

Аспирантский сборник
Выпуск 13

13

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Аспирантский сборник Выпуск 13

Сборник статей по материалам
Международного форума
молодых исследователей искусства
«НАУЧНАЯ ВЕСНА-2023»
26-28 апреля 2023 года

Москва 2024

УДК 7.01
ББК 85.1
Ас 90

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Галима Ураловна Лукина, доктор искусствоведения

Александр Сергеевич Преображенский, кандидат искусствоведения

Аспирантский сборник. Выпуск 13. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна–2023» / Ред.-сост. Н.Д. Мостицкая. – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 436 с.

ISBN 978-5-98287-212-8

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна–2023», который состоялся 26–28 апреля 2023 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

ISBN 978-5-98287-212-8

© Государственный институт
искусствознания, 2024

© Коллектив авторов, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Секция 1

РУССКОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ ЭПОХ

- 9 *Марина Андреевна Овсянникова*
ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ
ТЕХНИК МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ И АРХИПА КУИНДЖИ НА МАСТЕРОВ
НАЧАЛА XX ВЕКА
- 20 *Юлия Сергеевна Заложных*
ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК В КАЛУЖСКОМ КРАЕ
В 1899–1905 ГОДАХ
- 28 *Дарья Александровна Манучарова*
ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ ИСКУССТВА В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
И ГРАФИКЕ О.Л. ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКОЙ

Секция 2

МОДУСЫ ВЫТИЯ ИСКУССТВА

- 39 *Вадим Валерьевич Данилов*
«ПОДДЕРЖАТЬ ПРЕРВАННУЮ ТРАДИЦИЮ». ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО
В РОССИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ КРИТИКЕ 1990-х ГОДОВ
- 46 *Иван Андреевич Сапогов*
БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ И ОСКВЕРНЕНИЕ: ДЕЛО ОХРАННИКА
«ЕЛЬЦИН-ЦЕНТРА» В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Секция 3

СИНТЕЗ ВРЕМЕН В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ЦЕЛОСТНОСТЬ НАСТОЯЩЕГО, АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОШЕДШЕГО И ПРЕДВЕСТИЕ БУДУЩЕГО

- 52 *Николай Александрович Ефремов*
К ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ АКАФИСТА ИКОНЕ «НЕЧАЯННАЯ
РАДОСТЬ» В ХРАМЕ ИЛИИ ОБЫДЕННОМ: НОВОЕ ИЗ ХОРОШО
ЗАБЫТОГО СТАРОГО
- 61 *Иван Евгеньевич Левашев*
СКЕРЦО В-DUR ДЛЯ ОРКЕСТРА М.П. МУСОРСКОГО:
ВСТРЕЧА ПРОШЛОГО, НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО

- 75 *Алена Сергеевна Сажнева*
О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРЕТВОРЕНИЯ ТЕОЛОГИЧЕСКИХ
ТРАКТОВОК, ФИЛОСОФСКИХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ИДЕЙ
В МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ НА СЮЖЕТ
«ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ АВРААМОМ ИСААКА»
- Секция 4**
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ В ИСКУССТВЕ ГРАФИКИ
- 85 *Галина Сергеевна Стрекалова*
Художник книги Е. А. Кибрик. Новая жизнь иллюстраций.
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕИЗДАНИЯ СОВЕТСКИХ КНИГ НА ПРИМЕРЕ
«БОРИСА ГОДУНОВА» А. С. ПУШКИНА
- 94 *Валерия Александровна Лаврушичева*
ПРОБЛЕМА ФОРМАЛИЗМА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОЕ
ОФОРМЛЕНИЕ КНИГИ В МОСКОВСКОМ ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ
ИНСТИТУТЕ В 1930-Е ГОДЫ
- 104 *Ирина Петровна Пономаренко*
РИСОВАННЫЙ ШРИФТ В ЭПОХУ ОТТЕПЕЛИ: ГЕНЕЗИС, ТИПОЛОГИЯ,
ЭСТЕТИКА
- 112 *Ксения Андреевна Булак*
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА НОРИЛЬСКА В ЖИВОПИСИ
И ГРАФИКЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА
- 124 *Ксения Максимовна Бессонова*
ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ РУССКОГО РЕАЛИЗМА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ГРАФИКИ
Г. М. ДОБРОВА И Г. М. КОРЖЕВА)
- 134 *Елена Дмитриевна Репина*
ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ПЕТЕРБУРГА
В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ. ГОРОДСКОЙ
ПЕЙЗАЖ КАК КАМЕРТОН РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ
ПЕЙЗАЖА
- Секция 5**
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ
- 142 *Мария Дмитриевна Савченко*
ВЛИЯНИЕ ГОЛЛАНДСКОГО РЕНЕССАНСА НА ХРАМОВОЕ
СТРОИТЕЛЬСТВО ДАНИИ В ГОДЫ ПРАВЛЕНИЯ КРИСТИАНА IV
- 155 *Милана Алиевна Арсанукаева*
ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖУЗЕПЕ КАПОГРОССИ В КОНТЕКСТЕ
ВРЕМЕНИ

- 166 *Ольга Борисовна Неуймина*
ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И АРТИЛЛЕРИЙСКИЕ ПРИЦЕЛЬНЫЕ
ПРИСПОСОБЛЕНИЯ XVI ВЕКА. ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ РАЗРАБОТОК
ТЕОРЕТИКОВ СОВЕТСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА К АНАЛИЗУ
КОМПОЗИЦИИ
- 179 *Юлия Геннадиевна Воинова*
ОБРАЗ МАТЕРИНСТВА И БОГОМАТЕРИ В СОВЕТСКОМ
АГИТАЦИОННОМ ФАРФОРЕ 1920-Х ГОДОВ
- 189 *Василиса Александровна Шарифуллина*
ОПЫТ НАБЛЮДЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ
СТРАТЕГИИ ХУДОЖНИКА-ЮВЕЛИРА А.Г. ШАРИФУЛЛИНА

Секция 6**ТЕАТР: ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ**

- 196 *Елизавета Александровна Андреева*
СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ КАК ПРОДУКТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ:
НОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК
2010–2020-Х ГОДОВ)
- 208 *Екатерина Владимировна Кукушкина*
ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР: ПРАКТИКА И ОСМЫСЛЕНИЕ
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ «ТЕАТРА ПРОСТОДУШНЫХ»
- 215 *Алексей Олегович Калинин*
МЕТОД СТАНИСЛАВСКОГО И ИНИЦИАЦИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ
- 223 *Артём Игоревич Рыжихин*
ИНТЕГРИРОВАННЫЙ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ
В ДИАЛОГЕ С ТОТАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ Р. ВАГНЕРА
- 228 *Алина Александровна Ткачева*
ФИГУРА МОНАРХА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ
НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВЕКОВ: «СМЕРТЬ СУБЪЕКТА»

Секция 7**ПОИСК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В ИСКУССТВЕ**

- 234 *Анастасия Анатольевна Лобская*
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ
- 244 *Александра Алексеевна Смолянская*
ВЕРНЕР ТЮБКЕ: ПРОБЛЕМА ТЕХНОЛОГИИ, ШКОЛЫ И МАСТЕРСТВА.
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ОДНОЙ КАРТИНЫ

- 254 *Василий Александрович Авдеев*
МАШИННАЯ ЭСТЕТИКА В МОДЕРНИСТСКОЙ ЖИВОПИСИ
1910–1940-Х ГОДОВ
- 264 *Василина Андреевна Спиридонова*
«ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ» КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ОБРАЗА ВЛАСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ
ХУДОЖНИКОВ-НОНКОНФОРМИСТОВ 1970–1980-Х ГОДОВ
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА В.И. ЛЕНИНА)
- 275 *Маргарита Николаевна Сулонова*
КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ КЛЕЙМО-ИМЕННИК «I P»:
ИВАНУ ИЛЬИНУ РОМАНОВУ ИЛИ ИЛЬЕ ИВАНОВУ РОМАНОВУ?
- Секция 8**
АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ
И КУЛЬТУР
- 280 *Маргарита Константиновна Юдина-Надеждина*
РУССКИЙ СТИЛЬ В ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЕ
НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
- 289 *Наталья Олеговна Синенко*
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФАСАДОВ В ЖИЛОЙ
АРХИТЕКТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ
XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ФОРМ ДЕКОРА
ЭКЛЕКТИКИ И МОДЕРНА
- 298 *Вероника Андреевна Егорова*
НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ:
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ФИНСКОЙ УСАДЬБЫ
(на материале усадьбы Суур-Мерийоки)
- 305 *Константин Сергеевич Антипин*
СИНТЕЗ ИСКУССТВ НА СТАНЦИИ ТЕХНИЧЕСКОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ
АВТОМОБИЛЕЙ В РАЙОНЕ ВАРШАВСКОГО ШОССЕ
- 318 *Олег Модестович Дедков*
МОСКОВСКИЙ НЕБОСКРЕБ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН
- 330 *Дарья Владимировна Владимирова*
СИСТЕМА ДЕКОРАЦИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА:
НЕКОТОРЫЕ ДОИКОНОБОРЧЕСКИЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ
ИСТОКИ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКИХ ПРОГРАММ
- Секция 9**
ПОЭТИКА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО: ОТ ФОТОГРАФИИ
К ВИДЕОГРАМ
- 348 *Аминат Данияловна Цунтаева*
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО
ОПЫТА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ КАВКАЗСКИХ РЕЖИССЕРОВ

- 357 *Елизавета Юрьевна Разина*
ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»
В ФИЛЬМЕ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР»
(1992)
- 362 *Николай Александрович Львов*
«ДОН КИХОТ» ОРСОНА УЭЛЛСА: ПРОБЛЕМА АВТОРА
В НЕЗАВЕРШЕННОМ КИНО
- 367 *Марина Сергеевна Хангалова*
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖИТЕЛЯ ПРОВИНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ
ФОТОГРАФИИ (на примере фотоальбомов Александра Калиона
«Русские» и «Снова в СССР»)

Секция 10**ВОСТОЧНОЕ ИСКУССТВО В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

- 374 *Милалика Сергеевна Авдеенко*
РЕТРОСПЕКТИВА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ВЛИЯНИЯ НА РУССКИЙ
ФАРФОР НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО
ЗАВОДА: РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ
- 383 *Полина Алексеевна Пудова*
АФРИКА И ЕЕ ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
- 392 *Дарья Сергеевна Шабанова*
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АБОРИГЕННОГО ИСКУССТВА НА ТАЙВАНЕ
В 1990–2000-Е ГОДЫ
- 398 *Екатерина Николаевна Ищук*
ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ НИХОНГА В ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
- 406 *Ду Шанждэ*
ЖИВОПИСЬ БАМБУКА В ПЕРИОД ДИНАСТИИ ЮАНЬ
- 414 *Екатерина Сергеевна Топлер*
РИСУНКИ КИТАЙСКИХ ВАЗ ДЖЕЙМСА УИСТЛЕРА
В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА КИТАЕМАНИИ В ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
- 422 *Сюй Цзинчжу*
СИНТЕЗ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ФОТОГРАФИИ ЛАН ЦЗИНШАНЯ
- 430 **ОБ АВТОРАХ**

Секция 1

РУССКОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ ЭПОХ

Марина Андреевна Овсянникова

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ТЕХНИК МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ И АРХИПА КУИНДЖИ НА МАСТЕРОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

Технический прогресс, затронувший в свое время все сферы человеческой жизни, коснулся и сферы искусства. Расширение палитры изготавливаемых пигментов, замена дорогостоящего натурального сырья на более доступные и дешевые (а иногда и менее ядовитые) синтетические аналоги существенно расширили возможности художников. Появление более мобильной основы для живописи, такой как холст, а затем и появление тубы для транспортировки красок закрепили успех, а фабричное производство большинства средств освободило художников от необходимости заниматься подготовительной работой. Большое влияние на художественную практику оказало также формирование учебных заведений. Однако именно с их организации началось расхождение обучения искусству живописи и технологии изготовления материалов.

XIX век для русской школы масляной живописи стал временем экспериментов. Использование нестойких пигментов, пробы различных разбавителей и сиккативов – все это приводило к быстрому ухудшению качества работ, а также к их быстрому старению. К началу XX века, утратив огромное количество знаний о возможностях масляной краски, художники начали искать новые способы для художественного выражения, обратились к темпера и гуаши. Но особую роль в возрождении интереса к новым материалам сыграли два художника второй половины XIX века: Архип Иванович Куинджи и Михаил Александрович Врубель.

В ходе исследования были изучены монографии, посвященные Архипу Куинджи и Михаилу Врубелю, материалы, посвященные становлению и развитию техники масляной живописи, издания А.В. Виннера, Д.И. Киплика, Ю.В. Алексеева-Алюрви, посвященные краскам старых мастеров, труды по естественнонаучным методам изучения произведений

искусства. Рассмотрение построения каждого слоя живописи от основы до красочных материалов во многом опиралось на исследования Ю.И. Гренберга, изучавшего станковую живопись с точки зрения реставрационных и музейных изысканий. Важным источником стали также каталоги выставок Куинджи и Врубеля, прошедших в Государственной Третьяковской галерее в 2018 и 2021 году соответственно. Новейшие исследования, проводимые при подготовке этих выставок, во многом позволили по-новому взглянуть на творчество этих художников.

Так, на основании историко-биографических, искусствоведческих и реставрационно-технологических исследований были выявлены особенности метода двух мастеров, влияние академической школы и образования на сложение живописного языка и техники А.И. Куинджи и М.А. Врубеля, а также их влияние на последующие поколения мастеров.

Архип Иванович Куинджи

Наследие мастера составляет около 500 различных произведений. Наиболее полная коллекция его работ находится в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге. В коллекции Государственной Третьяковской галереи имеются 17 произведений живописца, отдельные работы находятся как в областных музеях, так и в частных коллекциях.

Информации о технике живописи Куинджи немного, большинство исследований, посвященных творческому наследию мастера, анализируют его работы, не углубляясь в изучение материалов.

В качестве основы Куинджи чаще всего использовал тонкий холст; небольшие этюды, находящиеся в собрании ГТГ, выполнены на цинке, более крупные – на дереве; этюды, выполненные в Крыму и на Кавказе, чаще всего выполнены на бумаге, хотя позднее для прочности они были наклеены на холст¹.

Куинджи далеко не всегда подписывал свои работы. Так, например, из 17 работ, находящихся в Третьяковке, авторскую подпись имеют только 9 произведений. Характер подписи также менялся в зависимости от даты выполнения работы, что говорит о том, что художник некоторое время выработывал свой почерк, в том числе и в автографе. Общей чертой всех подписей является тот факт, что Куинджи всегда внимательно подходил к нюансам цветового решения даже в подписи работы, выполняя подпись

¹ См.: Архип Куинджи (1842–1910). Каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018.

краской в один слой по просохшему красочному слою, подбирая цвет в соответствии с характером работы.

Подготовительный рисунок выполнялся чаще всего углем либо графитным карандашом, в большинстве произведений подготовительный рисунок весьма подробный, в некоторых работах наблюдается использование чертежных инструментов, что является общей приметой живописного метода того времени. Несмотря на то, что многим произведениям Куинджи в завершённом виде свойственна обобщённая трактовка форм, на стадии подготовительной работы Архип Иванович демонстрировал максимальную тщательность. Опираясь на материалы рентгенографических исследований, можно сказать, что несмотря на внимание к подготовительному этапу художник продолжал вдумчиво выстраивать замысел и в процессе работы с формой и цветом.

Хотя художника нередко подозревали в использовании каких-то специфических красок, результаты рентген-флуоресцентного анализа, проведенного исследователями Государственной Третьяковской галереи, показали, что из «экспериментальных» красок в палитре Куинджи присутствуют только асфальт и берлинская лазурь, которая, по мнению специалистов, плохо работает в смесях, не выносит сырости и применения щелочи, а также имеет свойство зеленеть. Эту краску художник применял в прорисовке неба, например, в таких работах, как «Березовая роща», в результате чего колорит освещения со временем изменился. В целом же палитра живописца тяготеет к использованию устоявшегося набора пигментов: свинцовые и цинковые белила, красная киноварь, синий кобальт, цинковая и стронциановая желтые. Набор зеленых пигментов состоит из хромсодержащего или медьсодержащего пигмента, зеленой охры, иногда арсенида меди. Все вышеуказанные пигменты широко применялись в художественной практике того времени. Удивляющие до сих пор эффекты картин Куинджи связаны больше с техникой его живописи, которая во многом опередила свое время.

Уже в 1870-е годы Архип Иванович начал применять красный пигмент для работы с подготовительным рисунком, совмещая его с графитным карандашом. Красный пигмент накладывался кистью и использовался для выявления фактурных форм изображений, графитный карандаш – для перспективных построений. На некоторых работах, таких как «После дождя» и «Березовая роща», яркий цвет подготовительного рисунка виден невооруженным глазом и выступает в качестве своеобразного цветового камертона. Новаторство Куинджи заключается в смелом использовании на подготовительном этапе красного цвета. Он предвосхитил применение



Архип Куинджи
После дождя. 1879
Холст, масло. 105 × 161 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

цветного (красного или синего) подготовительного кистевого рисунка в произведениях мастеров будущих поколений.

Особенностью произведения «Украинская ночь», выполненного в 1876 году, также является работа с дополнительными цветами, когда каждый соседний цветовой пигмент выявляет силу и выразительность цвета, лежащего рядом. В более ранних работах Куинджи передний план наиболее важен, так как рассказывает о мельчайших деталях жизни природы и человека. В этой работе, напротив, передний план максимально убран в темноту. Похожий прием будет позднее использован в проработке луны в более известной «Лунной ночи на Днепре».

К сожалению, в настоящее время утрачена возможность судить об истинном виде «Украинской ночи». Картина, как и эскизы к ней, безвозвратно потемнели, так как в этой работе Архип Иванович работал с лессировочными и полулессировочными красками, такими как асфальт и берлинская лазурь.

Важную роль в структуре живописи Куинджи играет цветной подмалевок. Так, например, «Ночь на Днепре» выполнена с использованием нескольких вариантов подмалевка. Первый план написан с применением подмалевка, выполненного полупрозрачной коричневой краской



Архип Куинджи

Березовая роща. 1879

Холст, масло. 97 × 181 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

в соответствии с традиционной живописной практикой. В изображении же темно-синего неба подмалевок выполнен изумрудно-зеленой краской. В работах 1890-х годов, выполненных на Кавказе, художник использует в подмалевках красно-коричневый цвет на освещенных местах и фиолетовый цвет в полутенях, оставляя его открытым. Часто Куинджи оставляет незакрытыми красочными слоями фрагменты грунта или основы, включая их в колорит картины. Например, блики на стволах берез в картине «Березовая роща» положены мастихином не по красочному слою, а по грунту.

Характерным колористическим приемом Куинджи становится также применение ярких цветов, например сочетания зеленой и темно-синей красок. Художник активно работал с дополнительными цветами, используя такие сочетания, как желтый и фиолетовый, оранжевый и синий, красный и зеленый. Подобные приемы предвосхитили живописные практики следующего века.

Огромное влияние на творчество художника оказали также опыты, проводимые Куинджи совместно с химиком Д.И. Менделеевым и физиком Ф.Ф. Петрушевским в физическом кабинете университетской лаборатории. В этих опытах проявилось свойственное времени стремление использовать в творчестве естественнонаучные знания. Проводившиеся Петрушевским эксперименты позволяли делать выводы о тесной взаимосвязи освещенности предметов и силы отражаемого красками света¹.

¹ См.: *Петрушевский Ф.* Свет и цвета сами по себе и по отношению к живописи. Шесть публичных лекций. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1883.



Архип Куинджи
Украинская ночь. 1876
Холст, масло. 79 × 162 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Архип Куинджи
Лунная ночь на Днепре. 1880
Холст, масло. 105 × 146 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Благодаря этим исследованиям Петрушевский пришел к важности и иногда необходимости искусственного освещения. Наибольшее отражение эти эксперименты получили в работе Куинджи «Лунная ночь на Днепре», которая затем экспонировалась под ярким направленным светом.

«Эффекты» Куинджи вызвали вопросы как у зрителей, так и у коллег художника. Искали дополнительные источники света за полотном,

предполагали использование цветных стекол. Обращение к научным методам и соединение в картине необычных выразительных средств вызывали у современников вопросы¹. Так, например, уже в то время Крамской задавался вопросом, насколько долговечными окажутся применяемые Куинджи комбинации красок. Озвучивалась даже идея составить протокол работы для потомков, чтобы убедить их в эффекте, которую производила работа на тогдашних зрителей. Протокол так и не был выполнен, но даже современники начали обращать внимание на потемнение красочного слоя картины.

Куинджи, бесспорно, понимал значение своих новаторских начинаний в области живописи и стремился передать эти знания своим последователям. В то же время еще один художник-экспериментатор, никогда прямо не учившийся у Куинджи, считал его своим великим учителем колорита. Этим «учеником» был Михаил Врубель.

Михаил Александрович Врубель

Техника живописи Врубеля основана на знаниях, приобретенных в Академии художеств. В качестве основы для живописи маслом Врубель преимущественно пользовался плотным льняным холстом. Отдельные этюды он любил писать на тонких буковых дощечках, загрунтованных слоем масляного грунта из свинцовых белил. Работал художник в основном на фабричных холстах отечественного производства Досекина или Фридлендера, также чаще всего использовал масляные краски этих фирм. Цветовая палитра Врубеля включала в себя довольно широкий спектр используемых пигментов, но в целом была довольно характерной для своего времени. Из необычных пигментов, применяемых Врубелем, стоит выделить те, что были выявлены при последних исследованиях:

– кобальт фиолетовый (фосфат кобальта), пигмент, вошедший в употребление только в 1890 году и нередко использовавшийся Врубелем, в частности, в изображениях сирени. Этот пигмент всегда применяется совместно с воско-масляным связующим. Это говорит о том, что, вероятнее всего, в данном случае использовалась определенная фабричная краска, однако этот вопрос требует дальнейших опытов;

– брошантит и антлерит (сульфат меди), обнаруженный в картине «Лебедь». Этот пигмент был обнаружен под оранжевым красочным слоем,

¹ См.: Манин В.С. Куинджи. М.: Изобразительное искусство, 1976.

изображающим закат, и был выявлен при помощи ИК-спектроскопии. Для рубежа XIX и XX веков эти пигменты были крайне редки, и их появление в работах Врубеля – вопрос для дальнейшего изучения¹.

Несмотря на то, что формально Врубель так и не вернулся в Академию для окончания обучения после поездки в Киев, педагогам Михаил Александрович запомнился как весьма усердный ученик. Относясь с большим уважением к периоду своего обучения, Врубель, тем не менее, четко разграничивал понятия Академии как образовательного учреждения и ее основного метода выражения – академизма.

Подход к обучению, принятый в то время в Академии, отразился и на некоторой халатности Врубеля в отношении к материалам. В зрелые годы Врубель часто обращался к коллажной технике, нередко не попадая в изначальные параметры холста, занимался наращиванием основы, подшиванием дополнительных кусочков холста к уже имеющемуся. Наклейки из бумаги Михаил Александрович применял и в академические годы, но в ранних работах они присутствовали скорее как технические вклейки для правок или уточнения формата; впоследствии Врубель использовал коллажные элементы для достижения определенных фактурных эффектов и смысловых акцентов. Подобную «небрежность» можно наблюдать и в работе с картиной «Демон поверженный», панорамная рентгенограмма которой была впервые сделана в 2021 году. Врубель решил добавить слева дополнительный кусок холста, который определяется на рентгенограмме, – с другим плетением и отличающейся грунтовкой. Несмотря на тот факт, что в целом построение живописного полотна выполнялось Врубелем в принятой многослойной технике, импульсивность его работы нередко приводила к определенной спешке, которая в дальнейшем сказывалась на итоговой работе. Например, наличие черного органического пигмента в красочном слое может говорить о том, что Врубель не всегда закреплял подготовительный рисунок фиксативом, в результате чего часть материала попадала в красочный слой.

