построена на резком контрасте желто-оранжевой и черно-фиолетовой гаммы, выполнена в иглопробивной технике с использованием деревянного каркаса и натянутых нитей. Перечисленные работы подтверждают, что в учебном художественном проектировании разработка темы создания панно всегда связана с реальным интерьером, осуществляется на основе его образного строя. Проблема взаимосвязи дизайна текстиля с архитектурной средой основана на комплексном воздействии размера, формы, цвета и света на человека. [3, с. 98].

На кафедре «Дизайна и декоративно-прикладного искусства» Московского государственного института культуры одной из выпускных квалификационных работ 2021 г. стало панно в технике росписи на тему «Космос» для Объединенного мемориального музея-заповедника Ю. А. Гагарина в г. Гагарин (Смоленская область). На примере выполнения данной работы можно более подробно рассмотреть методику выполнения проекта. Объёмно-пространственная композиция предназначалась для размещения в Доме космонавтов. Здание 1983 г. постройки расположено на улице Гагарина. В одной его части ранее проживала А. Т. Гагарина, мать первого космонавта, а в другой части располагалась гостиница для космонавтов. С 1989 г. в здании размещается экспозиция музея.

Ведение проекта подразумевает последовательную работу над заданием, которая включает ряд этапов, без выполнения которых невозможно получить положительный результат. Начальный этап состоит из: 1) посещения объекта, выполнения обмеров, вычерчивания плана и разреза помещения; 2) изготовления рабочего макета интерьера, для которого планируется проект панно; 3) выполнения поисковых эскизов для определения окончательного варианта композиционного решения.

После визуального знакомства с архитектурной ситуацией было решено, что наиболее удачным местом для расположения будущего панно станет лестничная площадка между вторым и третьим этажами. Центральная стена и потолок нуждались в новом художественном решении, так как на эту часть внутреннего пространства в первую очередь обращают внимание посетители музея. Отсутствовала единая стилистика помещения, складывалось ощущение незавершенности, пустоты. Панно должно было стать акцентом интерьера, давать представление о содержании всей экспозиции, обозначить направление движения посетителей к входам в залы музея. В полной мере оценить его можно со второго или третьего этажа в перспективе лестничных маршей. Размеры фронтальной стены, для которой планировалось панно, составляют: высота 4,4 м, ширина 3,8 м.

Любой замысел требует «погружения» в тему, что должно помочь в создании выразительного художественного образа и его более глубокого раскрытия. Процесс обучения подразумевает изучение аналогичных работ и научной литературы, посещение тематических музейных экспозиций [1, с. 44–45]. Поэтому начало работы над проектом включало в себя сбор информации о декоративных произведениях на космическую тему, знакомство с живописью отечественных космонавтов

Леонова А. А., Джанибекова В. А., фотографиями космических пейзажей, сделанных со спутников. Исследование показало, что текстильные панно традиционно висели на стенах или играли роль перегородок. Однако, находясь в общем русле развития художественного текстиля во второй половине XX – начале XXI вв., они стали преобразовываться в более сложные структуры, приобретали рельефные формы, дополнялись композиционными прорывами в пространство, объемными элементами. Например, это масштабные многометровые инсталляции Катарины Гроссе (Германия) в технике свободной росписи по ткани. Первоначально возникла идея, что, возможно, композиция панно будет состоять не только из плоскостной части на стене, но и из объемно-пространственных элементов. Однако с учетом размера интерьера и после выполнения первых объемных проб, стало понятно, что они будут слишком нависать над головами посетителей.

Дальнейшая эскизная разработка велась в нескольких направлениях. Эскизы панно выполнялись в М 1 : 50, 1 : 20 в небольших линейных и тональных набросках, цветовых схемах графическими материалами и красками. Одновременно делалось большое количество объемно-пространственных моделей, также в масштабе, которые затем рассматривались внутри макета. Процесс поиска помог найти наиболее удачное решение для раскрытия выбранной темы. Таким образом, определился характер панно: трехчастная композиция из длинных узких полотнищ. Большая часть композиции расположена на стене, а три детали свешиваются с потолка на разной высоте. Что касается самой темы панно и ее художественного воплощения, было решено остановиться на ассоциативном подходе, отталкиваясь от образов Млечного пути, движения планет, концентрических образований их орбит, свечений, самого космического пространства. Композиционный центр панно образуют светлые многослойные эллипсы, напоминающие галактику. Динамика создается благодаря движению расходящихся дугообразных форм. Горизонтальная часть работы закреплена под потолком, ее концы свешиваются вниз. На этих участках ткани изображены звездные скопления. Общий размер всей композиции в натуральную величину $2,7 \times 9,7$ м. Что касается цветового решения, то оно построено на контрасте светлых и темных тонов. Доминирующие цвета — темно-синий и фиолетовый с переливами бирюзового, охристо-оранжевого и пурпурного оттенков.

Завершающим этапом проекта стало его выполнение в технике батика. Были расписаны три части композиции, которые предназначались для вертикальной стены. Чистовой эскиз панно преобразовали в контурный картон в натуральную величину для переноса на ткань. После чего каждая из частей композиции была расписана в смешанной технике в сочетании приемов свободной росписи, холодного батика с добавлением фактур солями и мочевиной. Все этапы работы над темой ВКР были отражены в пояснительной записке.

Работа над панно позволяет выявить те проблемные моменты, на которые следует обращать внимание и учитывать в дальнейшей практике. Не все обучающиеся одинаково хорошо чувствуют сомасштабность своих эскизов размерам заданных интерьеров, что приводит к измельченности, дробности композиций. У определенной части студентов есть тенденция избегать изобразительных и фигуративных элементов из-за неуверенного владения рисунком и недостаточного умения стилизовать изображения. Еще одна проблема – при, казалось бы, обилии информации,

неумение ее собирать и нежелание делать это более углубленно: поработать с дополнительными теоретическими материалами по теме, выполнять зарисовки с натуры.

Учебное задание «Проектирование панно для интерьера» учит студентов комплексному средовому подходу в создании уникального текстиля, готовит к профессиональной творческой деятельности. Это важный этап обучения, во время которого применяются и шлифуются ранее полученные знания о законах построения тематической композиции, о средствах выражения художественного образа, о навыках грамотного воплощения замысла сперва на бумаге и в макетах, а затем в материале.

Литература

1. *Голубева, О. Л.* Основы проектирования / О. Л. Голубева. – Москва : Изд-во В. Шевчук, 2014. – 132 с.
2. *Курбатов, Ю.* От элементарного к сложному / Ю. Курбатов // Декоративное искусство. – 1976. – № 8/225. – С. 29-32.
3. *Московская школа дизайна: опыт подготовки специалистов в МВХПУ (б. Строгановском) : методические материалы.* – Москва : ВНИИТЭ, 1991. – С. 90-109.
4. *Пойдина, Т. В.* Наследие советского монументально-декоративного искусства как источник художественно-пластических традиции в проектной культуре / Т. В. Пойдина, С. Д. Бортников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 12 (74). – С. 152-156. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nasledie-sovetskogo-monumentalno-dekorativnogo-iskusstva-kak-istochnik-hudozhestvenno-plasticheskikh-traditsiy-v-proektnoy-kulture> (дата обращения: 27.11.2022).
5. *Хабибуллина, С. К.* Анализ современных тенденций развития авторского текстильного панно / С. К. Хабибуллина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. № 39 (177). – С. 165-169. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-sovremennyh-tendentsiy-razvitiya-avtorskogo-tekstilnogo-panno> (дата обращения: 09.09.2022).

**Применение сублимационной печати в учебном процессе вузов
на примере кафедры «Художественный текстиль»
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной
академии имени А. Л. Штиглица**

Производство и орнаментация текстиля является одной из старейших и крупнейших отраслей легкой промышленности. Техники печати по ткани на сегодняшний день имеют широкое распространение, в связи с чем есть необходимость в подготовке художников по текстильной промышленности. В статье рассмотрена возможность использования сублимационной печати на примере выполнения декоративной ткани в учебном процессе кафедры «Художественный текстиль» федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: печать по ткани, сублимационная печать, декоративная ткань, печатный текстиль, учебный процесс

Vasilisa V. Semenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**The use of sublimation printing in the educational process of universities
on the example of the department of «art textiles» of the A. I. Stiglitz SPGHPA**

Textile production and ornamentation is one of the oldest and largest branches of light industry. Currently, one of the most common types of fabric decoration is printing, the technology of which consists in the gradual application of textile paint to the fabric using special molds. Fabric printing techniques are widely used today, and therefore there is a need to train artists in the textile industry. The article considers the possibility of using sublimation printing on the example of decorative fabric in the educational process of the Department of «Art Textiles» of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

Keywords: fabric printing, sublimation printing, decorative fabric, printed textiles, educational process

Кафедра Художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) формировала методику обучения многие десятилетия. Особенности преподавания данной кафедры заключаются в разработке проектных предложений для декорирования текстиля с последующей реализацией в материале.

Такой принцип способствует разносторонней подготовке будущих специалистов. Учебный процесс в значительной степени зависит от современных реалий производства тканей и адаптируется к их особенностям техники, в результате чего учитывает современное развитие текстильной индустрии.

На протяжении всего обучения студенты кафедры Художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица осваивают работу в таких техниках, как: ткачество, роспись по ткани, разнообразные способы печати по текстилю и пр. В последнее время все больше внимания уделяется применению печатных технологий и реализации проектов в этом материале. Данное явление можно объяснить тем, что техники печати по ткани получили широкое распространение в современной промышленности, которая развивалась от первых печатных производств в России.

С середины XIX в. данная технология получила значительное развитие в России. В этот период произошёл отказ от ремесленного способа производства тканей в сторону работы на фабриках. Начиная с этого периода, в России появились цилиндрические машины, что дало мощный импульс для развития отрасли текстильной печати [1]. В Россию печать по ткани промышленным способом пришла из Европы, где в XIX в. появился интерес к индийской культуре, в которой печатный текстиль имел большое значение в прикладном искусстве. В XX в. доля текстильной отрасли в промышленном производстве с использованием машинных станков составила значительную часть, появлялись заводы и фабрики, которые повлияли на улучшение качества и ассортимент продукции [2]. И на сегодняшний день технология печати по ткани является одной из самых распространенных и востребованных [3].

Исходя из актуальности проблемы, **целью** данной статьи является исследование возможности применения сублимационной печати в учебном процессе на кафедре Художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица

В настоящее время на кафедре Художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица изучают различные техники печати, наиболее значимыми из которых являются трафаретная печать (шелкография), валовая печать, цифровая печать (сублимационная и прямая цифровая). В учебном процессе этим способам уделяется большое внимание, так как они имеют технологическое разнообразие, и каждый вид печати требует особую подготовку эскиза. Данные виды разделяются по принципу нанесения изображения на текстильную основу: прямые и непрямые. К прямым способам печати относятся трафаретная, цифровая и валовая, а к непрямым – сублимационная печать.

Далее рассмотрим подробно каждый из видов:

Трафаретная печать – перенос краски на изделие специальным инструментом (ракелем) методом продавливания через отверстия в шаблоне [6]. Особенность данной технологии в подготовке эскиза заключается в строгом колористическом делении, равномерном заполнении рисунка цветом, в наличии жестких контуров (четкая граница изображения, обозначающая его форму, что технологично для печати). Практическое обучение происходит в мастерских кафедры Художественного текстиля в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, где студент под руководством специалиста по печати может реализовать свой дипломный или курсовой проект.

Валовая печать – перенос изображения на ткань с помощью гравированных валов [5]. Стоит отметить, что данная технология применяется только на крупных производствах, поэтому ее невозможно реализовать в мастерских внутри вуза,

вследствие чего происходит сотрудничество с различными промышленными центрами. В качестве примера можно привести открытое акционерное общество хлопчатобумажный комбинат «Шуйские ситцы» в городе Шуя, где исходя из технических требований производства, студент может подготовить и реализовать свой проект. Одними из основных требований к эскизам являются определенные размеры раппорта (минимальная повторяющаяся площадь рисунка), обусловленные диаметром печатного вала. А также ограничения по количеству цветов и колористическая коррекция по системе «Пантон».

Прямая цифровая печать – нанесение изображения на изделия с помощью принтера (подобно печати на бумаге). Печать на натуральных тканях не нуждается в предварительной обработке материала. А процесс нанесения красителя на синтетическое изделие происходит с использованием специального аппретирующего раствора (вещество, которое не дает красителю растекаться по искусственным волокнам ткани во время впитывания). Далее происходит фиксация (закрепление) напечатанного изображения перегретым паром и стирка после закрепления [4].

Сублимационная печать – это технология преобразования веществ из твердого состояния в газообразное без промежуточной фазы. В данном случае рулонный принтер печатает на специальной бумаге (расходный материал) сублимационными чернилами, далее изображение с бумаги на ткань переносится в специальном устройстве – каландре (или термопрессе) [5]. Способ сублимационной печати позволяет при разработке эскиза использовать яркие насыщенные цвета, поскольку это технологично при выполнении проекта в материале.

Стоит отметить, что все перечисленные способы имеют как преимущества, так и недостатки.

Шелкография проще и дешевле по сравнению, например, с гравированными валами, однако процесс подготовки к занятию по трафаретной печати – это долгий кропотливый этап. Для сложной колористической композиции, наполненной множеством деталей, нужно использовать большое количество печатных шаблонов, что является не самым экологичным способом. Также ручная печать подразумевает прямую зависимость качества печати от квалификации исполнителя, которая к студенту приходит с опытом, по этой причине в данной технологии существует риск большого количества брака.

С помощью валовой печати можно получить изображение высокого качества с насыщенной цветопередачей. Тем не менее, в рамках учебного процесса имеется существенный недостаток в том, что есть зависимость от требований, предъявляемых производством, которые направлены на ограничение цветовой палитры, уменьшение размеров раппорта, что в целом приводит к упрощению рисунка. В рамках учебного процесса стоит задача максимально развить творческий потенциал у будущих специалистов, не ограничивая их на начальном этапе упрощением рисунка.

Прямая цифровая печать – самый быстрый, экологичный и бюджетный способ нанесения изображения на изделие, однако существует ряд недостатков. Во-первых, рисунок получается недостаточно насыщенным и выходит бледнее, чем на эскизе. Во-вторых, возможность проникновения краски на достаточно большую глубину материала, иногда вплоть до окрашивания обратной стороны. Зависит это от структуры ткани, ее толщины и фактуры. Не всегда задачей стоит получить

двухсторонний принт, поэтому данный факт можно считать как преимуществом, так и недостатком.

На сегодняшний день сублимационная печать является самым распространенным и востребованным способом, так как имеет ряд преимуществ: высокое качество изображения и относительно быстрая печать, можно создавать как малый тираж, так и штучные изделия, нет ограничений в количестве цветов, есть возможность применять любые цвето-тональные растяжки, этот способ печати является более экологичным методом по сравнению с другими (шелкография, валовая печать). Также данный способ относительно бюджетный для штучных и малотиражных изделий, так как крупный тираж на заводе печатать слишком дорого, а небольшой тираж (5–30 м) отлично подходит для выполнения студенческой работы. Сублимационная печать позволяет работать с разными типами ткани, что способствует созданию орнаментов разного назначения (плательные, декоративные, монокомпозиция), благодаря чему данная техника весьма востребована. Кроме того, цифровая сублимационная печать уникальна тем, что при подготовке эскиза меньше требований, чем, например, к эскизам проекта в технике валовая печать, что дает возможность студенту придумывать более интересные композиционные и декоративно-пластические решения.

Именно по этим вышеперечисленным причинам в рамках учебного процесса кафедры Художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица сублимационная печать занимает важное место и находит отражение в студенческих дипломных, курсовых и выставочных проектах.

Теоретический материал статьи можно проиллюстрировать практическим применением. В рамках задания «Декоративная ткань для оформления интерьера» дисциплины «Проектирование в дизайне текстиля» автором статьи был разработан проект ткани «Незапамятные сны», где были изображены крылатые кони и древо жизни. Первичный этап был связан с выбором темы проекта и ознакомлением с материалом. Источником вдохновения послужили русские этнические орнаменты, а именно растительные и зооморфные мотивы, выполненные народами Севера, в технике вышивка.

Этап подготовки эскиза к печати выполнялся в графическом редакторе *Adobe Photoshop*. Поскольку сублимационная печать не подразумевает ограничения в количестве цветов, элементы одного цвета были выполнены в разных оттенках (золотое дерево более темное и теплое, а золотой конь более светлый и холодный), а также на фоне сделана цвето-тональная растяжка от светло-синего к более темно-синему, чтобы сделать акцент на главных персонажах – конях.

Кроме того, техника цифровой сублимационной печати позволяет фотографически точно передавать любые фактуры, поэтому, чтобы разнообразить проект и сделать его более эффектным, автором была сделана имитация живописных пятен, нарисованных кистью, которые также с помощью графического редактора были нанесены на изображение.

Также изделия в данной технике получают с высоким качеством изображения, поэтому можно наполнять эскиз мелкими деталями и различными узорами. На примере работы можно видеть, что тела коней украшают солярные символы, выполненные тонкой линией, а крылья и ветки дерева заполнены миниатюрным орнаментом (ил. 1).



Ил. 1. Семенова В. В. Эскиз проекта декоративной ткани для выполнения в технике сублимационная печать, 2022 г.

После тщательной подготовки эскиза проект был исполнен в материале на предприятии *HOTPRINTEX*. Эта организация предоставляет возможность сделать цветовую пробу перед печатью тиража, чтобы убедиться в качественной передаче изображения на изделии. Далее ткань была напечатана в размере 150 × 400 см и использована как штучный выставочный объект (ил. 2). Данный проект был экспонирован в выставках: «Образ, знак и символ сувенира» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, «Этно-мозаика» в Санкт-Петербурге и Рязани, «ШупашкАРТ» в Чебоксарах.



Ил. 2. Семенова В. В. Декоративная ткань, выполненная в технике сублимационная печать, 150 × 400 см, 2022 г.

В результате проведенного исследования, можно отметить, что сублимационная печать является важным и перспективным способом декорирования ткани, благодаря возможности изготовления как тиражных, так и штучных изделий, широкому спектру возможностей подготовки эскиза, высокой четкости изображения и детализации, стойкости и насыщенности красителя, экологичности, сравнительной дешевизне.

В заключении можно провести ряд следующих выводов:

1. Одним из самых распространенных способов декорирования текстиля на сегодняшний день является сублимационная печать, имеющая множество преимуществ перед другими способами.

2. Опираясь на положительные качества сублимационной печати, можно отметить, что она подходит для выполнения учебных, курсовых, дипломных и выставочных работ в художественных вузах.

3. Данная технология имеет перспективы развития подготовки будущих специалистов в учебном процессе, что подтверждается как теоретическими исследованиями, так и практическими реализациями проектов.

Литература

1. Гордеева, О. Европейцы и ситценабивное производство в России / О. Гордеева // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2008. – № 12 (63). – С. 94-100.

2. Хромов, П. А. Очерки экономики текстильной промышленности // Большая советская энциклопедия / гл. ред. О. Ю. Шмидт. – Москва : Советская энциклопедия, 1926-1947.

3. Печать на ткани. Как все начиналось // Маренго : [сайт]. – URL: <http://marengoprint.ru/blog/pechat-na-tkani-kak-vse-nachinalos.html> (дата обращения: 07.11.2022).

4. Прямая цифровая печать на ткани – особенности, преимущества и недостатки // Иваныч Group : [сайт]. – URL: <https://y-ivanycha.ru/poleznaya-informaciya/chto-takoe-ryama-ya-cifrovaya-pechat-na-tkani/> (дата обращения: 25.11.2022).

5. Шпилькин, М. Цифровая печать по ткани. Что, как и почему? // Легкая промышленность. Курьер. – 2018. – № 4 // Шпилькин : [сайт]. – URL: <https://shpilkin.ru/blog/cifrovaja-pechat-po-tkani-chto-kak-i-pochemu/> (дата обращения: 07.11.2022).

6. Принтер для печати на ткани MS LaRIO // Т&Т : Текстиль и Технологии : [сайт]. – URL: <https://t-textile.ru/catalog/equipment/direct-print/ms-lario/> (дата обращения: 07.12.2022).

Научный руководитель – старший преподаватель Романов Дмитрий Владимирович

**Школа рисунка С. А. Петрова
(ретроспективная выставка рисунков учеников С. А. Петрова в
Академии им. А. Л. Штиглица, ноябрь 2022 г.)**

В статье рассказывается о прошедшей в ноябре 2022 г. выставке «Сергей Алексеевич Петров и его ученики», на которой демонстрировались работы студентов 1950-х – 1960-х гг., выполненных под руководством Сергея Алексеевича Петрова – заведующего кафедрой рисунка и основоположника «мухинской» школы рисования. Об основных фактах биографии, связанных со становлением Петрова – педагога и методиста. Об основных методических установках учебного рисования, разработанных и внедренных Петровым (и его коллегами по кафедре рисунка). О роли этих разработок в создании славы мухинского училища. О влиянии разработок Сергея Алексеевича на современную школу рисования в академии Штиглица.

Ключевые слова: учебный рисунок, методика, тон, линия, графические материалы

Alexandra M. Egorova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**S. A. Petrov Drawing School (retrospective exhibition of drawings by
S. A. Petrov's students at the A. L. Stieglitz Academy, November 2022)**

The article tells about the exhibition "Sergey Alekseevich Petrov and his students" held in November 2022, which demonstrated the works of students of the 50s - 60s of the twentieth century, made under the leadership of Sergey Alekseevich Petrov, head of the Department of Drawing and founder of the Mukhinskaya school of drawing. About the main facts of the biography related to the formation of Petrov as a teacher and methodologist. About the basic methodological guidelines for educational drawing, developed and implemented by Petrov (and his colleagues at the Department of Drawing). About the role of these developments in the creation of the glory of the Mukhinsky school. About the influence of Sergey Alekseevich's developments on the modern school of drawing at the Stieglitz Academy.

Keywords: educational drawing, technique, tone, line, graphic materials

В ноябре 2022 г. в стенах Санкт-Петербургской Государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) состоялась выставка «Сергей Алексеевич Петров и его ученики», на которой были представлены рисунки студентов Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (ЛВХПУ им.

В. И. Мухиной), выполненные в 1960-х гг. под руководством Сергея Алексеевича Петрова. В экспозицию вошло около пятидесяти работ, выполненных в различных графических техниках: портреты, обнаженные фигуры, постановки из двух обнаженных фигур, рисунки с гипсовых копий греко-римских классических образцов, тематические постановки одетой фигуры. Эти работы, извлеченные из запасов золотого фонда кафедры рисунка СПГХПА, произвели сильное впечатление на всех зрителей выставки: и преподавателей, и сотрудников, и студентов, и гостей нашей академии. Это и не удивительно – поскольку рисунки демонстрируют собой основу (начало) знаменитой «мухинской» школы рисования, основоположником которой и был Сергей Алексеевич Петров, который вместе с коллегами по кафедре рисунка ЛВХПУ разработал и воплотил на практике методику преподавания академического рисунка учащимся художественно-промышленного вуза.

С. А. Петров родился 1 октября 1911 г. в Ельце Орловской области. Окончив восьмилетнюю школу в 1928 г., в 1929 г. он поступил в Ленинградский художественно-промышленный техникум, после окончания получил специальность художника клубной массовой изобразительной работы. Первым учителем Петрова был художник-график В. Н. Левицкий [1], возможно, именно он вдохновил С. А. Петрова на работу с декоративно-прикладным искусством. В 1932 г. молодой художник поступил на живописный факультет Института живописи скульптуры и архитектуры. Его учителями были: Д. Н. Кардовский, Н. Е. Радлов, В. И. Шухаев, Р. Р. Френц. Следует отметить, что, по словам Р. Р. Френца [2], С. А. Петров отлично владел рисунком. В 1939 г. Петров окончил Всероссийскую академию художеств, где руководитель батальной мастерской, профессор Р. Р. Френц, оказал большое влияние на становление молодого художника. Можно также предположить, что на формирование Петрова во время его ученичества значительное влияние оказал метод рисования В. И. Шухаева, который работая над рисунком сангиной, растирал ее по бумаге резинкой. Такой способ работы с материалом можно проследить в рисунках Петрова, выполненных им в зрелые годы.

Дипломной работой С. А. Петрова стала живописная картина «Встреча Пушкина с Кюхельбекером», навеянная скорбной юбилейной датой – 100-летием со дня смерти поэта. В 1938 г. Сергей Алексеевич Петров женился на Вере Феофистовне Тарасенковой, ученице художника Осмеркина, профессора Академии художеств. В 1939 г. у них родилась дочь, которая, к сожалению, погибла в блокадном Ленинграде, в 1946 г. – сын Сергей. Сергей Сергеевич Петров окончил ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и стал художником промышленной графики. Во время Великой Отечественной войны С. А. Петров был призван на службу в ряды Красной Армии на Дальний Восток, где прослужил до 1945 г. В течение всего этого времени у художника не было возможности ни рисовать, ни писать.

Военный период сменился периодом созидания. Для того, чтобы восстанавливать потерянное в ходе Великой Отечественной войны архитектурно-художественное наследие, страна нуждалась в квалифицированных кадрах – мастерах декоративно-прикладного и монументального искусства. Именно поэтому в феврале 1945 г. – по инициативе Народного Художника, члена Верховного Совета Веры Игнатьевны Мухиной – решением Правительства СССР на базе ЦУТР (Центральное училище технического рисования) был воссоздан ЛВХПУ.

Первый директор вновь созданной школы И. А. Вакс хорошо понимал, что воспитание столь необходимых стране кадров вряд ли возможно без прочной художественной базы, которая в первую очередь базируется на рисунке. Организацией курса академического рисования и его преподаванием руководил В. А. Оболенский. Преподавая сначала на кафедре живописи, а затем на кафедре рисунка Института живописи, скульптуры и архитектуры, он уделял большое внимание методам преподавания не только рисунка, но и пластической анатомии. Вместе с профессором М. Д. Берштейном они разработали учебную программу курса рисунка для художественных вузов.

Преподавать на вновь созданной кафедре рисунка В. А. Оболенский пригласил выпускников института живописи скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина: В. И. Суворова, П. Д. Бучкина, П. И. Пуко, Л. И. Чегаровского. Преподаватели кафедры рисунка обучали студентов всех отделений и курсов училища. В это время и был приглашен работать на кафедру демобилизованный из армии С. А. Петров.

Художественно-педагогический и научно-методический опыт Оболенского оказался незаменимым при организации занятий в новом художественном учебном заведении. Принятая за основу, система обучения института Репина [3], идеальная для обучения художника-станковиста или графика, однако, нуждалась в корректировке, под влиянием несколько иных целей и задач обучения художника-прикладника. Нужны были новые идеи и решения, а также профессиональные художники, которые могли бы передать свой опыт следующему поколению.

Рисунок как основа профессии художника в рамках школы формировался как часть профессии художника-прикладника, он развивался и формировался на стыке искусства с наукой, производством и промышленностью.

Особая атмосфера послевоенного периода, энтузиазм народа, желание восстановить Родину и наладить мирную жизнь не могли не сказаться на деятельности учителей. Все они были увлечены идеей воссоздания и развития оригинальной школы рисования, выходящей на новые рубежи. Они считали рисунок фундаментальной академической дисциплиной в формировании профессионального мировоззрения будущего художника. Поэтому в жарких дискуссиях на итоговых показах и методических совещаниях кафедры постепенно формировались новые методические рекомендации (во многом близкие к руководящим принципам школ А. Ашбе и П. П. Чистякова), которые призваны были решать новые задачи, и в конечном итоге, позволили достичь желаемой цели.

1 апреля 1949 г. Сергей Алексеевич Петров стал заведующим кафедрой рисунка. Именно С. А. Петров и сотрудники его кафедры создали «Мухинскую школу рисования» – явление, оказавшее влияние на всю художественную среду нашей страны.

В. И. Суворов вспоминал: «Так получилось, что в Ленинграде ясно обозначились две системы, две школы: "академическая" и "мухинская". Специфика нашего вуза требовала большей конструктивности рисунка, тогда как задачи станкового вуза склонялись к большей образности» [1].

В то же время Сергей Алексеевич не устал утверждать, что классический учебный рисунок не только обогащает знания и умения студентов, но и воспитывает у них художественный взгляд на окружающий мир. В этом утверждении с ним был полностью согласен заведующий кафедрой промышленного искусства профессор

Иосиф Александрович Вакс. По воспоминаниям Владислава Владимировича Пугина, Иосиф Александрович считал, что кафедра промышленного искусства слишком перегружена техницизмом и недостаточно насыщена богатством традиционной художественной культуры, поэтому рисунок на кафедре промышленного искусства должен опираться на исторические достижения художественной изобразительной культуры, и многие выпускающие кафедры поддерживали подобное мнение.

Основная идея «Мухинской» школы рисования заключается не в переходе от контура к тушеванию, а от восприятия формы и понимания контура как обобщающего и суммирующего результата всех форм изображаемого объекта. По словам одного из ныне преподающих профессоров кафедры рисунка СПГХПА им. А. Л. Штиглица: «Одной из характерных особенностей нашей школы является повышенное внимание к объёмно-пространственному рисунку <...> выявление пространственной структуры и конструкции – одна из основных задач объёмно-пространственного рисунка» [4].

Поскольку программа, разработанная С. А. Петровым все еще используется с некоторыми изменениями при обучении рисованию, остановимся на ней более подробно, цитируя его заметку «Методика обучения рисунку» (1960) и «План заданий курса рисунка» для отделения Архитектурно Декоративная Пластика (1976 – 1977) [2].

«В основу метода обучения рисунку должно быть положено объёмное рисование, так как лишь при этом методе могут быть наблюдаемы, изучаемы и преобразуемы объективные закономерности природы. Из всех свойств и качеств природы самое важное для рисовальщика – ее объёмность или пластичность.

Главное в методе объёмного рисования – это понятие пластической формы. Основными формами пластической формы являются: ее трехмерность (объёмность), целостность и отграниченность объема от пространства. <...> Качество трехмерности должно поставить перед рисующим вопрос об извлечении из природы и фиксации в рисунке в первую очередь качеств объёмности и отбрасывать многие другие элементы – окраску предмета, среду» [2].

Программа С. А. Петрова была направлена в конечном счете, на то, чтобы научить будущего художника свободно изображать любую форму без природы по памяти или по представлению. Методом достижения этой цели является параллельное развитие трех направлений рисования с природы: длительный рисунок, краткосрочный рисунок, и набросок. Натурное рисование сочеталось с постоянным воспроизведением по памяти того, что было нарисовано с природы. Методика обучения рисованию должна быть общей для всех художественных специальностей [2].

Кафедра рисунка – это общевузовская кафедра, ее преподаватели обучают рисунку всех студентов Академии. Это обстоятельство не могло не влиять на мировоззрение и формирование творческого лица всех студентов Академии – специалистов по изобразительному, монументальному и промышленному искусству, и, соответственно, способствовало повышению уровня декоративно-прикладного и монументального искусства, а также развитию художественного уровня дизайна всей нашей страны.

С. А. Петров довел механизм работы кафедры до совершенства. Именно он сделал обязательными итоговые просмотры работ по рисунку (так называемые кафедральные просмотры) в конце каждого семестра, что позволяло не только видеть

общую картину и корректировать работу преподавателей кафедры, но и было школой педагогического мастерства для многих преподавателей. Лучшие работы отбирались для созданного Петровым методического фонда кафедры. По каждому заданию каждого курса были собраны тематические коллекции; работы были сфотографированы и объединены в фотоальбомы по темам или цепочкам заданий. Такие фотоальбомы служили отличным наглядным пособием, (многие из этих альбомов используются до сих пор). Строгая дисциплина, установленная на уроках рисования, сочеталась с преданностью художников и преподавателей своему делу и творческой атмосферой, царившей на кафедре.

Но одно дело читать и слышать о чем-то, а другое – увидеть реальное воплощение теории. Потому, после посещения выставки работ из методфонда кафедры рисунка СГХПА им. А. Л. Штиглица сложилось цельное ощущение того, что ты много слышал о чем-то чудесном, а теперь воочию увидел, и как будто бы действительно узнал человека, подобно тому, как из отдельных сверкающих кусочков смальты складывается мозаика, так из отдельных сведений и слухов синтезировался цельный живой образ основателя кафедры.

Всем и студентам, и преподавателям была полезна эта выставка тем, что можно поучиться решению задач лепки формы, тональных задач, способам работы с материалом. Поразительно увидеть, как легко, изящно решаются задачи объемно-пространственного рисунка, над решением которых работаешь сам или решению которых учишь студентов.

Доподлинно известно, что все рисунки выполнены с натуры.

Дух времени, виртуозно переданный средствами рисунка, невероятно обаял всех зрителей выставки. Казалось бы, пора, не так далеко отстоящая по времени от нас – многие преподаватели учились или были детьми в 1950-е – 1960-е гг. – тем не менее, уже является другим миром для человека, живущего в начале двадцать первого века. Атмосфера того времени исходит из каждого рисунка, что очень подкупает зрителей. Что поражает в выполнении учебного задания «рисунок головы натурщика» – так это то, что, помимо грамотного решения лепки формы тоном, выявления структуры и конструкции, рисуется не голова, а образ (ил. 1), художественный образ: сурового труженика; ответственного работника; пожилого человека, преодолевшего многие трудности того нелегкого времени; молодого человека с восторгом, свойственным только юности, предвкушающим будущие события своей жизни. Нет безликих постановок – что бы ни было объектом рисования и какой бы длительности ни было задание – это не просто учебный рисунок, а глубоко прочувствованный образ: читающий студент, рабочая у станка, женщина на субботнике, декламирующий актер (ил. 2).

Приятно было увидеть представленные на выставке учебные работы художников, ставших впоследствии большими мастерами. Например, рисунок Заслуженного художника РСФСР, Народного художника Российской Федерации Бориса Ивановича Шаманова (ил. 3) – прекрасного мастера советской школы живописи, преподавателя (с 1960 г.) и руководителя (с 1988 по 2008) кафедры общей живописи СПГХПА.



Ил. 1. Соседов. «Работница»
Учебный рисунок. 1953 г.
Бумага, уголь. 80 × 60 см



Ил. 2. Спектор. «Артист»
Учебный рисунок. 1960 г.
Бумага тонир., уголь, мел. 80 × 55 см

Сергей Алексеевич Петров утверждал, что все многообразие окружающего мира должно изучаться студентами; также он настаивал на том, что основными объектами изучения в курсе рисунка должны быть голова и фигура человека (как наиболее сложные и содержательные объекты художественного творчества – они могут решить в наиболее полной степени основную задачу – освоение пластической формы). «Считая объемное рисование основой метода обучения, необходимо, однако, <...> отвести в процессе обучения соответствующее место живописному рисунку, имея ввиду, что эта форма рисования обостряет способность непосредственного восприятия <...> в этой форме рисунка целесообразно проводить часть заданий по рисованию <...> архитектуры, фигуры в одежде» [2]. Однако, Петров призывал не забывать важность рисования классических архитектурных обломов – объектов, обладающих классическими пропорциями и являющихся образцами безупречного вкуса. Так же давались четкие методические указания о делении обучения рисунку на три временные формы: длительный рисунок, кратковременный рисунок и набросок. Потому большинство рисунков – это длительные рисунки обнаженной фигуры человека и постановки из двух обнаженных фигур. Портреты, рисунки одетой фигуры разной длительности и несколько рисунков гипсовых обломов.

Поражает графическая культура: во-первых, при полном тональном диапазоне нет насилия над материалом, бумага «дышит»; во-вторых, видно ведение работы: начало легкое, воздушное, в процессе работы доводится до полного звучания диапазона этого материала, не переходя при этом в загнанность, забитость и ощущение мучения и страдания.

Школа – это передача знания из поколения в поколение. Профессор кафедры рисунка Семенов Виктор Юрьевич вспоминал наставления Льва Ильича Чегаровского, что есть два способа работать мягким материалом: или сразу растирай или

сохраняй свежесть штриха до конца, чтобы бумага дышала, Вера Ивановна Сорокина говорила: «Если рисунок забил – обязательно сверху штрихом освежи его».



Ил. 3. Шаманов. «Обнаженный натурщик» Учебный рисунок. 1955 г.
Бумага тонир., уголь, мел. 90 × 70 см

На выставке мы видим эту культуру – бумага дышит. Динамический диапазон материалов используется в полную силу. Чистота использования материала: даже если берутся разные материалы – они живут друг с другом.

В отличие от сегодняшнего дня: рисунки «перемазаны», но в то же время серые, берется много разных материалов, которые в процессе рисования не ложатся друг на друга и в конце создают нагромождение, не создавая выразительного эффекта. Работе с материалом и с сочетанием материалов можно поучиться на этой выставке: если берешь один материал, то и работай с ним, добивайся, если берешь несколько – смотри, как они живут друг с другом, и не вводи новых. Работа с белилами: деликатное их использование. Белилами не «красят» ими рисуют, белый идет также от штриха, или если кисточкой, то от тонкого наложения или штриховкой с постепенной нагрузкой, сдержанно, дозированно (ил. 4).



Ил. 4. Железнякова. «Постановка из двух обнаженных фигур»
Учебный рисунок. 1956 г. Бумага тонир., уголь, ретушь, белила. 90 × 70 см

В заключение отметим гигантскую заслугу Сергея Алексеевича Петрова перед художественно-промышленной академией, которая состояла не только в создании уникальной методики рисования, но и в том, что он смог объединить вокруг себя коллектив единомышленников – талантливых художников-педагогов, таких как: Л. И. Чегаровский, В. И. Суворов, П. И. Пуко, И. П. Васильев, О. Т. Курбанов и многих других. Каждый из этих педагогов находясь в рамках выработанной Петровым методики, смог создать свой уникальный стиль и подход воплощения ее на практике. Работы студентов, выполненные под руководством этих мастеров, также входят в «Золотой фонд» кафедры рисунка и будем надеяться, что когда-нибудь предстанут перед зрителем на подобных выставках.

Литература

1. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица* / отв. ред. В. В. Пугин. – Санкт-Петербург : Проект 2003 : Лики России», 2007. – 256 с.

2. *Сергей Алексеевич Петров. Художник, педагог, методист: рисунок в высшей школе декоративно-прикладного и промышленного искусства / авт.-сост. В. И. Шистко; под ред. Г. А. Тишкина. – Санкт-Петербург, 2006. – 252 с.*

3. *Учебный рисунок в Академии художеств / авт.-сост. Д. А. Сафаралиева. – Москва : Изобразительное искусство, 1990. – 157 с.*

4. *Семенов, В. Ю. Учебное рисование и лепка с классических скульптурных образцов / В. Ю. Семенов, К. К. Константинов, Л. А. Бейбутян. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – 96 с.*

УДК 378.147:741

В. Ю. Семенов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

К. К. Константинов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

Важность постановки задачи создания художественного образа в учебных заданиях по академическому рисунку

Рассматривается взаимосвязь уровня решения задач профессионального, технического, ремесленного мастерства в учебном рисунке от степени установки на раскрытие художественного образа, на создание произведения искусства в любом учебном задании.

Ключевые слова: учебный рисунок, техническое мастерство, художественный образ, тематическое содержание, исторический и мифологический персонаж, психологическая характеристика

Victor Yu. Semenov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Konstantin K. Konstantinov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

The importance of setting the task of creating an artistic image in academic drawing assignments

The interrelation of the level of solving problems of professional, technical, craft skills in educational drawing is considered from the degree of installation on the disclosure of an artistic image, on the creation of a work of art in any educational task.

Keywords: educational drawing, technical skill, artistic image, thematic content, historical and mythological character, psychological characteristics

Научить правильно изображать форму в пространстве – основная задача курса академического рисунка любого образовательного художественного заведения. Казалось бы, это аксиома, прописная истина. В большинстве случаев подобной установкой и ограничиваются преподаватели рисунка, выдавая задания студентам. На наш взгляд, в таком подходе кроется определенная проблема. Правильно изображать форму в пространстве учит начертательная геометрия, а художник призван с помощью передачи формы в пространстве создавать образ. Кстати, пространство, которым оперирует художник, может быть и двухмерным, и трехмерным. Да и свойство природы не всегда сводится только к пространственной форме, есть еще ажур,

окраска, фактура, текстура, освещение и пр. Соответственно этому, традиционно в нашей школе рисунок делился на три вида: объемно-пространственный, орнаментальный, живописно-экспрессивный, хотя базовым всегда считался объемно-пространственный. Выдавая задания по рисунку, преподаватель прежде всего должен сориентировать ученика, к какому виду рисунка относится поставленная задача, но и это не является исчерпывающей установкой. Ученик должен быть всегда направлен на создание художественного образа в каждом академическом задании.

При этом нельзя отрицать, что любой образ начинается с замысла. Большое значение в его формировании имеют два компонента: эмоции, неизбежно включающиеся в изобразительный процесс, и полноценные представления, накопленные художником как в момент непосредственного созерцания, избранного для учебного задания объекта, так и ранее, в процессе ежедневного опыта. Иными словами, рождение законченного образа невозможно без сочетания эмоционального и, вместе с тем, объективного и многостороннего осмысления мира.

Длительное и целенаправленное восприятие объектов изображения необходимо еще и для того, чтобы рисунок не превращался в попытку прямого копирования действительности, но передавал замысел, идею. Поэтому, чтобы упростить задачу, на начальных этапах обучения предлагают прежде всего работать с объектами живой и неживой природы, ведь начинающий художник сталкивается с ними и за пределами учебных занятий, в повседневной жизни. Обучающийся должен уметь абстрагироваться от очевидных задач изобразительной грамотности – формы, конструкции, объема, тона, и учиться наряду с этим решать задачи творческого характера: увидеть в обычном бытовом предмете образ, нечто новое, необычное и оригинальное [6].

Из вышесказанного следует еще одна закономерность: процесс формирования художественного образа неразрывно связан с познанием объектов изображения. Рисуя предметы или явления жизни, художник делает их достоянием своего разума, изучает их, проходя путь от чувственно-эмоционального восприятия через логическое обобщение к постижению их сущности. Это обуславливает внутреннее качественное своеобразие полноценного художественного образа, который создается и существует на пересечении эмоционального и рационального начал в пространстве субъективного осмысления объективной действительности.

Изучая проблемы формирования графического художественного образа на занятиях по рисунку, Л. Г. Медведев отметил: «Формирование художественного образа представляет собой неразрывное единство объективных и субъективных начал. Объективное исходит из существующей независимо от сознания человека действительности, субъективное связано с эмоционально-образным восприятием художника, его мировоззрением, мастерством. Труд художника, направленный на изучение основ изобразительного мастерства, требует углубленного восприятия окружающей действительности. Изучение окружающего мира, в свою очередь, формирует у него художественно-образные идеи, которые материализуются в художественных образах. В этом процессе художник вступает в взаимоотношения не только с предметом изображения, но и со специфическими выразительными изобразительными возможностями материала» [4, с. 9].

Если обратиться к опыту ранее существовавших художественных школ, то можно отметить, что большинство академий в истории в подавляющем

большинстве случаев существовали в обществах с какой-либо сильно выраженной господствующей идеологией. Подобная ситуация подсознательно подталкивала будущего художника любой учебный рисунок создавать в определенном образном ключе. Не будем забегать далеко в глубины прошлого, однако упомянем ключевые векторы становления отечественной изобразительной школы.

1. Религиозная и мифологическая установки в живописи связаны были главным образом с предписанной православием необходимостью иконопочитания. Иконописный канон складывался постепенно, в течение веков, вырастая из богословского понимания образа, поэтому воспринимался скорее не как внешние рамки, ограничивающие свободу иконописца, а как необходимый стержень, без которого икона не будет существовать в качестве художественного произведения. Нередко создатель иконы был и богословом, и художником в одном лице.

2. Критический реализм в искусстве 1860 – 1870-х гг., в отличие от классицизма, эстетический момент не считал основополагающим. Гораздо важнее было правдиво отразить социальные проблемы, мысли и чувства представителей разных сословий. Стремление передать черты и характер своего времени породило критическое искусство. Главную роль в развитии русской живописи того времени сыграли художники-передвижники, выступившие против официального, академического классицизма с его устаревшими канонами.

3. Революционное искусство. Роль искусства в деле революции определил Владимир Ленин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их» [1, с. 128]. Полотна на тему революции начали писать уже в 1917 – 1920-х гг., буквально «по горячим следам». Образы того периода полностью соответствовали духу и идеям времени, отражая ломку старого мира и надежду на светлое будущее. В начале 1920-х была создана Ассоциация художников революционной России (АХРР), члены которой развивали в живописи образ народа – главного героя революции.

4. Социалистический реализм утвердился в отечественном искусстве в качестве основного направления в начале 1930-х гг. Его типичные образы – воодушевленные лица рабочих, радостные пионеры и комсомольцы, энтузиазм субботников и спортивные успехи советских спортсменов. Будучи ориентированы на рабоче-крестьянскую аудиторию, такие полотна должны были быть предельно ясными, реалистичными и однозначными. Главными принципами произведений социалистического реализма оказались провозглашены народность, идейность и конкретность. Даже пейзажи и натюрморты были наполнены идеологическим содержанием: на полотнах – только сочные цвета и жизнеутверждающие сюжеты, изобилие, энергичность персонажей, призванные наглядно показать преимущества социалистического образа жизни.

Анализируя учебные рисунки соответствующего времени, легко заметить, как существенно меняется образное звучание академических работ каждого периода в соответствии с ведущей идеологией конкретной эпохи, хотя в качестве натурщиков чаще всего привлекались люди одной социальной группы, как правило, из крестьян. Это подводит нас к еще одной важной мысли, в том числе подтверждающей ранее обозначенные тезисы формирования образности: непосредственное

наблюдение безусловно важно, но большое значение для выполнения изображения имеет и цель наблюдения. Наши глаза, условно выражаясь, неразумны. Каждый день они захватывают тысячи объектов: предметы, лица, явления – все это проходит через наши органы зрения. Но все ли видимое достойно стать художественным образом лишь потому, что попало в поле восприятия? Конечно же, нет. В этой какофонии зримого художник находит некий замысел, опираясь на которой и создает образ. Иными словами, можно утверждать, что в процессе создания образа наши глаза оказываются как бы в подчинении у разума. Кроме того, непосредственное влияние на создание целостного художественного образа в сознании художника оказывают личностные установки и цель конкретизированного восприятия. Л. Г. Медведев в своем исследовании также подчеркивает, что художественный образ формируется в процессе анализа совершенно конкретных предметов, когда единичное передается во всей сложности, многогранности, обобщенности и подчиненности идейному замыслу художника [3, с. 24].

Следовательно, можно выделить три этапа создания художественного образа:

1. Восприятие объекта. Деятельность художника на этом этапе заключается в составлении полного и верного представления об изображаемом. Объективный мир существует независимо от наших чувств, но отражение мира всегда субъективно. «Художественное восприятие требует тесного взаимодействия психических механизмов непосредственно отражательного и интеллектуального уровней» [5, с. 194]. В процессе восприятия происходит своеобразное оценивание воспринимаемого, определяется личное отношение к изображаемому.

2. Творческое осмысление. В ходе восприятия в работу вступает логическое мышление, превращая процесс в целенаправленное наблюдение. Здесь важными оказываются знания и опыт. Чувственные впечатления задают начало мыслительному процессу. На этом этапе художник создает новые идеи, некий «образ образа» будущего произведения.

3. Воплощение. Когда образ сформирован в сознании художника, требуется перенести его в объективный мир при помощи имеющихся в распоряжении творца материалов, а также освоенных им умений и навыков. Так образ и вложенный в него смысл перестают быть достоянием «внутреннего взора» только одного человека, образ становится полноценным, рождается художественное произведение.

Наше время характеризуется отсутствием как официальной господствующей идеологии, так и сформулированной концепции ведущего художественного стиля. Говоря о современности, художники чаще всего понимают устаревшие формалистические концепции начала XX в. Это приводит к отсутствию подсознательной внутренней предустановки ученика создавать рисунок в каком-то определенном образном строе (что нельзя сказать о современной архитектуре и дизайне, которые в наше время весьма догматичны).

Авторы статьи, разумеется, не претендуют произвести революцию в идеологическом сознании общества или создать новый художественный стиль, а лишь хотят привлечь внимание к зависимости качества решения задач профессионального, технического, ремесленного мастерства в учебном рисунке от степени установки на раскрытие художественного образа, на создание произведения искусства в любом учебном задании. При этом необходимо отметить, что не следует путать сюжет и тематическое содержание с художественным содержанием, т. е. образом.

Очевидно, что академическое рисование предусматривает единство решения учебных и творческих задач. Обучая будущего художника, невозможно ограничиться лишь заучиванием определенных методов и приемов. Процесс рисования всегда связан с оценкой того, что изображается. Восприятие, мышление, принятие решения об изображении неотрывны от эмоций и чувств. Хотя возможно, пусть и условно, разделить академическое рисование на учебное и творческое, основываясь на некотором преобладании учебно-аналитического или эмоционально-выразительного характера деятельности, необходимо, тем не менее, признавать и помнить, что в любых рисунках всегда присутствует и познавательная-аналитическая, и эмоционально-выразительная сторона.

Вместе с тем, образ не возникает без темы, и здесь кроется значимое отличие учебного рисунка: начинающие художники получают достаточно четкое направление для создания образа. Рассмотрим этот вопрос подробнее, проанализировав некоторые задания рабочего плана академического рисунка в нашей академии.

Рисование гипсовых слепков. Как правило, при выполнении заданий этой категории акцент делается на анатомических или пластических аспектах. Зачастую преподаватели и студенты не знают ни автора, ни названия произведения, ни характеристики исторического или мифологического персонажа, эпоху создания и тем более не пытаются увидеть за гипсовым слепком живого человека, послужившего прототипом. Также следует учитывать, что рисование гипсового слепка классической скульптуры – это всегда копирование уже существующего произведения искусства. Заложенный древним мастером в произведении пластики образ ученику нужно не просто повторить, но глубоко прочувствовать. Если изменить установку рисующего в этом направлении, результат гарантирован.

Натюрморт. Рисование натюрморта очень важно для овладения учащимся профессиональными умениями и навыками. Образ будущего натюрморта, представление об изображении связано с отражением именно тех свойств, которые необходимы для решения графических задач, стоящих перед начинающим художником. Графическая задача мыслится здесь как направляющая и организующая деятельность сознания, подчиняющая себе движение ассоциативных целей, обеспечивающая осмысленный ряд [2]. Часто при постановке натюрморта руководствуются чисто формальными соображениями, например: «не хватает вертикали», «не хватает объема», «не хватает сложного предмета» и т. д. Однако натюрморт следует всегда ставить тематически, с определенным настроением. Этот аспект позволит избежать очевидно более простого пути прямого копирования реальности, побудив ученика к эмоционально-чувственному, а затем и рациональному осмыслению изображаемой композиции.

Живая голова. Сама формулировка задания уже порочна, так как рисуем не голову, а прежде всего портрет живого человека. К сожалению, преподаватели не часто интересуются личностью натурщика. А ведь это может стать ключевым моментом создания образа: биография, профессия, характер изображаемого человека, донесенные до сведения студента, создают установку на психологизацию образа, как следствие, побуждая к более внимательной проработке деталей.

Рисование обнаженной фигуры человека. Вплоть до начала XX в. на академических рисунках обнаженная модель всегда представлялась в несколько неземном образе, словно бы имела форму, но не имела плоти. Эти рисунки ассоциативно

связаны с изображением богов, мифических героев, аллегорическими образами. В прежние времена ученик должен был исправлять на рисунке физические недостатки модели в сторону совершенства. Поскольку подобная образная установка не противоречит задачам изучения анатомии и формы человеческого тела, она, вероятно, могла бы существовать и в наши дни. Однако с начала XX в. академическое рисование обнаженной модели начинает носить гораздо более приземленный характер, и как следствие порой приобретает порочное звучание с соответственным падением изобразительного мастерства.

Рисование одетой фигуры. Казалось бы, самая благодарная тема для побуждения студента к созданию образа в учебном рисунке, поскольку исторических, народных, тематических и прочих костюмов можно найти великое множество. Но показать «ряженного» еще не означает создать образ. Внутреннее состояние модели, проявляющееся во взгляде, характерном движении всей фигуры, тону, состоянии кистей рук воспринимается студентом острее костюма. От натурщика требуется некоторая доля актерского мастерства, он должен вжиться в роль.

Двойные постановки. Часто вместо двойных постановок, на рисунке получаются два отдельных независимых изображения. Однако двойная постановка всегда должна представлять пластический диалог между фигурами, связанными между собой осмысленными позами и взглядами моделей. Добиться подобного звучания намного проще, если постановка будет нести тематическое и сюжетное содержание. Этот аспект способствует облегчению работы как натурщикам, так и начинающим художникам: первым будут понятнее особенности поведения их персонажей, а вторым станет намного легче сформировать целостный и завершенный образ, избежав разрозненности изображений. Ведь в процессе рисования замысел оказывает огромное влияние на весь ход работы, служит «мысленным эталоном» в воплощении нематериальной идеи в осязаемой форме, что в конечном счете ведет к планомерному совершенствованию художественных умений и навыков.

Конечно, в короткой статье невозможно рассмотреть все возможные варианты решения образных задач применительно ко всем учебным заданиям по изобразительным дисциплинам. Однако опираясь на свой педагогический опыт, авторы статьи хотели бы отметить следующие положительные моменты, связанные с установкой на раскрытие образа в академическом рисовании. Во-первых, со стороны студента значительно возрастает интерес к рисованию, старание, эмоциональная отдача. Во-вторых, требования со стороны преподавателя к изменению пропорций, уточнению, исправлениям встречают меньше сопротивления. Наконец, в-третьих, рисунок становится более детально проработанным, так как многие подробности, которые могут показаться лишними, фактически работают на образ. В целом студент морально выдерживает более длительную работу над учебным заданием, что непременно ведет к повышению профессионального уровня.

Литература

1. Кожин, В. В. Виды искусства / В. В. Кожин. – Москва : Искусство, 1960. – 128 с.

2. *Кравченко, К. А.* Методические особенности обучения рисунку натюрморта в педагогическом вузе / К. А. Кравченко, О. В. Шаляпин // *Философия образования*. – 2016. – № 1 (64). – С. 195-202.
3. *Медведев, Л. Г.* Академический рисунок в процессе художественно-образного образования / Л. Г. Медведев. – Омск : Наука, 2008. – 290 с.
4. *Медведев, Л. Г.* Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку / Л. Г. Медведев. – Москва : Просвещение, 1986. – 159 с.
5. *Раппопорт, С. Х.* От художника к зрителю / С. Х. Раппопорт. – Москва : Сов. художник, 1978. – 237 с.
6. *Скрипникова, Е. В.* Художественный образ в изобразительной деятельности учащихся / Е. В. Скрипникова // *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*. – 2017. – № 2 (15). – С. 108-110. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-obraz-v-izobrazitelnoy-deyatelnosti-uchaschihsya> (дата обращения: 11.01.2023).

Значение тематической постановки в формировании будущих художников-монументалистов

Цель статьи – определить значение тематической постановки в формировании будущих художников-монументалистов. Автор акцентирует внимание на методике выполнения задания, выделяя основные этапы ведения работы. Итоговые выводы статьи подчеркивают, что выполнение тематической постановки не только расширяет кругозор будущего художника монументалиста, но и формирует его художественный вкус, укрепляет знания в области рисунка, композиции, истории искусств, а также способствует формированию индивидуального стиля и развитию творческого начала.

Ключевые слова: тематическая постановка, рисунок, художник-монументалист, композиция

Mihail M. Meshkov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The importance of thematic staging in the formation of future monumental artists

The purpose of the article is to determine the importance of thematic staging in the formation of future monumental artists. The author focuses on the methodology of the task, highlighting the main stages of the work. The final conclusions of the article emphasize that the performance of thematic staging not only broadens the horizons of the future muralist artist, but also forms his artistic taste, strengthens knowledge in the field of drawing, composition, art history, and also contributes to the formation of an individual style and the development of creativity.

Keywords: thematic staging, drawing, muralist, composition

На кафедре монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна студентам старших курсов предлагается выполнить постановки тематической направленности – посвященных определенной эпохе, стране, художнику, известному библейскому или мифологическому сюжету. Например: «Юдифь» (ил. 1), «Иоанн Креститель» (ил. 2), «Портрет в образе XIX в.» (ил. 3), «Портрет в стиле средневековья» (ил. 4), «Христос и грешница» (ил. 5), «Несение креста» (ил. 6).



Ил. 1. Юдифь.
Борисова А., 4 курс



Ил. 2. Иоанн Креститель.
Аксенова А., 4 курс



Ил. 3. Автопортрет в образе XIX в. Аксенова А., 4 курс



Ил. 4. Портрет в стиле средневековья. Максимова Е., 5 курс



Ил. 5. Христос и грешница.
Щербакова Е., 5 курс



Ил. 6. Несение креста.
Борисова А., 5 курс

Подобная работа важна для каждого начинающего художника, так как преследует несколько целей, направленных на совершенствование художественного навыка. Безусловно, она развивает в будущем мастере воображение, способность видеть образы и находить что-то необычное, нестандартное и интересное даже в самых простых, непримечательных вещах. Помимо этого, стоит подходить к выполнению постановки не только с точки зрения учебного процесса, но и с творческой стороны. В данном случае у студента появляется возможность на основе изученного и освоенного им ранее материала создать полноценную композицию с собственными идеями, замыслом, подтекстом. Опыт работы с тематической постановкой расширяет и обогащает художественный кругозор, так как у обучающегося появляется некоторое понимание об эпохе, в рамках которой придумывается сюжет для природы, этнографии, костюмов, предметов быта и прочих деталей, которые в том числе помогают уловить дух времени и передать общее настроение зрителю.

Для того, чтобы постановка была красноречивой и многозначной, преподавателям специально подбираются драпировки определенного цвета и тона. Фон в пространстве играет очень важную роль, так как он должен подчеркивать образность природы. Также, при необходимости уделяется внимание деталям – предметы, окружающие фигуру, ткань с фактурой, украшения, декор и прочее. В совокупности они перекликаются между собой и создают целую систему, на которой основывается будущая композиция.

Когда постановка состоялась, студент начинает работу. Помимо изучения основополагающих принципов рисунка и умения грамотно выполнить его, ученику стоит помнить о том, что на любом этапе крайне важно сохранять образное начало. Необходимо сделать ряд быстрых набросков, прежде чем компоновать объекты в заданном формате. Небольшие зарисовки имеют огромное значение именно в начале работы, так как они помогают освободить внутреннюю скованность и позволяют передать первое впечатление от увиденного. Содержание эскиза зависит от ряда задач, которые художник определяет для себя сам. Возможно, стоит

порисовать отдельно предметы и фигуру с разных ракурсов, наметить светотеневую моделировку. К тому же, в эскизе решаются основные композиционные задачи: как фигура находится в пространстве, как окружение влияет на нее, как падает свет, как сделать композицию выразительной.

Когда общее в эскизе утверждено, и основные композиционные точки найдены, стоит продумать детали. Особое внимание нужно уделять положению рук и ног, так как от их характера и передачи движения зависит настроение постановки и первое от нее впечатление. Также, важно порисовать складки и детали костюма, и, используя линию, фактуру, мягкие и острые касания, попробовать найти ритм, подчеркивающий натуру и усложняющий рисунок в целом. После многочисленных поисков выбирается наиболее удачный вариант и переносится на подготовленный планшет.

Если студенту сложно начать на формате композицию, можно предложить ему перенести изображение с помощью масштабной сетки. Однако, стоит помнить, что подобный способ используется редко, например, чтобы ускорить работу над основным контуром и не повредить грунт при частом исправлении рисунка. В особенности это касается начинающих художников, так как на первых этапах нужно тренировать глазомер, видеть целое и управлять большими массами.

Тон и фактура грунта под основной рисунок готовится заранее. Художник выбирает цвет в зависимости от графического материала, которым в дальнейшем будет выполняться работа (сепия, уголь, сангина и другие). Покрытие должно быть и прозрачным, и плотным одновременно. Чтобы добиться данного эффекта, ученику стоит держать в голове мысль, что тон в работе постепенно будет усиливаться за счет мягкого материала.

После того, как изображение удачно перенесено на формат легкими линиями, следует тонально разобрать его с выявлением главного и подчинением второстепенного. Желательно вести графическую работу по всей площади формата, не заостряя внимание на детали. По мере насыщения тоном рисунка важно не забывать о композиционном и смысловом центре, проставить необходимые тональные акценты и обобщить участки дальнего плана. Помимо этого, в процессе стоит помнить о пропорциях, движении и характере фигуры, световоздушной перспективе, что поможет избежать грубых ошибок, которые на последующих этапах будет сложно исправить. Учитывая вышеперечисленные моменты у студента больше шансов выполнить рисунок должным образом, не уходя в излишнюю детализацию. Конечно, сама по себе деталь в рисунке играет особую роль, однако она не должна разрушать целостность постановки, поэтому так важно постепенно уплотнять тон и вести все области картины одновременно. Таким образом, анализируя, уточняя некоторые моменты, каждый раз ведется постоянный разговор художника с собственным творением. Как точно отметил А. К. Быстров «на старших курсах сложные задачи требуют обязательного подчинения детали основному замыслу, и студент должен уметь видеть эту цель» [2, с. 13]. К своей работе стоит относиться, как к чужой, и в какой-то момент примерять на себя роль преподавателя, что позволит выйти из зоны комфорта, развиваться и объективно оценивать композицию.

Исходя из вышесказанного выделим основные этапы выполнения задания – тематическая постановка:

- Выполнение набросков с разных положений и ракурсов.

- Поиск формата композиции с определением тональных пятен.
- Отрисовка отдельных узлов деталей постановки.
- Перенос на формат более удачного композиционного решения.
- Первоначальное светотональное решение – распределение композиционных пятен, выявление ритмической структуры композиции (легким тоном намечаются темные и светлые композиционные пятна).
- Уточнение композиции, проработка деталей (этот этап включает более подробную прорисовку деталей и складок с определением композиционного центра).
- Завершающий этап (работа приводится в законченный вид, второстепенные участки композиции обобщаются, акцентировка главных узлов подчеркивается).

Хотелось бы отметить, что тематические постановки важны для студентов кафедры монументального искусства тем, что невольно соприкасаются с мировой историей искусств. Так, на примере великих мастеров прошлых лет можно проследить, как они решали определенные тематические задачи в собственных картинах: каким образом заполнялось пространство, разрабатывались образы, придумывались персонажи. Обращаясь к общепризнанным сюжетам, студент укрепляет базовые знания не только в области рисунка, но и композиции, истории искусств, формирует художественный вкус и постигает лучшие традиции реалистического изобразительного искусства. «Овладение этими знаниями, постижение их на примерах из истории искусств и практическом опыте поможет учащимся более успешно решать сложные творческие задачи» [1, с. 15]. Интересно, что принципы и каноны формировались ни одно столетие, на протяжении долгого пути что-то упрощалось и усложнялось, появлялось и исчезало, и в итоге лишь некоторые прошли испытание временем и доказали свое право на существование.

Реалистическое искусство анализируют и понимают не только профессионалы, но и зрители. Разглядывая то или иное произведение, порой они задумываются о смысле жизни, предназначении человека в мире, гуманистических принципах, глобальных проблемах человечества и их решении. Художник с помощью картины делает созерцателя участником происходящего, вовлекая его в собственный сюжет. Так, постепенно смотрящий отгадывает каждую деталь картины, которая является частью одного большого пазла, изящно и умело сложенного мастером. Правда в том, что творец в своем деле не один, он высказывается, заявляет, утверждает и тем самым заряжает противоположного участника происходящим на холсте, о чем всегда следует помнить начинающему художнику.

Литература

1. *Кудреватый, М. Г.* Композиция. Путь к образу : пособие для студентов / М. Г. Кудреватый. – Санкт-Петербург : Артидекс, 2015. – 224 с.
2. *Рисунок школы Александра Быстрова* : учебно-методическое пособие / авт.-сост. А. К. Быстров, В. А. Кузмичев, В. И. Тюлькин. – Санкт-Петербург, 2010. – 212 с.

УДК 378.147:741:7.071.5(470.23-25)

С. П. Филиппов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

**Выполнение задания по рисунку «Фигура задрапированная»
в СПГХПА им. А. Л. Штиглица**

Используя классическое наследие старых мастеров, автор предлагает в изучении и рисовании данной темы немного сместить акцент от формального подхода к более художественному. Отработав такую методику по заданию со студентами, он выделяет самые важные моменты в организации учебного процесса.