Исследования красочных слоев «Демона поверженного» определили, что бронзовые краски, представляющие собой сплавы олова и кальция, меди и цинка, находятся в каждом красочном слое, а следовательно, были задуманы художником для работы с самого начала. Но наличие лака ретуши между каждым слоем живописи говорит о том, что мастер торопился

¹ Данные приведены по видеоматериалам международной научной конференции «Михаил Врубель. Эпоха и личность», проходившей в ГТГ 2–3 марта 2022 года.



Михаил Врубель
Демон поверженный. 1902
Холст, масло. 139 × 387 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

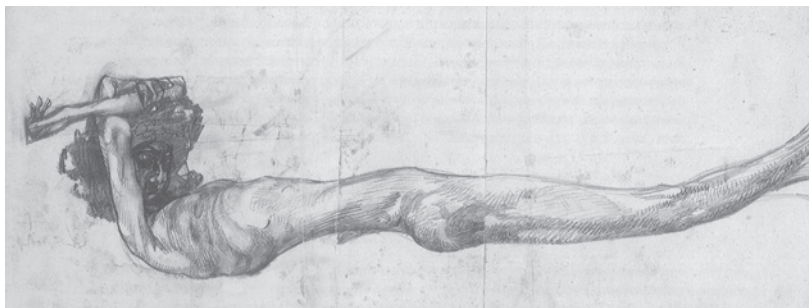


Михаил Врубель
Демон сидящий. 1890
Холст, масло. 116,5 × 213,8 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

с выполнением работы и стремился к ускорению высыхания красочных слоев¹.

Подобные технические вклейки были использованы Врубелем и в процессе работы над «Демоном сидящим». В процессе поисков

¹ См. видеоматериалы международной научной конференции «Михаил Врубель. Эпоха и личность».



Михаил Врубель

Демон поверженный. 1902

Эскиз фигуры для окончательного варианта картины

Бумага линованная, тушь, перо, карандаш. 22 × 52,2 см

Собрание Петра Авена

композиционного решения углем на холсте Врубель для изменения размера холста подклеивал газеты по бокам, на которых и рисовал углем; затем подшивал холст и удалял газеты.

Некоторую технику «монтажа» применял Врубель в работе над образами Демона. Эскиз первоначального варианта «Демона поверженного», приобретенный Третьяковской галереей, раскрывает неочевидное, на первый взгляд, композиционное родство двух версий: поверженный Демон является перевернутым зеркальным отражением летящей фигуры на живописном полотне 1899 года. Изучение картины «Демон летящий» в УФ-лучах показало, что существующее сейчас лицо демона написано совершенно другими красками и как будто приставлено к телу; первоначальное – скрыто под изумрудно-синим пятном в правой части полотна, в форме которого угадываются очертания головы Демона. В акварельном эскизе также присутствуют кардинальные композиционные правки в верхней части фигуры, а лицо вклеено поверх более раннего изображения. Данный эскиз – эффектное свидетельство изощренной трансформации пластического мотива: летящий Демон превращается в поверженного¹. Довольно интересный подход был и к расчету пропорций тела Демона, которые Врубель изменял, складывая лист гармошкой и имея, таким образом, возможность определить максимально выразительную формулу удлинённого тела и допустимые границы его искажения.

¹ Михаил Врубель [Каталог выставки]. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2021. С. 285.

В декоративных панно Врубель много экспериментирует со стилизацией живописной поверхности и графических приемов под различные монументальные техники. В этих работах он добивается уникального сплава эффекта витража, так называемого клуазонизма, в хрупких и ломких линиях, оконтуривающих светлые пятна, а также эффектов гобелена и аппликации из ткани в пунктирных линиях, имитирующих стежки, в словно поблекшем от времени колорите.

Таким образом, можно сказать, что с точки зрения живописной техники, Врубель остается художником не до конца исследованным. Несмотря на тот факт, что в целом художественная практика Врубеля не шла вразрез со временем, эксперименты и опыты в его работах не имеют аналогов, и дальнейшие исследования откроют еще много интересной информации о творчестве этого уникального мастера.

Творческий метод в искусствоведении обычно понимается двояко: как творческий метод отдельного художника и как система, формирующая определенное направление или художественный стиль. Каждая большая эпоха отличается принципиально разными технологическими приемами. Существенное влияние на художественное выражение мастером своих идей оказывает его знание особенностей и возможностей материала, с которым он работает.

Вторая половина XIX века стала для масляной живописи своеобразным переломным моментом. Академия художеств перестала уделять должное внимание передаче живописцам знания о технике и технологии живописи. Это привело к тому, что не знающие всех особенностей масляной живописи художники начала XX века потеряли необходимое «мышление в материале» и обратились в своих творческих изысканиях к темпера. Художники «Голубой розы» сохранили в своей технике приемы, усвоенные ими от предыдущего поколения¹:

- тенденцию к «сужению» палитры, стремление работать небольшим количеством цветов;
- отношение к форме как к световоздушному объему, массе;
- сочетание жесткой линии с мягкостью цветоцветовой среды, сближение графики и живописи;
- интерес к художественному материалу;
- поиски разнообразия в мазке, линии, штрихе, стремление сочетать различные приемы;
- интерес к поверхности картины;
- проблемы передачи света.

¹ См.: Флорковская А.К. Формирование творческого метода художников «Голубой розы». М.: НИИ РАХ, 2000.

На сложение этих тенденций в живописи XX века оказали влияние в первую очередь именно А.И. Куинджи и М.А. Врубель. Интерес к естественнонаучным изысканиям в применении к художественной технике, заложенный Куинджи, сыграл большую роль в творческих поисках многих мастеров. Именно Куинджи, например, одним из первых русских живописцев проявил интерес к введению в свои картины фактурного мазка.

Большое влияние на стремление голуборозовцев к незамкнутой и открытой форме оказал Врубель, считавший, что общий силуэт выдуман художниками для простоты рисования. Совмещение им таких различных материалов и техник, как масло, гуашь, бумага и графические материалы, в дальнейшем было развито художниками.

Важным фактором, который повлиял на развитие художественного опыта и технологических экспериментов А. Куинджи и М. Врубеля, стал опыт их взаимоотношений с Академией художеств и систематичность полученного ими образования. Не имевший полноценного академического образования Куинджи, тем не менее, уделял большое внимание оптическим и физическим свойствам красок, сохранности своих произведений. Получивший же почти полное художественное образование Врубель при этом мало заботился о сохранности своих работ, что в некотором смысле было следствием установок академической школы.

Подводя итог анализу творческого метода двух мастеров, можно сказать, что интерес к различным свойствам материалов и воплощению новых художественных идей, технические эксперименты и новое выражение эстетических взглядов, появившиеся в XX веке, во многом обязаны опыту и экспериментам исследуемых в данной работе мастеров.

Юлия Сергеевна Заложных

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТОВАРИЩЕСТВА
ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК
В КАЛУЖСКОМ КРАЕ В 1899–1905 ГОДАХ

Художественная жизнь российской провинции прошлых столетий сегодня недостаточно изучена. Ее исследование поможет восполнить лакуны и способствовать формированию целостного представления о развитии русского искусства и законченной картины российской культуры. В статье о выставочной деятельности Товарищества передвижных художественных выставок в Калужском крае в 1899–1905 годах мы хотели бы коснуться вопроса особенностей художественной жизни Калужского региона в конце XIX – начале XX века. В рамках исследования нами были найдены архивные документы, раскрывающие и уточняющие историю организации выставок ТПХВ в Калужской губернии, а также проанализирована местная пресса этого периода с обзорами проходивших выставок.

Товарищество передвижных художественных выставок, существовавшее более пятидесяти лет (с 1870 по 1923 год), было одним из самых значимых творческих объединений в русском искусстве¹. В разные годы в него входили крупнейшие русские художники, произведения которых получили широкую известность. Значение творческого наследия передвижников для отечественной культуры напрямую связано с высоким художественным уровнем работ, обращением к поворотным событиям национальной истории и судьбам русского народа, прославлением достоинства и силы духа «простого» человека. Развивая принципы реалистической живописи, передвижники ввели в русское искусство новые темы

¹ См.: История русского искусства / Под. ред. В.И. Плотникова. М.: Изобразительное искусство, 1980. С. 122.

и сюжеты – стали создателями национального пейзажа и «крестьянского жанра»¹.

Для лучших произведений, созданных мастерами Товарищества и идейно близкими им художниками, характерны: большая сила психологизма и тонкое проникновение в душу человека, высокий уровень социального обобщения и типизации, гуманистический пафос, обличение безнравственных сторон и пороков российской действительности своего времени, лиризм в передаче оттенков настроения, поэтическое воспевание красоты русской природы.

Товарищество передвижников как знаковое явление художественной жизни в России середины XIX века соединило в себе два направления: с одной стороны, это творческое объединение мастеров, с другой – выставочное учреждение, взявшее на себя задачу по организации в разных городах Российской империи передвижных выставок.

Вся деятельность Товарищества, характер отбора и принципы функционирования выставок строго регламентировалась уставом. В нем, утвержденном 2 ноября 1870 года, указывалась цель общества: «...устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; и в) облегчения для художников сбыта их произведений»².

Система организации и проведения передвижных выставок была достаточно хорошо разработана ТПХВ. Известно, что одним из инициаторов и организаторов провинциальных выставок был художник Н.А. Ярошенко. Первая передвижная выставка после показа в столице в 1871–1872 годах затем посетила Москву, Киев и Харьков. Постепенно количество охваченных передвижниками городов расширялось, кроме Санкт-Петербурга и Москвы, выставки экспонировались в Астрахани, Варшаве, Воронеже, Елисаветграде, Казани, Киеве, Кишиневе, Екатеринославе, Курске, Нижнем Новгороде, Новочеркасске, Одессе, Полтаве, Риге, Вильно, Саратове, Тамбове, Туле, Харькове, Ярославле, Калуге, Орле. 33-я выставка стала последней выставкой, которая была показана в провинции, с 1906 года передвижные выставки в провинцию не отправлялись.

¹ *Иовлева Л.И.* Товарищество передвижных художественных выставок. Л.: Художник РСФСР, 1971. С. 32.

² Товарищество передвижных художественных выставок. 1869–1899. Письма, документы. В 2 т. / Под ред. С.Н. Гольдштейн. М.: Искусство, 1987. С. 57.

Кроме передвижных, в регионы посылали также «параллельные» выставки. Они экспонировались в городах, куда ежегодные выставки из-за нехватки времени не доезжали.

Работа передвижных выставок сопровождалась изданием каталогов, которые с 1888 года стали иллюстрированными. В Товариществе была должность уполномоченного по устройству передвижных выставок в провинции, которую долгие годы занимал художник Е.С. Хруслов.

Занимаясь исследованием обозначенной темы, автор обратился к архивным источникам и материалам художественной критики в периодической печати, в частности к рецензиям на передвижные выставки в Калужских губернских ведомостях (КГВ). Были изучены документы Государственного архива Калужской области (ГАКО), Отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи, объявления и художественно-критические обзоры в КГВ за 1899, 1901–1905 годы.

Сегодня можно назвать точные даты и сроки проведения выставок ТПХВ в Калужском крае:

1. 26-я выставка ТПХВ работала с 12 по 21 февраля 1899 года;
2. 28-я – с 15 января по 4 февраля 1901 года;
3. 529-я – с 26 января по 3 февраля 1902 года;
4. 30-я – с 23 января по 2 февраля 1903 года;
5. 31-я – с 23 января по 2 февраля 1904 года;
6. 32-я – с 29 января по 8 февраля 1905 года.

Последующие выставки в Калужский регион не привозились.

Распорядителем передвижных выставок Товарищества непосредственно в Калужской губернии был художник И.С. Малинин¹, сохранилась его переписка с Е. Хрусловым о выставке в Калуге².

¹ Малинин Иван Семенович (1866–1952) родился в крестьянской семье в д. Митьково Бронницкого уезда. С 1875 по 1895 год работал на заводе учеником, а затем модельным мастером. Увлекался рисованием, брал частные уроки. Не был принят в Академию художеств, так как был выходцем из крестьянской семьи. По рекомендации И.Е. Репина прошел обучение в Париже в частной студии Ф. Кормона. После возвращения в Россию вступил в Товарищество передвижных художественных выставок, в 1896–1906 служил по найму в качестве сопровождающего и устроителя выставок в ТПХВ. Состоял в Московском Обществе любителей художеств.

² ОР ГТГ. Ф. 9. Оп. 444. Л. 1–2; Оп. 445. Л. 1–2; Оп. 447. Л. 1; Оп. 448. Л. 1.



*Калужский губернатор Александр Александрович Офросимов
(1852–1933)*

Фотография. Конец XIX – начало XX века

Архив Калужского объединенного музея-заповедника

Традиционно среди калужских исследователей, занимавшихся изучением данной темы (М. М. Днепровский, С.И. Личенко¹), считалось, что инициатива организации передвижных выставок в Калуге в 1899 году принадлежала калужскому губернатору А. Офросимову.

Александр Александрович Офросимов (1852–1933) в качестве губернатора Калужской губернии (1897–1909) занимался вопросами сельского хозяйства, совершал инспекцию уездов, участвовал в подготовке «Особого Совещания о нуждах сельскохозяйственной промышленности»; занимался созданием образцового хозяйства с устройством лаборатории для производства химического анализа почв и ископаемых при Гурьевской сельскохозяйственной школе. За период его правления в губернии было открыто 35 новых учебных заведений, началось строительство нового

¹ См.: Днепровский, М.М. Калуга и передвижники // Третья (юбилейная) краеведческая конференция Калужской области 26–28 мая 1972 г. (тезисы докладов). Калуга; Обнинск: Кал. обл. типография, 1971. С. 17–19; Личенко С.И. Страницы отечественной художественной культуры: Калужский художественный процесс. 1900–2000 гг. // Калужский областной художественный музей. Сборник научных трудов (к 90-летию музея). Калуга: Издательство «Фридрихс», 2008. С. 127–166.

здания Калужского реального училища, проводились большие работы по благоустройству Калуги¹.

Однако по обнаруженным нами архивным документам удалось уточнить, что инициатором был все-таки не губернатор, а Михаил Александрович Карякин (1854–?) – статский советник, директор Калужского реального училища².

В ГАКО сохранилось письмо директора КРУ М. Карякина на имя А.А. Офросимова, датированное 22 февраля 1898 года, в котором он обращался к губернатору: «Принимая во внимание, что развитие художественного и эстетического вкуса составляет весьма важный элемент как умственного, так и нравственного образования, я со своей стороны находил бы полезным, если бы учащиеся как в калужском реальном училище, так и в калужской реальной гимназии получили возможность ознакомиться с лучшими образцовыми произведениями наших художников. Ввиду чего я позволил себе обратиться к Вашему превосходительству как к начальнику губернии и почетному попечителю женской гимназии с покорнейшей просьбой: не найдете ли Вы со своей стороны возможность возбудить ходатайство перед начальством Академии Художеств о включении Калуги в число городов, предназначенных для устройства выставок художественных произведений Академии»³. А. Офросимов поставил на письме собственноручную резолюцию: «Обратиться в Академию художеств».

А.А. Офросимов: «Разделяя мысли Карякина, я имею честь покорнейше просить ТПХВ, не найдет ли оно возможным устроить в Калуге передвижную выставку, что принесло бы немалую пользу не только учащемуся юношеству, но и вообще населению Калуги, до этой поры лишенному возможности ознакомиться с лучшими произведениями наших художников,

¹ См.: Мосина С., Мосин О. Александр Александрович Офросимов [Электронный ресурс] // URL: <http://https://web.archive.org/web/20131004225245/http://kompas-kaluga.ru/historyitem/2567/> (дата обращения: 01.09.2023).

² Михаил Александрович Карякин (1854–?) окончил курс Санкт-Петербургского университета по математическому отделу физико-математического факультета, в 1876 году определен учителем математики в Рыбинскую прогимназию, в 1877-м перемещен на такую же должность в Нижегородское реальное училище, где в 1882–1897 годах также исполнял обязанности инспектора, в 1897–1902 – директор Калужского реального училища.

³ ГАКО. Ф. 32. Оп. 2. Ед. хр. 444. Л. 1в.

и при этом сообщить что помещение для такой выставки может быть отведено бесплатно в залах Калужского дворянского собрания»¹. В феврале также было отправлено письмо вице-президенту Академии художеств И.И. Толстому с просьбой оказать содействие в проведении передвижной выставки².

В марте 1898 года в канцелярию калужского губернатора пришло подтверждение от Правления ТПХВ с положительным решением по организации выставки, а в декабре того же года – письмо с уточнением по срокам³.

По сложившейся традиции все передвижные выставки Товарищества в Калуге работали в залах Дворянского собрания. Первая выставка передвижников в 1899 году прибыла после закрытия из Смоленска. Остальные – с 1901 по 1905 год – приезжали из Киева. 12 февраля 1899 года в Калуге открылась 26-я выставка Товарищества. Бесспорно, это было событие, оказавшее значительное влияние на культурную жизнь Калужской губернии. Так, в обзоре городской хроники в Калужских губернских ведомостях № 13 от 17 февраля 1899 года писали: «В художественной жизни нашего города, крайне бедной эстетическими удовольствиями, сегодня происходит крупное, особенно выдающееся событие. Сегодня здесь открывается давно ожидавшаяся художественная выставка картин Товарищества передвижников, только что прибывшая к нам из Киева»⁴.

За время работы выставок ТПХВ калужане увидели множество первоклассных произведений русского искусства: портреты В. Стасова, В. Серова, П. Третьякова, этюды к полотну «Заседание государственного совета...», «Какой простор» И. Репина, пейзажи Н. Дубовского и С. Жуковского, «Великий постриг» и другие работы Нестерова, восточную серию В. Поленова, этюды рабочих Н. Касаткина, знаменитую «Корабельную рощу» И. Шишкина, «Лунную ночь» И. Левитана и др.

По итогам первой выставки А. Офросимов написал в ТПХВ, что она «оставила самые лучшие воспоминания и доставила калужскому обществу столь редкое эстетическое наслаждение, не говоря о ее громадном воспитательном значении» и просил в будущем включать Калугу в число городов, где проходят выставки⁵. Третьего ноября 1899 года губернатор

¹ ГАКО. Ф. 32. Оп. 2. Ед. хр. 444. Л. 2 об.

² Там же. Л. 3–4.

³ Там же. Л. 6–7.

⁴ *Кайсаров Д.М.* XXVI передвижная выставка картин в Калуге // Калужские губернские ведомости. 1899. № 13 от 17 февраля. С. 4.

⁵ ГАКО. Ф. 32. Оп. 2. Ед. хр. 444. Л. 16.

напоминает ТПХВ о своей просьбе предоставить выставку в новом сезоне и сделать эти посещения ежегодными¹.

Отдельно необходимо упомянуть об освещении выставки в периодической печати – в «Калужских губернских ведомостях». Упоминание в прессе проходило в виде небольших информационных объявлений и в виде основательных рецензий и обзоров по экспозиции. О предстоящей выставке, как правило, сообщалось за две недели до ее открытия. Печатали информацию из какого города прибывает, затем писали о подготовительных работах, далее достаточно подробно описывался вернисаж и сообщались имена художников. После открытия обычно в течение месяца в нескольких номерах КГВ публиковалась подробные рецензии на выставку.

Наиболее подробные рецензии были посвящены первым четырем выставкам (26-й, 28-й, 29-й, 30-й). Авторами статей, написанных в форме очерка-эссе, являлись Д.М. Кайсаров и неизвестный автор под псевдонимом «Дилетант».

Так, рассмотренная в качестве примера статья Д.М. Кайсарова «XXVI передвижная выставка картин в Калуге» (КГВ № 19 от 18 февраля 1899 года) по форме напоминает обзорную экскурсию по экспозиции. Автор, представляя полотна, ведет читателей из одного зала экспозиции в другой, останавливаясь подробным образом на сюжетах и содержании произведений. «Налево от входа в зал, где развешены на подставках, задрапированных темным коленкором, картины висит внизу № 167 “На ярмарке” художника Н. Пимоненко, изобразившего живо ярмарочную суету и пеструю малороссийскую толпу с волами, арбузами, кадками и прочими принадлежностями всякой ярмарки»².

Работа 31-й 32-й передвижных выставок в Калуге совпала с началом в 1904 году Русско-японской войны и революционным движением 1905 года, что не могло не отразиться на характере публикаций о выставках. Калужские губернские ведомости давали только краткую информацию об открытии выставок, но подробные художественно-критические обзоры на страницах газеты уже отсутствовали.

Можно констатировать, что на калужской земле выставки передвижников пользовались успехом. Так, сохранились внутренние ведомости ТПХВ с указанием их посещаемости и рапорты калужского полицмейстера по 30-й и 31-й выставкам³.

¹ ГАКО. Ф. 32. Оп. 2. Ед. хр. 444. Л. 17.

² *Кайсаров Д.М.* XXVI передвижная выставка картин в Калуге // Калужские губернские ведомости. 1899. № 19 от 18 февраля. С. 4.

³ См.: ОР ГТГ. Ф. 69. Оп. 459. Л. 1; Оп. 461. Л. 1; ГАКО. Ф. 32. Оп. 2. Ед. хр. 444. Л. 50, 59.

Об этом же сообщали и калужские корреспонденты: «...выставка передвижников привлекла внимание и симпатии публики и посещается очень хорошо», «...интерес к художественным выставкам картин передвижников, судя по сравнению цифровых данных, у нас продолжает расти неослабленно»¹. По итогам приведенных документов можно резюмировать, что традиционно выставки работали в течение десяти дней и за это время их посещало от 1400 до 2000 человек.

Значение выставок художников-передвижников для художественной жизни Калуги трудно переоценить. Они позволили жителям российской провинции прикоснуться к такому крупному и поистине значительному явлению отечественной культуры, как передвижничество. Калужские зрители познакомились с подлинными произведениями крупных национальных художников, в которых отразилось многообразие поисков русского изобразительного искусства конца XIX – начала XX века. Кроме этого, явление выставок ТПХВ на калужской земле во многом предопределило развитие культурной жизни региона и способствовало формированию местной школы художественной критики.

¹ Личенко С.И., Денисова А.И. Художественная жизнь Калуги (1900–1990-е гг.) // Труды регионального конкурса научных проектов в области гуманитарных и общественных наук. Выпуск 5. Калуга: Калужский государственный институт развития образования, 2004. С. 263.

Дарья Александровна Манучарова

ОБРАЗЫ ЛЮДЕЙ ИСКУССТВА В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ О.Л. ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКОЙ

Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1875–1952) – малоизученный мастер, чьей кисти принадлежат работы, в которых нашли отражение различные процессы, происходившие в искусстве 1910–1930-х годов. В данном исследовании впервые будут рассмотрены портреты поэтов, художников Серебряного века и актеров советского времени, охватывающие все периоды биографии Делла-Вос-Кардовской с 1909 по 1937 год. На раннем этапе, живя в Царском Селе, художница создавала портреты молодых поэтов, входивших в круг ее близких знакомых. Затем, в 1920-е она рисовала писателей и актеров, подвижников культуры, непрестанно находившихся в то непростое время, как и она сама, в поисках критериев истинного искусства. И, наконец, в поздние годы она писала портреты заслуженных мастеров сцены, своих ровесников, чье профессиональное становление и первые творческие успехи пришлось на дореволюционное время, а большая часть жизни – на советские годы.

В числе ранних произведений художницы можно назвать портрет Н.С. Гумилёва, созданный в 1909 году. Это едва ли не единственный сохранившийся прижизненный живописный портрет поэта¹. Произведение было выполнено в мастерской художницы в Царском Селе, о чем можно узнать из ее воспоминаний². Семья Кардовских, переехавшая за город из-за болезни дочери в 1907 году, поселилась по соседству с Гумилёвыми. Вскоре художница предложила написать портрет Гумилёва, который и был создан в период между осенью 1908 и началом 1909.

¹ Об этом см. *Горнунг Л.В.* Неизвестный портрет Н.С. Гумилёва // *Панорама искусств.* Вып. 11. М.: Советский художник, 1988. С. 188.

² См.: Там же. С. 192.

На портрете поэт представлен в щегольском костюме, в рубашке с высоким воротом, подчеркивающим его «жирафью шею»¹, с утонченным жестом руки с аристократическими пальцами, которыми он поправляет маргаритку, – настоящий денди в духе героев портретов Дж.С. Сарджента. Исследователь Ю.А. Козлова обратила внимание на то, что этот портрет восходит к романтической традиции изображения поэтов-творцов². С другой стороны, в этом чересчур элегантно и одухотворенном образе ощущается легкая ирония. Так, несмотря на просьбу поэта «поставить глаза прямо»³ художница будто намеренно подчеркнула его косоглазие, в отличие от М.В. Фармаковского, выполнившего на несколько месяцев раньше Делла-Вос-Кардовской пастельный портрет той же модели (1908, Пушкинский Дом).



Ольга Делла-Вос-Кардовская
*Портрет поэта Николая Степановича
Гумилёва.* 1909
Холст, масло. 105 x 80 см
Государственная Третьяковская
галерея, Москва

Хотя поэт одет по моде своего времени, он напоминает рыцаря-мечтателя ушедших эпох. В руке он держит шляпу и накидку, то есть предстает в образе странника, который «отдыхает в радостном саду»⁴ наяву или в мире грез. Фигура Гумилёва на картине художницы будто вырезана на фоне вымышленного пейзажа. Во время сеансов позирования Гумилёв читал Делла-Вос-Кардовской произведения К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова,

¹ Горнунг Л.В. Неизвестный портрет Н.С. Гумилёва. С. 194.

² Козлова Ю.А. Поэты Серебряного века Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, В.А. Комаровский на портретах О.Л. Делла-Вос-Кардовской // Искусство второй половины XIX–XX века: Вопросы реставрации и музееведения: Сообщения Государственной Третьяковской галереи. М., 1995. С. 133.

³ Горнунг Л.В. Неизвестный портрет Н.С. Гумилёва. С. 193.

⁴ Гумилев Н.С. «Я конквистадор в панцире железном...» // Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М.: Газ.-журн. об-ние «Воскресенье», 1998. С. 287.

М.А. Волошина и свои стихи из «Пути конквистадоров»¹. По сути, в портрете Гумилева художница запечатлела лирического героя стихотворений этого сборника, наполненного романтическими образами.

Осенью 1909 года Гумилёв посвятил Делла-Вос-Кардовской стихотворение, в котором точно охарактеризовал пейзажную составляющую портретов художницы: «Когда весной торжественной и синей / Так четко в небе стыннут облака. / И рады Вы, когда ударом кисти / Вам удастся их сплести в одно, / Еще светлей, нежней и золотистой / Перенести на Ваше полотно»².

В доме Кардовских в Царском Селе состоялось знакомство Гумилёва с малоизвестным на сегодняшний день талантливым поэтом В.А. Комаровским. Делла-Вос-Кардовская выполнила единственный портрет последнего сангиной (1913, ГТГ). Козлова отмечала, что образ, созданный в этом портрете, созвучен воспоминаниям современников о Комаровском, классически образованном поэте, «веселом иронисте и романтике»³.

В Царском Селе в 1914 году Делла-Вос-Кардовская написала два портрета А.А. Ахматовой: пастельный, вертикального формата (собрание потомков художницы) и масляный, почти квадратный (ГТГ). На обоих поэтесса изображена в профиль, то есть в самом выигрышном, по ее мнению, ракурсе.

Несмотря на общность манеры названной живописной работы и портрета Гумилёва, два произведения едва ли можно считать парными, так как между героями нет взаимодействия, характерного для этой разновидности жанра. Хотя, как ранее Гумилёва, Делла-Вос-Кардовская поместила фигуру Ахматовой в пространство фантазийного пейзажа с холмами и золотой зарей, напоминающего о традициях английской портретной живописи XVIII века (Т. Гейнсборо).

О роде занятий поэтессы прямо сообщает книга в ее руке. Еще один важный атрибут – костюм Ахматовой, который она называла «гамлетовским»⁴. Он действительно соответствует представлениям об облачении принца Датского, дошедшим до рубежа XIX и XX веков, когда к этому

¹ Горнунг Л.В. Неизвестный портрет Н.С. Гумилёва. С. 192.

² Цит. по: Там же. С. 192.

³ Козлова Ю.А. Поэты Серебряного века Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, В.А. Комаровский на портретах О.Л. Делла-Вос-Кардовской. С. 138.

⁴ Константинова Е. Анна. Не только в профиль // С-Т-О-Л. 04.09.2019. URL: <https://s-t-o-l.com/material/43751-anna-ne-tolko-v-profil/> (дата обращения 17.01.2024).

герою обращался в своем творчестве М.А. Врубель, а С. Бернар исполняла роль Гамлета на сцене. То есть Ахматова, наравне с Гумилёвым, предстает на портрете в образе героя-рыцаря, причем трагического. Подобное впечатление поддерживает холодный, отстраненный взгляд (в пастельном варианте он смягчен).

Художницу увлекала живописная задача передать ниспадающие складки роскошной шали. В связи с этой деталью можно вспомнить мысль В.Ф. Круглова, обратившего внимание на сходство подходов поэтов-акмеистов и художников круга Нового общества художников (далее – НОХ), членом-учредителем которого была и Делла-Вос-Кардовская. Искусствовед писал, что их объединял «своеобразный культ самодовлеющей красоты в выборе мотивов, увлечение стариной, “культ мелочей...”, причем стремление к пластической ясности в творчестве тех и других уживалось с элементами декоративизма»¹.

В пользу этого соответствия говорит отмеченное еще Э.Ф. Голлербахом сходство образа Ахматовой на портрете художницы и в стихотворении О.Э. Мандельштама, посвященного той же героине: «Вполоборота, о, печаль, / На равнодушных поглядела. / Спадая с плеч, окаменела / Ложноклассическая шаль»². Любопытно, что автограф упомянутого стихотворения находится в альбоме Ахматовой³, где Делла-Вос-Кардовская чуть позже, в том же 1914 году, сделала акварельный рисунок с изображением статуи из царскосельского парка, которую Ахматова считала своим двойником⁴.

В 1912 году художница выполнила неоконченный графический автопортрет, что удивительно, в том же гамлетовском костюме, который в этом случае приобрел другие коннотации. Строгий наряд здесь вызывает ассоциации с портретами старых европейских мастеров, а перекинутая через плечо шаль и положение правой руки напоминают тореадорский жест, содержат намек на кровные связи автора с Испанией⁵.

¹ Круглов В.Ф. Художественная литература и творческая практика мастеров петербургского Нового общества художников (1904–1917) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 265.

² Мандельштам О.Э. Ахматова. Цит. по: Образ Ахматовой. Антология / Ред. и вст. статья Э. Голлербаха. Л.: Ленингр. о-во библиофилов, 1925. С. 30.

³ РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 175. Альбом А.А. Ахматовой.

⁴ См. Ахматова А.А. В Царском Селе // Ахматова А.А. Собр. соч.: в 2 т. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. Т. 2. М.: Цитадель, 1999. С. 26.

⁵ По семейной легенде, ее дед Карл Делла-Вос, испанец, приехал в начале XIX века в Россию в свите австрийского эрцгерцога и поселился в Одессе.



Ольга Делла-Вос-Кардовская
Автопортрет. 1912
 Бумага, уголь, пастель. 98,5 x 75 см
 Государственная Третьяковская
 галерея, Москва

Причем Делла-Вос-Кардовская изобразила себя именно как художника, на фоне рабочего интерьера, с кистями и рисунком натурщика.

Более известен ее живописный автопортрет (1917, ГРМ), парный к портрету мужа (1913, ГТГ). Как и Ахматову, художница запечатлела себя в профиль, в старинном платье, с шалью (любовь к этому предмету она разделяла с поэтессой). Парные профильные автопортреты – нечастое явление в русском искусстве начала XX века. Иконографически работы Делла-Вос-Кардовской восходят к итальянским образцам этого жанра XV столетия. Фон же в ее портретах отсылает к искусству более позднего времени и представляет собой условно обозначенное небо с «барочными» облаками.

На этих парных портретах художница не изображала атрибуты, указывающие на профессиональную принадлежность моделей. Она сосредоточилась на передаче особенностей их внешности и черт характера. Так, в портрете мужа подчеркнуто благородство его облика и сдержанность манер, которые отмечали современники. В частности, Грабарь писал о Кардовском: «Красавец собой, корректный, <...> приветливый в обращении с товарищами, хорошо, но не по-франтовски одетый, он казался среди академической молодежи каким-то иностранцем. Да и наружность его <...> не напоминала ничего русского: чистокровный испанец, родившийся волею судеб в распрерусском городе Переславле-Залесском»¹.

Семейный диптих дополняет третий, центральный элемент – овалный портрет пятнадцатилетней дочери Кардовских Екатерины (1915, ГТГ). По сравнению с другими изображениями дочери Делла-Вос-Кардовской он отличается строгостью образа и подчеркнуто сдержанным колоритом.

¹ *Грабарь И.Э.* О давно минувших днях // Д.Н. Кардовский и О.Л. Делла-Вос-Кардовская. М.: Моск. союз сов. художников, 1939. С. 27.

Также все три портрета имеют графические варианты в размер живописных.

Следующие семейные портреты четы Кардовских относятся уже к пореволюционному периоду. Вероятно, на них отражен момент совместной работы супругов над этюдами в Переславле-Залесском и его окрестностях. Именно там, в родных для Кардовского краях, вдали от революционных потрясений, семья жила в 1918–1920-е годы. Эти полотна восходят к давним традициям репрезентативных автопортретов с атрибутами живописца и портретов с многозначительным, как у Кардовского, жестом, приглашающим приобщиться к секретам художественного ремесла. Кардовский



Ольга Делла-Вос-Кардовская
*Портрет мужа, художника Дмитрия
Николаевича Кардовского. 1928*
Холст, масло. 75,5 x 63 см
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

(1928, ГТГ) запечатлен за работой над рисунком фигуры, а его жена на автопортрете (собрание ее потомков) – с папкой и кистями. Оба мастера изображены на фоне пейзажа: за спиной Кардовского – излюбленные художницей многослойные облака, а на автопортрете фигура помещена в пространство среднерусского пейзажа с речкой и березами.

По времени создания этим парным портретам близка другая живописная работа Делла-Вос-Кардовской 1926 года – камерный портрет П.И. Нерадовского (ГРМ). С семьей Кардовских этого художника и музейного деятеля связывала многолетняя дружба, они вместе организовывали выставки НОХ. В период работы над портретом Нерадовский возглавлял художественный отдел Русского музея. Он изображен Делла-Вос-Кардовской в традициях дореволюционных портретов и представлен человеком «предыдущей формации»: в элегантном костюме, с перстнями, облокотившимся на спинку ампиричного стула. Это, пожалуй, единственный «светский» образ Нерадовского, особенно в сравнении с его строгими портретами работы О.Э. Браза (1920–1921) и Грабаря (1946, оба – ГТГ). Можно сделать предположение, что мастер изображен Делла-Вос-Кардовской на террасе переславского дома ее семьи. Известно, что



Ольга Делла-Вос-Кардовская
Портрет Петра Ивановича Нерадовского
1926

Холст, масло. 67,5 x 59 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

в 1926 году Нерадовский приехал в Переславль, где, в свою очередь, выполнил карандашный портрет художницы.

В 1927 году Делла-Вос-Кардовская выполнила портреты молодого писателя Л.М. Леонова и его жены (оба – частное собрание), которые гостили летом у художников в Переславле-Залесском. Леонов изображен на условном фоне, буквально обволакивающим фигуру писателя. Неустойчивостью положения героя работа напоминает портрет К.И. Чуковского кисти И.И. Бродского (1916, Музей-квартира И.И. Бродского). Этот портрет Леонова можно отнести к числу лучших изображений писателя, отражающих его энергичную, сложную натуру.

В конце 1920-х – начале 1930-х годов Делла-Вос-Кардовская получала заказы от Музея революции и Союза советских художников на исполнение портретов революционеров. Местонахождение многих ее произведений этого периода на сегодняшний день неизвестно: среди них портреты В.Н. Фигнер, народной артистки В.О. Массалитиновой и другие работы, которые экспонировались на крупных советских выставках.

Параллельно, на протяжении 1920–1930-х Делла-Вос-Кардовская по собственному желанию создавала портреты представителей культурной элиты советской страны. Многие из них были написаны в Переславле и появились после личного знакомства художницы с моделями. В основном в этот период она писала и рисовала актрис и актеров.

Супруги Кардовские были театрами и старались не пропускать знаковых постановок. Их дочь вспоминала¹, что в разгар событий февраль-

¹ Кардовская Е.Д. Воспоминания // Кардовские чтения. Роль «школы» в культуре и искусстве: Материалы III международной научно-методической конференции г. Владимир, 2016 / Науч. ред. И.Б. Кузьмина; сост. О.Е. Гагина. Владимир: Транзит-ИКС, 2016. С. 134.

ской революции они посетили премьеру мейерхольдовского «Маскарада» в Александринском театре. Заметим, что Ю.М. Юрьев, исполнивший роль Арбенина, был троюродным братом Кардовского. Художник состоял в дальнем родстве также с В.И. Качаловым через свою двоюродную сестру Н.Н. Левестамм (сценический псевдоним – Литовцева), которая была женой знаменитого актера.

Первым в череде образов артистов в творчестве художницы был портрет С.Г. Бирман, выполненный в 1921 году. На нем актриса изображена в роли королевы в постановке Е.Б. Вахтангова по пьесе А. Стриндберга «Эрик XIV» в Первой студии МХТ. В этом портрете, не типичном для Делла-Вос-Кардовской, ей удалось передать ту силу «экспрессионистской образности» и «трагического гротеска»¹, которая определяла игру актрисы в целом и в этой роли в особенности. В почти монохромном произведении подчеркнуты острые линии грима и костюма, найденные художником И.И. Нивинским, автором авангардного решения декораций спектакля.

С Бирман как режиссером сотрудничал Кардовский, оформивший ее постановку по пьесе А.Н. Толстого «Любовь – книга золотая» на сцене все той же Первой студии в 1924 году. Одну из ролей в спектакле сыграла С.В. Гиацинтова, два графических оплечных портрета которой в 1924 году создала Делла-Вос-Кардовская. Запечатлена ли актриса на них в роли и в какой именно, доподлинно неизвестно.

Возможно, портреты были выполнены летом того же года в Переславле-Залесском, где тогда жили Кардовские и куда приезжала Гиацинтова вместе с И.Н. Берсеневым. В воспоминаниях актриса рассказывала о доме художников как о культурном очаге города, где, как ранее в Царском Селе, они собирали вокруг себя творческую интеллигенцию. Вечерами они не только проводили время в приятных беседах и играх, но и совместно готовились к исполнению Гиацинтовой «Белых ночей» Ф.М. Достоевского на сцене переславского зала. Делла-Вос-Кардовская выступила костюмером и предоставила вещи из своего гардероба, которые делали туалет «верным по стилю»². Этим эпизодом, по сути, исчерпывается работа художницы для профессионального театра. В отличие от мужа, она не работала над оформлением постановок.

Осенью того же 1924 года на сцене МХАТ 2-го был поставлен «Гамлет», в котором Берсенев играл Лаэрта. Делла-Вос-Кардовская, вероятно,

¹ МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии / Под ред. И.Н. Соловьевой, А.М. Смелянского (гл. ред.), О.В. Егошиной. М.: Московский Художественный театр, 2010. С. 328.

² Там же. С. 237.

тогда и создала его пастельный портрет в этой роли. По сравнению со своими предыдущими театральными портретами, в этом случае художница активнее вводила цвет, использовала сопоставление контрастных сочетаний синего и желтого, что вероятно, соответствовало световому оформлению спектакля.

Портреты артистов в ролях кисти Делла-Вос-Кардовской исчисляются всего несколькими графическими работами, и все они представляют собой поясные изображения, в которых основное внимание сосредоточено на лицах, в них нет лишних деталей, а фоны нейтральны. Создавая эти работы, художница не ставила перед собой масштабных задач, как, например, Б.Д. Григорьев, который пристально всматривался и изучал лики России (или своей «Рассеи»), создавая галерею образов артистов МХАТ во время европейских гастролей 1922–1923 годов. Делла-Вос-Кардовской было интересно передать характер актера, вошедшего в роль, используя средства выразительности, адекватные художественному миру постановки. Ее портреты – не только точное воспроизведение облика человека, но важный документ, позволяющий погрузиться в атмосферу спектаклей даже лучше, чем сохранившиеся фотографии постановок.

Созданные в конце 1920-х – 1930-е годы портреты уже не связаны с МХАТ 2-м. В 1929 году Делла-Вос-Кардовская выполнила карандашный поясной портрет А.А. Яблочкиной (Музей-заповедник «Щельково»), представив на рисунке живой образ актрисы. Вероятно, работа была выполнена во время празднования 40-летия служения Яблочкиной в Малом театре. В тот вечер было оглашено присвоение ей звания народной артистки. Из переписки модели и художницы известно, что последняя присутствовала на этом событии¹.

В начале 1930-х годов Делла-Вос-Кардовская погрузилась в работу над эскизами открыток с изображением пионеров и картинами на производственные темы, чем объясняется перерыв в ее работе над портретами деятелей культуры. Обращение к новым темам и формам искусства неизбежно отложило отпечаток на ее художественный язык, в котором нашли отражение тенденции нового стиля – социалистического реализма. Его влиянием отмечены ее последние крупноформатные портреты – Юрьева и Качалова, выполненные во второй половине 1930-х.

Портрет Юрьева был создан в двух вариантах, графическом и живописном (оба – Переславский музей-заповедник). Можно предположить, что первый из них был сделан с натуры. В нем силуэтно обозначена фигура

¹ ПЗМ-28414. О.Л. Кардовская – А.А. Яблочкиной. 20.03.1929; РГАЛИ.

Ф. 2304. Оп. 1. Ед. хр. 508. О.Л. Кардовская – А.А. Яблочкиной. 21.03.1929.

актера и более подробно – лицо со светотеневыми моделировками и намеченными охристыми «карнациями» для перенесения их в масляное произведение. В живописном портрете актер изображен в интерьере дома Кардовских, наполненном дореволюционными предметами. В отличие от портретов Гумилёва и Ахматовой, здесь фигура не противопоставлена фону, а находится в единстве с реальным пространством, с подробно прописанными деталями. Юрьев предстает на портрете человеком из XIX века, в героев которого он в течение всей жизни перевоплощался на сцене.

В следующем, 1937 году Делла-Вос-Кардовская выполнила портрет народного артиста СССР В.И. Качалова (Переславский музей-заповедник)¹. В своей записке актер свидетельствовал, что Делла-Вос-Кардовская сделала два его портрета², для которых он позировал в ее мастерской в Москве. Второй портрет, скорее всего, был выполнен в полный рост и находится в собрании потомков Качалова. Помимо того, в автобиографии при перечислении своих пастельных работ с изображением артистов МХАТа художница упоминала портрет актера в роли Репетилова³.

На портрете из Переславского музея актер изображен в интерьере своей гримерной. Обращает на себя внимание характерный для Качалова изящный жест руки с пуховкой. Актриса О.В. Гзовская в своих воспоминаниях об актере отмечала: «А руки у него, особенно кисти, были

Ольга Делла-
Вос-Кардовская
*Портрет Василия
Ивановича Качалова,
народного артиста СССР*
1937
Холст, масло. 101 x 134 см
Переславский
музей-заповедник,
Переславль-Залесский



¹ К тому времени в собрании актера имелось, как минимум, одно произведение художницы – «портрет» его пса (1925), того самого Джима, которому посвятил известное стихотворение С.А. Есенин.

² ПЗМ-16474/12. Записка В.И. Качалова. 02.09.1945.

³ РГАЛИ. Ф. 2907. Оп. 2. Ед. хр. 253. Личное дело Делла-Вос-Кардовской О.Л., 1877 г. р., художника. Л. 5.

необыкновенные: они не знали напряжения, мягкие и свободные, очень пластичные, они свободно подчинялись ему»¹.

В не меньшей степени, чем облик артиста, проработан натюрморт: парик, коробки с гримом, зеркало и, в особенности, электрические лампы. Делла-Вос-Кардовская увлеклась предметным миром гримерной, ставшим полноценной составляющей композиции портрета.

Подводя итоги, отметим, что творчество художницы явило себя сразу в своей высшей точке в портретах Гумилёва и Ахматовой. При этом Делла-Вос-Кардовская не стала в дальнейшем повторять единожды найденные приемы и иконографические схемы. Подход мастера к каждой знаменитой модели индивидуален. Ее в основном камерные портреты разнообразны в трактовке облика, поз, фонов, атрибутов. В таком добросовестном отношении к труду она была достойной ученицей и продолжательницей линии И.Е. Репина в портретном искусстве.

Через все ее творчество проходит верность идеалам культуры XIX века, в том или ином виде присутствующей во всех рассмотренных произведениях. В них она показала себя как художница, восприимчивая к различным тенденциям, которые в ее работах претворились в оригинальный сплав из характерных черт многих стилей, что стало главной особенностью ее индивидуальной манеры.

¹ Цит. по: Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем / Сост. и ред. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1954. С. 381.

Секция 2

МОДУСЫ БЫТИЯ ИСКУССТВА

Вадим Валерьевич Данилов

«ПОДДЕРЖАТЬ ПРЕРВАННУЮ ТРАДИЦИЮ».
ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО В РОССИЙСКОЙ
АРХИТЕКТУРНОЙ КРИТИКЕ 1990-х ГОДОВ

Архитектурная критика 1990-х годов не похожа на свою советскую предшественницу – засилье «формального языка» и определенная изолированность внутри профессиональной среды сменяются публицистикой, сочетающей в себе художественную интерпретацию архитектурных произведений и общественно-политические взгляды авторов. Заходя на территорию истории, архитектурные критики создают специфические нарративы архитектурной истории, которые могут формировать моду и оказывать влияние на общественное мнение, как убедительно продемонстрировал В. Басс, работая с дореволюционной архитектурной критикой начала XX века¹. В нашем исследовании мы затрагиваем весьма схожий с ним по полемической остроте и интенсивности период 1990-х годов, подвергая анализу критические статьи, опубликованные в архитектурной периодике 1990-х годов, а также архитектурные колонки в общественно-политических периодических изданиях с целью выявить основные направления конструирования образов исторического прошлого и делая попытку определить их специфику, связанную с культурным контекстом «переломного» момента отечественной архитектуры.

Реакция, направленная против советского архитектурного модернизма, чью историю принято отсчитывать с постановления Совета Министров СССР и ЦК КПСС № 1871 от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», отчетливо проявляется в советской культуре уже в 1960-е годы. В 1965 году учреждается градозащитная

¹ Басс В. Изобретение «Старого Петербурга» 100 лет назад: к истории самого успешного отечественного предприятия по отделению архитектуры от политики // Новое литературное обозрение. 2018. № 1. С. 145–174.

организация ВООПИиК, возрастает интерес к архитектуре дореволюционного прошлого, к локальной истории старой Москвы, кварталам традиционной малоэтажной застройки¹. На актуализацию темы исторического прошлого еще в позднесоветском дискурсе архитектурной критики могли повлиять изданные «Стройиздатом» в 1980-е годы ставшие классическими работы Кевина Линча «Образ города» и Р. Арнхейма «Динамика архитектурных форм». Обе работы предлагали новое понимание взаимодействия человека и окружающей его городской среды, во многом далекое от функционального модернистского подхода. Предложение Линча «творить прошлое в настоящем»², то есть постоянно обращаться к исторической памяти мест, выявлять сформировавшиеся на протяжении веков локальные идентичности, а также превратить современные взаимодействия с городской средой в осмысленный диалог с ее историей, перекликается с идеями Арнхейма о том, что исторические города являются «выросшими, а не спланированными», а их «органически» сложившаяся сложность является недоступной для слепого копирования современным архитектором, но при должном усердии может послужить источником вдохновения в рамках собственной интерпретации³. Распространение этих идей в советском архитектурном дискурсе связано в первую очередь с именами А.Э. Гутнова и В. Глазычева, пропагандировавших ценности «средового подхода» в научно-популярной литературе⁴. Стоит отметить и то, что Глазычев стал одним из первых советских архитектурных критиков, занявшим четко артикулированные антимодернистские позиции, что прослеживается в его критических колонках в журнале «Архитектура СССР» в конце 1980-х годов.