Ключевые слова: обнажённая фигура, рисунок, фигура задрапированная, старые мастера

Sergey P. Filippov

Saint Petersburg, Russia

Stieglitz State Art and Industry Academy

**Completing the task of drawing a «Draped Figure» at the St. Petersburg
Stieglitz State Academy of Art and Industry**

Using the classical heritage of the old masters, the author suggests that in studying and drawing this topic, the emphasis should be slightly shifted from a formal approach to a more artistic one. Having worked out such a methodology for task with students, he highlights the most important points in the organization of the educational process.

Keywords: nude figure, drawing, draped figure, old masters

В нашей Академии это задание выполняют на третьем курсе почти на всех отделениях. На мой взгляд – это одно из ключевых и одно из самых интересных заданий из всей программы по рисунку. На собственном многолетнем опыте, а также используя опыт коллег по кафедре, я скорректировал некоторые моменты его проведения. Особенности такого подхода помогли студентам лучше понять эту тему и способствовали достижению более высоких результатов.

Работа строится из трех этапов:

1. Сначала ставится постановка из обнажённой фигуры. После предварительных набросков и эскизов учащиеся рисуют на ватмане форматом А1 (обычно графитным карандашом) фигуру в традиционном академическом направлении – объёмно-пространственное решение с умеренным применением тона. Здесь изучается анатомия и особенности пластики обнажённой фигуры для данной позы (ил. 1).



Ил. 1. Первый этап рисования – фигура обнажённая

2. Следующий этап – драпирование фигуры. Модель остаётся в прежней позе и драпируется таким образом, чтобы наиболее разнообразно проявились пластические особенности ткани: как она охватывает основные объёмы, как проявляют мелкие складки состыковки частей фигуры (например, на сгибе суставов), и в контраст к этому – как появляются широкие свободно ниспадающие складки. Желательно чтобы фигура примерно на две трети осталась обнажена, но всё зависит от характера постановки. Такое соотношение драпировки и фигуры наиболее гармонично. После того как модель задрапирована, студенты выполняют на форматах А5 и А4 ряд графических лаконичных зарисовок, без полутонов и нюансов в трактовке складок ткани, используя такие материалы как тушь и кисть, маркеры, фломастеры. Эта работа дисциплинирует учащихся и способствует развитию более цельного видения, а это в свою очередь обостряет чувство композиции, что потребуется применить на следующем этапе – в рисовании драпировки на формате. Также на этом этапе студенты могут сделать графику художественно-образного содержания.

3. На данном этапе студенты рисуют задрапированную фигуру на ватмане формата А1. Перед тем как начинать работу с драпировкой, учащимся необходимо перевести силуэт обнажённой фигуры, нарисованной на первом этапе, на новый лист, например, с помощью светового стола (конечно же, своё местоположение относительно постановки, студенты менять не должны). После этого можно начинать рисовать драпировку поверх силуэта. На первых парах надо стараться не терять

переведённый контур, внимательно «накладывая» ткань, согласовывая положение складок с объёмами обнажённой фигуры. Общую же композицию драпировки создавать, руководствуясь предыдущими графическими зарисовками. Работа здесь ведётся также как на первом этапе – в традиционном академическом направлении. Обнажённые части фигуры рисуются легко, более линейно, а тональный акцент направлен на выразительность композиционного ритма драпировки (ил. 2).



Ил. 2. Третий этап – фигура задрапированная

Уметь рисовать самому и доносить свой опыт до учащихся – не одно и то же. В нашем вузе предмет рисунка имеет общеразвивающее значение и направлен на постановку не только аналитического мышления (изучение натуры, выявление главного, отбор деталей), но и художественного мышления – создание композиции (хоть и формального характера). В этом отношении рисование фигуры в драпировке, в русле академического подхода, одно из самых сложных заданий на всём курсе рисунка в нашем вузе. Мне потребовалось немало времени, чтобы отработать подход к преподаванию этой темы.

Остановимся подробнее на главных моментах работы по заданию.

Постановка обнажённой модели

В первую очередь, я считаю, что рисунок – всё-таки искусство, а не просто техническое рисование – отображение конструкции и сухого характера форм живой

модели (что последнее время имеет определяющую тенденцию в нашем вузе). На сегодняшний день, уровень студентов такой, что даже просто научить их грамотно сконструировать–нарисовать хотя бы голову человека – задача не из лёгких. Однако, упрощать задачи в преподавании, руководствуясь таким положением дел – это с каждым разом принижать достоинство рисунка как профессиональной грамоты для всех видов изобразительного искусства. Не говоря уже о принижении общего культурно-исторического значения нашей Академии. И пускай изначально это учебное заведение и называлось «Центральное училище ТЕХНИЧЕСКОГО рисования», сама система преподавания рисунка не сильно отличалась от Академии художеств [2, с. 12–13]. Поэтому, когда ставится постановка, полезно ориентироваться на классическое наследие старых мастеров, чтобы придать ей художественную выразительность. Для этого можно посмотреть позы фигур с каких-либо картин, рисунков, скульптур (начиная с эпохи Ренессанса), где присутствует задрапированная фигура и где проявляются те особенности ткани, которые надо изучить студентам. Например, интересны такие скульптуры как «Зима» Фальконе, фонтан в декоративной группе «Апполон и нимфы» Франсуа Жирардона в Версале и т. д. Неисчерпаемым источником для вдохновения может послужить «Библия в иллюстрациях» Юлиуса Каросфельда. Как я подметил на практике, такой эмоциональный подход больше увлекает студентов. Он привносит элемент художественно-образного творчества, столь редкий в заданиях по рисунку у нас в Академии. Конечно, во всём нужна мера – тут надо не перестараться, используя сюжеты старых мастеров. Это очень ответственная работа педагога – сделать постановку строго в соответствии с учебными задачами. Обычно на 3-м курсе студенты ещё недостаточно опытные, чтобы рисовать фигуры в сложных позах. Поэтому позы натурщиков должны быть не очень закрученные и не лежащие. Здесь больше подойдёт сидящая фигура со спокойным положением торса или небольшим его движением. Именно на сидящей фигуре проявляется характерный контраст пластических особенностей в драпировке, которая обычно плотно ложится на бёдра (или даже полностью охватывает их, также иногда и голени), а с них переходит в свободное состояние – ниспадает вниз или устремляется к следующему объёму фигуры. Руки и ноги модели могут находиться в более динамичном состоянии, то что подчеркнёт художественно-образное решение постановки. Но надо помнить - не любое движение будет удобно для позирования натурщика длительное время. Все эти решения должны исходить из пластических особенностей фигуры той или иной модели.

Выбор типа тканей

Несомненно, важным моментом является подбор ткани и её количество. Для наиболее полного понимания того разнообразия свойств драпировки, которое описано выше, а также для простоты укладывания её на модели, лучше всего подходят белые или светлые ткани с матовой поверхностью из натуральной нитки, по тону не темнее кожи натурщика. Очень тонкие полупрозрачные ткани, на мой взгляд, не подходят (шифоны, муслины). Конечно, под ними хорошо просматривается фигура (что важно при рисовании, когда ткань «накладывается» на её объёмы), и такие ткани очень эффектны, но в этом случае тоновая динамика складок в драпировке проявляется не в должной мере. Нам нужна простая зависимость изменения тона от освещения на матовой поверхности материала. Цвет ткани должен быть или просто белый, или однотонный нейтральный – бежевый, светло-серый и т. д. Из типов

тканей лучше всего подходят ситец, бязь, лён (не толстой нитки) с плотностью примерно от 80 до 120 гр/м². С количеством её вопрос особый – решение приходит в большей степени на практике. Могу посоветовать на первый раз взять ткань шириной 1 – 1,2 метра и длиной метра 3 – 4. Как показала практика – это оптимальное количество материала, которое даёт достаточно много вариантов драпирования. Если ткань существенно шире и длиннее, то фигура может оказаться слишком закрыта и её формы будут сложно прочитываться. Можно, конечно, использовать 2–3 отреза ткани, но это нецелесообразно в виду того, что будет тратиться больше времени на драпирование фигуры перед каждым сеансом позирования. В идеале было бы хорошо изучить исторические накидки и костюмы (например, Др. Греции или Др. Рима), которые встречаются в произведениях старых мастеров на античные и библейские сюжеты и сделать что-то подобное. На своей практике я отработал один из оптимальных вариантов – сделал свободную, длинную тунику Римского типа (ил. 2).

Драпирование фигуры на втором этапе

Следующая особенность возникает на этапе, когда необходимо грамотно задрапировать фигуру. Для нашего случая хочу отметить, что фигура именно драпировается, а не одевается. И здесь есть большие отличия рисования задрапированной фигуры и фигуры одетой. Дело в том, что основная цель задания заключается в изучении и рисовании максимально разных пластических свойств складок драпировки, с учётом сложных форм обнажённой фигуры под ней. Надо подмечать – где ткань плотно облегает фигуру и как «рисует» её объёмы (иногда и с анатомической подробностью), и как затем складки переходят в свободное состояние – ниспадают или выливаются в широкие стремительные движения к другому объёму, контрастируя с мелкими складками сжатой ткани в узлах и с ровным полотном. Так задаётся богатый динамический ритм всей постановки, и это позволяет выявить композицию наиболее интересно и остро. Соответственно, рисование одетой фигуры в нашем случае не подходит, так как одежда довольно однообразно облегает фигуру на всех её частях. Бывает одежда, которая совсем не выявляет под собой формы и движение натурщика. Здесь не прослеживается большая разница в динамике свойств драпировки – от плотного облегания объёмов фигуры к свободному состоянию.

Особенности драпирования фигуры

Существует проблема изменения складок на постановке со сменой каждого сеанса. И это неизбежно – натурщик должен делать перерывы для отдыха, и бывает, что ему нужно снять драпировку. Здесь важно педагогу выработать строгий алгоритм действий по драпированию модели и постановке её в нужную позу. Отработав этот процесс 2 – 3 раза, надо строго соблюдать его в дальнейшем – тогда та первоначальная композиционная находка всё-таки сохраняется. Каждый раз, когда постановка воссоздаётся после перерыва, надо стараться поправлять складки ткани близко к первоначальному положению.

Иногда есть возможность использовать манекен с подвижными руками и ногами. В этом случае уложенная один раз драпировка остаётся неизменной всё время, пока рисунок полностью не выполнен, и проблем с положением складок не возникает. Но в половине случаев манекен невозможно выгнуть в нужную позу и сделать выразительную постановку или повторить постановку с обнажённой модели (как на первом этапе). А также сложнее объяснять студенту пластическую взаимосвязь

положения драпировки на манекене и как она располагалась бы на живой модели. И конечно же, задрапированная живая натура смотрится гораздо выразительнее, когда происходит богатое композиционно-художественное взаимодействие обнажённой фигуры со складками ткани. Да и вариаций постановок с натурщиком гораздо больше, чем с манекеном. Поэтому считаю, что это задание лучше делать с живой моделью.

Свет в постановке

Освещение постановки – крайне важный фактор для нашего задания. На втором этапе выполнения работы оно должно быть достаточно контрастным и подобрано с особой тщательностью. Только удачно поставленный свет будет максимально выявлять всю ту динамику складок, о которой говорилось выше, и подчеркнёт особенности композиции. Возникнет необходимый контраст теней и их рисующая чёткость выхода складок от объема форм фигуры с переходом в их стремительное широкое движение. Проявятся нюансы рефлексов и мелких складок на свету. Соберутся в целое пятна освещённых форм, где драпировка плотно облегает объёмы фигуры.

Что касается рисования обнажённой модели, то осветить её тоже надо. Здесь важно, чтобы свет выразительно выявлял общее пластическое движение постановки и понятно «лепил» формы. Поэтому характер освещения может немного отличаться в рисовании обнажённой и задрапированной фигуры.

Ракурс и точка зрения

Этот момент тоже актуален. Не всякая, даже самая интересная постановка может иметь большой зрительный охват. Когда надо рассадить определённое количество студентов без ущерба ракурса для каждого из них, то всё зависит от опыта и художественного вкуса педагога. Да, редко бывает, что для всех учащихся с их ракурсов выразительность постановки равноценна. И всё же, педагог должен помочь каждому студенту скорректировать своё местоположение таким образом, чтобы его точка зрения на постановку была максимально выразительна для рисования. Это тоже способствует успешному выполнению задания.

Все вышеизложенные рекомендации – не прямое руководство к действию, а предложения по ведению задания в определённом ключе, когда учащимся необходимо изучить рисование задрапированной фигуры на базовом уровне, включая сюда элементы композиционно-художественного решения. В дальнейшем это поможет им более широко применить полученный опыт в рисовании по воображению – вот основная задача курса рисунка в нашей Академии. Познав такую начальную профессиональную грамоту, студенты потом смогут самостоятельно совершенствовать тему по задрапированной фигуре.

Литература

1. *Лантери, Э.* Лепка / Э. Лантери. – Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
2. *Традиции школы рисования художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица* / отв. ред. В. В. Пугин. – Санкт-Петербург : Лики России, 2009. – С. 12-13.

Копирование классических рисунков в обучении художников-реставраторов

Копирование классических образцов рисунка – важная составляющая подготовки будущих художников-реставраторов. Профессия реставратора обязывает студентов овладеть максимально возможным мастерством рисования окружающего материального мира во всем его богатейшем многообразии. Если художник, защитивший в художественном вузе диплом художника-реставратора, в дальнейшем посвящает свою жизнь восстановлению произведений искусства, он должен в совершенстве овладеть реалистическим академическим рисунком. Одним из важнейших средств и способов овладения мастерством рисунка наряду с натурным рисованием является копирование высокохудожественных произведений в области графики.

Ключевые слова: копирование, художник-реставратор, натурное рисование, академический рисунок, произведения искусства

Yuri N. Agafonov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Copying classic drawings in training artists-restorers

Copying classical patterns of drawing is an important component of the training of future restoration artists. The profession of a restorer obliges students to master the maximum possible skill of drawing the surrounding material world in all its rich diversity. If an artist who has defended a diploma of an artist-restorer at an art university devotes his life to restoring works of art in the future, he must master realistic academic drawing perfectly. And one of the most important means and methods of mastering the skill of drawing, along with full-scale drawing, is copying highly artistic works in the field of graphics.

Keywords: copying, restoration artist, full-scale drawing, academic drawing, works of art

Более ста лет назад – после революции 1917 г., Центральное училище технического рисования (ЦУТР) барона Штиглица в результате реорганизации прекратило свое существование. Воссоздание учебного заведения произошло в 1945 г., когда появилась острая необходимость в художественных кадрах для восстановления разрушенных гитлеровской Германией великолепных дворцов, памятников архитектуры. Через несколько лет после Великой отечественной войны художественно-промышленное училище стало высшим учебным заведением. В 1992 г. во многом

усилиями и инициативой профессора Вячеслава Михайловича Мошкова была основана отдельная кафедра Живописи и реставрации, первым заведующим которой он и стал.

Копирование лучших образцов рисунков и живописи в системе обучения студентов – будущих художников особо важное место занимает в обучении реставраторов. Обучающиеся усиленно занимаются копированием все годы обучения, даже до поступления в процессе подготовки абитуриентов к вступительным экзаменам, поскольку несколько лет назад копия рисунка стала одним из обязательных заданий вступительных испытаний реставраторов. Если учесть, что значительное число юношей и девушек поступает на отделение реставрации художественного вуза по окончании реставрационных и других художественных колледжей, то копия в их обучении суммарно занимает еще большее время.

В общей программе реставраторов копия существует отдельным предметом. А кроме того задания по копии есть в программе как живописи, так и академического рисунка. Копирование живописного произведения априори начинается с рисунка.

Рисунок – основа любого произведения изобразительного искусства – от архитектуры, скульптуры до транспортного средства, костюма или, скажем, посуды. В область деятельности художника-реставратора входят все произведения изобразительного искусства, требующие восстановления. Поэтому реставратор должен стремиться не только к максимально виртуозному овладению рисунком, но и пониманию стилистических и технологических особенностей произведений различных школ и исторических периодов, чему в значительной степени и способствует копирование – один из столпов обучения рисунку наряду с длительным рисованием с натуры и набросками. Не является секретом, что качество рисования в современной реальности неуклонно снижается по самым разным объективным и субъективным причинам, с которыми очень трудно бороться, но которым, тем не менее, необходимо сознательно сопротивляться. Профессия реставратора по-прежнему требует многочасовой, многодневной даже многомесечной ручной работы, которую не может заменить самый современный компьютер. Правда, цифровая техника все-таки облегчает работу реставратора в исследованиях, оформлении документации – паспорта объекта, обработке и печати фотографий, документально иллюстрирующих поэтапный реставрационный процесс.

Какое место занимает рисунок в жизни реставраторов можно наглядно убедиться, побывав на их комплексном просмотре в конце каждого семестра. У реставраторов выставляются: рисунок, живопись, композиция, копия декоративного фрагмента настенной росписи. Живопись у студента-реставратора в отличие от многих других отделений и кафедр, где цветовое решение является главенствующим зачастую в ущерб рисунку, его упрощению, у реставраторов же становится прямым продолжением рисунка, отнюдь, тем не менее, не превращаясь в раскрашенный рисунок. Если такое и случается, то это становится очевидным минусом для итоговой оценки. Здесь объёмно-пространственное решение, моделировка формы, проработка деталей осуществляется цветом, поиском которого никоим образом нельзя пренебрегать. В программе студентов-реставраторов Академии им. А. Л. Штиглица начиная со второго курса, значится копирование живописного произведения в Государственном Эрмитаже. В выходной день этого всемирно известного музея наши

студенты, застелив плёнкой уникальные эрмитажные паркетные полы, аккуратно и дотошно копируют шедевры мировой живописи. Здесь на начальном этапе применяется один из нескольких способов копирования. Эрмитажному фотографу заказывается фотография картины почти в натуральную величину. Почти, потому что фотографические изображения делаются на пять процентов больше или меньше натуральной величины. Изображение с распечатанной фотографии переводится на холст, дальше, получив общий силуэт, компоновку и габариты изображения, студент приступает к копированию цветом, начиная с подмалёвка, и доводя до максимально возможной точной проработки формы, что требует немалого мастерства, которое в процессе работы приобретает и приумножает студент кафедры реставрации.

При копировании фрагмента росписи, например, Папской галереи музея прикладного искусства Академии Штиглица используется еще один способ – копирование через кальку «размер в размер». Подобный способ веками используется мастерами-иконописцами. Прописи древних изображений передаются от учителя к ученику. После перевода изображения оно обводится мягким карандашом на обратной стороне кальки и переносится на подготовленную поверхность. Можно также проколоть кальку по контуру множеством дырок, через которые изображение наносится углём на доску.

Существует ещё немало экзотических и не очень, простых и очень простых, даже примитивных способов копирования рисунков: копирование по точкам, копирование через стекло, копирование с монитора, копирование с помощью проектора, компилятивный способ – сочетание нескольких приёмов копирования.

Ещё один способ – копирование по клеточкам. Такой вариант может быть приемлем для начинающих, у кого ещё плохо развит глазомер и трудно верно разместить изображение. Чаще всего этот приём наиболее оправдан для переноса изображения с эскиза на большой размер. Для совершенствования рисунка обучаемого этот способ не представляется очень эффективным. При рисовании мелких деталей неизбежны многочисленные неточности, поэтому в данном случае необходимо разбить такой фрагмент на более мелкие клеточки.

Самый эффективный, честный, художнический способ копирования – копирование «на глаз», копирование как бы с натуры. Тут при копировании великих произведений далёкого и не очень далёкого прошлого истории европейского изобразительного искусства и наращивается рисовальный опыт, практика, тренировка художника, развивается глазомер, понимание у студента художественного замысла автора: последовательности процесса создания произведения, решения задач светотеневой моделировки формы. Когда гармонично сочетаются рисование учебного задания с натуры и свободное копирование классического реалистического рисунка на глаз, где изучаются приёмы, подходы рисования формы, движения, сложных ракурсов, перспективных сокращений поверхностей – такое копирование великих образцов позволяет приблизиться к пониманию технологии рисунка, манеры штриховки как способа воспроизведения объёма. Копирование классических рисунков – это не только воссоздание графического изображения, но и анализ авторской манеры нанесения штриха и линий. А в процессе обучения художника-реставратора практикуется также копия в технике оригинала с воссозданием утраченных фрагментов.

Первый опыт копирования классических рисунков в Академии Штиглица обучающийся с прицелом поступить на отделение реставрации получает на вечерних подготовительных курсах, на которых абитуриенты обучаются целый учебный год с сентября месяца. И первым объектом копирования становятся два широко известных рисунка драпировок великого художника немецкого Возрождения Альбрехта Дюрера. Одна из них наброшена на табурет с произвольно ниспадающими на пол складками, а вторая свободно свисает со стены. Изображения этих драпировок, выполненные гениальным автором, обладают всеми графическими качествами, на которые преподаватели рисунка обращают особое внимание при рисовании драпировки непосредственно с натуры на первом курсе обучения. В этих рисунках большое количество складок разной формы и размеров, расположенных на разных глубинах и уровнях открывающегося пространства. Абитуриентам выдается репродукция драпировки формата А4, с которой необходимо сделать копию на формате А3. То есть в процессе обучения претендент на поступление находится в тех же условиях, что практикуются на реальных приёмных экзаменах.

Копируя подобные великие образцы и абитуриент, и студент легче приближаются к пониманию того, как образуется форма драпировки, объёмы складок, как настроить глубину пространства и движение поверхностей, передать фактуру, структуру ткани. На драпировках Дюрера есть все перечисленные особенности этого объекта рисования, в том числе такие, как «глазки» – характерные переломы, пережимы ткани, на которые и должен обратить особое внимание преподаватель на стадии копирования складок. Нередко ученики, увлекшись рисованием отдельных многочисленных деталей, забывают о большой форме. Изображение становится дробным, разваливается, теряются фронтальный и боковой планы. На эту ошибку необходимо сразу обратить внимание начинающего художника и настаивать на этом в дальнейшем обучении студента, поскольку такие промахи повторяются и в последующем обучении. Первокурсники отделения реставрации тоже копируют работы этого мастера, но берут для копирования более сложные драпировки, которые лежат на коленях или наброшены на плечи натурщика, обёрнуты вокруг его торса. В таких рисунках появляется возможность почувствовать объём живой фигуры под складками, движение поверхностей человеческого тела. Кроме драпировок у Дюрера также копируют великолепные «Руки молящегося», потрясающий рисунок кролика и классические зарисовки растительных форм.

Справившись с копированием шедевров Дюрера, абитуриенты приступают к копированию рисунков живой головы. Для этой цели максимально подходят графические портреты французского художника позднего рококо и эпохи Просвещения Жана-Батиста Грёза. А таковых у Грёза большое количество. Каждый его портрет наделён характером натурщика, полон сходства, жизни, выразительности, чувства. Он писал и рисовал молодых девушек и юношей, зрелых натурщиков, а также стариков и старушек. Великолепно понимая и чувствуя форму, художник в совершенстве владел техникой рисования, манерой штриховки, которая помогает моделировать форму и усиливает общий объём и проработку деталей человеческой головы. Обучающиеся также как и в случае с драпировками переносят на глаз изображение головы с формата А4 на формат А3. На приёмном кафедральном экзамене на это задание сейчас отпускается два астрономических часа – всего 120 минут. На подготовительных курсах абитуриенты поначалу делают такую копию за четыре занятия,

потом за три, два и по истечении года обучения в последний его месяц вполне сносно справляются с этим за требуемые два часа. При таком жёстком хронометраже никакие из выше упомянутых способов копирования не позволят успешно справиться с этой работой кроме как, так называемое, копирование «на глаз». Бесспорно, за два часа невозможно сделать идеальную, неотличимую копию классического рисунка, но показать свои потенциальные возможности будущего студента художественного вуза, результаты вдумчивого изучения оригинала, приобретённого понимания изобразительных законов формообразования, свои художественные способности, помноженные на огромную многочасовую работу, несомненно, получится в экзаменационном рисунке, и экзаменаторы не смогут этого не оценить.

Копирование «на глаз», копирование с натуры, в данном случае, становится огромной существенной помощью, дополнением совершенствования академического, реалистического рисунка. Копирование у студентов проходит в основном как домашняя работа, чем в какой-то мере компенсируется дефицит учебного времени в учебной мастерской Академии. Во всё время копирования классического образца студент на каждом этапе работы приносит свою копию для консультации с преподавателем. Сторонний профессиональный взгляд преподавателя и конструктивная своевременная критика многократно усиливают пользу от учебной копии молодого художника. Как правило, в каждом семестре студенты получают задание на выполнение двух копий обычно соответствующих текущим заданиям с натуры. На первом курсе – это копия драпировки, натюрморта, учебной гипсовой головы и портрета натурщика, а также – копия интерьера в основном мягкими материалами. На втором курсе студенты-реставраторы копируют классические образцы гипсовой и обнажённой фигуры человека. Копирование гипсов выполняется графитным карандашом – традиционным материалом оригинала. А вот лучшие образцы обнажённой фигуры чаще всего выполнены мягкими материалами, нередко теплыми оттенками – сангиной, сепией, соусом, пастелью и т. д.

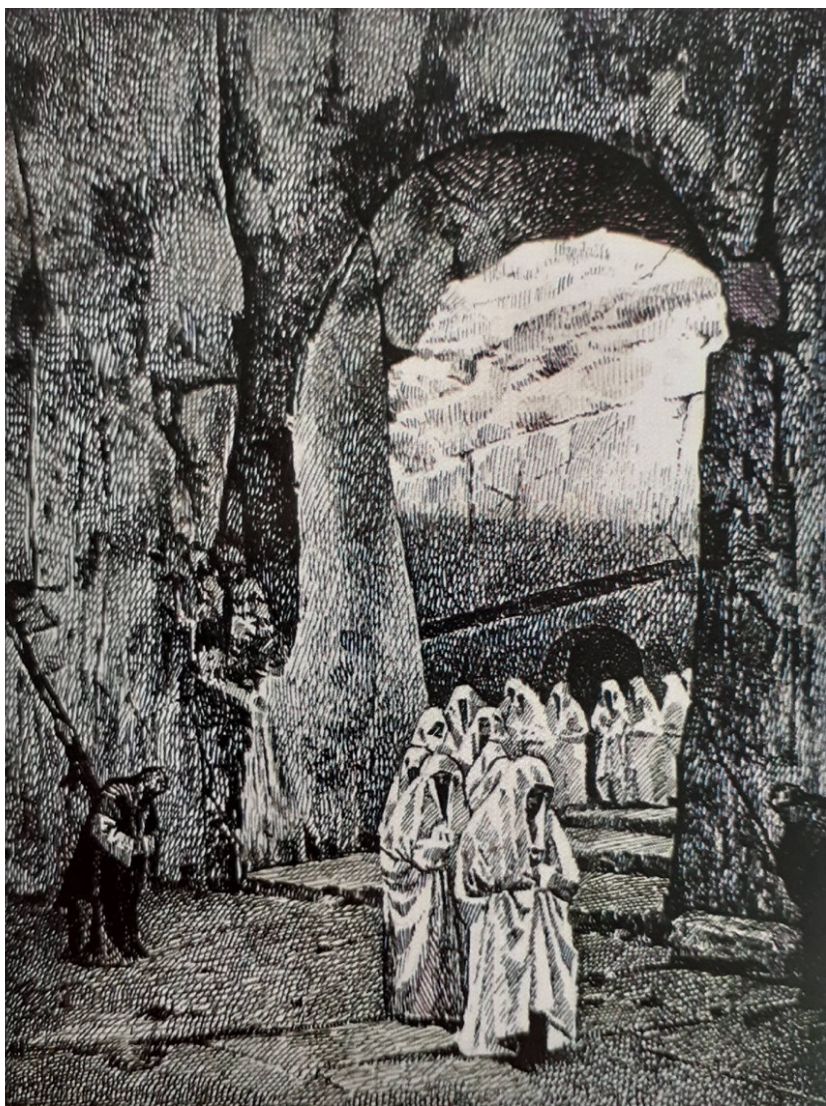
В начале третьего курса в учебной программе академического рисунка запланировано задание «Зарисовки рук и ног». Эта непростая тема не случайно появляется после того, как студенты уже нарисовали и несколько живых голов, и обнажённую фигуру с анатомическим разбором простым карандашом, и фигуру мягкими материалами с натуры, и копии очень качественных академических образцов обнажённой фигуры. Конечности человека не менее, а, пожалуй, и более сложное задание, чем живая голова. Руки и ноги в предыдущих заданиях рисовались как составная часть анатомического строения человека. На этот раз конечности человека становятся объектом самого пристального отдельного внимания. И опять студент-реставратор параллельно с натурным рисованием делает копии с лучших академических образцов рук и ног. Здесь в распоряжении студентов есть великолепные рисунки, начиная в первую очередь с эпохи Высокого Возрождения, в частности – руки Альбрехта Дюрера, которые уже упоминались в связи с копированием на подготовительных курсах. Рисуя руки-ноги с натуры, студенты komponуют рядом в том же ракурсе скелеты рук и ног, чтобы лучше понять строение членений и суставов конечностей человека. И снова на помощь должно прийти копирование косточек скелета из анатомических книг Г. Баммеса и других известных анатомов, которые в достаточном количестве есть в библиотеке Академии Штиглица и даже в личных библиотеках многих студентов. Да и, вообще-то, в наше время можно найти

достаточно качественные изображения на эту и любую другую тему на необъятных просторах интернета. Многие копируют прямо с монитора компьютера или даже со смартфона, но от этого страдает качество и точность копирования. Всё-таки, если есть возможность распечатать изображение на бумаге, то лучше сделать это, для чего найти изображение с хорошим разрешением. На третьем курсе после рисования человеческих конечностей студенты рисуют и копируют такое объединяющее задание, как «Портрет с руками». Затем рисуют обнажённую фигуру в предметно-пространственной среде, и, разумеется, как несложно догадаться, подбирают и копируют рисунок такой же тематики. На четвёртом курсе появляется задание «Одетая фигура», в котором студенты рисуют фигуру, уже вооружённые знаниями пластической анатомии человека. А самые сложные задания старших курсов – это двойные постановки обнажённых и одетых фигур, в связи с которыми подбираются аналогичные рисунки для копирования.

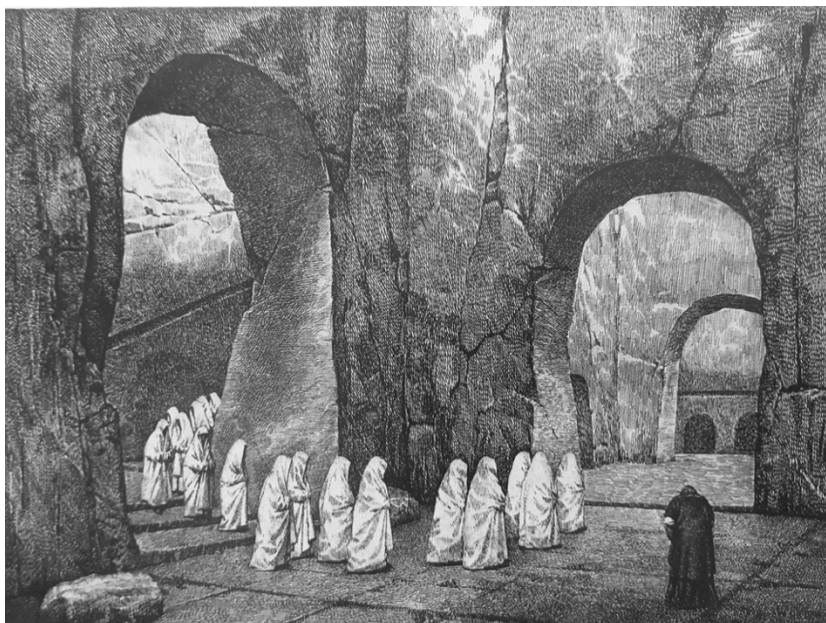
Возвращаясь к заданиям на подготовительных курсах реставраторов, надо сказать, что после копирования драпировок, рук и живой головы абитуриенты приступают к копированию обнажённой фигуры, как завершающего цикла подготовки к вступительным испытаниям, поскольку наряду с копированием всего вышеперечисленного есть задание «Зарисовки обнажённой фигуры в трёх поворотах» по 40 минут каждый. Копируя и очень длительные, и менее длительные, кратковременные рисунки обнажённой человеческой фигуры, самой сложной и совершенной формы в природе, созданной «по образу и подобию Божию», будущий художник-реставратор усиливает и закрепляет навыки рисования, которые получил за годичный период обучения.