Мы упоминаем лишь о некоторых предпосылках для конструирования образов прошлого в архитектурной критике 1990-х годов. Вне всякого сомнения, значимыми факторами здесь также являются общий культурный фон эпохи, связанный с распадом СССР, разрушение институциональной системы советской архитектуры и распространение частной архитектурной практики. Особое значение также имеет продолжившееся с эпохи перестройки обособление архитектурной критики от профессиональных институций, значительное расширение ее аудитории за счет распространения на страницы не только архитектурных,

¹ Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 231.

² Линч К. Образ города. М.: Стройиздат, 1982. С. 163.

³ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат, 1984. С. 121.

⁴ Глазычев В.Л., Гутнов А.Э. Мир архитектуры: Лицо города. М.: Молодая гвардия, 1990.

но и общественно-политических изданий, что перенесло архитектурную дискуссию в совсем иную плоскость рефлексии над ушедшей эпохой и поиска новых идентичностей.

Для архитектурной критики 1990-х годов характерен консервативный дискурс «возрождения», в целом свойственный для культуры первого постсоветского десятилетия. Его характеризует специфическое представление о том, что отечественная история имеет последовательное органическое развитие, которое (как, к примеру, в случае революции 1917 года) оказывается искусственно прерванным «деструктивными силами». И. Кобылин обращает внимание на широкое распространение в данном дискурсе органицистских метафор, которые представляют данные «разрывы» как тяжелую болезнь¹. Важное место в дискурсе архитектурной критики 1990-х годов занимает образ воссоединения с неким «естественным» направлением архитектурного развития, искусственно прерванного большевиками – здесь, как правило, идут рука об руку антисоветский пафос (сформированный перестроечным дискурсом) и антимодернистский (общеевропейское направление критического переосмысления модернистской архитектуры, начавшееся с конца 1970-х годов). Архитектор и критик Михаил Тумаркин в спецномере газеты «Собеседник» в статье «Архитектура выздоравливает» пишет о «страшном многолетнем упадке», который длился после хрущевских постановлений, на место которого теперь приходит традиционное стилистическое разнообразие, связанное с возрождением «традиционных буржуазных ценностей» и выражает надежду, что широко распространившееся восстановление исторической архитектуры должно повлиять и на массовые архитектурные вкусы, так как последняя несет на себе «отпечаток традиционной культуры»². К метафоре выздоровления прибегает и президент новообразованной академии архитектуры и строительных наук А. Рочегов, говоря о «восстановлении русской традиции воспитания зодчих», также интерпретируя предшествующие десятилетия отечественной архитектуры как период упадка³. А. Степанов отмечает, что архитектура «утратила собственный путь», став лишь придатком западного модернизма, представляя историю

¹ Кобылин И.И. Из Нижнего в Горький и обратно: старая фотография, кино и историческое воображение // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2016. № 2. С. 129–149.

² Тумаркин М. Архитектура выздоравливает // Сегодня. Спец. вып. «Экспо сегодня. Архитектура». 1995. № 6. С. 1.

³ Рочегов А. 30 лет спустя // Архитектура. Строительство. Дизайн. 1994. № 2. С. 10–11.

позднесоветской архитектуры как не породившую своих мастеров, сравнимых с ключевыми деятелями архитектуры 1920-х и 1930–1940-х годов¹. Новая застройка Китай-города описывается также как «возрождение» исторической среды, возврат утраченного архетипа традиционного европейского города, из ряда которых была как бы умышленно исключена Москва в позднесоветский период. При этом советская градостроительная политика начиная со сталинского генплана 1935 года интерпретируется как «градостроительный нигилизм»². Схожие «узловые точки» дискурса мы наблюдаем и в статье С. Заварихина о новых жилых комплексах в Санкт-Петербурге – автор подчеркивает, что «революционная переделка окружающего мира» превратила столичный город в «полунанонимный центр военно-промышленного комплекса и тракторостроения», речь снова о травматическом опыте советского периода, который преодолевается через новую архитектуру, наметившую «направления, по которым уже начала развиваться архитектура Петербурга, как бы возвращаясь к самой себе после семидесятилетнего ленинградского периода»³. Характерно также освещение критиками феномена нижегородской архитектурной школы⁴, который представляется как «пробуждение» архитектуры после затяжного сна – используется сопоставление архитектурного бума 1990-х годов с подчеркнута мрачной историей Горького как закрытого советского города, где принципиально не могло появиться качественной архитектуры⁵.

Новые псевдоисторические здания должны стать как бы окнами в ображаемое прошлое – рассмотрим несколько показательных примеров, связанных с постройками 1990-х годов, так или иначе актуализирующих исторические стили. Встреченный критикой с одобрением дом

¹ Степанов А. И будут яркие имена // Архитектура. Строительство. Дизайн. 1995. № 2. С. 12–14.

² Горбатов А. Века Москвы // Архитектура. Строительство. Дизайн. 1997. № 1 (4). С. 5.

³ Заварихин С. Путешествие из Ленинграда в Петербург // Архитектура. Строительство. Дизайн. 1995. № 2. С. 25–27.

⁴ Савицкая А., Филатов А. В одном шаге от политики. Нижегородская архитектурная школа 1990-х и нижегородское уличное искусство в 2010-х годах // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2019. № 2. С. 167–177.

⁵ Кабанова О. В чем живут и будут жить нижегородцы // Коммерсант – Daily. 1997. № 47 [08.04.1997]. URL: <http://art.nnov.ru/archoteca/publications.php?id=19> (дата обращения 16.01.2024).

архитектора А. Щукина в Хвостовом переулке, небольшое здание, построенное в Замоскворечье в 1997 году, становится для некоторых авторов примером такого прочтения национальной архитектуры, которое актуализирует связи с прошлым без впадения, что особо подчеркивается, в китч и дурновкусие. Будучи интерпретированным критиками как удачное попадание в архетип исторической местности, он напоминает о том, «какой была, может и должна быть наша Москва»¹. Как пишет С. Бойм, анализируя характерное для культуры 1990-х годов отношение к прошлому, «мифическое время Москвы – это вечное возрождение, а не историческое развитие. Постсоветская Москва, город-Феникс, не является пространством меланхолии; город не оплакивает свое прошлое, а создает его заново – все больше и лучше»². В данной парадигме архитектура может ассоциироваться со своего рода восстановлением исторической справедливости, созданием несостоявшегося прошлого, продлевая облюбованный ностальгическим чувством период истории, одновременно радикально отрицая и вычеркивая значимость истории недавней. А. Гарднер в своей статье в «Независимой газете» видит в постройке Щукина «реабилитацию» русского стиля, которая позволяет «продлить» постмодернистскую программу в отечественный XVIII век, отыскивая «деконструктивистский» импульс в архитектуре прошлого, перекидывая при этом мостик и к русскому авангарду:

«Это не ироническое травестирование XVII века, но какая-то реконструкция его эстетики. Дело не только в обычной асимметрии объемов. Каждый фасад оканчивается угловой башней, вокруг которой все словно поворачивается к следующему, в результате возникает ощущение какого-то футуристического вращения бесконечного количества цитат и деталей вокруг этих башен, что-то вроде малявинского “Пляса”. В этой “историчистской” эстетике ясно проступает совершенно авангардное ощущение формы»³.

В рецензии на особняк в Большом Афанасьевском переулке архитектора Михаила Филиппова критик Николай Малинин подмечает, что он «будто бы стоял здесь всегда» и является даже более «московским», чем

¹ Горбатов А. Русский дом // Архитектура. Строительство. Дизайн. 1997. № 1 (4). С. 10.

² Бойм С. Будущее ностальгии. С. 230.

³ Гарднер А. Постмодернизм XVII века. Александр Щукин: эстетика русского стиля // Независимая газета. 1997. 8 февраля.

окружающие его дома¹. Соответствие идеалу воображаемого прошлого работает как архитектурный знак качества. Здесь уместно вспомнить замечание Э. Хобсбаума о практиках «изобретения традиций», которые едва ли подразумевают действительный пиетет перед стариной, при этом вольно используя ее символы для решения вполне современных вопросов, среди которых в данном случае оказывается поиск новой архитектурной идентичности².

В этом свете любопытны также попытки выявить стилистические направления современной архитектуры по аналогии с прошлым. В своей статье в журнале «Проект Россия», посвященной осмыслению феномена «неомодерна», архитектурный критик Григорий Ревзин интерпретирует появление многочисленных зданий, весьма прямолинейно повторяющих формы архитектуры модерна начала XX века как явление вполне созвучное запросам современности: «...ничто ярче модерна не позволяет отделиться от всего предшествующего опыта советского строительства»³. Проводя параллели между двумя эпохами, Ревзин фокусирует внимание на двух аспектах, обуславливающих возвращение к модерну, – данная архитектура связывается критиком с ценностями индивидуализма и яркого самовыражения, а также с «нормальностью» потребительского отношения к архитектуре в рамках буржуазного порядка, «разрыв» которого советским периодом истории теперь оказывается преодолен.

Подводя итог, мы можем сказать, что в дискурсе архитектурной критики 1990-х годов одной из ключевых является тема «возрождения» как возвращения к искусственно прерванному большевиками (или же хрущевской сменой архитектурного курса) направлению развития. Его направленность также определяет сочетание элементов антисоветского и антимодернистского дискурса, который в свою очередь является поздней разновидностью общеевропейских тенденций критики архитектурного модернизма, начавшейся в конце 1970-х годов⁴.

¹ Николай Малинин. Добужинский, который стал Жолтовским // Независимая газета. 1998. 18 декабря.

² Хобсбаум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1. С. 47–62.

³ Ревзин Г. Неомодерн // Проект Россия. 1996. № 2. С. 36–41.

⁴ Rosso M. Architectural Criticism and Cultural Journalism in the 1970s and Early 1980s. Britain and United States: Shared Territories and Languages // CLARA, vol. 7, no. 1, 2020, pp. 76–95. URL: <https://www.cairn.info/revue-clara-2020-1-page-76.htm> (дата обращения 16.01.2024).

DOI: 10.3917/clara.007.0076.

Часто речь заходит если не о возрождении, то о появлении «нео-» варианта одного из исторических стилей – «неомодерне», «неоклассике» и т.д. Любопытно, что «прерванная традиция» не ограничивается исключительно дореволюционной архитектурой, как это зачастую проявлялось в массовом дискурсе 1990-х, она так или иначе связана со знаковыми эпохами архитектуры, будь то советский авангард или сталинский неоклассицизм, но никогда – только недавно закончивший свое официальное существование архитектурный модернизм. Воспринимаемый как часть официальной советской идеологии он неизменно отрицается и изображается той самой эпохой «отсутствия» подлинной архитектуры. Важной чертой архитектурной критики 1990-х годов являются попытки поместить архитектуру в широкие культурные и исторические контексты, связанные с многочисленными попытками критиков определить, каким же все-таки должен быть архитектурный облик времени и каково его соотношение с архитектурными эпохами прошлого. Функциональное и утилитарное отношение к истории, присущее позднесоветской архитектурной мысли, сменяется попытками выстроить «диалог с прошлым», представить проекты развития современной архитектуры как продолжающей «традиции», искусственно прерванные в советский период.

Иван Андреевич Сапогов

БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ И ОСКВЕРНЕНИЕ:
ДЕЛО ОХРАННИКА «ЕЛЬЦИН-ЦЕНТРА»
В АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Седьмого декабря 2021 года около половины пятого вечера на картине А. Лепорской «Три фигуры»¹, выставленной в екатеринбургском «Ельцин-центре», появились глаза. В 18:50 посетительницы выставки заметили, что на двух крайних фигурах полотна дорисованы посторонние изображения, и сообщили об этом в администрацию центра. Организаторы выставки уведомили об этом Третьяковскую галерею, реставрация была проведена за счет страховки².

Общественный резонанс вокруг этого инцидента возник после того, как о нем в январе 2022 года сообщила «The Art Newspaper Russia». Автор заметки возмущался бездействием полиции и «Ельцин-центра», недоумевал, почему личность вандала до сих пор не установлена³.

¹ Анна Лепорская. Три фигуры. 1932–1934. Холст, масло. 70 × 50 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

² Апелляционный приговор Верх-Исетского районного суда г. Екатеринбурга Свердловской области от 18 ноября 2022 года. URL: https://verhisetsky--svd.sudrf.ru/modules.php?name=sud_delo&srv_num=2&name_op=case&case_id=288656793&case_uid=bd45e430-1aa3-4b2d-9eb0-d1ac291f15fb&delo_id=4&new=4 (дата обращения 16.01.2024).
См. также: *М. Волуйская*. Зачем охранник «Ельцин-центра» нарисовал глаза на картине ученицы Малевича? // Аргументы и факты. 2022.11.02.

³ *И. Петров*. Вандал пририсовал глаза фигурам на картине ученицы Малевича. // The Art Newspaper Russia. 13.01.2022. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220113-wyct/> (дата обращения 16.01.2024).

Виновный вскоре был найден, в отношении него возбудили уголовное дело¹. Им оказался охранник «Ельцин-центра» Александр Васильев.

Мировой судья присудил Васильева к 180 часам обязательных работ за вандализм и назначил принудительное амбулаторное лечение у психиатра². В апелляционной инстанции – в Верх-Исетском районном суде – этот приговор отменили, признав, что в действиях Васильева состав преступления отсутствовал.

Таковы общие контуры дела охранника «Ельцин-центра». Без сомнения, оно дает немало материала для научных изысканий. К примеру, оно может быть рассмотрено в оптике вандейковского³ или лаклау-муффовского⁴ дискурс-анализа: небезынтересно наблюдать, как в медиапространстве боролись два нарратива – о том, что Васильева следует наказать как вандала⁵ и о том, что Васильева следует освободить от ответственности как инвалида и ветерана боевых действий⁶. Вполне располагает этот материал и к теоретическим рассуждениям о границах авторства и соавторства в контексте теории авангарда (к примеру, эгалитаристских идей Уновиса: «Мы призываем к действию голосованию и движению не только искусствовладельцев но и наших товарищей кузнецов слесарей медников каменотесов бетонщиков литейщиков плотников машиноделателей летчиков гранитчиков углекопов текстильщиков портных модниц»⁷). Вполне

¹ Глаза картине в «Ельцин Центре» подрисовал охранник. Об этом рассказали на встрече, посвященной инциденту // E1.RU. 08.02.2022. URL: <https://www.e1.ru/text/culture/2022/02/08/70429925/> (дата обращения 16.01.2024).

² В Екатеринбурге вынесли приговор охраннику, который подрисовал глаза картине в «Ельцин Центре» // E1.RU. 29.08.2022. URL: <https://www.e1.ru/text/incidents/2022/08/29/71608433/> (дата обращения 16.01.2024). Электронная копия приговора отсутствует на сайте мирового судьи судебного участка № 2 Верх-Исетского судебного района Свердловской области.

³ *Dijk T. van*. Discourse and power. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

⁴ *E. Laclau, Ch. Mouffe*. Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 2001.

⁵ Вандал, нарушитель или жертва? Искусствовед – о вине охранника, подрисовавшего глаза картине. // E1.RU. 28.08.2022. URL: <https://www.e1.ru/text/culture/2022/08/28/71607092/> (дата обращения 16.01.2024).

⁶ *Штейнбах К.* Свердловский губернатор заступился за охранника «Ельцин Центра», который испортил картину ученицы Малевича [15.02.2022] // URL: <https://snob.ru/news/sverdlovskij-gubernator-zastupilsya-za-ohrannika-elcincentra-kotoryj-isportil-kartinu-uchenicy-malevicha> (дата обращения 6.03.2024).

⁷ Листовка УНОВИСа (1920) // *Ракитин В.* Илья Чашник: художник нового времени. М.: RA, 2000. С. 15. Пунктуация и орфография источника сохранены.

удачно на этом материале можно было бы продолжить линию, заданную Б. Гройсом при анализе квазиредимейдов Фишли и Вайса, столь неотличимых от объектов не-искусства, что единственной линией демаркации, разделяющей в их случае искусство от не-искусства, является сигнализация и вмешательство полиции при попытке дотронуться до объекта, маркированного означающим *art*¹.

Однако мы хотим сосредоточиться на проблематике, которая, на наш взгляд, лежит на пересечении искусствоведения, юриспруденции и антропологии – на причинах оправдания Васильева. Что заставило суд апелляционной инстанции пересмотреть приговор, признав, что охранник Васильев невиновен в инкриминируемом ему вандализме?

Помимо чисто институциональных причин, известных специалистам по проблемам правоприменения (мировой судья, вынесший приговор, и судья районного суда, его отменивший, находятся в разных вертикалях власти), любопытно обоснование, которым пользовался вышестоящий суд. Дело в том, что норма о вандализме в российском уголовном законодательстве лежит на довольно неожиданной основе – в статье 214 Уголовного кодекса диспозиция формулируется как «осквернение зданий или иных сооружений, порча имущества на общественном транспорте или в иных общественных местах»². Толкование термина *осквернение* законодатель оставляет на волю правоприменителя; даже постановление Пленума Верховного Суда о практике по делам о хулиганстве и иных преступлениях, совершенных из хулиганских побуждений, не дает его однозначного определения³.

Обосновывая свое решение, Верх-Исетский райсуд указал, что «...нанесение Васильевым А.П. на лица фигур, стоящих по сторонам композиции, гелевой ручкой постороннего изображения в виде глаз на чужом имуществе – картине “Три фигуры”, принадлежащей Третьяковской галерее, является повреждением чужого имущества, но не является осквернением

¹ *Groys B. On the New // Art Power. Boston (MA); London: MIT Press, 2008. P. 37.*
Первая публ.: *Groys B. Editorial // RES: Anthropology and Aesthetics. No. 38*
(Autumn, 2000). P. 5–17. <https://doi.org/10.1086/resv38n1ms20167504>

² Уголовный кодекс Российской Федерации (с изм. и доп. на 1 февраля 2023 года). М.: АСТ, 2023. С. 179.

³ Постановление Пленума Верховного Суда Российской Федерации № 45 15 ноября 2007 года «О судебной практике по уголовным делам о хулиганстве и иных преступлениях, совершенных из хулиганских побуждений» // Верховный Суд Российской Федерации. URL: <https://vsrf.ru/documents/own/8202/> (дата обращения 16.01.2024).

или обезобразиванием картины. <...> Глаза были нарисованы на лицах, то есть в естественном, обычном, правильном месте. Иных рисунков, а также надписей, подписей на картину нанесено не было. <...> Тот факт, что рисунок в виде глаз был выполнен схематически в несколько круговых движений не свидетельствует о совершении вандализма. Как пояснила суду специалист[-культуролог] ФИО16¹ картина Лепорской “Три фигуры” выполнена в стиле супрематизма, условно обобщенное изображение человека с помощью геометрических фигур (круги, квадраты, прямоугольники). Тем самым рисунок глаз (круги) не противоречит стилю указанной картины»².

Возникает странная коллизия – картина оказывается не испорчена, а наоборот, доведена до правильного состояния. «Опредмечивание» беспредметной композиции Лепорской оказывается не обезобразиванием, но, напротив, дополнением картины до «естественного, обычного, правильного» вида. Сверх того: схематичность изображения глаз также, по мнению суда, свидетельствует в пользу обвиняемого – рисунок глаз «не противоречит стилю» «Трех фигур». Вывод: *осквернения* не состоялось, состава преступления нет.

Как минимум с Г. Кельзена³ (а по большей мере – с Т. Гоббса⁴) европейская правовая теория исходит из того, что право представляет из себя особым образом отстроенную чистую технику, из которой искусственно исключены внеправовые элементы. В этом представлении право, перефразируя М. Мамардашвили⁵, представляет собой юридический воляпюк, жаргон, без которого нельзя выразить некоторые мысли. Система правовых установлений изолирована от морали, является герметичной идеальной сущностью, приводимой в движение особым образом обученными людьми.

¹ При публикации судебных актов в Сети российские суды обезличивают имена потерпевших и экспертов, участвующих в деле, заменяя их аббревиатурой ФИО и номером сквозной нумерации по порядку появления в тексте.

² Апелляционный приговор Верх-Исетского районного суда г. Екатеринбурга Свердловской области от 18 ноября 2022 года. Пунктуация и орфография источника сохранены.

³ Кельзен Г. Чистое учение о праве / Пер. с нем. М.В. Антонова и С.В. Лёзова. СПб.: Алет-Пресс, 2015.

⁴ Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. М.: Соцэкгиз, 1936.

⁵ Мамардашвили М.К. Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 20.

Случай охранника «Ельцин-центра» показывает, что дело обстоит не совсем так. «Чистая» правовая теория демонстрирует сбой уже на том уровне, на котором в процесс судопроизводства включается фигура эксперта или специалиста. Эксперт или специалист – это лицо, по определению¹ обладающее специальными, то есть внеюрисдикционными знаниями. Проблематика экспертизы в отправлении правосудия ставится в работах М. Фуко, посвященных различным аспектам знания – власти; при этом Фуко сосредотачивается в основном на психиатрической экспертизе². На отечественном материале роли экспертизы в колдовских делах XVIII века касается Т. Михайлова³. Специалист – дополнительный элемент судопроизводства, вносящий в него те самые внеюрисдикционные элементы (своего рода моральные *δόξες*, которым придан надлежащий дискурсивный вид), на изъятии которых из права настаивал Кельзен. В нашем случае именно эксперт оказался тем, кто вынес заключение относительно сущности *осквернения* и наличия его в действиях охранника Васильева.

Таким образом, осквернение не является термином «чистого» права, раз для его истолкования юридически образованный судья вынужден прибегнуть к помощи специалиста-культуролога. Более того, мы полагаем, что здесь право проявило свою весьма далекую от чистой техники ритуальную природу. Знание о правильном расположении глаз и связи этого расположения с *осквернением* или его отсутствием едва ли относится к знанию Университета, о котором идет речь у Фуко. Это знание является доксой иного, не только вне-, но и доюрисдикционного (по сравнению с правовым порядком модерна) рода, и требует от нас поместить ситуацию в антропологическую перспективу, в теоретическую рамку, в которой описываются ритуальные концепции нечистоты.

¹ Уголовно-процессуальный кодекс Российской Федерации (с изм. и доп. на 31 июля 2023 года). Статьи 57–58 // Официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102073942> (дата обращения 16.01.2024).

² Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. С. 28–31. Фуко М. и др. Интеллектуалы и власть / Пер. с фр. С. Офертаса // Интеллектуалы и власть. М.: Праксис, 2002. С. 66–80. Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году / Пер. с фр. А. Дьякова. СПб.: Наука, 2010. С. 33.

³ Михайлова Т.В. От колдуна до шарлатана: колдовские процессы в Российской Империи XVIII века (1740–1800). СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2018.

Британский антрополог М. Дуглас в своей классической работе «Чистота и опасность» (1966), посвященной проблематике ритуальной скверны, описывает состояние осквернения как артефакт классификации, как вещь не на своем месте. «Грязь – это побочный продукт систематического упорядочивания и классификации материи в той мере, в какой это упорядочивание включает отвержение неподходящих элементов. <...> Нечистота, или грязь – это то, чего не должно быть, если надо сохранить образец», – пишет она¹. Ритуальные представления, по Дуглас, в свою очередь, имеют не только магическое, но и социальное значение: «Социальные ритуалы создают реальность, которая без них превратилась бы в ничто <...> Социальных отношений без символических действий не бывает»².

Заключение суда апелляционной инстанции по делу Васильева полностью укладывается в ритуальную логику, описанную Дуглас. Конечно же, для осквернения необходимо было нанести на полотно вещи, выпадающие из классификации – «иные рисунки, а также надписи, подписи». Васильев же, дополняя картину глазами, не только изобразил их «в естественном, обычном, правильном месте», но не допустил отступления от «стиля указанной картины». Таким образом, не случилось того нарушения стиливого и композиционного порядка, который мог бы быть рассмотрен как *осквернение*. Напротив, добавление глаз скорее сохраняет тот самый «образец», о котором пишет Дуглас, чем низлагает его.

Дело охранника Васильева показывает, что статья «Вандализм» российского уголовного кодекса содержит в себе элемент, разрывающий герметичность права как чистой техники, как самозамкнутого, автосубстантного языка, в котором особыми терминами изложен круг запретных деяний. Можно даже сказать, что *осквернение* в диспозиции 214 статьи УК РФ является чем-то вроде бланкетной нормы – но если бланкетная норма отсылает к другой правовой норме, существующей или предполагающейся к принятию³, то *осквернение* отсылает к тому пласту культуры, который делает человека, по выражению М. Дуглас, «ритуальным животным»⁴.

¹ Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу / Пер. с англ. Р. Громовой. М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2000. С. 65, 71.

² Там же. С. 100.

³ Нерсесянц В.С. Общая теория государства и права. М.: Норма, 2012. С. 399.

⁴ Дуглас М. Чистота и опасность... С. 100.

Секция 3

СИНТЕЗ ВРЕМЕН В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ЦЕЛОСТНОСТЬ НАСТОЯЩЕГО, АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОШЕДШЕГО И ПРЕДВЕСТИЕ БУДУЩЕГО

Николай Александрович Ефремов

К ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ АКАФИСТА ИКОНЕ «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ» В ХРАМЕ ИЛИИ ОБЫДЕННОМ: НОВОЕ ИЗ ХОРОШО ЗАБЫТОГО СТАРОГО

Среди московских храмов, которые не закрывались в годы советской власти, есть особо любимый горожанами храм во имя святого пророка Илии, что в Обыденском переулке, д. 6. Первые документальные свидетельства о нем относятся к XV–XVI векам, храм имеет официальный статус памятника архитектуры. Святой пророк Илия очень почитался на Руси, что проявлялось в строительстве в его честь множества храмов: так, в Москве было несколько Ильинских церквей. Изначально это был деревянный приходской храм, построенный во время засухи за один день («об ин день», «обыдень»). Храм был свидетелем многих памятных событий, связанных с историей России – Смутного времени, Наполеоновского нашествия, Революционных событий 1917–1918 годов, Великой Отечественной войны. В начале XVIII века храм был возведен в камне, позднее к нему пристроены два каменных придела: Северный – в честь Святых праведных Симеона Богоприимца и пророчицы Анны, и Южный – в честь Святых Первоверховных Апостолов Петра и Павла¹. В 1812 году храм был разорен неприятелем, но выстоял, и вскоре после

¹ См.: *Любимов Л., свящ., Соколов А., свящ.* Церковь св. прор. Илии Обыденного. М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1904; *Борздыка С., священник.* Храм во имя св. прор. Божия Илии, именуемый «Обыденным» // Журнал Московской Патриархии. 1957. № 4. С. 17–21; *Козаржевский А.Ч.* Храм Илии Обыденного в 1920–30-е годы // Московский журнал. 1992. № 5. С. 8–14; Православная Москва. Справочник. М.: Братство Святителя Тихона, 1993. С. 69–71. Храм прор. Илии Обыденный / Сост. Н.М. Пашаева. М.: б.и., 2005.

освобождения Москвы, в ноябре 1812 года богослужения в нем возобновились¹. Во второй половине XIX века к храму была пристроена каменная колокольня по проекту архитектора А.С. Каминского². По имени святого покровителя храма ведущие к нему переулки до 1922 года назывались Ильинскими (после нескольких переименований, с 1992 года – 1-й, 2-й и 3-й Обыденские переулки). Храм обладал прекрасной акустикой. В этом московском приходе всегда ценились духовенство, чтецы и певчие с хорошими голосами.

В годы страшных гонений XX века храм не закрывался, несмотря на многочисленные атаки безбожников (одна из попыток закрытия храма, по устным воспоминаниям прихожан, планировалась на 22 июня 1941 года)³. Среди духовенства и прихожан были пострадавшие за веру. Илие-Обыденный храм никогда не был обновленческим, что вызывало бурю недовольства у властей, желающих если не закрыть «контрреволюционный приход», то хотя бы сделать его духовенство и общину лояльными официальной атеистической идеологии. Но стойкость и сплоченность прихода не допустили внедрения обновленчества.

¹ Скурат Н. К., *прот.* Московская церковь святого пророка Божия Илии, слывущая Обыденной, и ее приход в Отечественную войну 1812 года и последующий период: разорение и возрождение // Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. Выпуск 4 / Под общ. ред. архим. Тихона (Шевкунова); ред. прот. Н. Скурат, иером. Иоанн (Лудищев). М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2013. С. 153–187.

² Сорок сороков: В 4 т./ Авт.-сост. П.Г. Паламарчук. М.: АО «Книга и бизнес»; АО «Кром», 1994. Т. 2. Москва в границах Садового кольца: Китай-город, Белый город, Земляной город, Замоскворечье. С. 285.

³ Скурат Н.К., *прот.* 300-летие постройки в Москве во имя святого пророка Божия Илии каменного храма, издревле слывущего Обыденным // Журнал Московской Патриархии. 2002. № 9. С. 55; Любимый москвичами храм пророка Ильи Обыденный / Сост. д.ф.н. Н.В. Подольская, фото А.А. Мареев, худ. А.А. Кондратов. М.: Изд. «Даниловский благовестник» при Московском Свято-Даниловом монастыре, 1992; Скурат Н.К., *прот.* О попытках закрытия московской Илие-Обыденской церкви в 1931–1932 гг. (по архивным материалам) // Сретенский сборник / Общ. ред. ректора Сретенской духовной семинарии Епископа Егорьевского Тихона. М.: Сретенский ставропигиальный монастырь, 2015. С. 250–284; Святыни храма пророка Божия Илии в Обыденском переулке Москвы / Сост., авторы текста: иерей Николай Скурат, Е.С. Хохлова, Я.Э. Зеленина. М.: Индрик, 2008.

В разные годы XX века здесь совершали служение известные московские священники – протоиереи Н. Тихомиров, В. Смирнов, А. Егоров, С. Борздыка, а также протодиаконы Н. Орфенов, Б. Горбанев, Н. Важнов (ныне протоиерей, настоятель храма Свят. Николая в Кленниках) и другие.

Особо значимой личностью для прихода в период с середины 1930-х по начало 1960-х годов был настоятель храма, известный московский священник и духовник протоиерей Александр Васильевич Толгский¹, происходивший из старинного подмосковного священнического рода, в котором, помимо духовных особ, были регенты и педагоги. Младший брат прот. Александра – новомученик священник Николай Толгский². Мудрое духовное руководство протоиерея Александра Толгского в тяжелейшие годы середины XX века сохранили клир и приход, а главное, строгое уставное богослужение с соблюдением местных обычаев и традиций.

В годы Великой Отечественной войны храм незначительно пострадал от разорвавшейся неподалеку фашистской авиабомбы и был общими силами довольно быстро восстановлен³. С началом войны духовенство и община храма молитвенно и материально поддерживали сражающуюся Родину. Так, в 1941–1942 годах собраны ценности и денежные

¹ Толгский Александр Васильевич (1880–1962) – священник, протоиерей, настоятель храма св. прор. Илии Обыденного с 1936 года до своей кончины. Из братьев прот. Александра Толгского – Сергей был священником, а Василий – регентом. См.: *Хибарин И.Н.* Протоиерей А.В. Толгский (некролог) // Журнал Московской Патриархии. 1962. № 6. С. 21–23; *Толгская Н.В.* Имена в «Поминаніи»: О священническом роде Толгских. М.: Паломник, 2011.

² Толгский Николай Васильевич (1886–1938) – протоиерей, священномученик Русской Православной Церкви (причислен к лику святых в 2000 году). Имел абсолютный слух и красивый голос. Закончил Московские Духовные Школы (Семинарию и Академию). В 1911 году рукоположен в священник сан. Много преподавал и проповедовал. После 1918 года был благочинным Сретенского церковного округа г. Москвы. Строгий противник обновленчества. Несколько раз был арестован; с 1935 года в ссылке, в 1938 году расстрелян; реабилитирован в 1958 году.

³ *Скурат Н.К., прот.* Московский православный приход в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (на примере церкви святого пророка Божия Илии, что слывет Обыденной) // XVII Кадашевские чтения. Сборник докладов конференции. Вып. XVII / Гл. ред. прот. А. Салтыков. М.: О-во сохранения лит. наследия; Изд. ОРПК; Музей «Кадашевская слобода», 2015. С. 220–248.

пожертвования, которые были переданы на нужды Красной армии (это событие описано в статье старосты храма А.Ф. Ларионова в известной книге «Правда о религии в СССР», вышедшей впервые в 1942 году¹).

С 1943 года храм св. прор. Илии в Обыденском переулке стал самым близким действующим храмом к Московской Патриархии, которая с того времени разместилась в особняке в Чистом переулке, 5. Святейший Патриарх Алексей I (Симанский)² часто служил здесь³. Еще одной важной для прихода личностью был Святейший Патриарх Пимен (Извеков)⁴, который с 1950 по конец 1980-х годов почти еженедельно посещал храм для совершения богослужений. Вплоть до своей болезни в конце 1980-х годов Святейший Патриарх каждую пятницу совершал чтение Акафиста перед

¹ Правда о религии в России. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1942. С. 179–182.

² Алексей (Алексий I; в миру Сергей Владимирович Симанский; 1877–1970) – четырнадцатый Патриарх Московский и всея Руси (1945–1970). Кандидат юридических наук, доктор богословия. В 1902 принял монашество, с 1913 посвящен в епископский сан. Неоднократно подвергался арестам и ссылкам. С 1933 по 1945 – митрополит Ленинградский (пережил со своей паствой тяжелейшие годы блокады).

³ «С передачей этого здания и с размещением в нем Патриархии, с учетом дореволюционных принципов установления приходских границ, работники Патриархии, посещавшие в советский период богослужения в нашем храме, и даже (конечно, – с присущим им юмором) сами Святейшие Патриархи Алексей I и Пимен именовали себя прихожанами Илии-Обыденской церкви» (*Скупат Н.К., прот.* Московский православный приход в годы Великой Отечественной войны... С. 245).

⁴ Пимен (в миру Сергей Михайлович Извеков; 1910–1990) – пятнадцатый Патриарх Московский и всея Руси (1971–1990). Родился в семье служащих. С детства посещал храм, пел в церковном хоре. Профессионально занимался вокалом и регентованием. С декабря 1925 года – инок Сретенского московского монастыря. Много регентовал в московских приходах (находился под влиянием школ П.Г. Чеснокова, А.Д. Кастальского и др.). В 1927 году принял монашество и в 1931 году посвящен во иеромонаха. Неоднократно арестовывался и преследовался за веру. С 1946 года служил в Одессе, где сблизился с епископом Сергием (Лариным), который был большим знатоком и любителем церковного искусства, в особенности пения. С 1949 по 1954 год был заместителем Псково-Печерского монастыря, Троице-Сергиевой Лавры. В 1957 году рукоположен в епископы (возглавлял Тульскую, Ленинградскую и др. кафедры; с 1961 года – управляющий делами Московской Патриархии).

чтимой святыней Илие-Обыденного храма – иконой Божией Матери «Нечаянная радость»¹. В молодости будущий Святейший Патриарх Пимен был регентом и певчим-солистом, имел и до старости сохранил прекрасный голос – сильный тенор. С особым вниманием Святейший Патриарх Пимен заботился о благоустройстве Илие-Обыденного храма, его клириках и праздничном хоре. Многие отечественные и зарубежные иерархи, а также гости Русской Православной Церкви, посещали храм и отмечали особую атмосферу и уникальность прихода.

В 1920–1940-е годы в храм переходили духовенство, общины и святыни из разоренных монастырей и храмов, а вместе с ними приносились вековые богослужебные традиции, напевы и проч. Примером этого является традиция совершения служб с Акафистами, совершаемые перед чтимыми иконами Божией Матери «Нечаянная радость», «Милостивая», «Троеручица», «Феодоровская» и другими. Традиции почитания местных чтимых святынь в Илие-Обыденном храме продолжали сохраняться. Так, согласно устному воспоминанию священника храма протоиерея Александра Егорова, в Илие-Обыденном каждый понедельник вечером (если на следующий день не было по церковному календарю большого праздника) совершалось всенародное пение Акафиста преп. Серафиму Саровскому, которое было установлено на приходе еще до Великой Отечественной войны. В среду вечером – чтение Акафиста Небесному покровителю храма святому славному пророку Божию Илии². Духовенство храма, причт и прихожане ценили и хранили корпус традиционных богослужебных песнопений, ризницу и библиотеку.

В 1944 году по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия в храм св. прор. Илии Обыденный была перенесена чтимая московская святыня – чудотворная икона Божией Матери «Нечаянная радость», происходившая из Кремлевского храма Благовещения на Житном дворе³. С летних месяцев 1944 года в круге еженедельных

¹ Борздыка С., священник. Патриаршие служения в Ильинском приходе // Журнал Московской Патриархии. 1981. № 12. С. 9–11.

² Протоиерей Александр Егоров. Устные воспоминания / Запись и расшифровка Н.А. Ефремова // Храм Пророка Илии Обыденный (Альманах). С. 51–71.

³ Скурат Н.К., прот. К истории особо чтимых в Москве икон Божией Матери, именуемых «Нечаянная радость», и московских местностей сугубого почитания этих святынь после октября 1917 г. // Сретенский сборник. Научные труды преподавателей СДС. Выпуск 2 / Под общ. ред. архим. Тихона (Шевкунова); ред. прот. Н. Скурат, иером. Иоанн (Лудищев). М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2010. С. 491–492.

богослужений в Илии-Обыденном приходе появился обычай, переросший в традицию, совершать по пятницам Вечерню с Акафистом перед этим чудотворным образом.

Фрагментарно сохранилась нотная коллекция храма, последним владельцем которой был В.Г. Катков¹, ученик и преемник обыденского регента и композитора В.А. Хлебникова², создателя музыкально-богослужебного комплекса, которому будет посвящено дальнейшее повествование.

По свидетельству В.Г. Каткова, до 2006 года в коллекции была особая нотная папка серого цвета с надписью «Пятница», в которой содержались песнопения Службы с Акафистом иконе Божией Матери «Нечаянная радость» (на данный момент утрачена). В ней находились небольшие нотные сборники с авторскими и обиходными песнопениями и машинописные богослужебные тексты. Певческие материалы фиксировали традиционный состав и композицию музыкального оформления одного из интереснейших богослужений, совершавшегося в таком виде только в Илии-Обыденном храме с конца 1940-х годов. К сожалению, в 2006 году смешанный праздничный хор храма был упразднен, но устные воспоминания и аудиозаписи 1960–2000-х годов, зафиксировавшие звучание коллектива, позволяют сделать некоторые выводы о той части нотной коллекции, знакомство с которой на данный момент невозможно (если возможно в принципе).

Полагая, что авторский (регентский) Акафист есть самостоятельный феномен, оригинальная ветвь церковно-музыкальной композиции XIX–XX веков и не имея возможности в рамках статьи раскрыть все его

¹ Катков Валерий Георгиевич (р. 1940) – чтец, певчий и регент праздничного хора (1964–2006) храма пророка Илии Обыденного. Пришел в храм в 1954 году как алтарник и чтец из собора Новодевичьего монастыря по приглашению обыденского диакона Владимира Смирнова (впоследствии священника этого храма и известного духовника). В 1957 году вступил в хор, стал певчим, солистом, учеником, а затем и преемником В.А. Хлебникова, вплоть до упразднения хора в 2006 году.

² Хлебников Василий Афанасьевич (1881–1964) – регент и церковный композитор. Ученик знаменитого регента и композитора П.Г. Чеснокова. В середине 1930-х был приглашен регентом правого хора храма Илии Обыденного, где и прослужил до конца жизни. Был последователем школы пения Синодального хора, носителем и хранителем московской певческой традиции. Среди его учеников – вышедшие из праздничного хора Илии-Обыденного храма регенты и певчие А.Н. Попов и В.Г. Катков, а также регент и преподаватель церковного пения Л.Г. Стальская и др.

стороны, обозначим основные проблемы, встающие в связи с рассмотрением графических и акустических текстов не только данного сочинения, но и целого ряда аналогов (архим. Матфея, игум. Никифора, Д. Лагова, В. Кабанова, А. Кобелева, Н. Кочановского, Н. Озерова и др.):

- взаимоотношение канонического и авторского в рамках церковно-музыкального творчества. Акафист – один из наиболее строгих жанров церковной гимнографии, предел композиторской фантазии в нем максимально ограничен структурой текста;

- контакт между сочинением и переложением из обихода как типами композиции. Основное требование к музыкальному оформлению Акафиста – подобие «простому распеву»: внесение оригинальных авторских элементов в мелодию, гармонию или фактуру требует тонкого стиливого чувства, иначе сочинение «не приживется» в приходской среде;

- воздействие представителей духовенства на композицию и аффектное наполнение богослужебных сочинений. Песнопение, создаваемое «по заказу», отвечает духу местной традиции, эстетическому вкусу и богослужебным идеям духовенства;

- включение Акафиста в музыкальный комплекс чина, сочетание с другими обиходными и авторскими песнопениями Вечерни. Как правило, подбор номеров цикла стабилен, что уточняет выбор тонального плана и выразительных особенностей.

За пределами главного, «специального» вопроса необходимо, опираясь на дополнительные сведения (в том числе из IX–1 тома РДМДМ¹) рассматривать и более общие:

- проблему фиксации и расшифровки песнопений XX века по рукописям и аудиозаписям;

- эволюции звучания и исполнительской манеры хора в не закрывавшемся храме на примере данного сочинения как такового и в сопоставлении с другими.

В методологическом плане исследование может опираться на разнообразные подходы:

- источниковедческий: состав и типология материалов по виду (различные ноты и литературные тексты), происхождению, возрасту, способу фиксации и пр.;

¹ Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1, 2 / Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М.П. Рахмановой; научный консультант А.А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015.

– жанровый: сочетание песнопений различных богослужебных и музыкальных жанров, диктуемых чинопоследованием и свойствами авторской (обиходной) специфики;

– перформативный: особенности темпового, динамического, артикуляционного решений, устанавливаемые по маргиналиям в текстах и аудиоисточникам;

Обратимся теперь к общей характеристике Акафиста иконе «Нечаянная Радость», памятнику церковно-музыкальных композиции и исполнительства второй половины XX – начала XX века.

Последование богослужения было составлено на основе Устава (Типикона) в сочетании со службой чтимому приходскому чудотворному образу. На практике это выглядело так: в июне 1944 года, после перенесения иконы «Нечаянная радость», когда была установлена традиция еженедельного, по пятницам, чтения Акафиста Богородице нараспев, настоятель прот. Александр Толгский и регент В.А. Хлебников составили последование и его музыкальное оформление: к Вседневной Вечерне (накануне субботы) добавлялись тексты из дореволюционного издания «Службы с Акафистом чудотворной иконе “Нечаянная радость”». Служба совершалась торжественно, собором духовенства и с правым хором. Неизменяемые части службы (Предначинательный псалом, Ектении, «Свете тихий», «Сподоби, Господи», «Ныне отпускаеши» и др.) исполнялись не обиходные, а авторские (Архангельского, Никольского, Чеснокова и др.). После совершения Вечерни духовенство выходило в храм, располагалось перед чтимой иконой «Нечаянная радость» и начиналось Последование Молебна с Акафистом.

Молебен разделялся чтением Акафиста на две части. Первая часть, до чтения Акафиста, выглядела так: после пения «Бог Господь» и праздничного тропаря иконе духовенство и хор пели запевы, обращенные к Божией Матери. Сразу за этим хор начинал медленное пение 1-го кондака Акафиста, во время которого священники совершали каждение храма. После этого духовенство начинало чтение 12-ти икосов и 12-ти кондаков (по очереди, начиная от старшего). Последний припев к каждому икосу и кондаку за священником повторял хор Распев, который сопровождал чтение Акафиста, был авторским: В.А. Хлебников создал и гармонизовал хоровые номера для первого икоса и кондака целиком, а также, частично используя обиходные мелодии, составил музыку для припевов ко всем кондакам и икосам Акафиста в 4-х вариантах (на слова «Аллилуиа» и «Радуйся, Нечаянную радость верным дарующая»). Принцип чередования был таким: все кондаки и икосы Акафиста делились на четыре группы по три кондака и икоса, с разными – мажорными и минорными вариантами

для каждой группы. По содержанию ладовые смены с текстами напрямую не связывались, но могли быть при желании эмоционально осмыслены. Композиционный замысел радикально отличал композицию Хлебникова от всех известных нам авторских и обиходных Акафистов, где все припевы поются в соответствии с неизменной моделью.

В конце чтения Акафиста хор еще раз исполнял (в качестве окончания) 1-й кондак. Далее продолжался Молебен, совершалась вторая его часть – чтение Евангелия с пением Прокимна Божией Матери. После чтения Евангелия произносилась Сугубая ектения. После ектении диакон особым возгласом приглашал верующих к молитве Божией Матери и читалась молитва перед иконой «Нечаянная радость». После молитвы хор и верующие пели Величание чтимому образу, а после отпуста хор исполнял одно-два песнопения (концерта), посвященных Божией Матери. Во время пения концерта верующие подходили ко кресту.

К сожалению, авторские ноты Акафиста не сохранились. Существуют архивные магнитофонные записи Акафиста (1970–1980-х годов): текстовые различия между версиями разных лет незначительны, допустимо было воспользоваться наиболее совершенной в техническом плане.

После 2006 года, когда профессиональный правый (праздничный) смешанный хор был упразднен, Акафист перед иконой Божией Матери «Нечаянная радость» стал исполнять небольшой мужской хор (с 2012 года им управляет регент и певчий Г.В. Болотов) или певчие левого клироса смешанным составом. Богослужбное последование сохраняется, но поется Акафист ныне на простой обиходный напев в традиции Троице-Сергиевой Лавры (ред. архим. М. Мормыля).

Аудиозаписи и воспоминания о прекрасной традиции совершения Акафиста иконе «Нечаянная радость» служат свидетельством высокого духовного, эстетического и исполнительского уровня приходской культуры середины XX века. На наш взгляд, они могут быть как востребованы исследователями, так и найти практическое применение на клиросе.

Иван Евгеньевич Левашев

СКЕРЦО В-dur для оркестра М.П. МУСОРСКОГО: ВСТРЕЧА ПРОШЛОГО, НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО

Scherzo (В-dur) для большого симфонического оркестра Мусоргский закончил записывать набело в партитуре, судя по помете композитора на последней странице автографа, 19 ноября 1858 года.

Напомним, что композитору было 19 лет. Знакомство с Мишием Алексеевичем Балакиревым состоялось приблизительно за год до этой даты – в середине декабря 1857 года. Таким образом, перед нами – первый оркестровый опус, реализованный во многом благодаря советам старшего наставника. Много позже Балакирев вспоминал об этом времени: «Первые его труды не миновали моих рук. Так, я ему помогал и объяснял оркестровку, когда он сочинял В-dur'ное Скерцо»¹.

Скерцо также стало первым сочинением Мусоргского исполненным публично спустя четырнадцать месяцев – 11 января 1860 года – в Санкт-Петербурге в первом концертном сезоне только что открывшегося Русского музыкального общества (РМО) под управлением Антона Григорьевича Рубинштейна.

Мусоргский в своей краткой автобиографии, названной впоследствии «Автобиографической запиской», указал, что Скерцо «было исполнено оркестром под управлением А. Рубинштейна, желавшего, чтобы автор услышал себя впервые в исполнении оркестром»².

¹ М.А. Балакирев, В.В. Стасов. Переписка. М.: Музыка, 1971. Т. 2. С. 14.

Письмо датировано 27 марта 1881 года.

² Мусоргский М.П. Автобиографическая записка // Мусоргский М.П. Письма и документы / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 424.