Некоторое время назад старейший преподаватель кафедры рисунка Юрий Владимирович Никаноров разработал для старших курсов интересное задание, связанное с копированием с последующей творческой составляющей. Студент выбирал жанровую композицию известного художника с одной или несколькими фигурами и делал её графическую черно-белую копию (ил. 1). После этого следовало композиционное художественное продолжение. Студенту надо было представить себе и нарисовать композиционный вариант, условно говоря, с перпендикулярной точки зрения. Ставилась задача повернуть и фигуры существующей картины и окружающую среду, в которой происходит сюжет композиции, как бы мысленно переместиться вовнутрь изображаемого действия (ил. 2). Такое задание вызвало неподдельный энтузиазм, и даже творческий азарт у старшекурсников и принесло очень интересные результаты. Это задание вполне можно выполнять и в настоящее время.

Кафедра живописи и реставрации Академии Штиглица обладает своей особой спецификой преподавания рисунка и живописи, тесно переплетённой с великими реалистическими традициями западноевропейского и русского академического искусства прошедших веков. Поэтому так широко и глубоко изучаются, постигаются академические традиции в рисунке и живописи. Важным компонентом этого и является копирование будущими реставраторами выдающихся творений лучших художников прошедших веков, сохранившихся до наших дней, чтобы умелыми и чуткими руками спасти и дать новую жизнь памятникам искусства человеческой цивилизации, которые не щадит безжалостное время.



Ил. 1. В. Ненов. 5 курс. Графическая копия с картины В. Верещагина



Ил. 2. В. Ненов. 5 курс. Композиционное переложение с картины В. Верещагина

Литература

1. *Баммес, Г.* Изображение фигуры человека / Готтфрид Баммес. – Берлин : ФОЛЬК УНД ВИССЕН, 1984.
2. *Куриляк, Р. П.* Рисунок: размышления художника-анатома / Р. П. Куриляк. – Санкт-Петербург, 2003.
3. *Материалы и техники рисунка.* – Москва : Искусство, 1987.
4. *Плужник, О. В.* Копирование в учебном академическом рисунке / О. В. Плужник. – Санкт-Петербург, 2022.
5. *Симблет, С.* Рисунок: полное собрание техник / С. Симблет. – Москва : АСТ, 2006.
6. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица* / отв. ред. В. В. Пугин. – Санкт-Петербург : Проект 2003 : Лики России, 2007.

Ценностно-смысловой потенциал рисунка как средство развития художественной культуры студентов в современном образовании

В современном художественном образовании актуальной проблемой является применение ценностно-смыслового потенциала рисунка для развития художественной культуры студентов. Исследования, проводимые в этом направлении, показали благотворность влияния рисунка на комплексное развитие студентов: обучая – воспитывать и развивать фантазию, образное мышление, активизировать процессы творчества.

Ключевые слова: ценность, аксиологический подход, ценностная основа обучения, потенциал, ценностно-смысловой потенциал, художественная культура студента

Nadezhda V. Putilova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
(College of Modeling and Management Technology)**The value-semantic potential of drawing as a means of developing the artistic culture of students in modern education**

In modern art education, an urgent problem is the application of the value-semantic potential of drawing for the development of students' artistic culture. Research conducted in this direction has shown the beneficial effect of drawing on the comprehensive development of students: teaching – to educate and develop imagination, imaginative thinking, to activate the processes of creativity.

Keywords: value; axiological approach; value basis of learning; potential; value-semantic potential; artistic culture of the student

Для выявления ценностно-смыслового потенциала рисунка как средства развития художественной культуры студентов необходимо применить *аксиологический подход*. Как отрасль философии аксиология включает в свой категориальный аппарат понятие «ценность», аксиологическую характеристику личности как субъекта ценностных отношений и общие аксиологические категории (значение, ценностные отношения), необходимые для нашего исследования. В философском словаре И. Т. Фролова аксиология определяет вопросы философии, относящиеся к «проблеме ценностей». Современный философский словарь В. Е. Кемерова данное понятие определяет, как учение о способах ценностного проектирования человеком своих жизненных устремлений. В. П. Тугаринов использует это понятие «для

указания на человеческое, культурное значение объектов и явлений, отсылающих к миру должного, смысловому обоснованию» [1].

Со второй половины 1980-х гг. в философии образования начинают складываться контуры педагогической аксиологии (Б. С. Гершунский, В. А. Сластенин, Ю. Б. Тупалов) как специфической области философско-гуманитарного знания. Педагогическая аксиология рассматривает ценности как «вещественно-предметные свойства явлений, психологические характеристики человека, явления общественной жизни, обозначающие положительные и отрицательные значения для человека» [1]. Как продукт интеграции общей аксиологии, философии образования, антропологии, культурологии, педагогики, этики, психологии, педагогическая аксиология отражает ценности образования и определяет ценностно-смысловой потенциал, ценностное отношение личности, тем самым позволяет раскрыть сущность и структуру процесса развития художественной культуры студентов средствами рисунка.

Существенную роль в формировании положительного отношения студентов к рисунку играют содержательность учебного материала, его связь с будущей профессией, эмоциональный характер изложения, организация познавательной деятельности, которая дает возможность переживать радость самостоятельных открытий. Разнообразные организационные формы обучения (практические занятия, мастер-классы, экскурсии, выставки, лекции-беседы, творческие встречи, самостоятельная работа, конкурсы и др.) помогают сформировать положительное отношение студентов к рисунку, раскрыть творческий потенциал, помочь поверить в себя, развить и сформировать знания, умения и навыки по творческой дисциплине.

По мнению М. М. Бахтина, «определение смысла» предмета искусства включает «прибавление творческого созидания». Категория «потенциал» в философии рассматривается как внутренне присущая сила, источники, запасы, используемые для решения задач, достижения целей; «степень мощности, совокупность возможностей, средств» [1].

Нас интересует ценностно-смысловой потенциал рисунка. Ряд ученых рассматривает педагогику искусства через категорию «*приобщения*» обучающихся к художественной культуре, как развитие художественно-творческих способностей, становления личности, формирования «нравственных чувств, мировоззрения» [2].

Потенциал *историко-культурной ценности* рисунка проявляется через приобщение студентов к истории и культуре своей родины, нации и мира. Осваивая технологию рисунка, глубоко связанную с реальными событиями и художниками России и мира, студенты проникаются гордостью и уважением к культуре и историческим традициям народа.

Потенциал *содержательной ценности* рисунка проявляется в ходе приобщения студентов к рисунку, к изображению окружающих предметов и действительности.

Потенциал *художественной ценности* рисунка позволяет студентам приобщиться к искусству как творческой созидательной энергии. В процессе овладения дисциплиной закрепляются понятия: композиция, перспектива, образ, центр, тон, контраст, ритм, динамика, статика, осваиваются художественные средства и изобразительные материалы. В итоге, у студентов развиваются художественные способности; формируются навыки точного и выразительного изображения выверенной линией, выстраивания уравновешенной и ритмичной композиции, создания

выразительного силуэта изображения, объединения элементов в единое целое. Накопленный опыт позволяет студентам выполнять творческие задания, используя стилизацию природных форм, выражать настроение; делать изображение выразительным и ярким, осваивать методы сравнения и монументализации. В целом, практическое выполнение рисунка формирует мастерство, точность линий, умение выполнять рисунок «от руки», отражая движения и пропорции фигуры, черты лица, складки одежды и т. д.

Потенциал *эстетической ценности* рисунка помогает студентам совершенствовать знания о красоте и гармонии и передавать эмоциональное отношение к окружающему миру. Осваивая традиции рисунка, студенты утверждают понимание красоты и гармонии. Эстетическое назначение рисунка проявляется в стремлении к совершенству пластической формы, пониманию красоты природы и человека, восприятию богатства приемов и техник, утверждению «эталонов красоты» природы и мира в разные периоды как «источника красоты и вдохновения», развивает творческое отношение к окружающей действительности.

Потенциал *прагматической ценности* рисунка способствует развитию у студентов умений по применению навыков рисунка в будущей профессии и как источника дополнительного дохода. При выполнении рисунка мастерами учитывалось его утилитарное назначение с возможностью украсить отдельные предметы или интерьер (экстерьер). Профессиональное освоение художественных приемов рисунка приносило мастерам дополнительный доход, «заработок», «приработок». В дальнейшем они участвовали в выставках-конкурсах, фестивалях, аукционах по рисунку с целью «продажи своих изделий».

Потенциал *развивающей ценности* рисунка позволяет сформировать студента как творчески развитую личность, способную освоить разные виды художественной деятельности; преобразить действительность силой своей фантазии, наделяя образы сказочными и фантастическими чертами. У студентов развивается инициативность, высокая образность и художественное творчество интерпретации, эмоциональное восприятие окружающей действительности, активизируется участие в художественной деятельности, где соединяется «собственное творчество с познанием мирового искусства и прекрасного в действительности» [3].

Искусство рисунка включает в себе богатые возможности творческого развития и поэтического осмысления, способствует воспитанию талантливых художников, дизайнеров.

Таким образом, *ценностно-смысловой потенциал* рисунка как средство развития художественной культуры студентов включает следующую совокупность потенциалов ценностей рисунка:

- *историко-культурная ценность помогает* приобщать студентов к традициям отечественной культуры в их региональном своеобразии и одновременно раскрыть смысл диалога культур;

- *содержательная ценность обеспечивает* формирование у студентов этнической картины мира как системы представлений о природе, мироздании и месте в нем человека;

- *художественная ценность способствует* формированию творческих способностей и мастерства, развитию художественного вкуса;

- *эстетическая ценность создает возможность* формирования у студентов эстетического отношения к действительности на материале художественной культуры;

- *прагматическая ценность позволяет* применить рисунок для профессиональной деятельности, обустройства собственной жизни – в быту, для участия в выставках и конкурсах;

- *развивающая ценность удовлетворяет потребностям* личностного выбора, творческого самовыражения, профессионального развития и реализации студента.

Таким образом, ценностно-смысловой потенциал рисунка как средство развития художественной культуры студентов включает совокупность потенциалов ценностей рисунка: историко-культурная ценность помогает приобщать студентов к традициям отечественной культуры в их национальной своеобразии и одновременно раскрыть смысл диалога культур; содержательная ценность обеспечивает формирование у студентов картины мира как системы представлений о природе, мироздании и месте в нем человека; художественная ценность способствует формированию творческих способностей и мастерства, развитию художественного вкуса; эстетическая ценность создает возможность формирования эстетического отношения к действительности; прагматическая ценность позволяет применить рисунок для обустройства жизни и профессиональной деятельности; развивающая ценность удовлетворяет потребностям личностного выбора, творческого выражения, саморазвития студентов.

Литература

1. Путилова, Н. В. Развитие этнокультурного воспитания детей в общем, дополнительном и профессиональном образовании Вологодской области / Н. В. Путилова // Вестник Саратовского областного института развития образования. – 2020. – № 3 (23). – С. 15-22.

2. Путилова, Н. В. Развитие этнохудожественной культуры педагогических работников средствами технологии освоения традиционной росписи Русского Севера на ценностной основе: практикум / Н. В. Путилова. – Вологда : ВИРО, 2019. – 195 с. : ил.

3. Путилова, Н. В. Развитие этнохудожественной культуры обучающихся средствами традиционной росписи по дереву (на материале Вологодской области) : монография / Н. В. Путилова. – Вологда : ВИБ, 2014. – 247 с.

Техника и технология в методике преподавания в мастерской живописи на стекле ЦУТР им. барона А. Л. Штиглица

В основу статьи положены материалы с описанием методики преподавания живописи на стекле ЦУТР им. барона А. Л. Штиглица. Рассматриваются специфика теоретических и практических занятий в мастерской живописи по стеклу в конце XIX – начале XX вв. Также дается характеристика заданий по художественному и техническому исполнению витражей в этой мастерской.

Ключевые слова: витраж, техника живописи, стекольные краски, методика преподавания, оборудование, материалы

Sergey A. Khvalov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Technique and technology in teaching methods in the workshop of painting on glass TsUTR them. Baron A. L. Stieglitz

The article is based on materials describing the teaching methods for painting on glass TsUTR (Specialized school of technical drawing named after Baron A. L. Stieglitz. There are regarded the specific features of theoretic and practice lessons in the studio of painting on glass on the border of 19th and 20th centuries. Also there is presented the characteristic of tasks on artistic and technical execution of stained glass panels in this studio.

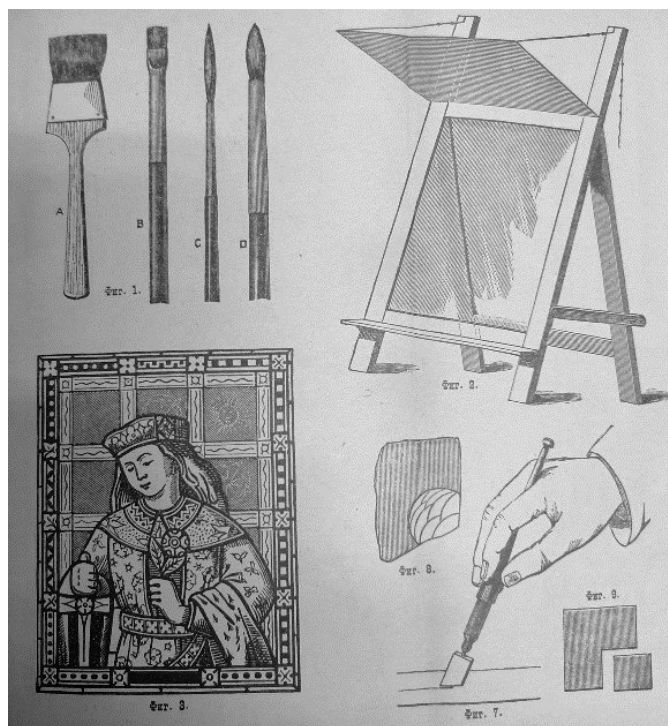
Keywords: stained glass, painting technique, glass paints, teaching methods, equipment, materials.

В 1899 г. при Центральном Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица была открыта мастерская или класс (как его тогда называли) живописи по стеклу. Мастерская была оборудована всеми необходимыми материалами, инструментом, учебными пособиями, техническим оснащением по примеру Парижской Академии прикладного искусства (ил. 1, 2).

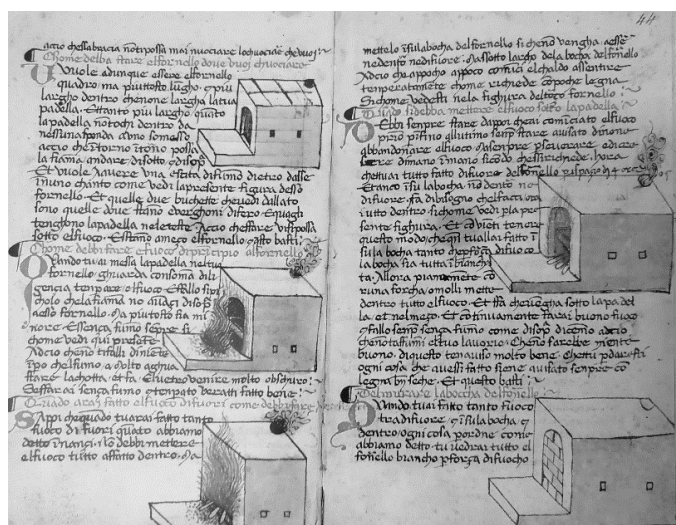
Одним из первых преподавателей был Карл Пассе [1]. Перед ним стояла непростая задача. В начале существования данной мастерской необходимо было выработать методику и технические навыки в обучении студентов по данной дисциплине. Для этого необходимо было создание большой материальной и технической базы.

Практические занятия проводились с акцентом на усвоении навыков в пользовании той или иной краски, свойствами различных по своим качествам стёкол. Уделялось большое внимание умению пользоваться инструментами и

оборудованием для выполнения учебных заданий. Ученики получали помимо основ изобразительного искусства научно-технические знания. Так, любой из учеников знал состав того или иного цвета краски, что входит в состав стекольной массы, используемой при варке стёкол, и то, каким способом можно получить необходимый результат при живописи на стекле. Все эти знания и умения были рассчитаны на программу обучения, состоящую из четырёх отделений. Каждое из них предусматривало задание для изучения и приобретения знаний и навыков изготовления декора стеклянных окон-витражей. После прохождения курса обучения наиболее одарённые ученики, показавшие лучшие результаты в данной дисциплине получали право на двухгодичную командировку за границу для дальнейшего усовершенствования своей специальности, а также право на полный пансион [2].

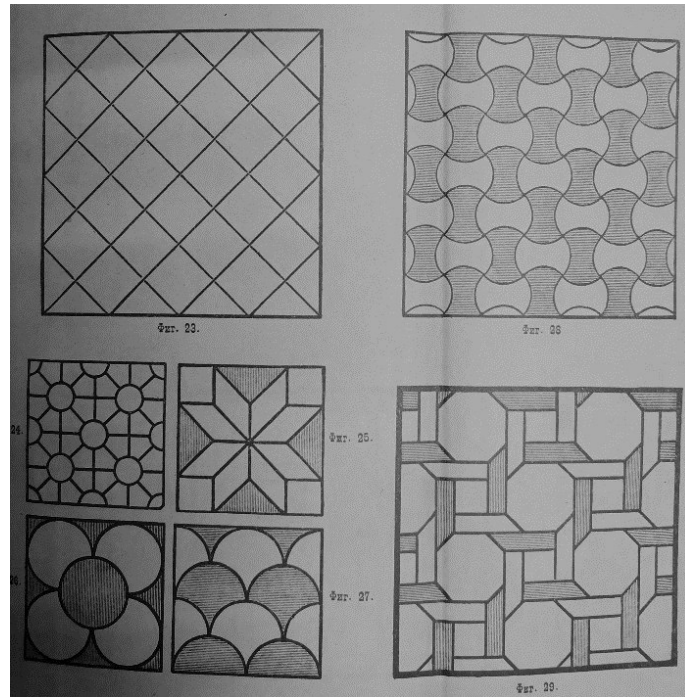


Ил. 1. Учебное пособие по инструментам и оборудованию в витражной мастерской

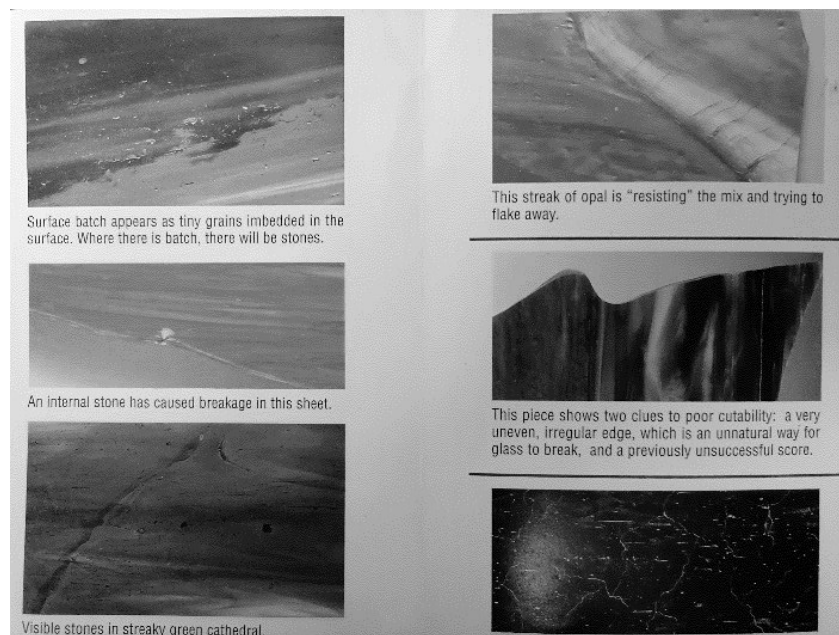


Ил. 2. Описание печи для обжига стекла

В первом отделении давались задания с простыми растительным или геометрическим орнаментом (ил. 3). Основное внимание на практических занятиях уделялось умению пользоваться инструментом для резки стёкол. Выполнялись простые задания по «раскрою» (резке) стеклорезом по лекальным и прямым линиям. Затем готовые стекла, нарезанные по шаблонам, собирали в свинцовую протяжку и запаивали на оловянный припой. Так же параллельно получению практических знаний проходило изучение различных свойств стёкол и связанных с ними технических данных (ил. 4, 5), а также вопроса о том, какие стёкла являются предпочтительными для той или иной техники изготовления витражей.



Ил. 3. Макет витража геометрического и растительного орнамента



Ил. 4. Палитра опаловых стёкол



Ил. 5. Палитра опаловых стёкол

Для реставрации и копирования старинных стёкол учеников обучали приёмам имитации техники старых мастеров (ил. 6, 7). Здесь уже изучали технику живописи на стекле, используя старинные образцы (ил. 8). Знакомятся с более простыми приёмами росписи, а также с красками: чёрной и коричневой. Технические знания устройства печи для обжига расписанных стёкол и как производится обжиг, какие инструменты и оборудование при этом используются.



Ил. 6. Витраж и картон в натуральную Величину



Ил. 7. Фрагмент витража XIV в. Франция



Ил. 8. А. Васильев. Живопись на стекле. Копия с Рафаэля «Святое семейство»

Знакомство учеников с стекольными красками начиналось с этапа, когда их учили тому, на какой основе разводятся краски, каким образом привести их в

рабочее состояние, какие кисти и инструменты необходимы для этого. Для нанесения краски на стекло используются мягкие плоские и круглые кисти. Для прочистки мутированных краской поверхностей стекла использовались более жёсткие кисти.

Необходимо было иметь набор кистей, предназначенных для матирования краской больших участков стекла, обводки контуров, моделировки объёмного изображения.

Все эти знания и умения постигались на практических занятиях с учениками. В процессе первой половины обучения основное внимание уделялось усвоению необходимых познаний в изготовлении простых витражей, где учащиеся демонстрировали свои навыки в работе со стеклом и его декорированием. В частности, это сборка стёкол в металлическую протяжку и последующее их запаивание на оловянной припой. В целом все эти навыки были основополагающими для изготовления витражных окон.

Во время второй половины обучения, как видно из программы, особое внимание уделялось практическим занятиям с материалом, а также получению необходимых познаний относительно технологии производства стекла и его свойств [3], а также технологии декорирования термическим (обжиг в печи) или холодным (травление, гравировка, фаянсование) способом. Наряду с этим давались все более усложняющиеся задания по художественному и техническому исполнению витражей. В живописи на стекле расширяется палитра красок для стекла, в которую входят как прозрачные, так и менее прозрачные эмали. Наконец, изучались различные стёкла, используемые для росписи эмалевыми красками, и исполнение проектов макетов витражей в той или иной технике художественной обработки стекла.

После прохождения курса обучения студенты, показавшие лучшие результаты по данной дисциплине, получали право на командировку за границу для дальнейшего усовершенствования своей специальности на полный пансион. Основное внимание уделялось практической работе в наиболее известных мастерских Франции, Германии, Италии, Испании, Англии [4]. Помимо практических работ в этих мастерских также выполнялись проекты и макеты живописных стёкол по собственным композициям. Каждые полгода студентами высылались отчёты о проделанной работе. За время пенсионерской поездки выпускники класса живописи на стекле изучали памятники витражного искусства и выполняли большое количество работ акварелью, с документальной точностью отображающие витражи, находящиеся в этих странах. Большое внимание уделялось учебным заведениям, где происходил процесс обучения в соответствии с определенной методикой преподавания.

В целом рассматриваемая эпоха (конец XIX – начало XX вв.) была отмечена всплеском популярности витражей и большим спросом на них в декоре интерьеров. Наиболее востребованные в это время стили модерн и неоготика способствовали развитию в области стекольной промышленности, появлению новых уникальных стёкол, дающих большие возможности для художников-витражистов. В связи с возросшим интересом к этой технике начинается более глубокое изучение наследия прошлого, связанного с искусством витража. Именно в это время начинают восстанавливаться и реставрироваться большие окна готических соборов Франции, Германии, Италии. Более того, на основе средневековых витражей создаются новые композиции в сфере монументального искусства. Все это служит еще одним доводом в пользу значимости и актуальности изучения начинания, связанного с

созданием мастерской или класса живописи по стеклу в Центральном Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Литература

1. *Стокс, Л. Л.* Живопись на стекле: руководство живописи на стекле / Л. Л. Стокс. – Москва : Братья Линдеман, 1895. – 50 с.
2. *Минухин, Е.* Витражи / Е. Минухин. – Рига, 1959. – С. 70-100.
3. *Шликевич, Е. А.* Швейцарские витражи XVI–XVIII вв. из собрания Эрмитажа : каталог выставки / Е. А. Шликевич. – Санкт-Петербург, 2010. – 128 с. : ил.
4. *Clasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland.* – Leipzig, 1994. – S. 8-50.

Роль изучения технологии горячей эмали в процессе подготовки художника-монументалиста

Цель статьи – определить роль изучения технологии горячей эмали в формировании будущего художника-монументалиста. Автор статьи акцентирует внимание на особенностях программы обучения технологии горячей эмали в московском и Санкт-Петербургских вузах, ведущих подготовку художников-монументалистов, отмечая, что эмаль имеет свой пластический язык, отличающийся монументальностью образов. Итоговые выводы статьи показывают необходимость изучения технологии горячей эмали будущими художниками-монументалистами, так как выполнение заданий в технике горячей эмали позволяет студентам освоить законы построения монументальной композиции на практике.

Ключевые слова: эмаль, горячая эмаль, монументальное искусство, монументальность, композиция

Yana A. Aleksandrova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The role of studying hot enamel technology in the process of training a muralist

The purpose of the article is to determine the role of studying the technology of hot enamel in the formation of a future muralist. The author of the article focuses on the features of the hot enamel technology training program at Moscow and St. Petersburg universities leading the training of monumental artists, noting that enamel has its own plastic language, characterized by the monumentality of images. The final conclusions of the article note the need for future monumental artists to study the technology of hot enamel, since performing tasks in the technique of hot enamel allows students to master the laws of building a monumental composition in practice.

Keywords: enamel, hot enamel, monumental art, monumentality, composition

В конце XX в. изучение технологии горячей эмали активно вводится в процесс подготовки будущих художников-монументалистов. К настоящему времени (2023) эмаль, изучают на кафедрах Монументального искусства в таких известных вузах нашей страны, как Российский художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Уральский государственный архитектурно-художественный университет и Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Несмотря на то, что к началу XXI в. эмаль активно развивается в области станкового, монументальных искусств, у многих может возникнуть вопрос: зачем нужно вводить изучение технологии горячей эмали в программу подготовки художника-монументалиста? Ведь это достаточно дорогая, трудоемкая техника, которая зародилась и развивалась до второй половины XX в. исключительно в области ювелирного искусства.

Чтобы ответить на этот вопрос и обозначить основные факторы, которые способствовали активному введению изучения технологии горячей эмали в процесс подготовки художников-монументалистов прежде всего обозначим программу обучения этой технологии в разных вузах.

В Санкт-петербургских вузах эмаль изучают практически по одной программе, в основе которой – постижение основ эмалирования через опыт прошлых поколений, то есть через выполнение копии с лучших образцов эмальерного искусства. Для копирования выбраны такие образцы эмали, как византийская эмаль X–XII вв. и лиможская расписная эмаль XV – XVI вв.

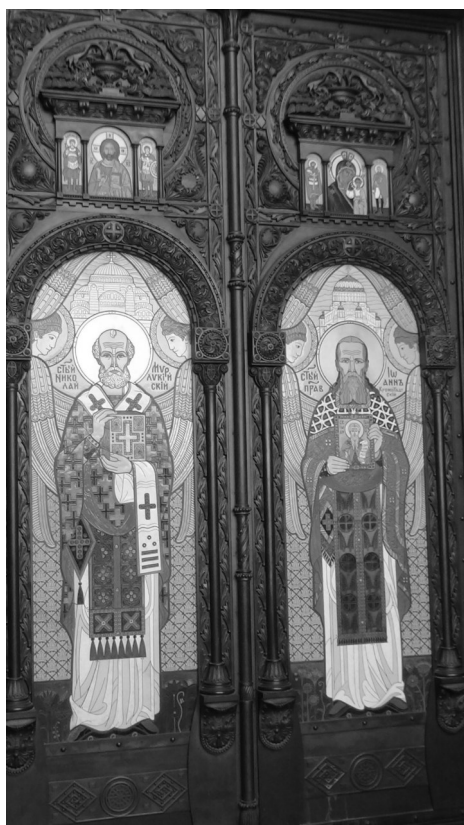
В мастерской РГХПУ им. С. Г. Строганова эмаль изучают несколько иначе, взяв за основу достижения международных эмальерных симпозиумов 1980-х гг. в Кечкемете и Паланге, «такие как свободная живопись с элементами графики, основанная на совмещении ювелирной и промышленной эмали» (2, с. 146).

Считаю необходимым отметить, что станковая эмаль в программе подготовки художников-монументалистов появляется начиная с 1995 г. Первооткрывателем в этой области является Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, в которой благодаря новоизбранному ректору – А. Ю. Талашуку, занимающемуся в этот период поиском способов применения эмали в монументальном искусстве после участия в международных эмальерных симпозиумах в 1983, 1986 и 1988 гг., и Н. А. Яшманову, организовавшему эмальерную мастерскую в этом вузе, «эмаль как технология впервые экспериментально вводится в обязательную программу обучения художников-монументалистов» [1, с. 17], так как:

- появились технологические возможности для работы с эмалью;
- эмаль, как материал долговечна, подобно мозаике, не изменяет яркость и интенсивность красок веками. Следовательно, эмаль как нельзя лучше подходит для создания монументальных произведений;
- эмаль обладает внутренним свечением, глубиной цвета, подобно драгоценным камням;
- эмаль предоставляет возможность сочетать прозрачные и непрозрачные цвета, разные фактуры, чего невозможно добиться в других техниках, применяемых в монументальном искусстве.

Правильность (эффективность) введения изучения технологии горячей эмали подтверждают своим творчеством выпускники мастерской, такие как И. В. Дьяков (ил. 1), С. Н. Крылов (ил. 2) – авторы монументальных эмалей.

Чтобы ответить на вопрос – почему будущие художники-монументалисты изучают технологию горячей эмали, проанализируем наиболее яркие образцы эмальерного искусства, выбранные за основу обучения студентов технологии горячей эмали, обращая внимание на особенности построения композиции, колористическое решение.