Хорошо известно, что Балакирев протезировал исполнение Скерцо через Дмитрия Васильевича Стасова, который был не только известным адвокатом, но и одним из пяти директоров РМО. Именно совет директоров в составе Матв.Ю. Виельгорского, Д.В. Каншина, В.А. Кологривова, А.Г. Рубинштейна и Д.В. Стасова принял принципиальное решение о том, чтобы «в каждом концерте исполнялось непременно хоть одно произведение русского автора»¹. Дополнительно в уставе зафиксировано положение о том, что общество «доставляет отечественным композиторам возможность слышать свои произведения в исполнении»².

В первом концертном сезоне РМО (1859/1860) из произведений отечественных композиторов были исполнены следующие сочинения:

- Увертюра к опере «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и 3-й концерт для фортепиано с оркестром G-dur op. 45 А.Г. Рубинштейна (23 ноября 1859);
- Вокальное трио «Ночевала тучка золотая» и романс «Не скажу никому» А.С. Даргомыжского (30 ноября 1859);
- Валахский танец из оперы «Громобой» А.Н. Верстовского (7 декабря 1859);
- Скерцо F-dur для оркестра Ц.А. Кюи (14 декабря 1859);
- Музыка к драме «Князь Холмский» М.И. Глинки (21 декабря 1859);
- Сцена Княгини из оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского (28 декабря 1859);
- Скерцо B-dur М.П. Мусоргского и романс «Разлука» А.Л. Гурилева (11 января 1860);
- Интродукция из 1-го действия оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и Хор из оперы «Кавказский пленник» Ц.А. Кюи (18 января 1860);
- Увертюра к опере «Демон» Б.А. Фитингоф-Шеля (25 января 1860);

¹ Стасов Д.В. Музыкальные воспоминания (1840–60-х годов) // Русская музыкальная газета. 1909. № 13–14. Стлб. 366.

² Финдейзен Н.Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909) / По случаю исполнившегося 50-летия Императорского Русского музыкального общества, по поручению Директора С.-Петербургского отделения составил Ник. Финдейзен. СПб.: типография Главного управления уделов, 1909. С. 14. См. также: Полоцкая Е.Е. Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 17. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2019. С. 9–18.

– Увертюра к опере «Жизнь за Царя» М.И. Глинки (1 февраля 1860)¹. Сохранились два отзыва об исполнении пьесы Мусоргского. Так, Балакирев в письме к Владимиру Васильевичу Стасову сообщал: «Scherzo Мусоргского очень хорошо вышло»².

Авторитетный рецензент «Театрального и музыкального вестника» Александр Николаевич Серов отмечал: «Еще приятнее было встретить горячее сочувствие публики к русскому композитору М.П. Мусорскому³, дебютировавшему весьма хорошо, к сожалению, только слишком короткую оркестровую пьесу».

Это скерцо не столько интересно, на мой взгляд, как скерцо Ц.А. Кюи, исполненное в четвертом концерте (14 декабря – то есть месяцем ранее. – *И.Л.*), но обличает также решительный талант в молодом музыканте, вступающем на авторское поприще.

Замечательно, что этот симфонический отрывок композитора еще неизвестного рядом с музыкой “знаменитого” маэстро (Дж. Мейербера. – *И.Л.*) не только не потерял ничего, но очень много выиграл»⁴.

Не останавливаясь сейчас на общих вопросах типологии самостоятельных оркестровых скерцо, созданных вне контекста сонатно-симфонического цикла, укажем, что примеров таких опусов в творчестве композиторов XIX столетия известно не много, в отличие от популярных фортепианных скерцо. Помимо Мусоргского, жанровые образцы мы находим у Роберта Шумана (Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, op. 52, 1841), Цезаря Кюи (Скерцо № 1 и № 2, 1857), Анатолия Лядова (Скерцо, op. 16, 1878).

По своей форме Скерцо В-dur полностью соответствует традиционной форме трехчастного скерцо с трио с точной репризой первой части

¹ Выборка сделана на основе книги: *Финдейзен Н.Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909). Часть 2: Программы симфонических собраний С.-Петербургского Отделения Императорского Русского Музыкального общества за 50 лет (1859–1909 гг.). С. 1–2 (новая нумерация страниц).

² *Балакирев М.А.* Письмо В.В.Стасову от 13 января 1860 года. // *Балакирев М.А., Стасов В.В.* Переписка. Т. 1. С. 67.

³ В то время фамилия композитора писалась без буквы «г» – Мусорский.

⁴ *Серов А.Н.* Статьи о музыке. Выпуск 4: 1859–1860. М.: Музыка, 1988. С. 214. Первая публикация: «Пятый, шестой и седьмой вечера Русского Музыкального Общества (21, 28 декабря 1859 и 11 января 1860)» // Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 3. 17 января 1860 г. С. 23. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2723#mode/inspect/page/5/zoom/6> (дата обращения 17.01.2024).

и общей кодой, но его инструментовка заслуживает отдельного разговора. Покажем некоторые новшества Мусоргского, проявившиеся в трактовке оркестровых групп.

Первая часть (экспозиция, *Allegro vivace*, такты 1–120) и реприза с кодой (такты 229–308¹) написаны для большого симфонического оркестра. Общеизвестно, что оркестр середины XIX столетия делился на три группы инструментов: 1) струнные смычковые, 2) деревянные духовые, 3) медные духовые с включением ударных (литавр, как правило).

Однако в рукописном автографе Мусоргского партитура разделена не на традиционные три, а на четыре оркестровые группы, дополнительно выделяемые индивидуальными акколадами:

- первая верхняя группа (деревянные духовые): две флейты, два гобоя, два кларнета *in B*, два фагота;
- вторая верхняя группа (медные духовые): две валторны *in B*, две трубы *in B*;
- третья (центральная) группа: три тромбона (альтовый, теноровый, басовый), две литавры, настроенные на звуки *B* и *F*;
- четвертая (нижняя) группа – струнные инструменты: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели с контрабасами, записанные на одном нотоносце.

Графическое выделение трех тромбонов с помощью отдельной фигурной акколады – это новация Мусоргского. Отметим, что в музыке того времени тромбоны всегда записывались в группе медных духовых, вместе с валторнами и трубами (илл. 1).

В средней части Скерцо – *Trio* – Мусоргский прибегает к двум принципиально различным видам записи оркестровой партитуры.

В начале *Trio* (илл. 2, *Poco meno mosso*, такты 121–128) Мусоргский, хотя и значительно сокращает оркестровый состав (исключив гобои, фаготы, трубы, тромбоны, литавры, первые и вторые скрипки), но не меняет сам принцип вертикального расположения инструментов в партитуре, следуя сверху вниз от флейт, кларнетов, валторн к альтам и виолончелям с контрабасами. Причем партитура записана под одной, общей для всех инструментов акколадой, как бы для секстета солирующих музыкантов.

Начиная со второй части *Trio* (илл. 3, с такта 143) Мусоргский использует другой порядок записи оркестровых партий, именно такой, который

¹ Нумерация тактов здесь и далее дается по изданию: *Мусоргский М.П.* Полное собрание сочинений. Т. 7. Вып. 4. Скерцо: *B-dur*: Для оркестра / Ред. и предисл. П. Ламма: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мяковско-го. М.: Музгиз; Вена: Универсальное издательство, 1931. Т. IV, 14 с.

Allegro vivace. M. A. = 116 c

Flauti

Oboi

Clarinetto in B

Fagotto

Corni in B

Trombe in B

Violino I

Violino II

Alto

Cello

Basso

Allegro vivace. M. A. = 116 c

Илл. 1. Модест Мусоргский. Scherzo (B-dur). Партитура
Автограф. Л. 1 об.

Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской
консерватории

Handwritten musical score for Modest Mussorgsky's Trio, measures 121-128. The score is for five instruments: Flauti, Clarinetti in Bb, Corni in Bb, Arco, and Fagotti. The tempo is 'Vivo' and the dynamic is 'poco meno mosso'. The Flauti and Clarinetti parts are marked 'sempre legato'. The Arco part is marked 'pp'.

Илл. 2. Модест Мусоргский. Трио
Такты 121–128

Handwritten musical score for Modest Mussorgsky's Trio, measures 143-150. The score is for five instruments: Violini 1 and 2, Corni in Bb, Arco, and Celli/Bassi. The tempo is 'Vivo' and the dynamic is 'poco meno mosso'. The Violini 1 and 2 parts are marked 'sempre legato'. The Arco part is marked 'pp'.

Илл. 3. Модест Мусоргский. Трио
Такты 143–150

был характерен для раннеклассических и, изредка, романтических партитур. Запись инструментов по группам сохраняется, но сама вертикаль выстраивается по-иному. На самом верху – высокие струнные (первые и вторые скрипки), под ними деревянные и медные духовые, внизу – низкие

струнные (альты, виолончели и контрабасы) в функции длительной оркестровой педали.

Покажем для сравнения страницы из партитур В. Моцарта и Ф. Шуберта, вертикаль которых выстроена аналогичным образом.

Первое издание партитуры оперы «Дон Жуан» В. Моцарта – Увертюра, где три верхних нотосоца отданы первым и вторым скрипкам, альтам, а объединенный нижний нотоносец (Bassi) принадлежит виолончелям и контрабасам.

Автограф первой части «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта¹. Здесь тот же принцип вертикальной записи партитуры, вверху – скрипки и альты, внизу – виолончели и контрабасы.

The image displays a page from a musical score titled "O U V E R T U R A :". The tempo is marked "Andante". The score is arranged vertically, with the instruments listed on the left side of the page. From top to bottom, the instruments are: Violino I., Violino II., Viola, Flauto I., Flauto II., 2 Oboi., 2 Clarinetti, in A., 2 Fagotti., 2 Corni, in D., 2 Clarini, in D., Timpani, in D. A., and Bassi. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "fr". The word "Andante" is repeated at the beginning and end of the page.

Илл. 4. Вольфганг Амадей Моцарт. Увертюра к опере «Дон Жуан»
Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. [1800]

¹ См. факсимильное издание: München: Drei Masken Verlages A.-G., 1923.
URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP561537-PMLP5477-Schubert_-_Symphony_No._8_in_B_minor,_D_759_-_facsimile-.pdf
(дата обращения 17.01.2024).



Илл. 5. Франц Шуберт. *Симфония № 8*
Первая часть. Автограф
Архив «Gesellschaft der Musikfreunden», Вена

Мусоргский во второй части Трио (илл. 3) выбирает систему вертикальной записи инструментов, аналогичную Моцарту и Шуберту, как бы показывая, что ему известны партитуры второй половины XVIII – начала XIX столетия. Два верхних нотосоца у русского композитора – это первые и вторые скрипки, средний – валторны, два нижних – низкие струнные (альты и виолончели с контрабасами).

Еще одна стилистическая параллель возникает при сравнении оркестровки первой части Скерцо и инструментовки Трио. С одной стороны, уменьшение количества инструментов в трио было традиционным для средних частей симфоний, например Гайдна и Моцарта, но, с другой стороны, не может не появляться мысль о зримой театральности такого приема.

Эффектное соотношение двух оркестров, большого оркестра, расположенного в оркестровой яме, с малым, камерным оркестром, едва ли

The image shows a page of a musical score for the Minuet from Mozart's opera Don Juan. The score is arranged in three systems, each labeled 'Menuetto.' on the right. The first system is for Orchestra III, with parts for Violini (Violins) and Basso (Bass). The second system is for Orchestra II, with parts for Violini (Violins), Viola, Oboi (Oboe), and Corni in G (Horns in G). The third system is for Orchestra I, with parts for D. ANSA, D. ELYRA, D. OTAVIO, D. GIOVANNI LEPORELLO, MASSETTO, and Bassi. The lyrics for Leporello are written below his part: 'mi - si! Ma so in del bel - la fe, Zer - li - na vien pur qui! Don, fero' ich waid vor al - les, Zer - li - den, komm zu mir!' The score is in 3/4 time and G major.

Илл. 6. В.-А. Моцарт. Дон Жуан
Первое издание партитуры. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. [1801]

не ансамблем, музыканты которого участвуют в оперном действии, размещаясь на театральной сцене как бы над основным оркестром. Один из ярчайших приемов такого рода находится в конце первого акта оперы «Дон Жуан» Моцарта – в сцене бала в доме дон Жуана и неудачного соблазнения им Церлины¹.

Перечислим инструменты трех оркестров, следуя моцартовской партитуре, сверху вниз.

Orchestra III – малый оркестр – скрипка и бас².

Orchestra II – малый оркестр – скрипка и бас.

Orchestra I – большой оркестр – первые и вторые скрипки, альты, два

¹ См.: URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP433273-PMLP36804-Binder1.pdf> (дата обращения 17.01.2024).

² Тесситура нотной строки с названием «Basso» позволяет исполнять эту партию низкими струнными инструментами (виолончелями или контрабасами) или низким деревянным духовым инструментом, например фаготом. В реальных театральных постановках состав сценических оркестров варьируется от двух до 4–6 музыкантов.

The image displays a page of handwritten musical notation for Modest Mussorgsky's 'Scherzo'. The score is arranged in two systems of staves. The upper system consists of five staves, and the lower system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The score shows a complex rhythmic and melodic structure, characteristic of Mussorgsky's style. The lower system appears to be a continuation of the piece, possibly for a different instrument or voice part, given the presence of a bass clef and a different rhythmic pattern.

Илл. 7. Модест Мусоргский. Скерцо

Такт 6 – по общей нумерации тактов в издании под редакцией Ламма – такт 225.

гобоя, две валторны in G, виолончели и контрабасы, записанные на одном нотном стане как Bassi.

О таком ярком музыкально-драматургическом и сценическом эффекте одновременного звучания трех оркестров не может идти речь в юношеском сочинении русского автора, но оппозиция двух коллективов – большого и малого – не нуждается в дополнительных доказательствах.

Александр Порфирьевич Бородин, вспоминая первые встречи с Мусоргским осенью 1859 года, писал: «Я узнал, что он (Мусоргский. – И.Л.) пишет сам музыку. Я заинтересовался, разумеется; он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не В-dur'ное); дойдя до Trio, он процедил сквозь зубы: “Ну, это восточное!”, я был ужасно изумлен небывальными, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною»¹.

Поразившие Бородина приметы музыки «очень многими стилистическими чертами превосходит аналогичные скерцо в симфониях и квартетах самого Бородина. В большой мере сказанное относится и к художественному облику экспозиции с репризой, но особенно – к трио, где и обобщенно восточный характер музыкальной образности, и длительный органнй пункт, и тип оркестровой гармонии, располагающейся как бы несколькими пластами, и даже острые акценты в партиях валторн, получившие позднее в научной литературе образное название “бородинские клевания”, – все это предвещает партитуры автора “Богатырской симфонии” и “Князя Игоря”»².

К будущим оркестровым партитурам уже самого Мусоргского ведет и разнонаправленная динамика, и инструментальные диалоги, и изысканная вариационность инструментовки, тонкость которой особенно заметна при абсолютно точных тематических и структурных повторах.

Дифференцированная динамика оркестровых групп станет в дальнейшем одним из новаторских стилистических приемов композитора. Мусоргский прибегает к подобному эффекту едва ли не впервые при переходе от трио к репризе Скерцо. Полнозвучное аккордовое tutti, но с различной динамикой каждой оркестровой группы, можно увидеть в кульминационной точке (илл. 7, такт 6), где одно – два – три *forte* распределены следующим образом:

¹ Бородин А.П. Воспоминания о М.П. Мусоргском // Бородин А.П. Критические статьи. М.: Музыка, 1982. С. 61.

² Левашев Е.М. К публикации оркестровых сочинений М.П. Мусоргского в авторской редакции. Неопубликованное предисловие к тому 18 Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked "Vivace". The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (B), 2 Fagotti), brass (4 Corni, 2 Cornetti (B), 2 Trombe (D), 3 Tromboni e Tuba), and percussion (Timpani (Gis, A, B), Triangolo, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam). The second system includes strings (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi). The score shows a dynamic range from piano (p) to fortissimo (fff), with a crescendo leading to fortissimo (ff) for the strings. The woodwinds and brass play sustained notes, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes.

Илл. 8. Модест Мусоргский. *Иванова ночь на Лысой горе*
Партитура, с. 7–8

fff – деревянные духовые (флейты, гобои, кларнеты, фаготы),

ff – струнная группа,

f – валторны, трубы, тромбоны, литавры.

Единичный прием дифференцированной динамики в Скерцо спустя несколько лет сложился в художественную систему и выявился в полной мере в оркестровой фантазии «Иванова ночь на Лысой горе» (1867).

Илл. 8. Окончание

В авторской партитуре «Ивановой ночи...»¹ тематическое ядро *Gis-A-B*, создающее интонационное напряжение, впервые звучит у трех литавр в сопровождении двух фаготов и *pizzicato* низких струнных (виолончелей с контрабасами), начиная с третьего такта сочинения (илл. 8).

¹ См.: Мусоргский М.П. Ночь на Лысой горе. 1-я авторская редакция / Подгот. Г. Киркор. М.: Музыка, 1968.

В тактах 3–4 литавры играют *mf*, акцентируя каждый звук. Виолончели и контрабасы в октавном удвоении исполняют тот же мотив *pizzicato*, но уже *ff*. Фаготы воспроизводят те же звуки на громкости *f*, но не отрывисто, а, напротив, соединяя их *legato*. Дифференцированная динамика и различные исполнительские штрихи позволяют, по замыслу композитора, сбалансировать звучание и, вероятно, дают возможность трактовать *f* не как динамический нюанс, а как характеристический оттенок в соответствии с прямым переводом итальянского слова *forte* – то есть *сильно*.

Скерцо (B-dur) открывает ранний этап творчества Мусоргского в жанрах музыки для симфонического оркестра. Авторская партитура Скерцо долгое время оставалась неизвестна, она не была издана. В практическом обиходе распространение получила творческая редакция Н.А. Римского-Корсакова, представляющая собой переоркестровку сочинения¹.

Публикация партитуры Скерцо в научной редакции П.А. Ламма (1931) позволило в значительной степени восстановить авторский оркестровый замысел. Однако сравнение оригинального манускрипта с опубликованным Ламмом нотным текстом обнаруживает ряд значительных отличий, касающихся, в первую очередь, сферы динамических обозначений и артикуляционных символов, а также неточностей в передаче стилистических особенностей и структурной композиции. Это свидетельствует о необходимости переосмысления и переиздания Скерцо B-dur М.П. Мусоргского.

¹ *Мусоргский М.П.* Скерцо (B-dur): Для оркестра. СПб.: В. Бессель, б. г. Инструментовка Н.А. Римского-Корсакова. Издано в серии «Сочинения для оркестра М.П. Мусоргского. Издание под редакцией Н.А. Римского-Корсакова».

Алена Сергеевна Сажнева

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРЕТВОРЕНИЯ
ТЕОЛОГИЧЕСКИХ ТРАКТОВОК, ФИЛОСОФСКИХ
И ЛИТЕРАТУРНЫХ ИДЕЙ В МУЗЫКАЛЬНЫХ
СОЧИНЕНИЯХ НА СЮЖЕТ «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ
АВРААМОМ ИСААКА»

На протяжении многих веков Библия и ее сюжеты волнуют человечество. Каждая апелляция к Вечной книге – это попытка художника представить размышления о самых важных темах. Например, в основу сюжета «Жертвоприношение Авраамом Исаака» положены идеи веры и любви, взаимоотношений Бога и человека, послушания и свободной воли. В каждой религии, в трудах мыслителей и в художественных произведениях, затрагивающих данный сюжет, выделяются доминанты (главенствующие идеи), отражающие трактовку автора (в философии и искусстве) или религиозной общности (в конфессиях). Данный сюжет бытует в трех монотеистических религиях – иудаизме, христианстве и исламе – и имеет в каждой конфессии свою трактовку. При этом основой интерпретации сюжета во всех случаях является почитание Авраама как праотца и верного Богу праведника. В иудаизме сюжетом «Жертвоприношение Авраамом Исаака» объясняется особая близость с Богом, избранность еврейского народа. Кроме того, благодаря этой истории введен канонический запрет на человеческие жертвоприношения, которые совершались у окрестных языческих народов. В христианстве данный сюжет является прообразом, символом крестного страдания Спасителя, на которое Он идет добровольно с благословения Отца. В исламе считается, что Авраам истинно почитал Бога, остальные же пророки лишь растолковывали для своих современников эту истинную веру. Отметим, что в исламе несколько изменяется история: муфассиры¹ толкуют, что Авраам принес в жертву другого своего сына Измаила, отчего уже богоизбранным становится другой народ – исмаильтяне, в недрах которого и зародился ислам в VII веке нашей эры.

¹ Толкователи Корана.

Не претендуя на обобщения, попытаемся обзорно рассмотреть шесть музыкальных произведений, посвященных сюжету «Авраама и Исаака», и найти в них пересечения с религиозными, философскими и литературными интерпретациями. В качестве музыкального материала выбраны:

- кантicle II «Авраам и Исаак» Бенджамина Бриттена,
- «Офферторий» из «Военного реквиема» Бенджамина Бриттена,
- священная баллада «Авраам и Исаак» Игоря Стравинского,
- песня «Story of Isaac» (История Исаака) Леонарда Коэна,
- песня «The Butcher» («Мясник») Леонарда Коэна,
- песня Матисьяху «Акеда»¹.

Произведения созданы авторами, принадлежащими к разным религиям и представляющими разные страны. Сочинения охватывают период со второй половины XX до начала XXI века, что позволяет создать широкую панораму воплощения библейского сюжета и показать, как с его помощью композиторами осмыслена современность. Подобный ракурс избирается впервые при том, что к исследованию названных сочинений обращались многие авторы.

Э.К. Вежлева и Л.П. Ясь² изучали генетические корни культовой линии «Военного реквиема»; Э.В. Выбыванец³ – интертекстуальные связи реквиема Бриттена, благодаря которым можно наиболее полно увидеть «исторический шлейф» произведения; Н.Х. Петерсен⁴ сравнивал разные уровни текстового и музыкального языка «Военного реквиема»

¹ Произведения перечислены и будут рассмотрены в хронологическом порядке, исходя из даты их создания.

² Вежлева Э.К., Ясь Л.П. О культовых жанрах как источниках литургической линии «Военного реквиема» Б. Бриттена // Перспективные разработки по приоритетным направлениям развития: сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса, Петрозаводск, 15 марта 2022 года. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2022. С. 59–65.

³ Выбыванец Э. В. Военный реквием Бенджамина Бриттена в свете интертекстуальных связей // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 436–446. DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-436-446.

⁴ Petersen N.H. Poetry, Truthfulness, and the «Pity of War»: the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten: Essays in Honor of Claus Clüver, January 2009 // Media inter Media. P. 143–163. DOI: 10.1163/9789042028432_008.

(части канонической мессы и стихотворений У. Оуэна) и архитектуру собора города Ковентри¹. Священная баллада И. Стравинского привлекала внимание многих исследователей. Так, И.В. Абель² рассуждал о схожести между вокальным произведением и поэмой И.А. Бродского, написанными в один год (1963); К.Р. Агаронян³ писала о возможной полемике Стравинского и Бриттена; Н.А. Брагинская⁴ искала первопричины, побудившие Стравинского написать Священную балладу; С.В. Сретенская⁵ исследовала особенности структурно-интонационной организации сочинения, написанного в серийной технике. Песни Л. Коэна изучала К.П. Тихомирова⁶, отмечавшая место библейских образов в творчестве композитора. Чтобы представить и обосновать свои размышления в выбранном ракурсе, обратимся непосредственно к музыкальному материалу.

В творчестве английского композитора Бенджамина Бриттена сюжет «Жертвоприношение Авраамом Исаака» воплощен в двух произведениях: кантатке «Авраам и Исаак» и Оффертории из «Военного реквиема». Тема ненасилия является одной из доминирующих в творчестве Бриттена. Текст Библии стал поводом к размышлению о нравственных, вечных вопросах.

¹ Б. Бриттен написал «Военный реквием» на заказ, в честь открытия отреставрированного собора Св. Михаила в городе Ковентри.

² Абель И. Бродский и Стравинский: Контрапункты и лейтмотивы // Музыкальная академия. 2015. № 4 (752). С. 92–99.

³ Агаронян К.Р. Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 4 (31). С. 148–177.

⁴ Брагинская Н.А. Священная баллада И.Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1 (735). С. 153–157.