Ил. 1. И. В. Дьяков. Икона Иоанна Кронштадтского и Николая Чудотворца, 2012 г. Медь, перегородчатая эмаль, 200 × 70 см.
Кронштадт, Морской собор

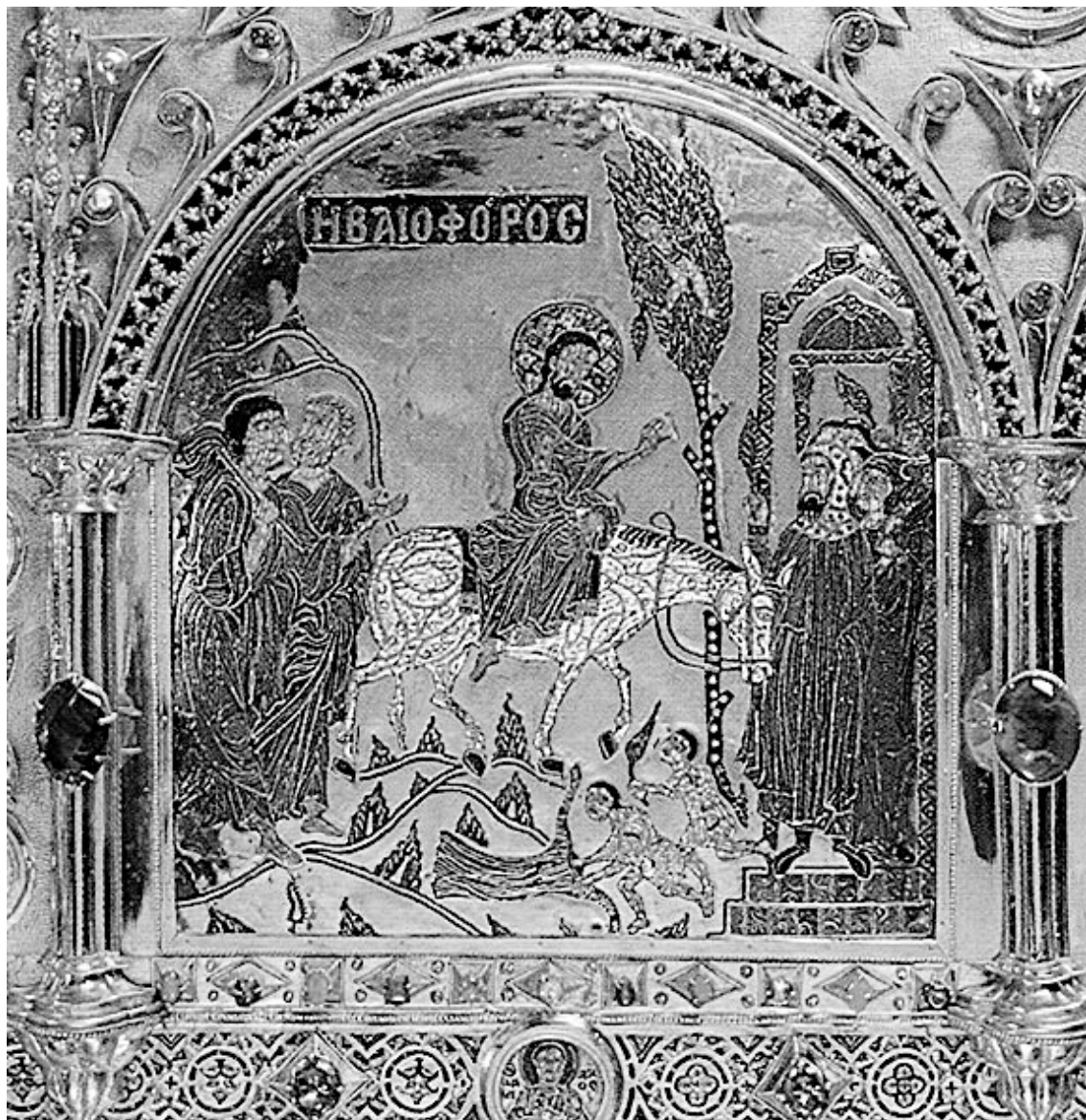


Ил. 2. С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов. Белый парус, 2009 г.
Медь, горячая эмаль, 33 × 23 см. Частный дом

Прежде всего акцентируем внимание на таких техниках, как византийская перегородчатая эмаль и лиможская расписная, на основе которых Санкт-Петербургские художники-монументалисты постигают основы технологии горячей эмали.

Как пример, рассмотрим одну из миниатюр алтаря Пала д'Оро (*Pala d'Oro*), выполненную в технике перегородчатой эмали в X – XII вв. – «Въезд Христа в Иерусалим» (ил. 3): главная фигура располагается в центре, остальные

действующие лица закомпонованы группами по сторонам, в результате получается симметричная композиционная схема, которая придает изображению торжественность звучания. В изображении нет глубины пространства, стилизованные силуэты фигур изображены на ровном, без орнамента золотом фоне, который не растворяет форму, скорее проясняет ее. Используются чистые насыщенные цвета, которые подчеркивают неземное величие божественных первообразов.



Ил. 3. Пала д'Оро. Въезд Христа в Иерусалим.
Собор св. Марка, Венеция, X – XII вв.

Если рассматривать одиночные изображения ангелов алтаря Пала д'Оро (*Pala d'Oro*), то они тоже монументальны: один из них (ил. 4) изображен в трехчетвертном повороте, смотрящим на зрителя, его лик хорошо читается на темном фоне нимба, тонкие перегородки рисуют многочисленные складки одежды, но при этом изображение лишено эффекта объема, оно плоскостно. Крылья решены декоративно и отличаются разнообразием цветов. Его силуэт, положение рук и ног, пестрое решение крыльев создают эффект движения, при этом сохраняя цельность образа. Другой ангел (ил. 5), на контрасте с вышеописанным, за счет симметричного, лаконичного

колористического решения, отличается неподвижностью, производя ощущение умиротворения.



Ил. 4. Пала д'Оро. (Фрагмент).
Собор св. Марка, Венеция,
X – XII вв.



Ил. 5. Пала д'Оро. (Фрагмент).
Собор св. Марка, Венеция,
X – XII вв.

Рассмотрев вышеперечисленные эмали, мы можем выделить следующие характерные для них признаки:

1. техника перегородчатой эмали способствует созданию плоскостного стилизованного изображения, где основное – точно найденный, хорошо читаемый силуэт, внутри которого перегородки рисуют декоративный тонкий изящный узор.
2. Точно найденная выразительная композиция. В каждой из них настолько точно найдены ритмы, соотношение цвета, пластика фигур, что ими можно любоваться до бесконечности.

3. Внутренняя духовность. Византийские образцы искусства имеют религиозный характер. Они полностью отвечают представлениям того времени, что вселенная «непрерывная цепь образов, расположенных в нисходящем порядке, начиная с Христа – образа Бога, и включает в себя *Proorismoi* (неоплатонические "идеи"), человека, символические предметы и, наконец, изображения, созданные художником. Все эти образы – естественная эманация различных первообразов и действующего через них Божественного архетипа. Процесс эманации сообщает образам часть святости архетипа: хоть образ и отличается от своего первообраза *κατ' ουσίαν* (по сущности), он, тем не менее, идентичен ему *καθ' ὑπόστασιν* (по смыслу), и воздаваемая образу честь (*προσκύνησις τιμητικῆ*) посредством образа достигает прототипа» [4].

Следовательно, строго выстроенная композиция, внутренние ритмы, декоративность, плоскостность, которые диктует сама техника перегородчатой эмали и талант художника позволяет создать образ, который мы можем охарактеризовать как

монументальный, так как все перечисленные признаки являются определяющими в понятии монументальность.

Проанализируем эмали, выполненные в технике лиможской расписной эмали, которые совершенно непохожи на предыдущие образцы. Они уже имеют светский характер и у них совершенно другая техника исполнения. Здесь нет той декоративности и условности, которые свойственны средневековым мастерам, изображения реалистичны, но все равно многие из них производят ощущение монументальности.

Например, работа Леонар Лимозена «Психея подносит подарки сестрам» (ил. 7). Эта работа напоминает нам росписи Сикстинской капеллы, выполненные Микеланджело.

Эмалевая пластина представляет собой точную копию гравюры мастера Игральной кости Агостино Венециано (ил. 6), но в отличие от первоисточника производит более сильное впечатление. Так как техника эмали не позволяет полностью копировать все штрихи гравера, то изображение получилось более цельное и выразительное. За счет того, что появился золотой фон и дальний план решен не белым, а уведен вглубь, фигуры выдвинулись на передний план, стали более выразительными. Все это способствует раскрытию художественного образа.



Ил. 6. Агостино Венециано, мастер игральной кости. Психея подносит подарки сестрам, гравюра. 36,5 × 27,5 см



Ил. 7. Леонар Лимозен. Психея подносит подарки сестрам, пластина, 1534–1535 гг. Горячая эмаль, золочение. 23,4 × 17,4 см

Значит в этой работе мы можем выделить следующие черты:

1. четкое разделение переднего и заднего планов.
2. Точное свето-тональное решение, выделение композиционного центра за счет более яркого контраста белых одежд фигур и черной рисующей линии силуэтов фигур.
3. Построение композиции на контрасте условного решения фона и детальной прорисовки основных фигур композиции, имеющих четко-очерченный (легко читающийся) выразительный силуэт.
4. Цельность.
5. Обращение к историческим, мифологическим сюжетам.

Как мы видим лиможская расписная эмаль, подобно византийской перегородчатой также обладает чертами, которые свойственны монументальному производству.

Следовательно, выполняя копии византийской и лиможской расписной эмали, будущие художники-монументалисты не просто постигают основы двух техник эмалирования, в первую очередь они изучают законы построения монументальной композиции на лучших образцах, созданных в разные эпохи.

Если мы обратимся к программе обучения технологии горячей эмали в Российском государственном художественно-промышленном университете имени С. Г. Строганова, то увидим, что здесь изучение эмали ведется по принципу от «простого к сложному». Программа обучения включает в себя следующие задания:

- 1) «геометрические фигуры;
- 2) отмывки и растяжки на простых фигурах;
- 3) флористика;
- 4) анималистика;
- 5) античный портрет» [2, с. 144 – 145].

Выполняя эти задания, студенты постепенно, шаг за шагом, постигают основы художественного языка эмали, открывая для себя особый пластический язык горячей эмали, который отличают, как точно отметил выдающийся художник-эмальер, работающий в области станковой, монументальной эмали Н. М. Вдовкин «лаконичное выражение смысла, его знаковость и образное наполнение» [3, с. 7], то есть качества, которые как нельзя лучше отражают сущность понятия монументальность. Следовательно, работая в технике горячей эмали студент должен помнить, что «художник, создавая декоративное произведение, обязан заполнять плоскость формальными композиционными пятнами, наполнять произведение необходимыми элементами, не имитируя глубину пространства и не создавая иллюзию трехмерности» [5, с. 38].

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что изучение технологии горячей эмали необходимо будущему художнику-монументалисту не только для постижения основ самой технологии, но и для того, чтобы понять и освоить законы построения монументальной композиции, в основе которой масштабное звучание, достигаемое за счет высокой степени обобщения, лаконизма, четко выстроенного внутреннего ритма, то есть качеств, которые присущи лучшим образцам эмальерного искусства. Даже если в будущей творческой деятельности художнику-монументалисту не предоставится возможность работать в технике горячей эмали, знания полученные в процессе изучения этой технологии, основанные на постижении законов гармоничного построения композиции, силуэтном рисовании фигур, точном распределении ритмов, декоративном решении колорита и формы, в основе которых уплощение, стилизация, позволят создавать высокохудожественные композиции в любом материале – будь то сграффито, витраж или мозаика.

Подводя итог, отметим: факторами, послужившими введению технологии горячей эмали в программу подготовки художников-монументалистов, являются:

1. эмаль – один из долговечных материалов, подобно мозаике или витражу, она сохраняет яркость и насыщенность красок веками;
2. эмаль требует от художника особого пластического языка; это лаконизм, условность, силуэтное рисование, декоративное решение цвета и формы.

Следовательно, как точно отметил С. Н. Крылов, «изучение приемов, художественных средств эмалирования необходимо монументалисту. Перечисленные технические и изобразительные особенности горячей эмали способствуют познанию синтеза материалов, что формирует разноплановое, неограниченное мышление художника» [5, с. 39].

Литература

1. *Александрова, Я. А.* Формирование центра художественной эмали в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: истоки, этапы развития / Я. А. Александрова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3 (77). – Ч. 1. – С. 16-19.
2. *Александрова, Я. А.* Станковая эмаль Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI вв.: истоки и эволюция : 17.00.04 : дис. ... канд. искусствоведения / Яна Александровна Александрова ; РГПУ им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2020. – 368 с.
3. *Вдовкин, Н. М.* Творческий процесс художественного эмалирования в современном изобразительном искусстве / Н. М. Вдовкин // Солнце для всех : II Международная биеннале искусства эмали (20 сентября – 27 октября 2012 г.) : каталог / арт-проект «Современная художественная эмаль» ; сост. О. О. Лысенкова, В. А. Щербинин. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 7-9.
4. *Демус, О.* Мозаики византийских храмов: принципы монументального искусства Византии = Byzantine Mosaic Decoration: aspects of Monumental Art in Byzantium / Отто Демус ; пер. с англ. Э. С. Смирновой ; ред. и сост. А. С. Преображенский. – Москва, 2001. – Англ. изд. : London, [1947]. – URL: <http://www.rusarch.ru/demus1.htm> (дата обращения: 27.01.23).
5. *Пономаренко, С. П.* Горячая эмаль 2018 : учебное наглядное пособие / С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 56 с.

**Актуальные проблемы преподавания дизайна
для людей с ограниченными возможностями здоровья**

В настоящее время очень востребована реабилитация через искусство, особенно дизайн, для лиц с ограниченными возможностями здоровья. В статье рассказывается о преподавании дизайна в Межрегиональном центре реабилитации лиц с проблемами слуха (колледж). Это единственный с 1965 года уникальный гуманитарный учебный центр для незлышающих людей. Роль дизайна актуальна для людей, воспринимающих мир через зрение. Дизайнерские методы в обучении дизайну через адаптацию ФГОС будущих дизайнеров требуют пристального внимания общества.

Ключевые слова: дизайн, инвалиды по слуху, средние специальные учебные заведения

Vladimir I. Sychev

Saint Petersburg, Russia

Inter-Regional Center

for the Rehabilitation of Persons with Hearing Disabilities (college)

Actual problems in teaching design for people with physical disabilities

Currently art, and especially design, are in great demand for rehabilitation of people with physical disabilities. The article details our experience of teaching design at the Inter-Regional Center for the Rehabilitation of Persons with Hearing Disabilities (college). Since 1965 this has been the only and unique training center in the humanities for people with impaired hearing. The role of design is relevant for people who perceive the world through vision. Our designer methods in teaching design through the adaptation of the Federal State Educational Standards to future designers require close attention from the society.

Keywords: design, impaired hearing, secondary specialized educational institutions

В настоящее время значение дизайна неизмеримо выросло и расширилось по сравнению с первоначальным взглядом на дизайн в середине XX в. как создание промышленно-утилитарных вещей. Существует много направлений дизайна и все они связаны с определенными, конкретными сторонами жизни и деятельности человека. Появилось даже такое экзотичное направление как «Дизайн человека», включившего в себя элементы эзотерики, каббалы, астрологии, квантовой физики и психологии. В данной статье мы проанализируем и опишем только актуальные проблемы социального и педагогического дизайна на примере преподавания дизайна в Федеральном казенном профессиональном образовательном заведении

«Межрегиональный центр реабилитации лиц с проблемами слуха (колледж) Министерства труда и социальной защиты РФ.

Образцом гармоничного социального и педагогического дизайна в СССР являлся Ленинградский восстановительный центр Всероссийского общества глухих. Он находился в пригороде Павловск под Ленинградом. У его создателя и первого директора Иосифа Флориановича Гейльмана были глухие родители. Отец до революции окончил Центральное училище технического рисования, созданного на средства А. Л. Штиглица. Мать училась в Смольном институте и работала художником-ретушером в фотоателье Карла Буллы. Владея с детства русским жестовым языком глухих, работая сурдопереводчиком и учителем вечерней школы глухих, И. Ф. Гейльман понимал огромную значимость искусства в формировании гармоничного мировоззрения неслышащих людей и создания доступной среды для инвалидов по слуху. ЛВЦ ВОГ начинался с изостудии в Доме культуры глухих в бывшем дворце Михаила Романова, отданного Всероссийскому обществу глухих после социалистической революции 1917 г.

Неслышащая талантливая молодежь приезжала со всего Советского Союза в изостудию, которая трансформировалась в 1965 года в политехникум ЛВЦ ВОГ. В нем на художественном отделении за пять лет обучения глухая талантливая молодежь осваивала академический курс рисунка, живописи и композиции, проектирование графического и средового дизайна. Программа обучения визуальным искусствам была уникальна, адаптированная для инвалидов по слуху. Все преподаватели центра владели русским жестовым языком. В кабинетах находились учебно-методические плакаты по всем направлениям обучения. Основной упор в обучении был сделан на практическом освоении знаний, на создании живописных, графических станковых композиций, дизайнерских проектов. ЛВЦ состояло из четырех структур – ПТУ, УПП, политехникум, экспериментальная художественная мастерская. В профессионально-техническом училище обучались радиомонтажники, наборщики текста, переплетчики для типографий. На учебно-производственном предприятии студенты проходили учебную и производственную практику и самые старательные оставались работать после окончания обучения. В политехникуме по гуманитарному направлению обучались будущие художники-оформители широкого профиля, сурдопереводчики, культурно-просветительные работники для Домов культуры ВОГ, юристы, бухгалтера для разных структур и регионов ВОГ. В экспериментальной художественной мастерской глухие художники создавали информационный и графический дизайн для Павловска, Пушкина, плакаты для ЛВЦ и других структур ВОГ. Проблем с трудоустройством инвалидов не было, поскольку региональные отделения ВОГ направляли молодежь учиться в ЛВЦ и после окончания учебы трудоустроивали всех выпускников, кроме тех, которые продолжали обучение в ВУЗах. Позитивным моментом является то, что глухой человек, особенно художник и артист, подходит к воспринимаемому объекту без предрассудков, больше обращает внимание на детали и открывает его удивительные стороны, каждый раз видя мир заново.

По данным кафедры специальной психологии МГППУ примерно 30% глухих подростков имеют дополнительные нарушения – зрительные, моторные и трудности в обучении. Около 40–50% глухих имеет проблемы в эмоциональной сфере (в 1,5–2 раза чаще слышащих). Примерно у 15 – 20% глухих имеются проблемы с

психикой. Отсутствие акустического компонента в восприятии ведет к его отрывочности, и у многих глухих формируется представление о бессмысленности окружающего мира, им кажется, что с ними происходят непонятные вещи, которые побуждаются потусторонними силами. Многие глухие недостаточно понимают последствия какого-то своего действия. Почти половина инвалидов по слуху имеет различные проблемы в здоровье и психике.

Единственным каналом получения информации об окружающем мире для глухих является зрение, которое обеспечивает получение 85 – 90% информации, поступающей в мозг через зрительный анализатор. Частичное или глубокое нарушение функций восприятия вызывает ряд отклонений в физическом и психическом развитии человека. Даже человек с различной степенью глухоты при пользовании слуховым аппаратом без чтения с губ и получения визуальной информации в виде субтитров не может обойтись. В силу физиологических ограниченных особенностей получения информации нагрузка на зрение и мозг глухого колоссальная. В целом восприятие информации о мире происходит посредством гештальта. Глухие мыслят гештальтом, то есть образами, картинками. Порой их гештальт несовершенен, не обладает целостностью и откладывается в подсознании в виде неполных, неосознанных эмоций, влияющих негативно на психику.

В формировании словесно-логического мышления глухой подросток резко отстает от слышащего сверстника. Это влечет за собой и общее отставание в познавательной деятельности. Отсутствие полноты восприятия и большая нагрузка на мозг сказывается на психологическом состоянии человека. Это приводит к быстрой утомляемости, психологическим срывам, срабатыванию защитных механизмов организма, уходу в болезнь и происходит отторжение новой информации. Глухие капсулируются и самоизолируются от мира. Капсулирование говорит о невротической потребности человека вынудить мир соответствовать его желанию. Он требует, чтобы реальность изменилась в соответствии с его идеями, взглядами, желаниями и знаниями; и когда он обнаруживает, что этого соответствия нет, и не будет, даже несмотря на его попытки принудить, т. е. сделать невозможное, он испытывает чувство беспомощности, поскольку не в состоянии совершить невозможное и тогда он отвергает эту реальность и закрывается в своем «удобном» мире.

Глухие способны к непосредственным чувственным переживаниям, подлинному сочувствию, но в то же время склонны к поверхностности, из-за которой вместо углубления в проблему, они ищут новых поверхностных и неглубоких впечатлений. В силу этих особенностей восприятия и психологии уровень освоения знаний у глухих ниже, чем у здоровых людей. Инвалидам по слуху нужно больше времени для освоения и закрепления новых знаний. Преподавателям приходится по несколько раз объяснять материал, упрощать и адаптировать его для глухого студента. Следствием глухоты является отставание в умственном развитии, плохая память, низкое качество освоения полученных знаний. В то же время наблюдается асоциальное поведение, иждивенчество, излишняя самоуверенность, закомплексованность и нежелание адаптироваться в общество. Проблем в воспитании инвалидов по слуху много. Это требует адаптированного педагогического дизайна с учетом индивидуальных особенностей инвалидов по слуху. Эти особенности обучению дизайну учитывались в процессе обучения в политехникуме при Ленинградском восстановительном центре Всероссийского общества глухих. Была создана

комфортная психологическая среда, студенты были окружены любовью и вниманием преподавателей, владеющих русским жестовым языком, ведь они почти все были из семей глухих и понимали особенности восприятия и психологии глухих на примере своих глухих родителей, братьев или сестер.

Естественно, что визуальные искусства были наиболее доступными для освоения глухими людьми. Основной упор для будущих художников был сделан на обучение основам классического искусства. Много учебных часов было отдано рисунку, живописи, станковой композиции и графике. Эти дисциплины преподавались с 1 по 5 курсы. Вся программа обучения была направлена на формирование гармоничной, гуманитарной личности, на ее успешную социализацию и адаптацию в общество. С помощью визуального искусства в процессе арт-терапии шла полноценная реабилитация инвалидов по слуху. Глухие воспитывались на шедеврах русского и советского изобразительного искусства. Творчество Рублева, Брюллова, Сурикова, Репина, Васнецова, Нестерова, Рериха, Пластова, Дейнеки, Ткачева, Коржева и других художников благотворно влияло на студентов, мотивировало их создавать свои композиции, участвовать впоследствии на выставках наравне со слышащими мастерами. Успешному обучению способствовали близость к Эрмитажу, Русскому музею, выставки в Союзе художников на Большой Морской и в Манеже. Благодаря инновационной программе обучения художники – выпускники политехникума при ЛВЦ получали необходимые навыки и поступали в институт им И. Е. Репина, ЛВХПУ им В. И. Мухомовой, в институт им. А. И. Герцена, в институт технологии и дизайна, институт имени В. И. Сурикова и другие ВУЗы. Можно сказать, что педагогический дизайн был успешно апробирован в Ленинградском восстановительном центре. Педагоги имели максимум свободы в рамках существующей в СССР образовательной системы. Они давали основной базис знаний по культуре и искусству неслышащим студентам. Учителя были освобождены от составления многочисленных отчетов и документов перед учредителем – Всероссийским обществом глухих. Решения по текущим проблемам принимались немедленно. Это способствовало созданию комфортных условий для преподавателей и максимальной отдаче ими своих знаний и практических умений глухим студентам.

После 1990 г. Всероссийское общество глухих в связи с разрухой и упадком экономики не смогло финансировать ЛВЦ. Политехникум со всем имуществом и недвижимостью был передан на баланс государства. Было ликвидировано ПТУ из-за невостребованности профессий переплетчиков, наборщиков текста, радиомонтажников. Учебно-производственное предприятие отделилось от ЛВЦ и стало собственностью ВОГ. Ленинградский восстановительный Центр трансформировался в Межрегиональный центр реабилитации лиц с проблемами слуха (колледж) Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации. Был введен Федеральный государственный образовательный стандарт среднего специального образования. В нем нет деления на здоровых людей и инвалидов. Не учитывались особенности людей с ОВЗ (ограниченными возможностями здоровья). Преподавателям колледжа МЦР пришлось предпринять немалые усилия для сохранения положительных аспектов гуманитарного образования неслышащих людей и втиснуть их в прокрустово ложе ФГОС СПО. Исчезли некоторые учебные дисциплины из-за несоответствия требованиям специальности 54.02.01 Дизайн (по отраслям). Вместо 5 лет

углубленного спокойного изучения дизайна стало 4 года интенсивного напряженного обучения.

В связи с тем, что в начале 1990-х годов ФГОС по дизайну выбирали люди, не понимающие сущность дизайна, психологию и особенности восприятия глухих людей, вместо углубленного гуманитарного профиля был выбран базовый уровень дизайна по отраслям для промышленности, которой как таковой не было. В результате резко сократилось практическое освоение рисунка и живописи. На четвертом курсе эти предметы исчезли из учебной программы. Тем самым глухих студентов лишили возможности подготовиться к поступлению в художественные и дизайнерские ВУЗы. Единственное в России учебное гуманитарное заведение среднего профессионального образования для глухих людей переживает нелегкий период. Внешне сейчас все обстоит благополучно. Имеется отремонтированный учебный корпус с удобными аудиториями и комфортабельное общежитие, бесплатное питание. Это резко контрастирует с недостатками материального обеспечения и сверхплотности общежития времен СССР. Сейчас обеспечены необходимые условия для учебы. Однако в обучении дизайну в настоящий момент наблюдаются негативные проблемы. Многие преподаватели не владеют русским жестовым языком, не понимают студентов, а ученики не понимают педагога, не учитывающего особенностей психологии и визуального восприятия глухих. Недостаточно визуального учебно-методического материала, ведь глухие «слышат» глазами. Недопустимо, когда преподаватель не передает файл текста лекции или презентации студентам для тщательного изучения и повторения в другое время. Во время занятия студенты могут отвлечься и не понять какое-то слово или предложение, которое параллельно словам педагога жестами пересказывает сурдопереводчик. В результате теряется смысл большей части лекции. Порой ученик не понимает, что говорит педагог и что он требует. Студенты порой отсутствуют по уважительным причинам на занятиях. Они участвуют в разных конкурсах, Абилимпикс, Деафскилс, в спортивных соревнованиях или проходят медицинское обследование, оперируются, часто болеют и лечатся. Нет адаптированного подхода с учетом индивидуальных особенностей инвалидов. Чиновники от образования порой требуют от неуспевающего студента-инвалида выполнения нереальных по объему практических заданий и пересказа неизученных пропущенных лекций. Глухие студенты такой подход считают издевательством над ними. Порой они не выдерживают интенсивной учебной программы, большого объема домашних заданий, жалуются на отсутствие у них персональных компьютеров, ноутбуков с необходимой минимальной периферией и программным обеспечением. Из-за этого происходит капсулирование, ухудшение образовательного процесса, разрушение комфортного психологического климата. Некоторые студенты-инвалиды перестают ходить на занятия и выполнять курсовые задания по дизайн-проектированию. Они самоуверенно считают, что администрация колледжа их переведет на следующий курс и позволит выполнить ВКР – выпускную квалификационную работу. С подобным неадекватным поведением студентов успешно справлялись в ПТУ и политехникуме во время СССР. Однако в настоящее время либерализма и вседозволенности с этим негативным явлением преподавателям стало трудно справляться.

На отделениях Адаптивной физической культуры неслышащие учителя успешно обучают будущих тренеров – педагогов для инвалидов. Так же на

отделении Дизайн положение спасают педагоги-инвалиды по слуху. Они с успехом закончили политехникум ЛВЦ или колледж МЦР, получили высшее дизайнерское образование, владеют жестовым языком, понимают психологию и особенности восприятия неслышащих людей. Их авторитет среди глухих студентов высокий. Глухие им больше верят, чем чужим для них слышащим, не знающим жестовый язык педагогам. Большой жизненный опыт и весомые достижения в области спорта и искусства преподавателей-инвалидов по слуху являются достойным примером для молодежи.

На отделении Дизайна колледжа МЦР происходило постепенное адаптирование ФГОС для инвалидов по слуху. Дизайн имеет много разновидностей. Если обучать только одному конкретному виду дизайна, то это сужает возможность найти инвалиду работу в другой области дизайна. По данным интернета в России почти 184 колледжа учат дизайну. Некоторые колледжи специализируются в одном или нескольких направлениях дизайна. Например, обучают только дизайну интерьерера, дизайну обуви, дизайну среды, графическому дизайну, дизайну одежды и аксессуаров, дизайну костюма, промышленной графике, рекламной графике, полиграфическому дизайну, ландшафтному дизайну, арт-дизайну, 3D-моделированию для анимации и компьютерных игр, дизайну игрушек, цифровому дизайну. Как утверждал виртуальный Козьма Прутков: «Никто не обнимет необъятного!». Инвалиды тем более это не смогут сделать. В колледже МЦР постарались в учебную программу ФГОС СПО 54.02.01 Дизайн (по отраслям), предназначенную для промышленности, вместить как можно больше разновидностей дизайна. Студентам дают знания по информационному и графическому дизайну, рекламной графике, плакату, дизайну текстиля, дизайну среды, моушн-дизайну, *web*-дизайну, 3D-моделированию, арт-дизайну, дизайну персонажей. Педагоги по мере своих сил и возможностей стараются сблизить обучение и практические задания с требованиями конкурсов Деафскилс и Абилимпикс, подготовить будущих дизайнеров к быстро меняющейся ситуации в мире. Тем более необходим переход в колледже МЦР с дизайна для промышленности на углубленный, при котором даются больше знаний по рисунку, живописи, композиции, основам психологии и педагогики. Нужно готовить дизайнеров-учителей для школ глухих, для изостудий, для различных организаций. В 2022 году выпускник колледжа МЦР Дмитрий Ростов в Петербурге открыл художественную сурдо-изостудию «Космос» для молодежи от 14 до 35 лет. Таких изостудий для глухих детей в России должно быть много.

У всех разновидностей дизайна существует основная база по основам дизайна. Однако в силу особенностей восприятия и мышления глухие не видят общую целостность и взаимосвязь элементов структуры. Неизбежным становится факт, когда, освоив основы компьютерной графики, после летних каникул студент не может повторить те задания, которые он успешно выполнил до каникул. Он не понимает, что полученные базовые знания первоначального модуля необходимы для успешного освоения более высокого модуля. Полученные знания основ дизайна нужны для следующей ступени выполнения комплексного дизайн-проекта. Приходится преподавателю снова повторять студенту прошлые темы занятий и восстанавливать его утраченные навыки. Если учесть, что работа ведется по индивидуальным практическим дизайн-проектам и с каждым студентом надо работать отдельно, то у педагога не остается времени на помощь другим ожидающим консультации

студентам. Нужно неоднократно обращать внимание студентов на те или иные особенности дизайна, объяснять важность эстетики и развитие художественного вкуса для творческого проектирования как отдельных вещей или компонентов, так и для комплекса, системы, ансамбля гармоничной предметной среды.

Большое значение имеют визуальные иллюстративные материалы для обучения дизайну. Это презентации, информационные плакаты, оригинал-макеты дизайн-проектов. В настоящее время максимально используются цифровые и сетевые источники информации. Студентов постепенно приучают к самостоятельному получению знаний из этих источников, поиску, исследованию и анализу необходимой информации для дизайн-проектирования. Однако обилие информации не всегда помогает. Порой глухой студент не может в силу неграмотности или плохого владения вербальным мышлением найти необходимую информацию. Не любят многие глухие студенты читать. И не каждая книга или учебное пособие в достаточной мере объясняет материал. Невозможно обучить глухого студента по толстой книге одной программы 3D MAX размером с кирпич. Например, есть отличное учебное пособие «Композиция в дизайне. Методические основы композиционного формообразования в дизайнерском творчестве В. Б. Устина [1]. В этой книге подробно с насыщенным визуальным материалом и в то же время кратко рассказывается только о средствах построения композиции и гармонизации художественной формы, о принципах композиционно-художественного формообразования. Визуальный учебный материал представлен несложными формальными иллюстрациями студенческих работ. Это хорошее учебное пособие для студентов колледжа МЦР. Однако если мы сравним книгу Устина В. Б. с более объемной книгой «Основы дизайна» [1] Дэвида Лауэра и Стивена Пентака, то увидим существенные различия. В книге Лауэра и Пентака очень много визуального материала. Все принципы и элементы дизайна раскрываются через живописные и графические произведения искусства. Много репродукций всемирно известных произведений искусства разных эпох, стран, жанров и стилей искусства. Через творчество Фра Анжелико, Рембрандта, Яна Вермера, Кацусико Хокусая, Жерома, Пауля Клее, Ван Гога, Пикассо, Магритта и многих знаменитых художников авторы разъясняют особенности основ дизайна и формообразования. Тем самым показываются взаимосвязь и единство изобразительного искусства и дизайна.

В настоящее время беспрецедентного столкновения различных мировоззрений и глобальной конфронтации возрастает гуманитарная и социальная значимость искусства и дизайна в России и в мире. Искусство и дизайн становятся мощным идеологическим и материальным оружием в борьбе за самобытность и независимость нашей страны. В то же время искусство и дизайн объединяют всех людей, ведь они направлены на гармонизацию и развитие духовной личности, на создание комфортной эргономичной среды человека. Знакомить незрячих людей с визуальными искусствами надо с раннего возраста. Тем более социальный и педагогический дизайн имеет большое значение для подрастающего поколения, определяет позитивную парадигму развития цивилизации.

Литература

- 1 *Устин, В. Б.* Композиция в дизайне : методические основы композиционно-художественного образования в дизайнерском творчестве : учебное пособие / В. Б. Устин. – Москва : АСЕ : Астрель, 2008. – 239 с.: ил.
2. *Лауэр, Д.* Основы дизайна / Дэвид Лауэр, Стивен Пентак. – Санкт-Петербург : Питер, 2017. – 304 с. : ил.

Решение творческих задач в процессе выполнения учебных живописных постановок студентами-дизайнерами

Статья посвящена решению проблемы обучения живописи будущих дизайнеров с учетом оптимального синтеза учебных и творческих задач. Материал статьи также направлен на подтверждение необходимости базовой общепрофессиональной подготовки студентов-дизайнеров в области академической и специальной живописи.