⁵ Сретенская, С. Претворение элементов фольклора в серийном опусе И. Стравинского «Авраам и Исаак» // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2011. № 1 (25). С. 1–7.

⁶ Тихомирова К.П. Библейские образы в творчестве Леонарда Коэна. Обыденное и сакральное // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы VII всероссийской научно-практической конференции, Москва, 15 мая 2021 года. М.: Московский педагогический государственный университет, 2022. С. 91–100.

В основу текста кантикля «Авраам и Исаак» (1952) положен Честерский миракль (Chester Mystery Plays, XV век)¹. Его особая поэтичность обусловила трактовку произведения как «оперной сцены», где главное внимание уделяется образу жертвенного Исаака. Композитором подчеркивается готовность Исаака к совершению воли Бога, что перекликается с идеями некоторых христианских толкователей². Вместе с тем в смиренности Исаака, в непоколебимой решимости Авраама можно усмотреть идею подчинения, послушания Богу, декларируемую во всех монотеистических религиях: в христианстве, иудаизме и исламе³.

При сопоставлении двух произведений Бриттена на один сюжет можно увидеть эволюцию размышлений композитора. В «Военном реквиеме» (1962) наряду с каноническим католическим текстом использованы стихотворения Уилфрида Оуэна, в Оффертории – «Притча о старике и юноше». Отметим, что в нем нарушена цельность библейской истории: Аврам⁴ (не благословенный Богом) не слушается Ангела и убивает своего

¹ Честерский миракль («миракль» в переводе с латинского – «чудо») – религиозно-дидактическая драма, основанная на библейском сюжете или на житии святого, для окончания пьесы характерно чудесное спасение главного героя Богом или святым; «рукопись Честерского цикла, датируется второй половиной XV столетия (1457–1500 гг.) и состоит из 25 пьес и двух фрагментов» (Драма в XV в. Мистерии и миракли // Средние века и Возрождение [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.htm> (дата обращения 17.01.2024)).

² «Исаак, ведомый своим отцом на жертву и сам несущий дрова, в тот момент был образом смерти Христа, подчинившего себя своему отцу в качестве жертвы и тащившего [дрова] своего собственного страдания» (Тертуллиан К.С.Ф. Против Маркиона: в пяти книгах / Пер. с лат., вступ. ст., комм. и ук. А.Ю. Братухина. СПб.: Издательство Олега Абышко; Университетская книга, 2010. С. 233).

³ «Аллах в Коране обязал мусульман повиноваться Пророку Мухаммаду. Повинуясь Пророку, человек фактически повинуется Всевышнему Господу» (Повиновение пророку Мухаммаду [Электронный ресурс] // QuranAcademy.org: Академия Корана. [2020]. URL: <http://ru.quranacademy.org/encyclopedia/article/taa-Muhammad> (дата обращения 17.01.2024)).

⁴ Именно такое имя использует У. Оуэн в своем стихотворении:
 «So Abram rose, and clave the wood, and went,
 And took the fire with him, and a knife».
 Изначально праотец имел имя Аврам, пока Бог не благословил его и не нарек Авраамом (Быт. 17:5).

сына. В контексте современности произведение Оуэна, а позже и «Военный реквием» призывают к окончанию войн. Как указывает Артур Шиппи, «в стихотворении “старик” Авраам представляет политическое руководство христианской Европы, которое, когда Бог призвал его “принести в жертву Барана Гордыни <...> не захотело этого, но убило своего сына и половину семени Европы, одного за другим»¹. У. Оуэн – поэт Первой мировой войны, который писал стихотворения, находясь на фронте, в непосредственном эпицентре страшных событий. Б. Бриттен, отказавшись от участия во Второй мировой войне по этическим соображениям, был современником Второй мировой и Холодной войны. В таком соавторстве родился шедевр², развенчивающий мифы о войне, о славной смерти на поле боя, и обнажающий трагизм глобальных катастроф и их влияние на судьбы людей.

Завершенное жертвоприношение Исаака, описанное в произведении Оуэна, служит отсылкой к иудейским толкователям, которые считают, что Авраам до конца исполнил волю Бога, но уже после Господь воскресил Исаака. Такое утверждение возникает благодаря стиху из Бытия: «Авраам возвратился к рабам своим, и пошли они вместе в Беер-Шеву» (Быт. 22:19), в которой не упоминается о возвращении Исаака с горы Мориа.

Два произведения Бриттена, посвященные сюжету жертвоприношения Авраамом Исаака, являются своеобразными размышлениями композитора над современностью через призму библейской истории. Кантicle воссоздает картину подчинения и принятия судьбы, а Офферторий призывает к ненасилию.

В священной балладе «Авраам и Исаак» И. Стравинского (1963) заложен глубокий смысл, который позволяет говорить о разных доминантах этого произведения. Сочинение написано в серийной технике, что наталкивает на мысль о важности чисел и перекликается с трудами богослова христианской церкви Аврелия Августина, который утверждал: «Мы познаем числа только с помощью духовного видения»³. К тому же

¹ Shippee A. Music in wartime; Britten and Owen: A Second Look // The New York Times. 1995. Oct. 8. URL: <https://www.nytimes.com/1995/10/08/arts/1-music-in-wartime-britten-and-owen-a-second-look-325095.html> (дата обращения 17.01.2024).

² Подробнее см.: Petersen N.H. Poetry, Truthfulness, and the «Pity of War»: the Sacrifice of Isaac, Wilfred Owen, and Benjamin Britten.

³ Цит. по: Бычков В.В. Эстетика отцов церкви М.: Ладомир, 1995. С. 370.

общеизвестен тот факт, что Игорь Стравинский был христианином¹. В этой связи интересно предположение Ильи Абеля² о возможном влиянии на решение композитора обратиться к данному сюжету встречи с Папой Римским Иоанном XXIII. Католический первосвященник готовил церковную реформу, провозглашающую, что за смерть Иисуса Христа не несет ответственность еврейский народ. Тем более, что Стравинский выбрал сюжет, который по учению отцов Церкви (Тертуллиан, Ориген, Августин и др.) является прообразом жертвы Христа, отданной добровольно за всех людей мира.

В произведении Стравинского присутствует явная отсылка к иудаизму – использование текста на древнем иврите. В духе иудаизма выделено подобие музыкальной характеристики Авраама и Бога. Это воплощается схожими акцентами и распевками имен праотца и Создателя. К.Р. Агаронян пишет, что «Слово *Elohim* (Бог) связано с появлением восходящей септимы в вокальной партии. Имя Авраама <...> чаще всего звучит с использованием большой септимы (преимущественно – восходящей)»³.

Интересна акцентуация слова «*Shamata*», что означает – «послушался». Именно это слово является кульминацией всего произведения, и в этом можно усмотреть воплощение идей иудаизма и ислама. Послушание Богу – главное дело иудея. В данной религии четкое соблюдение Завета позволяет преодолеть человеческую греховность⁴, разрыв людей и Бога. В исламе Авраама и Исаака почитают именно за послушание, подчинение Богу, этому посвящен один из двух главных праздников мусульман – Курбан-Байрам или «Праздник жертвоприношения». Можно сказать, что Стравинский создал межконфессиональное произведение, в котором нашли претворение доминанты разных религий.

¹ «Что касается меня, то я – человек верующий» (И.Ф. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., заключ. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 123).

² Абель И. Бродский и Стравинский: Контрапункты и лейтмотивы. С. 92–99.

³ Агаронян К.Р. Жертвоприношение Исаака в музыке Бриттена и Стравинского: скрытое соперничество и творческая полемика. С. 170.

⁴ «Киддуш ха-Шем (קִדּוּשׁ הַשֵּׁם, «освящение [Божьего] Имени») – обязанность утверждать величие Бога самоотверженным исполнением Его наставлений и служением вере вплоть до самопожертвования» (Электронная еврейская энциклопедия [Электронный ресурс] // World ORT. 2022. URL: <https://eleven.co.il/judaism/> (дата обращения 17.01.2024). Далее – Электронная еврейская энциклопедия.

Своеобразным откликом на вечные темы являются и песни Леонарда Коэна, которые, по мнению К.П. Тихомировой, представляют собой «философские попытки разобраться в происходящем, посмотреть на вещи с разных сторон, обнажить обычно скрываемые, замалчиваемые на различных уровнях темы, а также показать жизнь в ее многогранности и тем самым обновить представления о ее красоте»¹. В контексте выбранной темы обратим внимание на две композиции из альбома «Songs from a Room» (1969): «Story of Isaac» и «The Butcher».

В песне «Story of Isaac» («История Исаака») тесно сплетаются библейские события и современная реальность. Тексты первого и второго куплетов погружают в ветхозаветную историю. Автор смещает акцент с личности Авраама на Исаака, от лица которого и ведется повествование. Слова третьего и четвертого куплетов становятся размышлением исполнителя над темой насилия, жертвы, ее недопустимости в современном мире и неприятия Богом. Такая идея утверждается в иудаизме², и далее принимается последующими монотеистическими религиями: христианством и исламом.

Однако главная тема песни – правильное понимание долга. Леонард Коэн сомневается в Божественном происхождении повеления убить своего сына³, а потому напрямую обращается к будущим отцам:

Текст песни Л. Коэна

You who build the altars now
To sacrifice these children
You must not do it anymore

Перевод

Те, кто строит жертвенники сейчас
Для заклания нынешних детей,
Вы должны остановиться пока не поздно

Этот призыв перекликается с размышлениями современного философа Омри Бёма. Мыслитель задавался вопросом: «Должен ли Авраам исполнять Божий “приказ” при любых обстоятельствах, даже если он явно

¹ Тихомирова К.П. Библейские образы в творчестве Леонарда Коэна. С. 95.

² «Пиккуах Нефеш (פיקוּחַ נֶפֶשׁ), «спасение жизни», «забота о сохранении жизни») – долг спасения человеческой жизни, когда ей угрожает опасность» (Электронная еврейская энциклопедия).

³ В данном случае уместно упомянуть И. Канта: «Совершенно ясно, что я не убью моего возлюбленного сына; но я не уверен в том, что ты, явившийся мне, – Бог, даже если бы твой голос прогремел с небес» (цит. по: Астапова О.Р. «Бог усмотрит Себе агнца»: опыт прочтения Акеды в историко-религиозной перспективе // Свет Христов просвещает всех: Альманах Свято-Филаретовского православно-христианского института. 2011. № 4. С. 75–93).

безнравственный?»¹. Философ углубляется в изучение текстологии 22 главы Библии и приходит к выводу, что, возможно, Авраам и до повеления Ангела не собирался приносить сына в жертву.

В песне «The Butcher» («Мясник») не упоминаются имена Авраама и Исаака, однако очередность синглов в альбоме, отец и сын в качестве героев песни и рассказ о заклании ягненка позволяют воспринимать эту песню как еще одну трактовку истории Авраама и Исаака.

В композиции раскрывается идея поддержания мирового порядка и цена, которую необходимо для этого заплатить. Отец должен заклать ягненка, но воспринимает это как падение: «I'm broken down from a recent fall» («Я сломлен недавним падением»). Неприятие жертвоприношений животных противоречит традициям и предписаниям иудаизма², но перекликается с идеей ненасилия, декларируемой христианством³.

Глубина мысли и вдумчивые рассуждения на вечные темы Леонарда Коэна вызывают восхищение, недаром его в России называют «западным Владимиром Высоцким»⁴.

Не менее интересными представляются композиции американского регги-певца еврейского происхождения Матисьяху. Его песня «Акеда» (дословно с иврита «связывание») написана в 2014 году на собственный текст, который описывает историю из Берешит или Бытия (Быт: 22: 1–19). В этом сингле сочетается стиль регги, традиционное пение еврейских хаззанов⁵ и хасидских нигуним⁶. Подтверждением тому является красивое

¹ Boehm O. The binding of Isaac: an inner-biblical polemic on the question of “disobeying” a manifestly illegal order // *Vetus Testamentum*. 2002. LI (1). P. 11. DOI 10.1163/15685330252965686.

² «Центральная роль жертвоприношения в еврейском культе библейской эпохи объясняет то большое внимание, которое уделяется Библией подробностям ритуала этой церемонии. <...> Главным элементом жертвенного ритуала было приношение в жертву животного» (Электронная еврейская энциклопедия).

³ «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:39).

⁴ Леонард Коэн: единственный концерт легендарного битника [Электронный ресурс] // Сетевое издание «Вести.Ру». 2010. URL: <https://www.vesti.ru/article/2020271> (дата обращения 17.01.2024).

⁵ «Хаззан (חזן) – синагогальный кантор» (Электронная еврейская энциклопедия).

⁶ «Нигун (ניגון) “мелодия”, множественное число нигуним – форма еврейской религиозной песни или напева. Нигуним занимают особое место в поклонении в хасидском иудаизме». Nigun // URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Nigun> (дата обращения 17.01.2024).

распевание на еврейский манер избранных слов и двойное повторение текста, характерное для формирования нигуна.

Матисьяху был воспитан в еврейской семье, в религии, доминанты которой усматриваются в данной песне. Идеи иудаизма проявляются в неоднократном пропевании имени Авраама, акцентируя его роль как праотца народа – важной фигуры для каждого еврея. Кроме этого, в песне на древнееврейском языке несколько раз повторяется слово «ауека», что означает «он остановился». Возможно, кульминация произведения и самые красивые распевы выделяют именно это слово как воплощение идеи иудаизма – недопустимости человеческих жертвоприношений¹.

Однако в этом сингле можно усмотреть влияние и христианских воззрений. Главная добродетель христианства – любовь. Бог есть любовь (1 Ин. 4:8). Две главных заповеди Христа посвящены именно любви². Доминанта любви, как главная мысль проходит несколько раз в словах песни – «teach me to love» («научи меня любить»).

Рассуждая о стиле регги, нельзя исключать и идей растафарианства³, изначально заложенных в музыке Матисьяху. Как некий протест воспринимается использование билингвальности, при которой слова на английском перемежаются с текстом на библейском иврите, непонятным для непосвященных людей. Выскажем предположение, что Матисьяху старался актуализировать Священное писание, спев его в понятной для слушателей форме песни.

¹ «Все, чего гнушается Господь, что ненавидит Он, они делают богам своим: они и сыновей своих и дочерей своих сожигают на огне богам своим» (Втор. 12:31).

² «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим. Сия есть первая и наибольшая заповедь. Вторая же подобная ей: Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22: 37–40).

³ Растафарианство (образованно от имени эфиопского царя Раса Тафари Маконнена) – национально-освободительное движение чернокожих и религиозная секта основанные Гарви Маркусом, которые в итоге породили неформальную молодежную субкультуру. Значительную роль в распространении культуры растафари сыграл музыкальный жанр регги и творчество Боба Марли. См.: *Левикова С.И.* Социальный феномен неформальной молодежной субкультуры (на примере субкультуры растафари: история, социокультурное значение) // *Философская мысль.* 2015. № 5. С. 32–123. DOI 10.7256/2409-8728.2015.5.15474. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=15474 (дата обращения 17.01.2024).

Таким образом, во всех произведениях прослеживается воплощение идей различных религий, близких мыслителям и творцам. Интересно, чтоopus композиторов, принадлежащих к определенной конфессии, зачастую содержат доминанты других религий. Это можно объяснить поликультурной средой, в которой авторы создавали сочинения. Кроме того, важна личная вера, неподвластная описанию ни одного догмата. Ее человек самостоятельно выбирает в течение жизни, опираясь на основную конфессию и интерпретируя ее идеи и постулаты индивидуально. Как писал Кьеркегор, «вера – это парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к Абсолюту»¹.

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет / Пер. Н.В Исаевой и С.А. Исаева. М.: Республика, 1993.

Секция 4

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ В ИСКУССТВЕ ГРАФИКИ

Галина Сергеевна Стрекалова

Художник книги Е.А. Кибрик.

Новая жизнь иллюстраций.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕИЗДАНИЯ СОВЕТСКИХ КНИГ
НА ПРИМЕРЕ «БОРИСА ГОДУНОВА» А.С. ПУШКИНА

В настоящее время отмечается всплеск интереса к советскому наследию. Об этом свидетельствует большое количество публикаций, исследований, конференций и выставок, посвященных советскому искусству и дизайну. Это связано, в первую очередь, с тем, что мы удалились на достаточное расстояние от советского времени, чтобы посмотреть на него более обобщенно, по возможности, чуть более объективно, без активного политического подтекста, который был, в принципе, очень важен для советского искусства на всем протяжении его существования. Интерес к наследию Советского Союза возникает как сочетание нескольких факторов – это и некоторая ностальгия у старшего поколения, и любопытство младшего поколения к прошлому, и возможность оценивать достижения советских художников именно как произведения искусства.

Внимание к советской иллюстрации, появившееся в последние годы в культуре и обществе, позволяет издательствам переиздавать книги с иллюстрациями тех лет.

Иллюстрирование книги всегда было сферой дискуссий, одной из значительных и любопытных творческих проблем. Проблемы взаимоотношения иллюстрации и литературного текста интересуют исследователей начиная с XVI века и до наших дней¹. Графическое искусство всегда сопровождало литературу, будучи способным быстро и полно откликаться на мысли и настроения в силу своей специфики.

¹ Люблинский В.С. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Книга в истории человеческого общества: Сборник избранных книговедческих работ / Вступ. статья чл.-кор. АН СССР, проф., д-ра искусствоведения А.А. Сидорова. М.: Книга, 1972.

Жизнь книги формируется главным образом из внутреннего содержания – системы образов, представлений, мыслей и идей, которые в ней заключены. Но от способа воплощения книги, от ее предметных свойств во многом зависят ее возможности. В конечном счете роль книги в современном обществе определяется тем, что она – продукт механического размножения идентичных текстов и изображений. Всем остальным – способностью хранить и распространять знания – обладала и рукописная книга.

Книга как вещь аккумулирует и воплощает в себе не только социальные потребности в различных видах информации, но и уровень культуры, а также способы полиграфического производства. История книжного дела хранит четкую закономерность изменения или сохранения определенных предметных свойств книги, что означает изменение или сохранение ее социальных функций. Книга – это больше, чем просто вместилище текста. Конструкция книги с ее содержанием (текстом, техническими элементами, иллюстрациями и декором) играет важную роль. Эти составляющие необходимы не только для передачи смыслового и стиливого содержания литературного произведения, но также и для того, чтобы осуществлять назначение книги как цельной художественно оформленной вещи¹.

Развитие печатной техники в период всего существования СССР позволило выпускать многочисленные издания художественной литературы – разнообразные и, что немаловажно, доступные для большой категории населения. «Полиграфичность книги – предмета массового производства – придает ей еще одно важное качество. Это – принципиальная одинаковость и равноценность всех экземпляров издания», – считал исследователь советской графики Ю.Я. Герчук². А.А. Сидоров, известный специалист по книговедению и истории рисунка, называл идеалом советской книги простоту³. В связи с этим многотиражная книга стала явлением не только техническим, но и социальным. С одной стороны, она была областью коммерческого проявления как вещь, связанная с продажей, и в то же время книга оставалась активным средством воздействия на потенциального читателя со стороны издательства, а в первую очередь – писателя и художника, ставивших себе воспитательные, просветительские и другие схожие задачи.

¹ Герценберг В. Книжная иллюстрация // Художник. 1963. № 7. С. 39.

² Герчук Ю.Я. Художественная структура книги. М.: Книга, 1984. С. 35.

³ Сидоров А.А. Советское искусство: Книга третья: Графика. М.; Л.: Искусство, 1949. С. 61.

Ю.Я. Герчук писал: «Книжная иллюстрация претендует на прямое взаимодействие с текстом, на художественное объединение с ним»¹. Визуальные и художественные образы, которые способствуют восприятию и пониманию литературных образов, тесно и многосторонне связаны. Эти связи обогащаются и усложняются еще и тем, что художник, иллюстрирующий то или иное произведение писателя, дает ему своими иллюстрациями новые способы осмысления. Хорошая художественная книга – это произведение искусства, в создании которого наряду с полиграфистами участвует и художник. Благодаря ему все издание отличается особой цельностью, единством образного замысла, раскрывающего литературный образ. И художника в этом случае по праву называют не иллюстратором, а художником книги².

Но цель иллюстрирования состоит не просто в том, чтобы сделать наглядной мысль или событие, о которых рассказал писатель. Наглядная картинка – это еще не художественная иллюстрация; для того, чтобы ей стать, она должна нести в себе осмысленный образ. В художественной форме она не только отражает действительность, о которой повествует писатель, но и выражает его отношение к ней, а также – в равной степени – размышления и переживания художника, рожденные произведением, которое он иллюстрирует.

Советская книжная графика за время своего существования поднялась на небывало высокий уровень. И хотя существовали определенные сложности, связанные с материально-технической стороной воплощения книг, сама иллюстрация как объект искусства, а также «оформление книги, ее предметные свойства выражают определенную историческую эпоху и становятся элементами культуры»³.

В настоящий момент в связи с ростом интереса к советским книгам множество издательств переиздают лучшие книги и журналы советского времени⁴. Так, например, работают московские издательства «Мелик-Пашаев» (с 2008), «ТриМаг» (с 2008), «Облака» (с 2015), «Белая ворона» (с 2013), «Арт-Волхонка» (с 2010), издательский дом «НИГМА» (с 2010), Издательский Дом Мещерякова (с 2005), петербургские издательство

¹ Герчук Ю.Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. С. 10.

² Герценберг В. Книжная иллюстрация // Художник. 1963. № 7. С. 39.

³ Волынский М. Динамика чтения // Декоративное искусство СССР. 1977. № 3. С. 2.

⁴ Шур А., Бахарева М. Репринты и переиздания детских книг // Arzamas [сайт]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1509> (дата обращения 17.01.2024).

«Речь» (с 1999) и «Свое издательство» (с 2010), специализирующееся на print-on-demand¹.

В издательском деле существует много особенностей, касающихся публикации экземпляров книг – так называемые «первые издания», «повторные издания» (произведение уже печаталось ранее в виде книги), «допечатка» (дополнительный тираж книги, отпечатанный без изменений), «переиздание» (издание, выпущено тем же издательством, но с новым оформлением, коррекцией текста) и т.д.

Переизданные книги могут либо создаваться заново (быть наборными), либо быть репродуцированными (безнаборными). «Последние делятся на репринтные (с фотовоспроизведением полос репринтируемого издания для изготовления печатных форм) и факсимильные (с наибольшей степенью приближения повторяющие все особенности исторически ценной книги – в них не только фотографически воспроизводят текст, но и печатают их на той же или очень близкой бумаге, выпускают в том же формате, одевают в такой же переплет или обложку)»².

Книга – сложный объект, в котором сочетаются технические, полиграфические, художественные элементы, различные материалы и технологии. Хорошо изданная книга с литературно-художественным содержанием может являться полноценным памятником искусства и культуры. И то, что интерес к таким изданиям не угасает десятилетиями – справедливое тому подтверждение.

Примером такого «идеального объекта» для переиздания может являться трагедия русского классика А.С. Пушкина «Борис Годунов», проиллюстрированная и оформленная Евгением Адольфовичем Кибриком, напечатанная издательством «Речь» в 2018 году.

Первое советское издание было выпущено московским издательством «Детская литература» в 1965 году. Впоследствии книгу переиздали к 150-летию выхода первого издания самой трагедии в 1981 году (при этом изменили суперобложку, добавили несколько новых иллюстраций и изменили размеры иллюстраций в макете). Книга отличалась крупным форматом, хорошим качеством бумаги и вполне добротной для того времени печатью.

Итоговое издание 1965 года имело лаконичное оформление суперобложки и переплета, хотя в процессе работы Кибрик разрабатывал

¹ Print-on-demand (англ.) – печать по требованию. Технология, при которой новые экземпляры книги печатаются тогда, когда на них приходит запрос от покупателя.

² Майсурадзе Ю.Ф., Мильчин А.Э., Гаврилов Э.П. и др. Энциклопедия книжного дела. М.: Юристъ, 1998. С. 42.