Ключевые слова: живопись, учебные постановки, студент-дизайнер, творческие задачи, учебные задачи, общепрофессиональная подготовка дизайнера

Nadezda A. Kosenko

Orel, Russia

Orel State University named after I. S. Turgenev

Features of specialized training in painting for design students of higher educational institutions

The article is devoted to solving the problem of teaching painting to future designers, taking into account the optimal synthesis of educational and creative tasks. The material of the article is also aimed at confirming the need for basic general professional training of design students in the field of academic and special painting.

Keywords: painting, educational productions, student-designer, creative tasks, educational tasks, general professional training of a designer

Живопись традиционно выступала одной из учебных дисциплин в общепрофессиональной подготовке студента-дизайнера. Однако, после введения стандартов 3++, а также фактического отсутствия профессиональных стандартов «Дизайнер» (за исключением «Графического дизайнера»), учебные планы по данному направлению подготовки стали в основном нацеливаться на конкретную область профессиональной деятельности. Анализируя учебные планы направления подготовки 54.03.01 Дизайн, было замечено, что многие вузы стали уменьшать объем учебных часов на базовые художественные дисциплины или вообще убирать из системы подготовки дизайнеров такую дисциплину, как «Живопись» или «Академическая живопись». Несмотря на то, что в соответствии с последним Стандартом, значительно была увеличена доля практик, но при этом студенты должны быть профессионально подготовленными к работе на практике, иметь базовую подготовку в области изобразительного искусства.

Наверное, можно исключить учебную дисциплину «Живопись» или «Академическую живопись» из учебного плана подготовки бакалавра-дизайнера. Вокруг

профессии дизайнера долгое время ведутся многочисленные споры: должен ли он вообще уметь рисовать и писать или достаточно уметь пользоваться программными продуктами в процессе создания дизайна на компьютере?

Однако ведущие педагоги-практики считают, что обучение любой художественной специальности в вузе предполагает наличие у будущего художника или дизайнера основ художественной культуры и изобразительной грамотности. Поэтому проблема обучения живописи студентов-дизайнеров является актуальной, а ее решение имеет множественные варианты.

Исследуя подобную проблему, Чжао Синьсинь отмечает необходимость нахождения интеграционных связей между проектировочной деятельностью дизайнера и академической живописью [5]. Автор обращает внимание на обязательную составляющую профессии дизайнера – наличие художественного вкуса и эстетических чувств. А живопись здесь способствует проявлению индивидуальности проектировщика в процессе профессиональной деятельности. Таким образом, если дизайн выступает «синтезом техники и искусства», то живопись вполне может способствовать формированию творческого мышления будущего дизайнера.

Являясь областью профессиональных интересов Чжао Синьсинь, академическая живопись обозначена как необходимая дисциплина в профессиональной подготовке дизайнера, но требующая преобразований в методике ее преподавания на современном этапе развития дизайн-образования [6].

Л. Г. Медведев и В. П. Краснобородкин в статье «Специфика подготовки дизайнеров на занятиях по живописи» также отмечают целесообразность освоения будущими проектировщиками основ живописной грамоты как необходимой базовой составляющей их профессии [3]. Авторы обращают внимание на то, что живопись следует обязательно использовать в обучении будущих дизайнеров как интегративную дисциплину вместе с рисунком, цветоведением и др., доказывая, что именно живопись является одним из способов понимания сущности гармонии как признака проявления художественной культуры личности. Исследователи последовательно доказывают, что компоненты «Живописи»: рисунок, композиция, колорит, техника и технология живописных материалов и т. д., – являются одновременно и составляющими профессиональных знаний дизайнера.

В статье Специфика обучения живописи бакалавров по направлению «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство» А. И. Сухарев и Н. К. Пронина обращают внимание на особенности методики преподавания живописи студентам именно данных направлений подготовки. Авторы полагают, что в качестве основного учебного задания с успехом может использоваться натюрморт в различных его интерпретациях, в том числе и декоративная стилизация натюрморта. А цвет и форма считаются основными средствами создания художественного образа и в живописи, и в дизайне. Поэтому программные задания по живописи для будущих дизайнеров должны соответствовать алгоритму развития художественного восприятия и навыков разработки плоскостно-орнаментальных цветных изображений [4].

Целью изучения проблемы, обозначенной в статье, является выявление ряда творческих задач, которые будут решать студенты-дизайнеры в процессе выполнения учебных живописных постановок.

В связи с этим следует

- проанализировать структуру построения программных учебных заданий в рамках дисциплины «Живопись»;
- найти точки соприкосновения творческих задач, которые студенты решают в процессе освоения живописи, и профессиональных задач дизайнера;
- привести примеры и прокомментировать образцы заданий по живописи, включая описание учебных постановок;
- предложить систему последовательно возрастающих по сложности творческих задач для решения студентами-дизайнерами в процессе обучения живописи.

Процесс обучения живописи студентов творческих специальностей: дизайнера, художника, педагога изобразительного искусства и т. д. имеет общую природу, так как это процесс профессионального становления авторов художественной идеи, но только в разных областях творчества.

Именно поэтому в процессе выполнения учебных заданий по ряду учебных дисциплин необходимо решать определенные творческие задачи.

Существует еще одна проблема – это определение баланса между учебными и творческими задачами в процессе выполнения учебных постановок.

В процессе обучения студента-дизайнера живописи прежде всего ставятся задачи формирования фундаментальных знаний, умений и навыков в области изобразительного искусства при выполнении последовательно усложняющихся заданий.

Первые задания по живописи – это чаще всего этюды простейших натюрмортов на грамотное композиционное построение, решение ясных, простых тоновых и цветовых отношений. Нецелесообразно сразу же на первых занятиях ставить перед студентами творческие задачи, также, как и ставить сложные учебно-творческие постановки. Связано это с тем, что несмотря на наличие определенного творческого потенциала, студенты еще не имеют прочной базовой грамотности, которая позволит плодотворно его проявить.

На первом этапе обучения живописи студенты знакомятся с академическими основами живописного изображения: композиционное решение, конструктивный рисунок, техника и технология работы живописными материалами (акварель, гуашь), цветовые и тоновые отношения, передача объема, пространства и материальности средствами живописи и др. На данной ступени обучения живописи будущие дизайнеры выполняют краткосрочные и длительные этюды учебных постановок с натуры, максимально приближая изображение к реальности.

В дальнейшем, в процессе обучения живописи студенты-дизайнеры осваивают ряд профессиональных задач, которые будут успешно применяться в проектно-творческой деятельности: изучение гармоничных сочетаний цветов, особенностей стилизации в живописи, освоение условно-образного языка в живописи, особенности применения различных средств выразительности.

Уже к концу первого года обучения при выполнении учебных заданий по живописи вполне возможно решение творческих задач, которые будут также постепенно усложняться в процессе освоения живописного мастерства.

В процессе определения творческих задач в соответствии с целями и задачами выполнения учебных постановок выяснилось, что их успешному решению мешает ряд факторов, имеющих непосредственное отношение к самим обучающимся:

- стереотипность решения творческих задач в процессе работы над учебной постановкой,

- отсутствие интереса, эмоционального отношения к изображаемому,
- слабые теоретическая база и практический опыт в области живописи,
- заикленность на работе с натуры и неумение отойти от предметных форм реальной действительности.

Для творческого отношения студентов-дизайнеров к самому процессу живописи, а также к процессу обучения живописи нужно обеспечить необходимые педагогические условия. При этом немаловажная роль здесь отводится личности самого педагога. Ни для кого не секрет, что творчески активный, заинтересованный в эффективном результате художник-педагог является катализатором развития творческой активности обучающихся. Поэтому даже если использовать одну рабочую программу по дисциплине «Живопись» в одной и той же группе – у разных педагогов могут быть разные результаты.

Кроме того, если в процессе обучения студентов-дизайнеров живописи будет применяться индивидуальный подход к обучающимся, то педагог обязательно сможет достичь серьезных результатов.

Если решение творческих задач при выполнении заданий по живописи, в процессе работы над учебными постановками, считается одним из основных направлений в профессиональном становлении будущего дизайнера, то возникает два новых вектора педагогических проблем.

Во-первых, каким требованиям должны отвечать учебные постановки по живописи, чтобы при их выполнении студенты могли решать не только учебные, но и творческие задачи, особенно те задачи, которые связаны с профессиональной деятельностью будущего дизайнера.

Во-вторых, какие существуют критерии для того, чтобы показать успешность решения творческих задач студентами-дизайнерами на занятиях по живописи.

Учебно-творческие постановки для будущих дизайнеров должны не только соответствовать рабочей учебной программе по живописи, отвечать высоким эстетическим требованиям, но и составляться ведущим педагогом в соответствии с основным принципом обучения – «от простого к сложному, от известного к неизвестному».

Учебную дисциплину «Живопись» можно разбить на конкретные этапы в соответствии со спецификой общепрофессиональной подготовки дизайнера [2].

На первом этапе обучения живописи происходит освоение основ изобразительной грамоты. Поэтому в качестве первых живописных постановок берутся натюрморты, состоящие из простых, ясных по форме и цвету бытовых предметов. Первые творческие задачи связаны с развитием художественного восприятия студентов, умения «правильно» видеть и избирательно мыслить. На данном этапе основными живописными техниками выступают преимущественно акварель и гуашь. Здесь педагог чаще всего может предложить студентам попробовать разнообразные способы и приемы работы в этих живописных техниках, одновременно осваивая творческие возможности этих материалов живописи.

Так как студенты имеют разный уровень довузовской подготовки по изобразительному искусству, то первая ступень обучения позволяет всем обучающимся начать осваивать живопись с доступных и простых учебных постановок. Но уже на данном этапе, чтобы подготовленным студентам сохранить интерес к учебе, желательно применять индивидуальные задания, связанные с творческим проявлением

имеющихся навыков. Такими творческими задачами могут являться: использование ограниченной палитры цветов, работа с применением мозаичного метода, живопись гуашью при помощи палитры заготовленных колеров и др.

На следующем этапе решаются более сложные живописные задачи, одновременно с этим, усложняются и творческие задачи. Теперь целесообразно ставить натюрморты тематического характера: спортивный, литературный, исторический и т. д. Кроме того, интересны варианты натюрмортов с разным эмоциональным строем: лирический, героический, романтический. На данном этапе обучения можно предлагать студентам решить творческие задачи, связанные с выявлением конкретного художественного образа в живописной постановке, с передачей эмоций, настроения. При этом активизируются процесс развития художественного мышления, фантазии будущих дизайнеров.

На данном этапе происходит включение специальных заданий на творческую интерпретацию и стилизацию живописного реалистического изображения. К примеру, на орловском художественно-графическом факультете используют задания, основанные на одной постановке натюрморта:

- этюд с натуры сложного тематического натюрморта, состоящего из предметов разной материальности и фактуры (акварель, гуашь);
- этюд этого же натюрморта, выполненный по мотивам творчества художника, использующего в своем творчестве основы декоративной живописи и декоративную стилизацию;
- этюд этого же натюрморта, выполненный в манере авторской стилизации.

На данном этапе, в процессе выполнения этюдов и живописных эскизов сложных натюрмортов студентам предлагается освоить другие живописные материалы (акрил, темпера). Техника масляной живописи наименее востребована, так как она практически не используется в эскизной дизайнерской практике, в отличие от других, вышеупомянутых материалов.

Но главное, что учитывают художники-педагоги, определяя творческие задачи для обучающихся, – это становление художественного вкуса, обучение навыкам решения художественного образа материалами живописи (пока еще в жанре «Натюрморт»).

Многие факультеты, ведущие подготовку дизайнеров, ограничиваются жанром натюрморта, используя его различные компоненты и возможности, но не выходя за рамки этого жанра.

Основываясь на практическом опыте, орловские художники-педагоги полагают, что будущие дизайнеры должны уметь изображать интерьер, голову и фигуру человека, учебные постановки, связанные с этими натурными составляющими.

Более сложные творческие живописные постановки связаны с профилем программы «Дизайн». Поэтому на итоговом этапе обучения живописи в большей степени учитывается специфика будущей профессии.

Студенты продолжают преимущественно работать с натуры, выполняя учебные постановки, связанные с живописью человека. Однако увеличивается доля заданий, направленных на решение конкретных творческих задач при помощи последующего изображения по памяти, по представлению; по воображению. Студенты с позиции творческой интерпретации определенного художественного образа применяют различные живописные материалы, технические приемы и способы работы.

Творческие задачи студента-дизайнера при выполнении живописных постановок находятся в прямой зависимости от профессиональных задач, решаемых в процессе освоения смежных дисциплин: пропедевтики, спецкомпозиции и т. д.

Учебные постановки применяются не только в аудиторной работе, но и в самостоятельных занятиях. При этом педагог продолжает контролировать развитие творческой активности студентов в учебном процессе.

Теперь необходимо коснуться проблемы оценивания творческой составляющей в обучении живописи.

Исследователь-педагог Н. А. Балаева выявила количественные и качественные критерии проявления креативности [1]. Соглашаясь с ученым во многих позициях, можно отметить следующие критерии, которые можно обнаружить при решении студентом-дизайнером творческих задач в процессе обучения живописи:

- продуктивность работы студента,
- гибкость в процессе творческого решения постановки,
- оригинальность и образность творческого решения,
- эмоциональная окраска,
- художественная выразительность,
- интерес к творческой деятельности и др.

Отдельные критерии проявления «творчества» непосредственно обнаруживаются в практических работах студентов по живописи, некоторые проявляются опосредованно (в частности, интерес к данному виду деятельности).

Обобщая материал данной статьи, можно отметить ряд основных положений: в процессе исследования проблемы было установлено, что живопись до настоящего времени являлась одной из необходимых дисциплин общепрофессиональной подготовки в образовательной программе «Дизайн». Процесс обучения студента-дизайнера живописи включает ряд учебных и творческих задач. Творческие задачи по сути своей совпадают с профессиональными задачами будущего специалиста в области дизайна (по отраслям). Процесс обучения живописи на направлении подготовки «Дизайн» (бакалавриат) в основном связано с практической работой над учебно-творческими постановками. Однако, при этом педагог планирует обучить студентов решению конкретных творческих задач. Поэтому учебные постановки являются важнейшей составляющей учебного процесса по живописи, а общие и частные педагогические и творческие задачи успешно решаются с их помощью, позволяя дать базовую профессиональную подготовку будущему дизайнеру.

Литература

1. Балаева, Н. А. Формирование творческой активности студентов-дизайнеров в процессе начального обучения живописи : дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Наталья Александровна Балаева; [место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – Краснодар, 2009. – 203 с. : ил.
2. Косенко, Н. А. Особенности профильной подготовки по живописи для студентов-дизайнеров высших учебных заведений / Н. А. Косенко // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной, 2021. – 670 с. ; С. 643-649.

3. *Медведев, Л. Г.* Специфика подготовки дизайнеров на занятиях по живописи / Л. Г. Медведев, В. П. Краснобородкин // Омский научный вестник. – 2012. – № 2 (106). – С. 231-233. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-podgotovki-dizaynerov-na-zanyatiyah-po-zhivopisi> (дата обращения: 24.11.2022).

4. *Сухарев, А. И.* Специфика обучения живописи бакалавров по направлению «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство» / А. И. Сухарев, Н. К. Пронина // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 4. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=26545> (дата обращения: 24.11.2022).

5. *Чжао Синьсинь.* Значение академической живописи в подготовке дизайнера / Чжао Синьсинь // Образование и право. – 2020. – № 8. – С. 322-326. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-akademicheskoy-zhivopisi-v-podgotovke-dizaynera> (дата обращения: 24.11.2022).

6. *Чжао Синьсинь.* Художественно-профессиональные задачи дисциплины «Академическая живопись» / Чжао Синьсинь // Культура и цивилизация. – Ногинск : АНАЛИТИКА Родис, 2019. – Т. 9, № 3-1. – С. 67-73.

Метод пространственного моделирования (к проблеме движения в пространстве)

В статье рассматривается один из способов развития важного пространственного навыка – способности и умения человека ориентироваться в физическом и геометрическом пространстве (видимом и воображаемом) путем оценивания объектов с разных позиций. Особенность учебного задания («моделирование маршрута») состоит в выявлении целостного образа путем последовательного расположения форм-модулей, из которых составляется направление движения, размещаются ориентиры, формируются узлы, оси, районы.

Ключевые слова: ось, продольное и поперечное движение, эргономика, вертикальные и пространственные связи, мой район

Vera Yu. Markina

Moscow, Russia

School of Architectural Development

Method of spatial modeling (on the problem of movement in space)

The article discusses one of the ways to develop an important spatial skill – the ability of a person to navigate in the physical and geometric space (visible and imaginal), by evaluating objects from different positions. The peculiarity of the training task (“modeling route”) consists in identifying a holistic image, by sequentially arranging form-modules from which we model the direction of movement, guidelines are placed, and the nodes of the axis areas are formed.

Keywords: axis, longitudinal and transverse movement, Ergonomics, vertical and spatial connections, my region

О семантическом подходе к моделированию городской среды как инструмента выявления территориальной идентичности города говорят многие специалисты. Тем не менее, проблеме взаимосвязи элементов ментальной карты, путеводителя, путевых зарисовок (фрагментов) и организации движения уделяется недостаточное внимание. Практически не учитывается важность выстраивания пространственной композиции в логике ментального, поэтизированного мира, где присутствует множество разрозненных несвязанных образов и эмоциональных переживаний.

В архитектурной школе предлагаются два метода: один («движение») – как прохождение через анфиладу как планировочную схему, другой – как череда сюжетно развивающихся пространственных образов.

Один из авторов программы учебного курса объемно-пространственной композиции (ОПК) В. Ф. Кринский обращается к «движению» как способу

прохождения сквозь объект: «Вместо случайных импрессионистических порывов должно выработаться умение справиться со своими устремлениями, осилить их пределами возможного для каждого искусства, для каждого материала, умение найти точные границы своей мысли. <...> выстроенную в пространстве и времени архитектуру» [2, с. 37] – т. е. композиция, план непрерывно следуют логике движения людей и представляют собой результат его моделирования в пространстве.

Вместе с тем, «движение» потоков, света воздуха, волновые эффекты сами становятся источником вдохновения для градостроителя и писателя Кевина Линча. Он сравнивает это явление с кинестетическим ощущением. Изгиб протяженной кривой он относит к визуальным «ключам». Визуальное восприятие изогнутости он сравнивает с ощущением плотности стен «подступивших вплотную» [1, с. 78].

Различение завершений пути происходит по мере восприятия осевых акцентов. Визуальные оси существуют как указатели направлений. Определение последовательности осуществляется через знакомые ориентиры или узлы на пути. Нарисовать по представлению основной рисунок Пути на схеме не представляет труда, однако многие испытывают трудность в зарисовке «на месте», так как для определения пути надо иметь ориентацию «движения» по сторонам света или по коммуникативным символическим признакам. Комфортное пространство связано с универсальным каркасом, поэтому на картах-схемах оно лаконично и абстрактно в отличие от «живой» навигации с изображением домов, ландшафта, рельефа местности. Оно требует внимательного рассмотрения «по ситуации».

Суммируя эти позиции, можно говорить о важности навыка составления «ментальной карты» – целостного восприятия архитектурно-художественного решения отдельных объектов и фиксации отдельных пространственно-функциональных зон.

Нами взята за основу составления маршрута методика Кэвина Линча, точнее, вопрос, выборочное интервьюирование учеников на тему «МОЙ РАЙОН» с целью определения свойственного им образа окружения, сформированного в процессе полевого обследования.

Внутри этого общего вопроса скрыто множество вопросов, связанных с выявлением размера и объёма движения:

- метод «модулирования и пропорционирования». Анфилада движения сначала создается как планировочная схема на основе пространственного Моделирования. Таким образом происходит освоение нескольких типов движения и направлений Наряду с линейным движением, расположенным в разных плоскостях, можно выделить представление о движении как о многофункциональном (мульти-модальном) пространстве;

- линейные, монотонные, дезориентирующие, открытые или полузакрытые типы движения и связи, связанные с природой или замкнутые, тоннельного типа, вызывающие чувство тревоги из-за незнания, что происходит с внешней стороны. Эти типы движения и связи проговариваются в пластике применения форм, в динамичности и статичности авторских решений;

- развитие пространственного представления связано с образами и эмоциональным переживанием на примере оживления образов, создания фантастических ситуаций, предложений мифологического характера, смены масштаба, создания натюрморта «посуда-дом», смещения в сторону литературных ассоциаций;

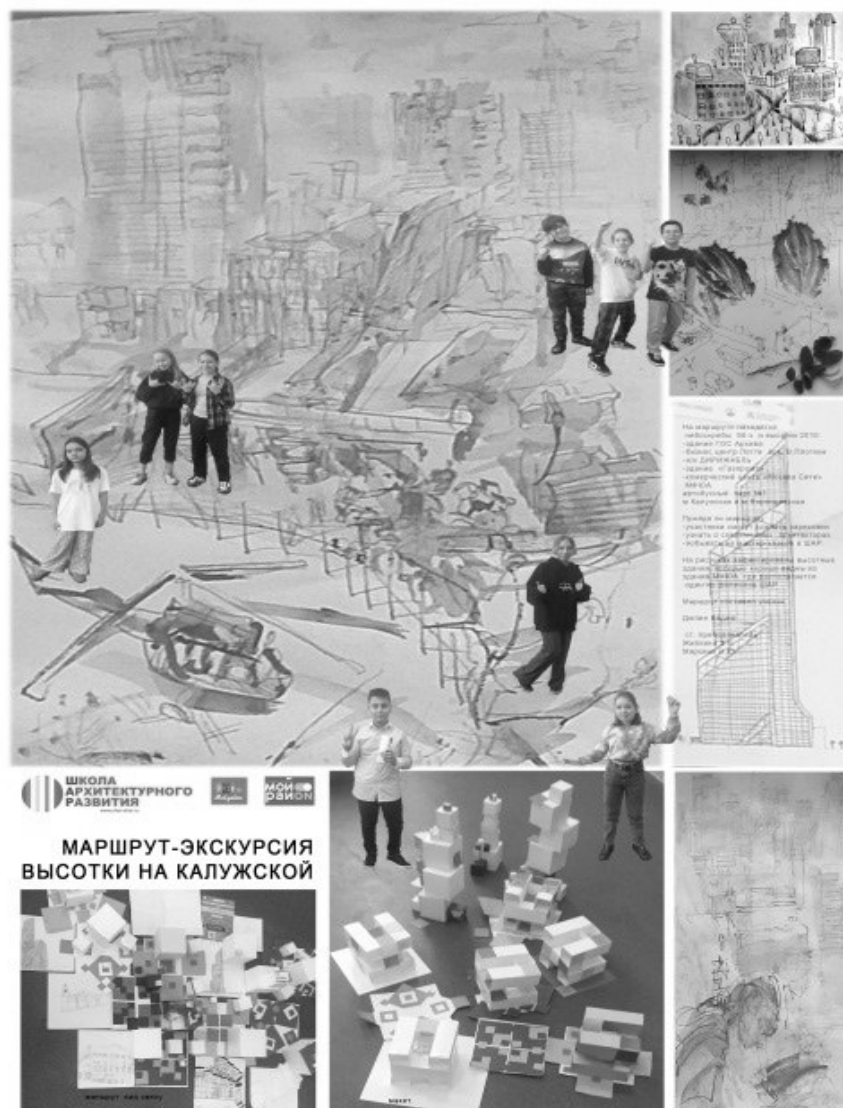
включение графическо-логической игры, применение бессмысленных смыслов по Льюису Кэрроллу, оптическое искусство, путешествие по отражениям.

Представление об архитектурно организованном пространстве неотделимо от категории движения и, гипотетически, спирально «вихреобразное» движение происходит в процессе выстраивания пространственной композиции. Связанные с этим образы и эмоциональные переживания поддерживают процесс взаимопонимания преподавателя и ученика.

Изменения в подходах к визуализации картографических данных и пространственных моделей меняют современное представление о пространственной композиции города, которое не воспринимается в отрыве от происходящего в нем движения. Именно процессы движения «высвечивают» его структуру.

Результат. Предложены два маршрута.

Маршрут № 1. Подобно экскурсии на смотровой площадке *panorama* 360 на 89-м этаже Башни «Федерации. Восток». Составлен маршрут по району Калужский. Тема: «Небоскребы 90-х и Высотки 2010-х» (ил.1).



Ил. 1. Маршрут № 1. Панорама

Эффект связанности, «выпуска» и «втягивания» пространства демонстрирует панорама, а фокусирование внешнего пространства в интерьере, переводит движение по улице в движение внутрь. Композиционно это усилено макетами, работами и рисунками детей и преподавателя. Выражение панорамы свойственно ментальному цифровому, виртуальному пространству. Композиция «распределенного» ансамбля начинается с высоток, перетекает в аудитории сквозь прозрачное остекление, а там подхватывается движением руки и принадлежит подсознательному интерпретированию любимых сюжетов.

Другой маршрут (№ 2) приводит в здание гостиничного комплекса «Измайлово», который по размеру и объёму движения имеет прерывистый, фрагментарный характер (ил. 2).



Ил. 2. Маршрут № 2. Фрагментарный

Идея движения из плоскости в объём, сформулированная Л. М. Лисицким в «Проунах», нашла выражение в объемно-пространственной композиции маршрута

№ 2. Мы видим «пересадки» между уровнями города, объединенные приемами цветотектоники, открытостью форм, непрерывностью движения в исторической среде. Павильон станции метро становится образным центром маршрута. Значение «пересадочного» пространства между разрозненными объектами памятников культуры приобретает художественно-архитектурная продукция: марки, значки, игровые карты с изображением объектов. В игровой форме, домысливая, мы пересекаем пространство.

Заключение. Составление «маршрута» – выявление движения объективно связано с наглядностью окружающего пространства. Одновременно взаимодействуя с рациональным движением панорамы и иррациональным фрагментарным прерывистым процессом, мы формируем привычку самостоятельно моделировать направление движения.

Важная роль здесь принадлежит навыкам и умению работать с планом по представлению, а также переходу от реального к абстрактному. В стремлении к развитию чувства цвета были обозначены основные принципы моделирования маршрута.

Также важная роль принадлежит следующим факторам. Это демонстрация простого и сложного; складывание модулей, решение повернуть их вверх ногами или вывернуть наизнанку для того, чтобы переключить, изменить взгляд, точку зрения. Усиление бинарности процесса, вариативность ситуации отдаляют учеников от прагматических решений.

При изучении роли функциональной организации деятельности для нас важны ситуации не только комфортного сидения, лежания (статика); но и хождения, подъёма, спуска (динамика). Так мы определяем соответствие объекта и места, ощущение уместности, «по-месту», перцептуально, и учим по-разному акцентировать внимание, подчеркивать ритмически монотонность или проявлять интерес к мелочам – нестандартным решениям, делая маршрут выразительным и интригующим.

Литература

1. Линч, К. Образ города / перевод с англ. В. Л. Глазычева; под ред. А. В. Иконникова. М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
2. Мелодинский, Д. В.Ф. Кринский. М.: Ладья, 1998. – 256 с.
3. Метленков, Н.Ф. Парадигмальная динамика архитектурного метода: монография/ Н. Ф. Метленков. М.: АСРОС, 2018. – 427 с.

М. И. Левченко

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

М. А. Мороз

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Роль практической реализации монументально-декоративных проектов студентов в формировании профессиональной компетентности

В статье освещается тема реализации студентами проектов монументальных росписей в процессе обучения, описывается опыт практической работы. Подчёркивается актуальность участия студентов в выполнении социально ориентированных проектов и важная роль художественного оформления медучреждения в решении социокультурных потребностей людей. Практическое выполнение проектов рассматривается как мотивация к профессиональной самореализации и саморазвитию студентов.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, роспись, проект, архитектура, профессиональная творческая самореализация, пространство

M. I. Levchenko

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

M. A. Moroz

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

The role of the practical implementation of monumental and decorative projects of students in the formation of professional competence

The article deals with the topic of the implementation of student projects of monumental paintings in the learning process, the experience of practical work. Emphasizes the relevance of students' participation in the realization of socially oriented projects and the important role of the decoration of a medical center in solving the sociocultural problems of people. The practical implementation of projects is considered as the motivation for professional self-realization and self-development of students.

Keywords: monumental and decorative art, painting, project, architecture, professional creative self-realization, space

Практическое выполнение монументальных проектов студентов в процессе обучения – это метод формирования мотивации к профессиональной творческой самореализации студентов и саморазвитию в период обучения в вузе. При поступлении в вуз стремление к профессиональной творческой деятельности не всегда выступает в качестве основного компонента внутренней мотивации абитуриентов.

Большая часть абитуриентов обнаруживает средний уровень в плане стремления к активной деятельности, к достижению результата (и успеха в этой деятельности) [4, с. 71]. Затем нарастает желание и воля к творческому саморазвитию и профессиональной реализации, которую не всегда удаётся осуществить самостоятельно вне учебного процесса. Именно в этот период персоналу вуза необходимо поддержать этот интерес и стимулировать студентов к творчеству. В конкретной ситуации ОмГПУ, студенты, поступившие на специальность монументально-декоративное искусство, на начальном этапе обучения не все представляют диапазон применения их будущей профессии, её универсальность. Возможность воплотить проект даёт обучающимся ощутить актуальность их жизненного профессионального выбора, прожить ситуацию успеха, получить отклик общества.

Описанный в настоящей статье опыт практической работы студентов-монументалистов над росписью архитектурного объекта определяет роль реализации художественного проекта росписи в формировании профессиональной компетентности обучающихся. Данный вопрос рассматривается на примере учебной практики студентов специальности «монументально-декоративное искусство» Омского государственного педагогического университета по выполнению росписей в интерьерах детской больницы. С 2020 г. в Омской областной детской клинической больнице выполнялись росписи интерьеров по учебным проектам студентами разных курсов. Организация оформления интерьеров осуществлялась благодаря грантовой деятельности Фонда развития Омской области им. С. И. Манякина. Система из пяти росписей включает оформление фойе, коридоров и рекреаций больницы студентами 2, 3, 4 курсов на различные сюжеты: от детских сказочных анималистических образов, легко узнаваемых взрослыми и детьми, до универсальных, понятных и символических: город, природа (ил. 1).

Окружающая видимая среда оказывает огромное влияние на поведение людей и, в том числе, на их здоровье. Большую часть своей истории человечество существовало в активном взаимодействии с природной средой во всем её визуальном многообразии. Городская среда и архитектурная среда прошлых эпох были разнообразны, затейливы и связаны с природой. XX в. начал борьбу с архитектурными излишествами. Современные индустриальные методы строительства и тенденции в дизайне порождают много однородных видимых полей, где не за что «зацепиться» глазу, нет зрительных элементов для фиксации. Это нарушает фундаментальные процессы зрительного восприятия, приводит к выраженному психологическому дискомфорту. Архитектура советской эпохи, при всех её достижениях, оставила нам однообразный архитектурно-планировочный функционализм медицинских учреждений, монотонный колорит интерьеров.

Медицинские учреждения – это гуманитарные учреждения. Они должны не только оказывать медицинскую помощь, решать административно-хозяйственные задачи, удовлетворять социокультурные потребности, отвечать различным нормативам и требованиям, но и создавать комфортные условия, в первую очередь для пациентов [1, с. 70]. Зачастую неудовлетворительное материально-техническое состояние больниц, административный режим пребывания в нем, вводит людей и без того находящихся в состоянии тревоги, в еще больший стресс. Особенно остро стоит проблема восприятия пространства детских медучреждений. Необходимо, чтобы оно вызывало положительные эмоции, радовало, отвлекало от переживаний,

связанных с болезнью. Архитектурное пространство детской больницы должно создавать возможности для личностного развития ребенка, пространство для игры и обучения, а не только для лечения. Художественное оформление больниц должно занимать важное место при проектировании или последующем обновлении интерьеров. В наши дни преобразование медучреждений посредством росписей – один из самых доступных способов сделать больничную среду более комфортной. Привлечение студентов художественных специальностей под руководством преподавателей к такой работе позволяет больнице получить грамотную, эстетичную и качественно выполненную роспись, а самим студентам – профессиональный опыт и удовлетворение от общественно полезной деятельности.

Будущим специалистам приходится сталкиваться во время практики на объекте с реальными профессиональными задачами разного плана, не только изобразительными, но и социальными, коммуникативными, финансовыми, организационными. При этом возникает необходимость решать проблемы по ходу их возникновения (непредвиденные педагогом ситуации), принимать решения в складывающихся обстоятельствах. Подобный опыт позволяет получать и укреплять профессиональную компетентность студентов, а также использовать полученные знания и навыки в последующей образовательной проектной деятельности.

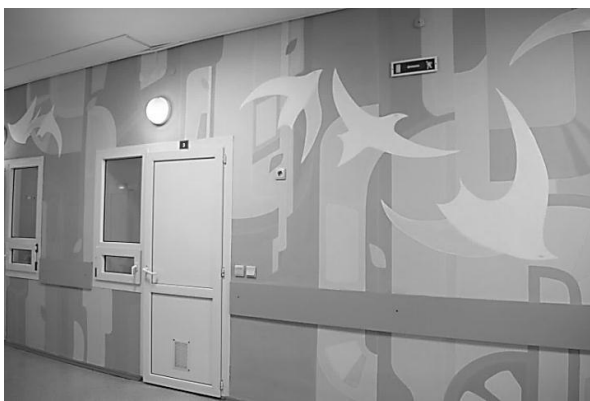
Студенты, участвующие в росписи стен больницы, выполняют проект в определенных условиях, которые невозможно воспроизвести в учебной аудитории в работе над учебным заданием. К этим особым условиям практической деятельности можно отнести временные ограничения: сроки выполнения проекта и распорядок работы учреждения. Планирование графика и режима работы над росписью – это важная часть проектного мышления. В реальных условиях практики, не зависящих от учебных часов, вырабатываются дисциплина и ответственность, навык ориентации и самостоятельного выстраивания временного ограничения, планирование этапов и результата работы.

Во время реализации проекта присутствует необходимость выстраивания коммуникации внутри группы и с посторонними людьми. Большая по объему роспись выполняется коллективно, что формирует умение организации и распределения рабочих задач внутри группы. Важным становится умение найти общий язык и поддержать нейтрально-деловой характер в беседе с персоналом больницы и пациентами.

В реальных условиях росписи стен в интерьере студенты непременно сталкиваются с обсуждением и утверждением эскиза проекта, составлением сметы и подбором материала. Этот опыт взаимодействия с заказчиком и организации технологической части проекта можно отнести к профессиональным навыкам художника-монументалиста. Полученные знания и навыки учитываются в работе над следующими проектами.

Будучи связанной в неразрывном синтезе с архитектурой, монументальная живопись продолжает функциональные задачи архитектуры в пространственной среде. Архитектура является источником социально-общественных процессов, происходящих в ней. Одной из функций архитектуры является организация действительности [3, с. 236]. Проблема архитектурного пространства диктует изобразительному языку росписи стен свои особенности.

Архитектура здания больницы типовая, интерьеры однообразные и давно не обновлявшиеся. Поэтому, ограничение архитектурной среды подавалось как учебная задача. Разница между интерьерами, где были выполнены росписи, заключается в размере пространства, его функции и динамике движения по нему. Например, коридор – не репрезентативный, проходной, без возможности одномоментного обзора росписи, с большим количеством архитектурных и интерьерных элементов (двери, мебель). Фойе имеет лучший обзор, но фрагментированность стен и постоянная проходимость мешают цельному восприятию изображения. Рекреация отделения – более благоприятное место для росписи, т. к. присутствует пространство для отдыха, нет постоянного движения людей, организованы зоны отдыха для пациентов и они могут спокойно воспринять изображение. Наличие функциональных отбойников для каталок вдоль стен осложняло задачу компоновки изображения в интерьере.



Ил. 1. Оформление больницы.



Ил. 2. Оформление холла больницы.

Предполагалось, что сюжеты и ритмика композиций будут разработаны таким образом, чтобы у зрителя возникло желание либо остановиться и рассматривать изображение, либо следовать дальше. Так, например, роспись в коридоре подчиняется ритмической логике – паузы и узлы напряжения разбавляют монотонность «тоннеля» коридора (ил. 2). Поскольку пространство постигается человеком в процессе движения, смены впечатлений, логика и последовательность в чередовании зрительных наблюдений стали важным условием восприятия пространственной структуры образа, его пластической целостности [2, с. 32]. Таким образом, синтез с архитектурой осуществлялся через колористическую связанность со средой и ритмическую объединенность с тектоникой и динамикой интерьеров.

Разрабатывая проект, будущий художник-монументалист не просто помещает свое произведение в архитектурном пространстве, а преобразует среду, придавая ей образно-эмоциональный характер. Между тем, преобразование среды включает в себя преобразование человеческих отношений [2, с. 11].

Для оформления стен ОДКБ педагогами-руководителями был обозначен круг тем, универсальность которого соответствовала бы назначению здания, и тому контингенту, который присутствует в этой среде: больные дети, родители, врачи (персонал). Но акцент, безусловно, делался на актуальность росписей для юных пациентов, ведь это медучреждение функционирует ради их здоровья.

При разработке эскиза необходимо было проанализировать интерьер, выполнить замеры стен, черновые рисунки и чертежи. Для анализа объекта отмечались различные характеристики. Важно определить тип интерьера, его назначение и функцию, которую он выполняет. Учитывалось освещение, преимущественно искусственное, углы обзора и расстояния до росписи. Проходимость или присутствие рядом с изображением какое-то время, позволяющее рассмотреть детали, обуславливали выбор сюжета и степень детализации изображения. Плоскостная стилизация, упрощенные формы и выразительные силуэты позволили выполнить росписи в разных интерьерах, разными группами студентов, но в одной стилистической системе, что позволяет нам говорить о единой системе росписей во всей больнице.

При выборе колорита выделялся один объединяющий цвет, преобладающий в интерьере. Как правило, это цвет стен, часто в осветленном и смягченном виде. Он был необходим для «вписывания» колорита росписи в общий цвет среды. Также, он служил объединяющим в группе эскизов разных студентов для одного пространства. Варианты колористических схем для эскизов разрабатывались с обязательным применением этого оттенка. Стоит отметить, что при увеличении цветового пятна происходит изменение силы воздействия цвета. Этот момент следует учитывать при колеровке краски согласно эскизу. Навыки определения разницы тона в эскизе и на стене (освещение, близость разных объектов, пространство отхода от росписи, объем цветового пятна и т. д.), внесения допустимых изменений эскиза в процессе работы являются показателем профессионализма будущих специалистов.

Работа с реальным архитектурным пространством и светом является важным условием формирования профессиональной компетентности художников-монументалистов. Способность быстро ориентироваться в ситуации (возникновение непредвиденных ситуаций), брать ответственность и искать пути решения проблемы отражаются в работе над будущими проектами.

Невозможно переоценить значение практической деятельности в процессе обучения специалистов, особенно когда специальность имеет сугубо практический характер, а работа над заданием выходит в общественное пространство. Решение учебных задач в процессе реализации реального проекта позволяет студентам-художникам получить профессиональные навыки и увидеть результат своей творческой работы в настоящей среде. Социальная направленность проектов росписей медресей важна для формирования личностных качеств студентов, для понимания общественной полезности их будущей профессии, гуманистической роли искусства.

Литература

1. Назарова, М. П. Социокультурные аспекты организации архитектурного пространства для медицинской деятельности / М. П. Назарова, А. Ю. Барковская, К. Д. Янин // Вестник Волгоградского университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. – 2015. – № 2 (28). – С. 68-74.
2. Советское монументальное искусство 73 : сборник статей / под ред. В. Н. Кулешова. – Москва : Советский художник, 1975. – 159 с.
3. Степанов, Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Ленинград : Художник РСФСР, 1984. – 320 с.

4. *Шенцова, О. М.* Архитектурно-художественные проекты студентов в предметно-пространственной среде вуза как метод профессиональной творческой самореализации / О. М. Шенцова // Педагогический журнал Башкортостана им. М. Акмуллы. – 2019. – № 5 (84). – С. 70-79.

Роль цвета в живописном произведении

Рассмотрены основные направления в теории цвета. Дается краткий перечень основных цветовых задач, которые приходится решать в живописном произведении. Перечисляются эти задачи и даются краткие пояснения по их решению. Это задачи: колорита (тёпло-холодность), композиции, гармонии, семантики (смысловых аспектов того или иного цвета), освещённости, объёма, пространства, декоративности и живописности, тона и яркости цвета. Разъясняются приёмы гармонизации цветовых отношений в решении поставленных художественных задач.

Ключевые слова: искусство, цвет, композиция, семантика, гармония, тепло-холодность, пространство

Oleg V. Pluzhnik

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Colour role in picturesque product

The basic directions in the colour theory are considered. The short list of the basic colour problems which should be solved in picturesque product is given. These problems are listed and short explanatories under their decision are given. These are problems: colour (heat-coldness), compositions, harmonies, semantics (semantic aspects of this or that colour), light exposure, volume, space, decorative effect and picturesqueness, tone and brightness of colour. It is explained receptions of harmonisation of colour relations in the decision of the put art problems.

Keywords: art, colour, a composition, semantics, harmony, heat-coldness, space

В теории цвета можно выделить пять основных направлений: психологическое, химическое, физическое, физиологическое и промышленное (производство красок). У каждого из них свои цели и задачи. Физиология исследует влияние цвета на сетчатку глаза и изучает процессы, происходящие при этих взаимодействиях. Химия изучает химические реакции и составы натуральных и искусственных материалов, используемых при производстве красок. Физика рассматривает цвет с позиций длин волн и их интенсивности. Оптика, как раздел физики, изучает цвет как взаимодействие волн различной длины друг с другом. Психология изучает, как влияют различные цвета на настроения людей, способность цвета казаться удаляющимся или приближающимся и их взаимовлияние друг на друга. Пятое направление изучает результаты взаимодействий промышленных пигментов и красок при их смешивании.

Работая с цветом в живописных произведениях, художник должен обладать знаниями о цвете касающимися трёх областей цветоведения: цвет в свете (оптика), цвет в зрении (психология) и цвет в пигментах. Знания в этих областях дополняют друг друга. Наибольшую практическую ценность для большинства художников имеют в теории цвета знания о пигментах.

Существуют три качества, по которым цвета можно отличать друг от друга:

1. тепло-холодность;
2. светлота или темнота;
3. интенсивность яркости.

Свет является источником цвета. Свет – это волновое движение различной длины и скорости. Воздействуя на наши органы чувств (глаза), оно вызывает процессы, благодаря которым мы видим цвет. «Одно освещение форму выявляет, а другое искажает, и значит по тайному ощущению художника, форма, как зрительное явление, даётся ему светом», – отмечает П. Флоренский [1, с. 151]. Тот или иной цвет у предметов, определяется их способностью отражать или поглощать световые волны той или иной длины. Призма разделяет белый цвет на составляющие его цвета. Эта радуга тонов называется нормальными и первичными цветами. Глаз человека способен различать как самостоятельные цвета участки электромагнитного излучения в диапазоне от 380 до 760 нм: (фиолетовый 380 – 440, сине-фиолетовый 440 – 470, синий 470 – 485, голубой 485 – 500, зелёно-голубой 500 – 520, зелёный 520 – 550, жёлто-зелёный 550 – 570, жёлтый 570 – 580, жёлто-оранжевый 580 – 590, оранжевый 590 – 600, оранжево-красный 600 – 620, красный 620 – 760). Поверхность, которая поглощает все световые лучи, будет чёрной. При смешении красного, жёлтого и синего пигментов образуется чёрный цвет. Серый цвет является нейтральным результатом при смешении пигментов. Цвет поверхности называют ахроматическим, когда она имеет белый, различные оттенки серого и чёрный цвет. Остальные цвета называют хроматическими. Хроматические цвета человеческий глаз способен различать и наблюдать только при достаточном уровне освещённости. Из трёх основных цветов красного, жёлтого и синего (при смешении в различных пропорциях) могут быть получены все цвета. Смешение двух основных пигментов даёт вторичный цвет. Существует три таких двойных цвета: фиолетовый (пурпурный) – смесь красного и голубого, зелёный – смесь жёлтого и синего, оранжевый – смесь красного и жёлтого.

В радужном спектре наблюдается довольно плавный переход тепло-холодности цветов. Красный и оранжевый есть самые теплые цвета, и они более заметные и больше выдвигаются вперёд. Синий и сине-пурпурный цвет самые холодные и менее заметные и кажутся удаляющимися. Зелёный занимает промежуточное положение. На основе тепло-холодности цветовых отношений возникают цветовые гармонии. Тёплый цвет всегда в контрасте к холодному цвету. Цветовой контраст используется для выделения или ослабления эффекта воздействия теми или иными объектами. Определённые цвета характеризуют времена года:

Весна начинается с синего цвета, через сине-зелёный к зелёному цвету.

Лето начинается с зелёного цвета, далее переходит в жёлто-зелёный цвет, а к концу лета приближается к жёлто-оранжевому цвету.

Осень – оранжевый, красный, красно-пурпурный.

Зима – пурпурный, сине-пурпурный, синий.

Цвета воздействуют на наши чувства и поэтому важно знать, как создавать благоприятные цветовые воздействия в зависимости от ситуации. Люди быстрее устают от стандартных, чистых цветов, чем от промежуточных. Тёплые цвета, веселящие и стимулирующие, а холодные цвета – успокаивающие.

Светлота или темнота второй параметр цвета. Можно выделить десять ступеней перехода от белого к чёрному цвету: белый, высокий светлый, светлый, слабый светлый, средний, высокий тёмный, тёмный, нижний тёмный, чёрный. На практике цвета могут быть изменены добавлением воды или белого цвета, что приводит к осветлению, а с добавлением чёрного пигмента происходит их утемнение. В результате образуются либо разбеленные, либо затемнённые оттенки. Светлые цвета увеличивают размеры объектов, а чёрные цвета уменьшают размеры предметов. Чёрный цвет обладает способностью объединять цвета, создавая гармонию благодаря своему присутствию. При разбеливании цветов возникает утончённая неяркая гармония цветов. Контраст цветовой насыщенности имеет большее воздействие, чем контраст светлоты и темноты цветов. Таким образом, о темноте и светлоте можно сказать:

- белый прибавляет цвет и увеличивает размеры, потому что он отражает свет;
- чёрный уничтожает цвет и уменьшает размеры, потому что он поглощает свет;
- серый цвет обладает силой нейтральности;
- белый на чёрном есть меньший контраст, чем чёрный на белом, потому что белый отражает свет, который чёрный поглощает;
- сильно контрастные цвета привлекают внимание и производят эффект беспокойства;
- конечные величины цветов успокоительные;
- сильноконтрастные величины цветов привлекают внимание к силуэту объектов.

Третий параметр цвета интенсивность или его яркость. Когда противоположные или дополнительные цвета смешиваются, то они нейтрализуют друг друга, приобретая сероватый оттенок.

Интенсивность можно усилить:

- помещать рядом дополнительные цвета;
- дополнительный цвет с нейтральным белым или чёрным будет усиливаться, делаясь более серым;
- помещать рядом большее количество тех же самых цветов в низкой интенсивности (яркости);
- повторять в других местах те же самые цвета, но более светлых тонов.

Цвет можно сделать менее интенсивным:

- объединяя большое количество светлых цветов с притупленным или деликатным цветом того же тона;
- светлый цвет кажется менее интенсивным, если он соединён с очень приглушённым цветом такой же величины;
- фактура имеет влияние на интенсивность цвета. Шероховатые поверхности создают вибрацию цвета, ослабляя интенсивность цвета, а глянцевые поверхности дают неприятный сверкающий эффект. Предметы разной фактуры, но одного и того же цвета визуально будут различны.

Цветовые иллюзии легли в основу ряда направлений в искусстве. Например, пуантилизм (в основе лежит смешение чистых цветов, положенных рядом на расстоянии) и другие.

Люди всегда стремились внести упорядоченность в цветовые отношения. Таким образом, можно выделить несколько основополагающих принципов при использовании цвета:

- равновесие цвета через большие и маленькие пространства. Покой – это большие пятна цвета, а малые – установление акцентов. Они выявляются другим цветом, величиной или интенсивностью.

- Баланс ярких и тусклых цветов. Одинаковые величины цвета уравнивают друг друга. Если цвет ярче, то его используют в меньшем количестве.

- Равновесие светлого и тёмного цветов. Равная величина цвета уравнивает противоположный цвет. Маленькое количество светлого цвета уравнивается большим количеством тёмного, а малое количество тёмного цвета уравнивается большим количеством светлого.

- Равновесие дополнительных цветов. Цвета приводятся в равновесие дополнительными к ним цветами. Например, красный зелёным.

- Равновесие через повтор. Когда цвет повторяется в нескольких местах, он как бы создаёт равновесие через «пересечение» этих повторов.

- Пропорции в цвете. В цветовых гармониях для динамики задают неравные пропорции площадей цвета. Если цвета менее яркие, то их используют в меньших количествах.

- Ритм в цвете. Цветовой ритм использует градации в имени цвета, величине, интенсивности. Эти виды повторов в цвете создают различные гармонии.

- Напряжённость в цвете. В цветовой гармонии должен быть один основной объединяющий цвет, по какой-то степени отличный от других.

- Гармония в цвете по тепло-холодности. Вокруг синего формируется гармония холодных цветов, а вокруг красного – гармония тёплых цветов.

- Цвета заднего плана. Серые тёплые оттенки, которые отчасти выдвигаются вперёд и объединяют цвета, расположенные напротив них, а холодные оттенки, которые удаляются, – разъединяют цвета, видимые напротив них.

- Красота в цветовых сочетаниях появляется, когда в холодном колорите присутствуют небольшие акценты тёплого цвета или холодный акцент в тёплом колорите.

- Равновесие через ключевой объединяющий цвет.

- Все нейтральные цвета белый, чёрный и серый есть ключевые.

- Ключевой цвет образуется при смешении других цветов. Например, зелёный получается из жёлтого и синего.

- Объединение через лессировки, прикрывания и движения. Цвет перекрывающий группу цветов тем или иным способом есть ключевой объединяющий цвет.

- Гармония через связывание. Несогласующиеся цвета гармонизируются через связывание между ними нейтрального цвета (чёрного, белого, смеси серебристого и золотого).

- Гармонизация через фактуру. Грубая фактура придаёт поверхности вибрацию света и тени, что и объединяет, приглушая яркие цвета.

Гармонии делятся на гармонии родственных и контрастных цветов.

Цвет в искусстве имеет разные аспекты. Произведения искусства могут быть монохромными и решать задачи освещения, текстурно-фактурные, моделирования формы и её объёма и пространства. При помощи цвета, учитывая тональные аспекты, делается большой акцент на цветовую составляющую произведения. Для решения художественно-эстетических задач, в которых используется цвет, можно выделить следующие:

- колористические (тёпло-холодность, нюанс – контраст и т. д.),
- композиционные (выделение композиционного центра более активно),
- семантические (символического, религиозного, ассоциативного, абстрагированного и т. д.). Например, белый цвет – символ света и чистоты, божественности, мира и целомудрия. Чёрный – ночь, смерть, разложение, зло, тишина и пустота. Красный – красивый, огненный, цвет Божественной любви. Фиолетовый – цвет духовности, творчества, печали. Синий – символ высоты, глубины, постоянства, сомнений, духовности, тишины и набожности. Зелёный – цвет весны, плодородия, радости; стабильность, незрелость, молодость. Жёлтый – цвет солнца, лета, символ божественной славы и мощи, света и тепла, плодородия. Пурпурный – цвет власти, славы, величия, мощи [2, с. 359–368].

- живописные (создание цветовой гармонии),
- декоративные (упрощение, обобщение и локальность цвета),
- передача состояния освещённости (характер и направленность света),
- передача объёма (цветовые отношения, характер формы предметов),
- передача пространства (плановость через контрастность, объёмность и степень детализации, текстурность, фактурность и тепло-холодность),
- передача состояния (погоды, время суток, времена года),

Цвет в живописных работах всегда решает определённый спектр задач.

Таким образом, роль цвета в живописных произведениях довольно многозначительна и основополагающая. Но не все вышеперечисленные задачи решаются комплексно в одном произведении сразу. Чем больше их решено, тем ближе приближается данная работа к самодостаточности, и завершённости как произведение искусства, т. е. становится высоким образцом живописного и художественно-эстетического начала в творческом процессе.

Литература

1. *Флоренский, П. А.* Иконостас: избранные труды по искусству / ред. А. Г. Наследникова. – Санкт-Петербург : Мифрил, 1993. – 365 с.
2. *Шейнина, Е. Я.* Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – Москва ; Харьков : АСТ, 2003. – 591 с.

Роль этюда в современном изобразительном искусстве

В статье даётся краткий анализ современного состояния живописного этюда как жанра изобразительного искусства на примере работ преподавателей художественных вузов города Санкт-Петербурга, представленных на очередной ежегодной выставке в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, а также предыстория появления данной живописной формы.

Ключевые слова: этюд, стилистическое разнообразие, техника исполнения, традиционная форма, Барбизонская школа живописи, трансформация изобразительного пространства

Fedor V. Fedyunin

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

The role of the study in contemporary art

The article provides a brief analysis of the current state of pictorial etude as a genre of fine art on the example of the works of teachers of art universities in St. Petersburg, presented at the regular annual exhibition at the Stieglitz Academy, as well as the background of the appearance of this pictorial form.

Keywords: study, stylistic diversity, performance technique, traditional form, Barbizon school of painting, transformation of visual space

Предмет рассмотрения данной статьи требует освещения некоторой предыстории вопроса. Живописный этюд как изобразительная форма берёт истоки из пленэрной живописи XIX в. Принято считать, что первыми художниками, вышедшими писать картины под открытым небом (на пленэре), были англичане Джон Констебль и Ричард Бонингтон. Нарушив традиционный подход к написанию пейзажа в мастерской, они стали начинать и завершать некоторые свои картины на природе.

Манера исполнения некоторых работ носила поистине революционный по тем временам характер. Стимулом к написанию работ непосредственно с натуры, а не в мастерской лежало стремление к реализму в пейзаже и передаче живописными средствами мимолётного состояния природы.

Ниже приведены несколько изображений, красноречиво иллюстрирующих новые устремления художников (ил. 1, 2).



Ил. 1. Ричард Паркс Бонингтон (1802 – 1828). Этюды



Ил. 2. Джон Констебль (1776 – 1837). Этюды

Их первые экспозиции публика увидела, примерно, в 1820-е гг. и встретила без энтузиазма, но, уже начиная с 1830-х гг. пленэрная живопись этих мастеров получила широкий успех во Франции. Подхватили «знамя» реализма в пейзажном жанре от безвременно ушедших английских мастеров их французские коллеги. Прежде всего, следует назвать имена Камиля Коро и разделявших его живописные устремления Теодора Руссо, Жюля Дюпре, Жан-Франсуа Милле, Шарля-Франсуа Добиньи и целого ряда других представителей знаменитой впоследствии Барбизонской школы. Угнаться за экспрессией чопорных англичан было нелегко. Однако отныне пейзажная живопись приобрела ту необходимую свободу в отношении выбора мотива изображения и манеры исполнения, которые позволили художникам отображать широчайший спектр состояний природы. В дальнейшем импрессионисты возведут это стремление чуть ли не в абсолют. Так, в беседе со своей американской знакомой Лилли Кабот Перри Клод Моне говорил: «Необходимое освещение для передачи состояния длится всего семь минут, пока свет падает определённым образом, а затем берусь за другой холст. Художнику жизненно необходимо определять момент, когда эффект изменится, чтобы получить истинное впечатление от определённого состояния природы, а не сложную картину, поскольку таковых множество – как старых, так и новых» [1, с. 210]. Как бы ни гротескно выглядел озвученный Клодом Моне подход к пленэрному пейзажу, но именно это обостренное желание художников Барбизонской школы ухватить кистью ускользающее состояние в природе послужило основой к появлению живописного этюда.

После успеха и признания во Франции пленэрная живопись довольно быстро обрела популярность и в других странах Европы. Начиная со второй половины XIX в. появляются объединения художников, работающих под открытым небом в

Италии; например, известное сообщество «Макьяоли», в состав которого входили такие мастера, как Телемако Синьорини, Джузеппе Аббати, Джованни Фаттори.

Конечно, итальянцы и французы отличались с точки зрения манеры исполнения. Однако стоит отметить то общее, что объединяло всех приверженцев пленэрной живописи в этот период – стремление выйти за рамки главенствующего на тот момент в живописи академизма с его определёнными изобразительными канонами, не предоставлявшими художникам возможности творческой импровизации в рамках общепризнанного изобразительного языка, а также интерес живописцев к красоте реального окружающего мира. Не случайно именно пленэрная живопись стала впоследствии тем «родовым гнездом», откуда берёт своё начало ещё более революционное в этом плане направление, известное как импрессионизм.

Во многом именно импрессионистам принадлежит заслуга перехода от пленэрного пейзажа, создаваемого художником в течение не одного дня, к быстрой этюдной манере письма «а ля прима», позволяющей за один-два сеанса достигать цельности изображения и фиксировать мимолётные состояния природы. Здесь уместно назвать имена таких известных мастеров, как Камиль Писсаро, Альфред Сислей, Марке, Боннар, Фредерик Базиль, Ренуар и ещё целой плеяды художников-импрессионистов. Важно отметить, что они искали непосредственные живописные эффекты и смело помещали целые группы людей в изменчивую пленэрную атмосферу. Примером здесь могут служить работы того же Фредерико Базиля. Большой вклад в расширение пленэрного репертуара внёс и Эдуард Мане – достаточно вспомнить его знаменитую картину «Завтрак на траве».

Не остались незамеченными новые тенденции в области пленэрной живописи и в России, так как русские писатели, художники, музыканты часто и подолгу гостили в то время в европейских столицах, и, в частности, в Париже – «законодателя мод» в общественных настроениях и вкусах. Начиная с середины XIX столетия в русской живописи уже становятся широко известны имена Боголюбова, Саврасова, Шишкина, Поленова, а в последней четверти и к концу XIX в. зазвучали имена Левитана, Серова, Коровина и ряда других мастеров пленэрного пейзажа и этюда.

Далее стоит упомянуть, что к этому времени реалистическая живопись получила «второе дыхание» не только в Старом свете (Ньюлинская школа в Англии, Ворпсведская колония в Германии), но и в Новом. Такие известные мастера третьего поколения т. н. школы реки Гудзон, как Пауль Вебер, Александр Хельвиг Вайент, Уильям Трост Ричардс и некоторые другие, – довольно заметно отошли в своём творчестве от присущего их школе традиционного романтизма в сторону реалистического пейзажа с сопутствующими этому направлению короткими натурными зарисовками – этюдами. Правда, окончательно порвать с «романтическими корнями» этой школы никто из них окончательно не смог.

Однако ошибочно полагать, что путь трансформации художественного языка в отображении окружающего мира был ровен и безоблачен. Представителям нового взгляда на живопись приходилось преодолевать устоявшиеся вкусы публики и общественные стереотипы. С этим столкнулись и барбизонцы, и, впоследствии, импрессионисты. Вот что по этому поводу писал известный итальянский искусствовед Лионелло Вентури в 1939 г.: «... художники официального

направления понимали, что импрессионизм разрушает наиболее дорогие их сердцу “законы” живописи. Они ещё мирились с формой Курбе, который <...> в целом был верен скорее академической традиции, чем традициям Делакруа. А вот у Мане и импрессионистов форма ещё больше, чем у Делакруа, была подчинена требованиям цвета, света и тени». И далее: «Ещё никогда единство формы и цвета не подрывало так решительно гегемонию линии и светотени. Ещё никогда не выражалась с такой убеждённою и силой вера в то, что пленэр, природа в любом её виде и повседневная жизнь прекрасны, а художник не нуждается ни в “изысканном”, ни в “исключительном”. В каждом дереве, отблеске <...> импрессионисты видели искру всеобъемлющей красоты. И эту искру они действительно умели показать. Это было уже слишком для тех, кто остался равнодушен к новой вере: каждый успех импрессионистов они рассматривали как личное оскорбление» [2, с. 24]. Из приведённой цитаты видна та степень неприятия между представителями официального направления в живописи и сторонниками пленэра и истинного реализма в пейзаже. В результате этого противостояния художникам-новаторам приходилось объединяться в творческие группы и искать выход к публике помимо официальных выставочных площадок.

Так или иначе, в двадцатый век этюд как изобразительная форма вошёл в статусе вполне самоценного живописного формата, каким и остаётся в наши дни. Наряду с этим статусом вспомогательная роль этюда при работе с масштабными произведениями искусства из практики художников никуда не ушла. В течении же последующего столетия присутствие этюда в практике художников как художественно-изобразительной формы претерпело некоторое забвение. Связано это обстоятельство было с тем, что в двадцатом столетии позиции реалистического направления в живописи повсеместно были значительно потеснены новомодными течениями. Исключением может служить, пожалуй, только Советская Россия (СССР), где реализм оставался востребованным на официальном уровне, и реалистическая традиция не прерывалась. А на западе, в широком смысле, в результате повсеместного отхода от реализма в живописи, потребность в этюдной практике и востребованность этюда как ценности на арт-рынке сошла на нет.

Важно подчеркнуть, что этюд всё-таки является квинтэссенцией реалистической живописи, и здесь одно без другого жить не может. Сегодня же тенденции в обществе и на арт-рынке вновь смещаются в сторону старого доброго реализма. Растёт потребность в художниках, умеющих рисовать и писать на высоком профессиональном уровне. Зритель снова хочет видеть и узнавать на холстах художников тот мир, который он осязает, видит и любит, а не творчески переработанное представление художника о нём.

Однако нельзя два раза войти в одну и ту же реку. Художники-реалисты сегодняшнего дня формируются на фоне тех тенденций в живописи, которые главенствовали в изобразительном искусстве сравнительно недавно, да и сейчас не собираются сдавать своих позиций. Поэтому нынешний реализм весьма разнолик. За время бурного двадцатого века он вобрал в себя отголоски всех тех «измов», которые «правили бал» в этот исторический период на международной арене искусства. Этот фактор прямо или косвенно отобразился на манере письма современных живописцев реалистического направления. Именно это обстоятельство я имею в виду, приступая непосредственно к теме статьи. Также

напомню, что все последующие мои рассуждения будут строиться на рассмотрении работ, представленных на очередной межвузовской выставке «Этюд» в стенах Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигилица (СПбГХПА им. А. Л. Штигилица), проходившей в сентябре 2022 г.

Экспозиция была составлена из работ, выполненных на пленэре, то есть из пейзажных мотивов. Также были представлены скульптура и графика. Однако в данной статье я остановлюсь на рассмотрении живописных работ, поскольку сам специализируюсь именно в этой области изобразительного искусства.

Итак, что обращает на себя внимание в первую очередь при знакомстве с нынешней выставкой? На мой взгляд, это разноплановость работ в технике исполнения – масло, темпера, акварель. И что ещё актуальнее для названной темы – это стилистическое разнообразие представленных произведений.

Наряду с традиционным письмом «а ля прима», где превалирует живой мазок, тональная плановость, стремление к безусловной световоздушности, недосказанность в рисунке (авторы К. Константинов (ил. 3), Ф. Федюнин, С. Данчев (ил. 4), В. Семенов и др.) экспозицию дополняет ряд работ, в которых присутствует условно-декоративное начало и рисуночная завершенность.



Ил. 3. К. Константинов,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигилица



Ил. 4. С. Данчев
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

На первый взгляд, такие работы возможно воспринимать уже как отход от традиционного этюда. Однако для меня несомненно, что эти этюды выполнены явно по живому восприятию и передают непосредственное состояние природы. Чёткая композиционная выстроенность таких работ, как мне видится, проистекает от профессиональной специализации авторов ещё на стадии обучения, что не удивительно.

Поясню, что двадцатый век наполнил отечественную живописную традицию большим разнообразием школ и направлений. Это было связано как с внутрицеховыми поисками в художественной среде, так и с бурными изменениями общественного ландшафта, который живописцы всегда стремились отобразить наиболее остро, вырабатывая новые формы изобразительного языка. Так, на примере одного института имени И. Е. Репина (ныне Академия Художеств) можно констатировать тот очевидный факт, что под одной крышей в этом заведении

работают мастерские, совершенно разные по стилистике исполнения и подходу к решению учебных заданий. Однако выпускники каждой из мастерских не отказывают себе в своей практике время от времени работать на пленэре как в силу профессиональной необходимости, так и следуя внутреннему позыву запечатлеть на холсте свои чувства, вызванные определенным пейзажным мотивом.

Так, если этюды, выполняемые сегодня традиционным живописным приёмом «а ля прима», во многом следуют исполнительской манере таких известных мастеров, как В. Серов, В. Поленов, А. Иванов, И. Грабарь, К. Коровин и другие, то этюды современных художников-дизайнеров и художников-монументалистов порой выглядят непривычно сухо и жёстко. Такие работы могут вызвать у зрителя закономерный вопрос: как эти произведения соотносятся с привычными всем нам традиционными этюдами? Ответ на подобные сомнения, на мой взгляд, проистекает из той технической задачи, которую содержит в себе данная живописная форма. А именно, передача основного содержания того или иного пейзажного мотива в первую очередь цветом и тоном, где рисунок и детализация изображения не требуют доскональной проработки. Специфика же изобразительного языка современных художников-реалистов, прошедших школу декоративно-прикладных и монументальных мастерских такова, что любое изобразительное пространство они, как правило, чётко «сегментируют» (компонуют, распределяют) уже на начальном этапе. В результате на пленэре они решают изобразительный мотив через определённую внутреннюю трансформацию изобразительного пространства, а не непосредственно, когда художник находится в режиме импровизации с первой до последней минуты работы. Этот профессиональный навык и предопределяет, как мне кажется, ярко выраженную выстроенность, продуманность некоторых из представленных работ. Внешне это проявляется в виде чётких контуров, линий, обострённого ритма пятна и света, использования локальных цветовых отношений в ущерб живописному «валёру» и некоторые другие приёмы.

Однако эти качества, как можно видеть на представленных ниже работах, не мешают художникам доносить до зрителя через цвето-тональные (живописные) отношения то состояние природы, которое они стремились передать. Примером могут служить на этой выставке этюды таких авторов, как А. Кривонос (ил. 5), Е. Ячный (ил. 6, 7), А. Чугунов.



Ил. 5. А. Кривонос, этюды.
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина



Ил. 6. Е. Ячный, этюд.
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина



Ил. 7. Е. Ячный, этюд.
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Таким образом, очередная этюдная экспозиция моих коллег убедительно свидетельствует о следующем:

Первое. На современном этапе изобразительного искусства этюд не утратил своей востребованности у художников как изобразительной формы самовыражения.

Второе. Этюд, как вполне самостоятельное произведение искусства продолжает оставаться востребованным у широкой публики.

Третье. Наряду с приобретённой к началу XX в. самоценностью как самостоятельного произведения искусства этюд сегодня, в начале XXI в., приобрёл большую изобразительную новизну, вобрав в себя довольно большое стилистическое разнообразие в силу процессов, определявших развитие художественной среды в двадцатом столетии.

В заключение, исходя из вышесказанного, будет уместно отметить тот факт, что сегодня мы являемся свидетелями наполнения новым изобразительным контентом традиционной живописной формы. При этом этюд как изобразительная форма продолжает жить и служить своей основной профессиональной и творческой задаче: обобщёнными художественно-живописными средствами доносить до зрителя наиболее характерные черты того или иного мотива, воплощенного художником на холсте.

Литература

1. *Бонафу, П.* Шедевры импрессионизма / Паскаль Бонафу ; перевод с французского А. А. Денисовой. – Москва : Эксмо, 2020. – 256 с. : ил.
2. *Вентури, Л.* Импрессионисты: дневники и письма / Лионелло Вентури ; пер. с франц. П. В. Меликовой. – Москва : АСТ, 2020. – 368 с. : ил. – (Великие художники: от первого лица).

Библиотека – научно-исследовательская лаборатория или торгово-развлекательный центр?

В погоне за привлечением читателя, современные библиотеки сами не заметили, как из храма науки превратились в балаганы. Выставки и конкурсы, концерты и кинофильмы; всевозможные «мейкерспейсы» ... Сувенирная продукция ... Для фондов и книг места остается всё меньше.

С другой стороны, именно выставки XXI века – подчас фантазийные арт-объекты (инсталляции из книг, альбомов, копий картин, поделок, объединенных замысловатыми сюжетом и композицией) – ценное подспорье в преподавательской деятельности. Например, в преподавании истории изобразительного искусства.

Данная статья посвящена вопросу о том, насколько оправдано увеличение процента культурно-досуговой деятельности (КДД) в библиотеках в последнее время. Нередки случаи, когда КДД приобретает формы, размывающие, а то и напрямую вредящие академичности – неотъемлемой черты библиотек.

Ключевые слова: библиотечное дело, библиотеки, Елисеев, выставки, культурно-досуговая деятельность, ИРНПД, уничтожение библиотек

Marina E. Kazarina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Is the library a research laboratory or a shopping and entertainment center?

In pursuit of attracting the reader, modern libraries themselves did not notice how they turned from a temple of science into booths. Exhibitions and competitions, concerts and films; all sorts of "makerspaces" ... Souvenirs ... There is less and less space left for funds and books.

On the other hand, it is the exhibitions of the 21st century – sometimes fantasy art objects (installations from books, albums, copies of paintings, handicrafts, united by an intricate plot and composition) – that are a valuable help in teaching. For example, in teaching the history of fine arts. They generate new knowledge and serve as a link between world culture and the library visitor.

Keywords: librarianship, libraries, Eliseev, exhibitions, cultural and leisure activities, digitalization, destruction of libraries

Одна из задач вузовского преподавателя – обучать студентов академическому письму и академическому чтению. Об этом много говорится. Но что такое, например, академическое чтение? Серьезное, вдумчивое чтение возможно только в

умиротворяющей спокойной обстановке. Научную статью не напишешь «на лету», схватив с экрана смартфона пару фрагментов из публикаций в открытом доступе и дополнив парой удачных собственных речевых оборотов. Нет. Научная мысль рождается в академической библиотеке, в тишине читального зала, среди высоких деревянных стеллажей, за столом, при мягком свете зеленой лампы.

Сегодня же доходит до абсурда. Из Российской национальной библиотеки увольняют ведущего библиографа – легенду библиотечного дела, советского и российского библиографа – Никиту Львовича Елисеева [4]. Увольняют за ... требование тишины в читальном зале. (Открытие очередной книжной выставки сопровождалось шумным музыкальным выступлением, мешающим, судя по жалобам, работать с научными изданиями [4]). То, что является прямой обязанностью любой библиотеки – создание комфортных условий для работы с книгой по какой-то нелепой случайности ставится человеку (знатоку библиотечного дела экстра-класса) в вину). Напомним, что речь идет не о сельском клубе. У Национальной библиотеки особый статус. Её цель – способствовать распространению знаний, быть надежным плацдармом для научно-исследовательской работы. Книга требует максимальной сосредоточенности. Полноценная работа с прикнижными/пристатейными списками литературы, примечаниями и комментариями, и самим текстом невозможна без внимательного академического чтения.

Публичная библиотека сыграла огромную роль в развитии отечественной науки, образования и культуры. «Её фондами пользовались В. Г. Белинский, А. П. Бородин, В. М. Васнецов, М. Горький, Н. А. Добролюбов, А. С. Пушкин, И. Е. Репин, Д. И. Менделеев, Ф. М. Достоевский и мн. мн. другие [2, с. 880]». Интересно, как бы отреагировали Федор Михайлович Достоевский или Антон Павлович Чехов, если бы узнали, что по приказу руководства, радеющего о привлечении читателей среди пыльных фолиантов что есть силы дудят в дудуки и волынки.

Культурно-досуговая деятельность (или как её ещё витиевато именуют: «интеллектуально-развивающая и научно-просветительская деятельность») (ИРНПД) в научных библиотеках сегодня даже теоретически обосновывается публикациями в серьезных журналах. Например, вызывает недоумение рассуждения о применении VR-технологий в качестве досуга в научных библиотеках [3, с. 84]. Что дальше? Навыки, приобретенные в «стрелялках» «*World of Tanks*» или «*Dota-2*» заменят умение работать с библиографическими указателями и каталогами? Кристаллы знаний извлекаются из книг, найденных через каталоги, картотеки, просмотр библиографических указателей подчас как крупинцы золота – из труднодоступных глубин шахт. Компьютерные игры в свою очередь, как известно, делают человека слабовольным, а с кропотливым сидением над книгами справиться сможет только сильная, волевая личность.

И не променяем ли мы, библиотекари, сиюминутную выгоду заполненных «научных» читальных залов на отсутствие интеллектуальной элиты в России в будущем? Задача библиотекаря – быть лоцманом в море книжных и библиографических – традиционных и электронных ресурсов и обслуживать научно-познавательные, но не потребительские, а нередко – эскапистские интересы.

Надо сказать, что и межрайонные ЦБС в последнее время всё больше отходят от главной функции библиотек – места для чтения. Так, «в библиотеке имени

Александра Герцена⁴⁶ на Новгородской улице пройдет капитальный ремонт [1]», в ходе которого, в одном из залов планируют установить ... качели. (А также в помещении для хранения книг и чтения «втиснутся»: дизайн-студия, фотостудия, VR-зона и арт-пространство с коворкингом). Арт-пространство в библиотеке безусловно, вполне укладывается в сознании хранителя книжных сокровищ. Но ... качели ... ? Библиотека – прежде всего храм книги, а не детская игровая площадка. Детей надо готовить к будущей серьезной жизни. Да и невозможно представить волнительное первое знакомство с хорошими книгами (например, «Отверженными» В. Гюго или «Принцем и нищим» М. Твена), когда рядом, в этом же «пространстве свободного чтения⁴⁷» качаются, «селфятся» или «выпиливают кемперов».

Отметим, при этом – выставочная и культурно-досуговая деятельность массовых библиотек крайне важна. Огромна роль библиотеки как социального института в деле организации досуга самой незащищенной категории – пожилых людей. Трагизм почтенного возраста – в том, что, обладая колоссальными знаниями, опытом, пожилой человек словно парализован пренебрежением обывателя, отношением, носящим подчас дискриминационный оттенок. Именно библиотекари, не снисходительно, а с глубоким уважением, различными мероприятиями (лекциями, чаепитиями, мастер-классами, бесплатными курсами иностранных языков) подчас буквально возвращают к жизни представителей «третьего возраста». Напоминают, что жизнь – сверкающий бриллиант, и наша задача – благоговейно и с благодарностью им любоваться.

Выставочная деятельность помогает раскрыть фонды. А выставки картин и предметов декоративно-прикладного искусства – с одной стороны дают возможность самовыразиться художнику, а посетителю библиотеки – приобщиться к прекрасному. С незапамятных времен известен терапевтический аспект искусства. Героиня произведения С. Моэма «Рождественские каникулы» (1939), перенесшая множество страданий, вдохновенно восклицает после увиденных ею в известнейшем музее мира – Лувре красот: «И я чувствовала, несмотря на все несчастья, ужас, жестокость мира, существует нечто такое, что помогает все вынести, нечто куда значительнее и важнее всех бед и тягот – дух человеческий и творимая им красота».

«Творимая красота ...». Стихи Лермонтова, Парижская Триумфальная арка, обернутая серебристо-голубой тканью в 2021 г. (арх. Христо Явашев с женой), трудовая доблесть советского народа, отраженная в горельефах вестибюля метро «Нарвская» в Петербурге или рисунок пятилетнего ребенка и мелодия из двух нот, сыгранная им же самостоятельно, или научная монография заслуженного профессора – все это проявления «творимой красоты». Красоты духовного богатства, добывать которое человеку непросто. Но именно духовные сокровища возвышают человека над физическими болезнями, отсутствием материальных благ, моральными страданиями, унижениями, падениями ...

Библиотекари – прежде всего – хранители, хранители духовных сокровищ, заключенных в книгах. Тишина библиотек – результат усилий настоящих знатоков своего дела, а не случайных людей в профессии. Собранность, сосредоточенность, и отнюдь не благодушная безмятежность движет такими сотрудниками, а – ревностное, деятельное участие в сохранности фонда. Старый том, пролежавший лет 150

⁴⁶ Часть библиотечной системы имени М. Ю. Лермонтова

⁴⁷ Вариант современного наименования читального зала

без единой записи в формуляре однажды совершит переворот в научном мире! Кропотливое, бережное сохранение книжного фонда – это и есть активное содействие просвещению, но не ИРНПД⁴⁸ с VR-шлемом, за которым – нищета духовная.

Литература

1. *Библиотеку имени Герцена на Новгородской улице превратят в современное пространство для чтения* // Topspb.tv : [сайт]. – URL: <https://topspb.tv/news/2022/04/23/biblioteku-imeni-gercena-na-novgorodskoj-ulice-prevratyat-v-sovremennoe-prostranstvo-dlya-chteniya/> (дата обращения: 03.06.2022).
2. *Библиотечная энциклопедия* / Российская государственная библиотека. – Москва : Пашков дом, 2007. – 1300 с.
3. *Боронина, Н. В.* ИРНП-деятельность как неотъемлемая часть деятельности научных библиотек в цифровую эпоху // Научные и технические библиотеки. – 2022. – № 4. – С. 78-89.
4. *Золотонос, М.* Страшный Никита Елисеев и его победа в суде // Город 812 : петербургский журнал : [сайт]. – URL: <https://gorod-812.ru/strashnyj-nikita-eliseev-i-ego-pobeda-v-sude/> (дата обращения: 03.12.2022).

⁴⁸ ИРНПД – интеллектуально-развивающая и научно-просветительская деятельность, подразумевающая культурно-досуговую деятельность библиотек со всё возрастающей популярностью виртуальной реальности

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агафонов Юрий Николаевич – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Агафонова Анастасия Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Айлыева Айлар – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Акилов Илья Валерьевич – старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Творческого Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Аксенова Анна Алексеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Александрова Яна Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Антипина Дарья Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

Антонова Александра Петровна – ведущий специалист Санкт-Петербургского государственного университета, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Арутюнян Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Балашов Михаил Евгеньевич – кандидат педагогических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Баранова Ирина Игоревна – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Баутина Анастасия Ильинична – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Бахтияров Руслан Анатольевич – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Петровской академии наук и искусств, член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Безгубова Анастасия Александровна – искусствовед, член Санкт-Петербургского Союза художников, член Международной Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Белинцева Ирина Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Белякова Дарья Дмитриевна – студент Санкт-Петербургского Горного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Беркович Леонид Григорьевич – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета имени С. М. Кирова, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Боева Галина Николаевна – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Борщ Елена Викторовна – кандидат искусствоведения, профессор Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия)

Бочкарева Дарья Григорьевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Букури Наталия Семеновна – старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Ветрова Юлия Николаевна – кандидат технических наук, доцент, директор института дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Волкова Дарья Евгеньевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Волокитина Ольга Николаевна – студент Омского государственного педагогического университета (Омск, Россия)

Вяжевич Мария Валерьевна – кандидат искусствоведения, действительный член Российской академии художеств, заместитель начальника Научно-организационного управления Российской академии художеств, член Ассоциация искусствоведов, член Творческого союза художников России, член Московского союза журналистов (Москва, Россия)

Гавин Сергей Владимирович – заслуженный художник РФ, действительный член Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Московского союза художников, член Союза художников России (Москва, Россия)

Головчук Юлия Вячеславовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Гордин Алексей Николаевич – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Докучаева Мария Александровна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, ассистент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Долженкова Татьяна Ивановна – кандидат исторических наук, заместитель директора по производственной работе Советского социально-аграрного техникума имени В. М. Клыкова, докторант Курского государственного университета (Курск, Россия)

Дорохов Евгений Дмитриевич – профессор Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Дружинкина Наталья Гавриловна – доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Егорова Александра Михайловна – специалист по учебно-методической работе, преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Емельянова Маргарита Васильевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Жарова Юлия Станиславовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Жилко Екатерина Олеговна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Заварзова Ксения Юрьевна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Зорина Ирена Львовна – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского союза дизайнеров, член Международного творческого союза художников России (International Federation of Artists) (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Мария Евгеньевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Изотова Маргарита Дмитриевна – заслуженный деятель искусств, председатель секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора Санкт-Петербургского союза художников России, действительный член Петровской академии наук и искусств, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Исаева Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Исупова Екатерина Владимировна – аспирант, сотрудник Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Кадиев Сергей Магомедович – заслуженный изобретатель Дагестана, руководитель Детского инжинирингового центра «Центра Образования «Кудрово» (Кудрово, Россия)

Казарина Мария Евгеньевна – главный библиограф фундаментальной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Карпова Елена Анатольевна – доцент Московского государственного института культуры, член Московского союза художников, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Колотова Екатерина Анатольевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Константинов Константин Константинович – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Корина Наталья Дмитриевна – кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела выставок и международных программ Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Союза художников России, член Комиссии по искусствоведению и критике (Москва, Россия)

Косенко Надежда Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой живописи Орловского государственного университета им. И. С. Тургенева (Орёл, Россия)

Котломанов Александр Олегович – кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Кривонденченков Сергей Викторович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член международной Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Кружкова Тамара Сергеевна – научный сотрудник отдела живописи второй половины XX в. Государственной Третьяковской галереи (Москва, Россия)

Кузнецова Юлия Леонидовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Левченко Маргарита Игоревна – старший преподаватель Омского государственного педагогического университета, кандидат в члены Омского отделения Союза художников России (Омск, Россия)

Леско Виктория Вадимовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Ло Хунхуэй – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Сямэнь, Китай)

Лобанов Евгений Юрьевич – доцент, исполняющий обязанности заведующего кафедрой Дизайна оборудования в средовых объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Союза дизайнеров, почетный член Международной академии современных искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Максимова Екатерина Константиновна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Маполис Анна Дмитриевна – научный сотрудник, член Ассоциации искусствоведов, член Ассоциации исследователей иbero-американского мира (Москва, Россия)

Маркина Вера Юрьевна – старший преподаватель Школы Архитектурного Развития, член Союза Московских Архитекторов (Москва, Россия)

Матвийчук Светлана Александровна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Матько Евгений Евгеньевич – доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Мешков Михаил Марксович – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Мороз Мария Александровна – ассистент Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Наурызбаева Айнаш Сагатовна – доктор PhD, доцент Казахского Национального университета имени Аль-Фараби, член Казахстанского союза дизайнеров (Алматы, Казахстан)

Нгуен Тхи Фуонг Лиен – преподаватель Вьетнамского национального университета лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам)

Нестерова Елена Владимировна – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Низамиева Элина Руслановна – студент Казанского федерального университета (Казань, Россия)

Панамарева Вероника Игоревна – студент Санкт-Петербургского Государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Пименов Виктор Игоревич – доктор технических наук, профессор, заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Пластова Татьяна Юрьевна – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных наук Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова (Москва, Россия)

Плужник Олег Викторович – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Прозорова Анна Владимировна – ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Путилова Надежда Владимировна – кандидат педагогических наук, преподаватель колледжа технологии моделирования и управления Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Пышта Екатерина Михайловна – доцент Волгоградского государственного технического университета, член Союза художников России (Волгоград, Россия)

Салман Майсан – аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Тартус, Сирия)

Северюхин Дмитрий Яковлевич – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Санкт-Петербургского союза писателей (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнов Виктор Юрьевич – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнова Василиса Викторовна – студент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Сергеева Елена Валерьевна – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сим Надежда Михайловна – кандидат искусствоведения, руководитель проекта научных исследований, издательство «Прогресс – Традиция», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Смирнова Полина Сергеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Соловьева Анастасия Александровна – искусствовед, старший научный сотрудник Музея района Измайлово, член Ассоциация искусствоведов (Москва, Россия)

Сурова Екатерина Эдуардовна – доктор философских наук, профессор Военной академии связи имени Маршала Советского Союза С. М. Буденного, директор Центра изучения культуры факультета философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Сысоев Владимир Петрович – действительный член Российской академии художеств, исполняющий обязанности члена президиума Российской Академии

Художеств, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России, действительный член Санкт-Петербургской Петровской академии наук и искусств, секретарь Комиссии по искусствоведению Союза художников России (Москва, Россия)

Сычев Владимир Игнатьевич – преподаватель Межрегионального центра реабилитации (колледж), член Союза художников России (Пушкин, Россия)

Таранина Маргарита Николаевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тимофеева Римма Александровна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Туманина Кристина Константиновна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Туминская Ольга Анатольевна – доктор искусствоведения, заведующий сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Турдиева Ангелина Саидовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Фан Тхи Фуонг Тао – преподаватель Ханойского университета науки и техники (Ханой, Вьетнам)

Федюнин Фёдор Викторович – доцент Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Филиппов Сергей Петрович – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Творческого Союза художников России, член Международной Федерации Художников (Санкт-Петербург, Россия)

Филиппова Ольга Николаевна – библиотекарь Дома Ветеранов сцены им. А. А. Яблочкиной, член Ассоциация искусствоведов (Москва, Россия)

Хвалов Сергей Александрович – преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Хисамова Дина Диасовна – кандидат искусствоведения, заместитель директора по научному обеспечению и издательской деятельности Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, Член Творческого Союза художников России в республике Татарстан (Казань, Россия)

Цветкова Полина Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Чикова Татьяна Валентиновна – старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Шаманова Софья Анатольевна – ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Щербакова Екатерина Александровна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Ольга Юрьевна – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Яковлева Нонна Александровна – доктор искусствоведения, профессор, действительный член Академии гуманитарных наук, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Ямтеева Анна Романовна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово	3
 ОБРАЗ ОТЕЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. СУРИКОВА, В. М. ВАСНЕЦОВА И А. А. ПЛАСТОВА	
В. П. Сысоев О некоторых особенностях индивидуального стиля Аркадия Пластова	4
Т. Ю. Пластова Проблема монументальности в творчестве А. А. Пластова	28
Е. В. Нестерова Герой, время и место в исторических картинах В. И. Сурикова и В. М. Васнецова	39
А. В. Прозорова Василий Иванович Суриков – главный исторический живописец русского искусства.....	45
О. А. Туминская Протоколы политпросветсекции Русского музея 1937 – 1946 гг.: В. И. Суриков, В. М. Васнецов, А. А. Пластов	49
С. В. Кривонденченков Образ человека и природы в произведениях А. А. Пластова из собрания Русского музея.....	60
Н. Д. Корина Образы В. М. Васнецова для иконостаса храма Св. Александра Невского в Софии. Вклад русских художников в декоративное оформление памятника в начале XX в.	69
Е. Э. Сурова Персонализм в русской культуре: идеи, мифы, образы и произведения искусства (посвящается 175-летию В. И. Сурикова и В. М. Васнецова)	79
Т. С. Кружкова Влияние живописного наследия В. И. Сурикова на творчество Г. М. Коржева	98
Д. О. Антипина Героические образы человека и Отечества в творчестве В. И. Сурикова, В. М. Васнецова и А. А. Пластова	107
Н. Г. Дружинкина Историзм и преемственность традиций в русской живописи XIX – начала XXI в.: проблема трактовки образа Отечества	114
Н. С. Букури Неожиданный Пластов	122
Р. А. Тимофеева Особенности монументальных росписей В. М. Васнецова в контексте национально-романтического течения русского модерна	127
О. Н. Филиппова Природа в творчестве А. А. Пластова.....	131

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Н. А. Яковлева «Личная поэтика» Бориса Неменского. К столетию со дня рождения	136
Е. М. Пышта Традиции и преемственность идейно-тематической направленности в Волгоградской монументальной стенописи. О развитии волгоградской школы монументально-декоративного Искусства	146
И. И. Баранова Мозаичное оформление фасадов храма Александра Невского в Челябинске	152
А. П. Антонова Мозаика В. А. Бубнова в тольяттинском Дворце культуры, искусства и творчества	158
А. Д. Маполис Традиционные жанры и инновационные технологии в творчестве итальянской художницы Душаны Бравуры	166
А. А. Соловьева Монументальное наследие художника Бориса Петровича Чернышева в Измайлове (Москва)	171
А. Н. Гордин Мой разговор с Широковым	179
М. В. Вяжевич Творчество академика РАХ, скульптора А. Х. Гушапша в контексте развития современной монументальной скульптуры Кабардино-Балкарии	190
Р. А. Бахтияров Монументальные скульптурные композиции Г. Д. Ястребенецкого в СССР и Германии. Особенности пластического и образного решения	196
К. Ю. Заварзова, А. А. Безгубова История установки памятника А. В. Суворову М. И. Козловского в Санкт-Петербурге. 1799 – 1820 гг.	208
О. Ю. Юрьева Социалистический реализм в произведениях монументальной скульптуры Советского Союза	213
С. В. Гавин Гобелен – «кочующая фреска» в пространстве современной архитектуры	221
М. А. Докучаева Интерпретация традиций ручного ткачества и других ремесленных техник в современном контексте на примере творчества художников XXI в.	230
Е. А. Колотова Соотношение традиций и новаторства в искусстве Витража	236
Нгуен Тхи Фуонг Лиен, Фан Тхи Фуонг Тао Латерит и его применение в древней вьетнамской архитектуре	239
С. М. Кадиев Инновационный способ создания арт-объектов монументального искусства с использованием аддитивных технологий	245
Е. Ю. Лобанов, С. А. Шаманова Проблемы и перспективы применения нейросетевых инструментов в архитектурно-дизайнерском проектировании и монументальном искусстве	250

Д. Д. Белякова Оптимизация технологических процессов реставрации смальтовой мозаики	256
И. В. Акилов Новая реконструкция колосса Геры в Аргосе работы Поликлета	266
М. Д. Изотова «История государства Российского». Мозаичный квадриптих П. П. Ольховича в холле Ижорского колледжа г. Колпино	272
Ю. И. Аругюнян Интерпретация и музеефикация средневековой монументальной живописи	280
А. Р. Ямтеева Утрата произведений монументального изобразительного искусства православных храмов	286
Д. Г. Бочкарева Проблемы сохранения, воссоздания и реконструкции памятников культурного наследия на примере мордовских женских украшений	292
С. А. Матвийчук, Е. Ю. Лобанов Проблемы сохранения, воссоздания и реконструкции памятников монументального искусства	298
Д. Д. Хисамова Художественные конкурсы 1920-х гг. в Казани: реконструкция памятника павшим русским воинам в памятник Содружества народов	307
Э. Р. Низамиева Современные тенденции в архитектурной реновации промышленных предприятий и производственных комплексов	318
Ло Хунхуэй Традиционные стилистические элементы в монументальных произведениях метрополитена Китая	323
А. С. Наурызбаева Художественно-монументальное решение интерьеров станций Алматинского метрополитена	331
Салман Майсан Образ героя в скульптурных проектах московского метрополитена 1930 – 1940-х гг.	337
А. И. Баутина Основные принципы монументальной живописи Дионисия и Феофана Грека. Сравнительный анализ	345
Д. Е. Волкова Различия новгородской и московской школ фресковой живописи второй половины XV в.	351
В. В. Леско Монументальные храмовые росписи М. В. Нестерова в контексте художественной культуры России рубежа XIX и XX вв.	359
Е. А. Щербакова Киевский период творчества Михаила Врубеля	365
Е. В. Сергеева Отражение картины Г. Гофманна «Отрок Иисус в храме» в церковной стенописи конца XIX – начала XX вв.	373
И. В. Белинцева Нидерландский мастер Корнелис Флорис (1514 – 1575) как автор надгробий в кафедральном соборе Кёнигсберга (совр. Калининград, РФ): специфика декоративного убранства	381
О. А. Исаева «Индихенизмы» в монументальном искусстве колониальной Иберо-Америки	389
В. И. Панамарева, Ю. Н. Ветрова О проблемах взаимодействия дизайнера и заказчика в дизайн-проектах	401

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

М. Е. Балашов Мемориальная ценность объектов монументального искусства: художественное наследие в новом контексте городской среды	405
П. О. Цветкова Монументальная живопись как синтетический элемент создания пространства интерьера. На примере циклов росписей XVI в. в проектах вилл А. Палладио	410
Е. Д. Дорохов, О. Н. Волокитина Единство формы и содержания в монументально-декоративном оформлении читального зала библиотеки Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля	415
Ю. В. Головчук Монументально-декоративное искусство в архитектурных пространствах отелей	419
Ю. С. Жарова Монументальное искусство в пространстве санатория (на примере архитектуры советского периода)	425
А. С. Турдиева, Е. Ю. Лобанов Монументально-декоративное искусство в архитектурных пространствах терм и спа-комплексов	432
Ю. Л. Кузнецова, Е. Ю. Лобанов Монументальная живопись и ее роль в современном интерьере	439
А. А. Аксёнова Синтез мозаики и архитектуры как элемент пропаганды в СССР. 1920 – 1980-е гг.	444
М. В. Емельянова Монументальное искусство СССР в контексте развития идей научно-технического прогресса	448
Е. К. Максимова Образ музыки в монументальном искусстве СССР 1960 – 1980-х гг.	452
Е. О. Жилко Продолжение и развитие принципов станковой живописи А. А. Дейнеки 1920-х гг. в поздний период творчества художника	457
К. К. Туманина Сценография русского авангарда. Образ театра в живописи русского авангарда (1910 – 1920-е гг.)	466
М. Е. Иванова Монументальные проекты Жана Кокто	471
М. Н. Таранина Монументальное искусство и сюрреализм в творчестве художников XX – начала XXI вв.	475
И. Л. Зорина Влияние социальных процессов 1960-х на монументальную скульптуру Ники де Сен-Фалль	479
А. О. Котломанов, Т. В. Чикова Метамодернизм: действие, место, время. О роли монументального искусства в ситуации исторической неопределенности	485
Т. И. Долженкова Интерпретация современных идеологических концепций в нарративе скульптурных произведений (на примере творчества народного художника России В. М. Клыкова)	492

Л. Г. Беркович, В. И. Пименов Роль графического дизайна в формировании социокультурной среды современного города	499
П. С. Смирнова, Е. Ю. Лобанов Монументальное искусство в архитектурной среде жилых комплексов	507
А. Айлыева, Ю. Н. Ветрова Влияние муралов на характер и восприятие пространства	514
М. Е. Балашов, Е. В. Исупова Из истории немецкой кухни: концепции становления её оборудования и интерьера	519
Е. В. Борщ Камин во французских проектных гравюрах первой половины XVIII в.: форма, декор, стиль	524
Д. Я. Северюхин Мюссаровские понедельники. Страница истории художественного Петербурга	531
Н. М. Сим Роль идеологии христианского гуманизма и религиозного мистицизма в художественной политике Испании XVI в.	537

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

А. Ю. Агафонова, Е. Е. Матько Новейшие выставочные проекты кафедры Монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С. Г. Строганова в решении задач преемственности традиций отечественной монументальной школы (живопись, эмаль, мозаика)	553
Е. А. Карпова Проектирование текстильного панно для интерьера	558
В. В. Семенова Применение сублимационной печати в учебном процессе вузов на примере кафедры «Художественный текстиль» СПбГХПА им. А. Л. Штиглица	563
А. М. Егорова Школа рисунка С. А. Петрова (ретроспективная выставка рисунков учеников С. А. Петрова в Академии им. А. Л. Штиглица, ноябрь 2022 г.)	569
В. Ю. Семенов, К. К. Константинов Важность постановки задачи создания художественного образа в учебных заданиях по академическому рисунку	578
М. М. Мешков Значение тематической постановки по рисунку в формировании будущих художников-монументалистов	585
С. П. Филиппов Выполнение задания по рисунку «Фигура задрапированная» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица	590
Ю. Н. Агафонов Копирование классических рисунков в обучении художников-реставраторов	596
Н. В. Путилова Ценностно-смысловой потенциал рисунка как средство развития художественной культуры студентов в современном образовании	604
С. А. Хвалов Техника и технология в методике преподавания в мастерской живописи на стекле ЦУТР им. барона А. Л. Штиглица	608

Я. А. Александрова Роль изучения технологии горячей эмали в процессе подготовки художника-монументалиста	615
В. И. Сычев Актуальные проблемы преподавания дизайна для людей с ограниченными возможностями здоровья	623
Н. А. Косенко Решение творческих задач в процессе выполнения учебных живописных постановок студентами-дизайнерами	631
В. Ю. Маркина Метод пространственного моделирования (к проблеме движения в пространстве)	638
М. И. Левченко, М. А. Мороз Роль практической реализации монументально-декоративных проектов студентов в формировании профессиональной компетентности	643
О. В. Плужник Роль цвета в живописном произведении	648
Ф. В. Федюнин Роль этюда в современном изобразительном искусстве	654
М. Е. Казарина Библиотека – научно-исследовательская лаборатория или торгово-развлекательный центр?	663
Сведения об авторах	667

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Корректор М. Е. Казарина
Оригинал-макет подготовлен Я. А. Александровой

Подписано в печать 09.03.2022 Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 39,58 Тираж 140 экз. Заказ 39

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26