более сложные в композиционно-тоновом решении варианты. Среди них – пространственно-тоновые многофигурные решения с пейзажем, однако постепенно художник отказывался от такой интерпретации суперобложки, останавливаясь на более лапидарных вариантах – укрупняя фигуры людей и исключая пейзаж.

Сохранились и эскизы суперобложки, выполненные в одном стиле с форзацем и нахзацем – цветные варианты в красно-черных тонах. Кибрик рассказывал, что форзацы он увидел во сне и зарисовал. Первоначально планировал их проработать так же подробно, как внутренние иллюстрации, но при этом у изображений потерялась выразительность первого впечатления, и Кибрик оставил эту мысль. Находясь под впечатлением от ярких образов, какое-то время художник «решил было в их духе переделать всю книгу. Массовые сцены получались интересно, а портреты, став более декоративными, теряли свою психологическую глубину»¹.

Стремясь к более цельной и выразительной суперобложке, Кибрик выбрал для итогового варианта более простой образ по рисунку и цвету. Тем не менее внутренняя эмоциональность, свойственная работам Кибрика, заключена в выборе сюжета – художник точно фиксирует момент «напряжения толпы» – изображение наполнено энергией будущего действия.

Сам переплет решен очень сдержанно – светлая фигура Бориса, главного героя и, соответственно, название трагедии – все это сделано почти как экслибрис. Здесь снова выходит на первый план внутреннее содержание – художник выбирает максимально напряженную и одновременно выразительную позу для персонажа. К сожалению, при переносе изображения



Евгений Кибрик
Суперобложка к трагедии
А.С. Пушкина «Борис Годунов». 1964
Вариант
Бумага, чернила, кисть. 29,5 × 21,4 см
Государственный музей
А.С. Пушкина, Москва

¹ Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М.: Искусство, 1984. С. 198.



Евгений Кибрик
 Супербложка к трагедии
 А.С. Пушкина «Борис Годунов». 1961
 Вариант
 Бумага, акварель. 29,5 × 21,2 см
 Государственный музей
 А.С. Пушкина, Москва

посетителям помещений Московского Кремля². Работа была положительно оценена современниками³. В иллюстрациях к «Борису Годунову» замечательно сочетаются все элементы. В использовании орнаментов эпохи, в решении сцен есть большая убедительность и логичность, дающие эффектную связь всех элементов книги.

Но главный интерес художника все же выражают персонажи, их мысли и переживания. Пушкинская трагедия для Кибрика в первую очередь стала портретной галереей. Большая поисковая работа была выполнена художником при создании каждого образа – от разработки эскиза до окончательного варианта. «Изображая крупным планом того или иного героя, Кибрик показывает только его лицо, придирчиво отбрасывая все вспомогательно-сюжетное, все, что могло бы “литературно” досказать образ. Художник старается выявить не только свойства характера, движение страстей, но пользуясь минимальными средствами, рассказать о времени,

в печать потерялись самые нежные переходы тонов – эскизы выглядели более живыми.

Серию иллюстраций Кибрик начал в 1959 году, погрузившись в тщательное изучение источников о Смутном времени. Кибрик решил создать масштабный цикл, дать своеобразную «режиссерскую экспозицию» драмы – проиллюстрировать каждую сцену, дать заставки, концовки, портреты и – что ново и важно для художника – изображение самих конфликтов¹.

На протяжении пяти лет, с 1959 по 1964 год, работал Кибрик над этой серией. Художник неустанно рисовал множество разных людей, разрабатывая многочисленные образы, внимательно изучал орнаменты и архитектуру, побывал в обычно недоступных простым

¹ Ракитин В. Евгений Кибрик // Искусство. 1963. № 7. С. 25.

² Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. С. 196.

³ Кеменов В. Мастер иллюстрации // Художник. 1966. № 7. С. 11.

о его историческом своеобразии, о тех деяниях, в которых, беспрерывно меняясь, как в жизни, участвуют герои трагедии»¹, – писал Ю.Я. Халаминский.

Стиль рисунков сложился на основе работы художника сначала с тщательно подготовленной композицией, а затем быстрым выполнении ее в материале. Кибрик выбрал для рисования достаточно необычный материал – чернила для авторучки, требующие умелой и точной руки, так как они не позволяют дважды прикоснуться к одному месту, расплзаясь от лишней воды. «Но это и дисциплинировало, не позволяя ошибаться, а если ошибался, то начинал сначала, до тех пор, пока не удавалось без промахов вы-



Евгений Кибрик
Годунов и Шуйский
Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина
«Борис Годунов»
(М.: Детская литература, 1965)

полнить весь рисунок с начала до конца», – вспоминал художник². Эта «чистовая работа» предварялась большим количеством поисково-эскизного материала, так характерного для художника. Одних эскизов царя Бориса было выполнено около ста пятидесяти³.

Кибрик старательно искал выразительную особенность каждого персонажа – его типаж основан на натуральных поисках: знакомых, актерах, художниках, близких и просто прохожих, выскиваемых в толпе острым взглядом творца, и мысленной работе с нужным «впечатлением и образом», соответствующим задумке. Так, например, Кибрик долгое время потратил на поиск необходимого ему образа «юридического» – не просто нищего или душевнобольного, а персонажа с особым духом, особым взглядом.

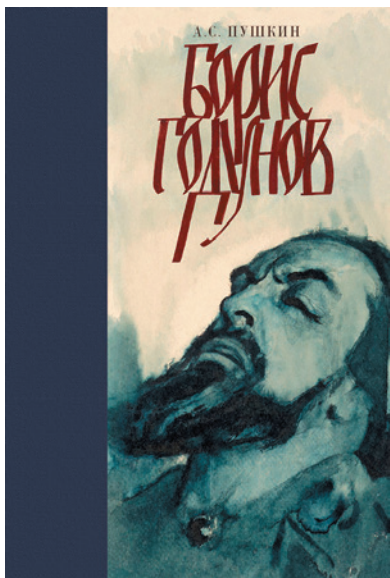
¹ Халаминский Ю. Образы народной драмы // Художник. 1963. № 7. С. 17.

² Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. С. 199.

³ Документальный фильм «Художник Кибрик» (реж. М. Клигман, 1979).

Долгое время художнику не давался и образ Самозванца – слишком многое надо было сочетать в одном персонаже: некрасивую внешность, но при этом обаяние и эффектность, а также возможность бурного развития характера. Кроме того, можно заметить и определенное портретное сходство с прижизненными изображениями Лжедмитрия, возможно, для художника это было важно.

Пушкинский текст был использован Кибриком как основа формирования новой реальности, которую художник воплотил, как театральные мизансцены или кинематографические кадры. Этому восприятию и способствует обрезка иллюстраций полями книги, часто встречаемая в советской печати, обусловленная полиграфическими ограничениями того времени.



А.С. Пушкин. *Борис Годунов*
Художник Евгений Кибрик
Картон, ткань, офсетная печать.
285 x 197 x 18 мм
(СПб.; М.: Речь, 2018)

Современное переиздание было основано на других принципах. Это не копия-репринт, не факсимиле. Уже от самого корпуса книги оно воплощено по-другому – нет суперобложки, а переплет – составной, с широким тканевым корешком, заходящим на переднюю сторону книги. В качестве рисунка переплета использована одна из иллюстраций внутреннего блока – можно сказать кульминационное изображение – смерть Бориса (похожее изображение использовалось и для переиздания 1981 года).

В издании 2018 года удачно сохранен, в отличие от советской книги, неровный край рисунков, дающий иллюстрациям дополнительную «жизненность» и динамику. Как пишет один из издателей, «к счастью, в Третьяковской галерее сохранился полный (абсолютно полный, включая виньетки) комплект оригиналов»¹.

¹ Борис Годунов с рисунками Евгения Кибрика // авт. red_balls[07.03.2018] – URL: <https://red-balls.livejournal.com/248590.html> (дата обращения: 17.01.2024).



Евгений Кибрик
Юродивый

Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»
(Разворот издания: СПб.; М.: Речь, 2018)

Современная техника печати поспособствовала лучшей передаче авторского материала – чернил. Весь строй иллюстраций организован Кибриком на визуальном воздействии многотонного изображения. Основная разбивка выразительных элементов иллюстраций проходит через пятно – разбивка света и тени, нежные градации полутонов объема и пространства, а также совсем небольшое количество тонких линий. Страничные развороты книги с текстом и иллюстрацией, имеющей необрезанный край, смотрятся более цельными и эмоциональными, чем это выглядит в более строгом советском издании.

М.А. Чегодаева отмечала, что, создавая «серию живописно свободных, сделанных размытыми чернилами иллюстраций к «Борису Годунову», Кибрик предвосхитил этой работой 1970-е годы, когда выступил с сильной и живой серией литографий к «Портрету» Н.В. Гоголя»¹.

Современное издание «Бориса Годунова» как раз подтверждает эту мысль – иллюстрации хорошо взаимодействуют с текстом, давая книге живописную драматичность и экспрессию. Более легкое и пластичное решение позволяет современному варианту книги быть одновременно и «обычной иллюстрированной книгой», и великолепным альбомом, хранилищем творческого наследия большого художника.

¹ Чегодаева М.А. Пути и итоги: русская книжная иллюстрация, 1945–1980.
М.: Книга, 1989. С. 146.

Валерия Александровна Лаврушичева

ПРОБЛЕМА ФОРМАЛИЗМА
И ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
КНИГИ В МОСКОВСКОМ ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ
ИНСТИТУТЕ В 1930-Е ГОДЫ

Печатное слово в СССР на рубеже 1920–1930-х годов являлось главным способом распространения информации и основой пропагандистской работы с населением. Издательский бум второй половины 1920-х годов показал, что быстро развивающаяся полиграфическая индустрия нуждается в качественном и количественном увеличении числа квалифицированных работников. После принятия постановления ЦК ВКП(б) «Об обслуживании книгой массового читателя»¹ 1928 года этот процесс требовал коренной реформы образования в сфере печати. Эту проблему было призвано решить создание нового института для обучения художников, занятых в оформлении печатной продукции, на основе постановления ЦИК СНК СССР в июле 1930 года².

Московский полиграфический институт унаследовал аудитории, лаборатории, типографское оборудование, библиотеку и общежитие от полиграфических факультетов Ленинградского и Московского отделений Вхутеина³. Профильный журнал «Полиграфическое производство» в 1930 году отмечал: «Текущий год следует считать решающим в деле подготовки кадров для всего последующего развития полиграфического

¹ Декреты Советской власти. Т. I. М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. С. 24–25.

² Первый документ такого рода вышел 10 июня 1930 года – распоряжение Наркомпроса № 1318. См.: Аракчеев. Все силы на строительство Полиграфического института // Газета Полиграфического института. 1930. № 1. Июнь. С. 1.

³ Московский полиграфический. 70. 1930–2000. М.: Издательско-производственный центр Московского государственного университета печати, 2000. С. 111.

производства»¹. А первый выпуск газеты нового вуза начинался с призыва «стать лицом к полиграфии и запросам культурной революции» и начать «борьбу за кадры»².

В то же время происходило усиление идеологического контроля во всех сферах печати, что способствовало обострению эстетических проблем. Перед советскими художниками книги встала проблема формирования новой парадигмы художественно-технического оформления полиграфической продукции. Эта задача легла на плечи одного из трех факультетов созданного института, а именно – художественного, проработавшего несколько лет, с 1930 по 1934 год.

Базой для данного исследования стало изучение фонда методических пособий, использовавшихся в 1930-х годах на художественном факультете. Поступившие в 2020 году в фотоархив Третьяковской галереи материалы ранее хранились в «кабинете художественно-технического оформления печатной продукции МПИ». По воспоминаниям профессора Н.Н. Розановой³, которая передала материалы в Третьяковскую галерею, в послевоенное время фонд не использовался в работе факультета, и исследовательского интереса к нему также не наблюдалось. После передачи в музей часть пособий дважды экспонировалась⁴. В настоящее время продолжается работа по описанию и инвентаризации архива и его введение в научный оборот.

Фонд методических пособий сохранился не полностью. На данный момент известно местонахождение 12 папок. Они содержат картонные планшеты, на которые наклеены вырезки из книг, иллюстрации, образцы печатной продукции малых форм, реальные книжные развороты, коллажи на основе реальных книжных разворотов, обложки книг, рисунки

¹ Московский полиграфический. 70. 1930–2000. М.: Издательско-производственный центр Московского государственного университета печати, 2000. С. 11.

² Преодолеем трудности — создадим институт // Газета Полиграфического института, 1930. № 1. Июнь. С. 1.

³ Наталья Николаевна Розанова (род. 1936) – историк искусства, кандидат искусствоведения, профессор кафедры иллюстрации и эстампа Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета (ранее – Московский полиграфический институт), работает в МПИ с 1968 года.

⁴ В 2020 году шесть планшетов из папки «Обложка – композиция» демонстрировались на выставке «Вхутемас 100. Школа авангарда» в Музее Москвы, а в 2023 году четыре предмета из той же подборки и два плаката о работе в типографии были показаны на выставке «Логос. Голос конструктивизма» в Зотов-Центре.



Планишет «Текст в детской книге». 1930-е

Картон, бумага, типографский оттиск, тушь, перо, кисть, цветной карандаш.

71,5 × 47,5 см

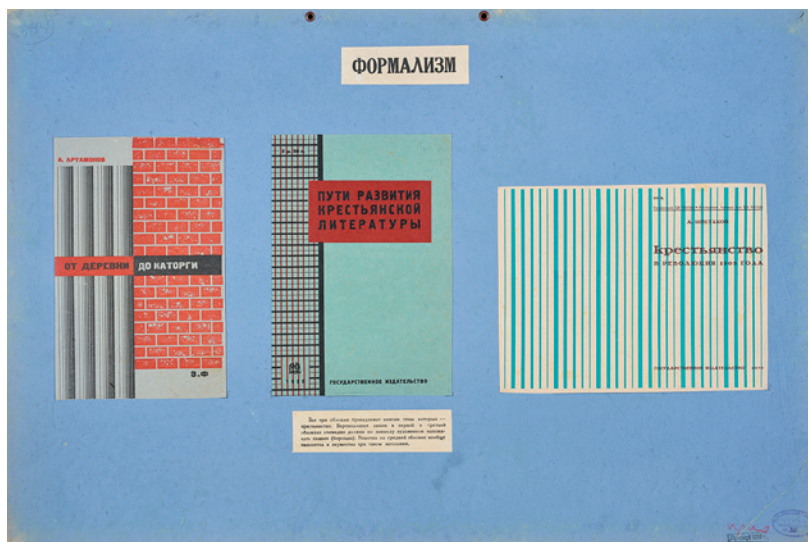
Государственная Третьяковская галерея, Москва

и схемы верстки, композиционные схемы для построения обложек, схемы полиграфического производства, чертежи типографских станков и прочей техники, использовавшейся в типографском деле. На оборотной стороне размещается этикетка с названием специальной дисциплины, для преподавания которой использовался данный материал. Доподлинно установить авторство планшетов сложно. Учитывая количество и формат, скорее всего, их создание было частью учебного задания студентов. Помимо этого стоит отметить, что унифицированная форма планшетов для разных дисциплин подсказывает, что это не было единичной инициативой одного преподавателя, а являлось общей нормой для различных дисциплин. Планшеты зачастую содержали противопоставление «правильного» и «неправильного» вариантов оформления и дополнялись машинописными комментариями. Они представляют особую ценность, так как являются уникальным образцом требований, принятых в те годы в институте.

Анализ аннотаций дает основания утверждать, что ко времени ликвидации всех художественных группировок в 1932 году в связи с известным постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций» учебный процесс в Московском полиграфическом институте уже представлял своеобразную борьбу с «формалистскими» тенденциями в оформлении печатной продукции. Термин «формализм» присутствует в аннотациях многих планшетов, однако его использование не являлось стандартным применением идеологического клише, а имело несколько иное содержание. Например, на одном из планшетов (ОФ ГТГ № 8441/5) «Смешанной папки» «типично формалистическим» называется «случай совершенно невнимательного отношения к тексту», его разбивки, благодаря чему текст потерял свою цельность и заметность.

Прямое использование термина встречается в папке «Обложка – композиция», на планшетах: «Формализм», «Формалистические построения», «Глупость и вредительство», «Упадничество» (ОФ ГТГ № 8322/9, 10, 5, 8)¹.

¹ Данной папке посвящены исследования научного сотрудника Третьяковской галереи Н.П. Ерофеева. См.: *Ерофеев Н.П.* Конструктивистская книга и ее влияние на учебный процесс в Полиграфическом институте в 1930-е годы // Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX–XXI веков: международная научная конференция, 09–15 ноября 2020: приурочено к 100-летию ВХУТЕМАС / Сост. Е.Ю. Баснина и др.. М.: МАРХИ, 2020; *Он же.* Оформление книжной обложки в Полиграфическом институте в 1930-е годы // Трауготовские чтения 2021: материалы одиннадцатой науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 г. СПб.: Ком. по культуре Санкт-Петербурга, 2021.



Планшет «Формализм». 1930-е

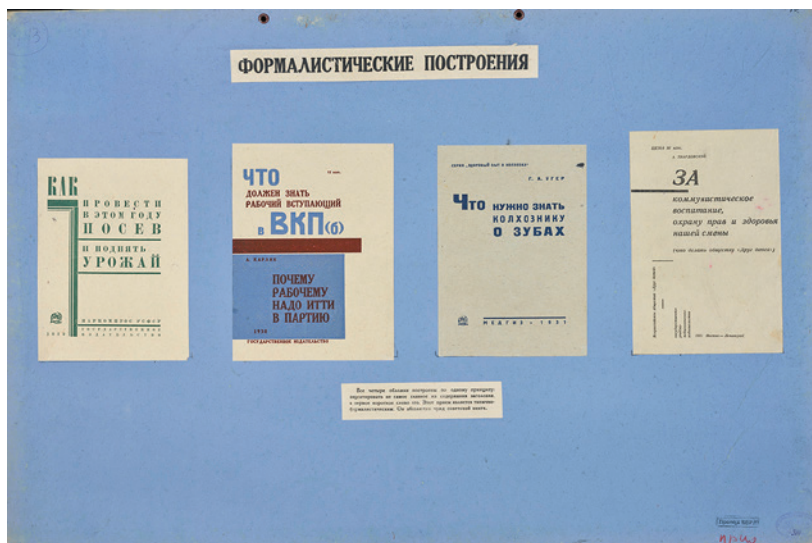
Картон, бумага, типографский оттиск. 47,8 × 72,7 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Текст на планшете «Формализм», где размещены три обложки, отсылает студента к чисто художественной проблеме взаимодействия формы и содержания: «Все три обложки принадлежат книгам, темы которых – крестьянство. Вертикальные линии в первой и третьей обложках должны, по замыслу художников, напоминать пашню (борозды). Решетка на средней обложке вообще непонятна и неуместна при таком заголовке»¹.

Той же задаче посвящен планшет «Глупость и вредительство», где помещены примеры полного несовпадения и даже противоречия между обложкой и содержанием книги. Так, на первой обложке «решетка на заднем плане создает впечатление, что человек сидит за решеткой». В аннотации указывается, что «трудно догадаться, что это каркас строящегося здания. Рисунок резко противоречит заглавию книги», вторая и третья

¹ На планшете помещены обложки книг: *Артамонов А.Н. От деревни до каторги*. Л.: Земля и фабрика, 1929 (обложка С.Б. Телингатера); *Пути развития крестьянской литературы: Стенограммы и материалы первого Всерос. съезда крестьянских писателей*. М.; Л.: Государственное издательство, 1930; *Шестаков А.В. Крестьянство в революции 1905 года*. М.; Л.: Гос. издательство, 1930.



Планшет «Формалистические построения». 1930-е
Картон, бумага, типографский оттиск. 47,5 × 71,7 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

обложки планшета также содержат несоответствия. «Популярный очерк о том, почему и как станция Никитовка из отсталой превратилась в передовую в связи с назначением нового руководства. Содержание книги резко противоречит с графическим оформлением заглавия ее». В тексте приводится отзыв читателей, который «показывает, что нельзя строить из шлаков, так как они осыпаются. Рисунок обложки резко противоречит содержанию книги, где всячески рекомендуется применение шлаков»¹.

Планшет «Формалистические построения» демонстрирует отрицательные примеры механического выделения первого слова в названии книги без понимания ее содержания и попытки его отразить в оформлении. Такой прием в комментариях называется «типично формалистическим» и «абсолютно чуждым советской книге». Визуальное выделение второстепенного – будь то часть названия или иллюстрация, мешает восприятию текста и деформирует смысл произведения. Этому тезису посвящен

¹ На планшете помещены обложки книг: *Вайян-Кутюрье П.* Бал слепых. М.; Л.: Государственное издательство, 1929 (обложка А.И. Щербакова); *Роллан Р.* Жан Кристоф. М.; Л.: Государственное издательство, 1930 (обложка А.П. Могилевского).



Планишет «Верстка иллюстраций в журнале»

Картон, бумага, типографский оттиск, тушь, перо, кисть. 71,5 × 47,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

планшет «Доминирующий рисунок» (ОФ ГТГ № 8340/16). Он затрагивает проблему станковизма в иллюстрации. Изображение не должно доминировать и перетягивать внимание, отвлекая читателя от текста. По мнению авторов пособия, неправильно, когда «текст выполняет роль фона рисунка», потому что «чтение его затруднено» и «внешняя “красивость” полосы противоречит внутреннему ее содержанию». Конструктор книги обязан был думать о создании продукта, удобного для потребителя. Например, на планшете «Верстка одноформатных клише» (ОФ ГТГ № 8340/7) сохранился текст о формальном использовании устаревшего приема шахматной верстки: «При чтении такого текста внимание рассеивается», «при движении глаз вокруг рисунка последний назойливо обращает внимание на себя, хотя может быть рядом идущий текст к нему и не относится», «последовательность рисунков зрительно слаба».

Помимо эстетической оценки оформления изданий, связанной с особенностями восприятия визуальной и вербальной информации в книге, преподаватели института считали важным говорить об экономической стороне полиграфического производства. Конструктор любого издания был обязан помнить об экономии материалов в типографии. Об этом свидетельствует текст на планшете «Подписи под иллюстрациями» (ОФ ГТГ № 8338/23), где помещен отрицательный пример размещения текста аннотации к изображению со следующим пояснением: «Подпись хотя и сделана по формату, но такая верстка крайне неэкономна». Труд наборщика было необходимо учитывать и стремиться его упростить. Планшет «Верстка иллюстраций в журнале» (ОФ ГТГ № 8338/1) также содержит совет, связанный с производительностью труда. Автор текста настаивает, что аннотацию к иллюстрации лучше разместить исходя из экономии бумаги. Используя все возможности типографии, художник должен был стремиться сделать производство книги как можно более простым и дешевым, чтобы выполнить главную задачу – распространить правильные книги, говорящие с читателем о нужных категориях не только вербально, но и визуально.

Таким образом, формальным решениям в оформлении печатной продукции, согласно аннотациям методических пособий, на факультете противопоставлялся производственный подход. Он был связан с экономией материалов и человеческих усилий – как специалиста-наборщика, так и читателя, для которого несовпадение визуального оформления книги с содержанием вызывало трудности. Идея экономии ресурсов являлась частью концепции производственного искусства. Движение, захватившее в 1920-х годах художественные круги, исходило из осознания преобразующей силы искусства, которое встало на сторону революции. Оно



Планшет «Шкалы и их комбинации в четырехцветной автоматии». 1930-е
 Картон, бумага, типографский оттиск. 48,1 × 71,7 см
 Государственная Третьяковская галерея, Москва

основывалось на классовой теории искусства прошлого, постулируя, что в современных условиях художника было необходимо интегрировать в производственный процесс¹. Важность участия художника в производственном процессе на всех его этапах доказывают и планшеты из папок «Техническое редактирование» (ОФ ГТГ № 8338/1–25), «Полиграфические схемы» (ОФ ГТГ № 8344/1–15), «Организация полиграфического производства №1» (ОФ ГТГ № 8345/1–22). Схемы и чертежи должны были познакомить студентов с практической частью – устройством станков, последовательностью этапов производства.

Несмотря на то, что активная фаза производничества закончилась еще в середине 1920-х годов, а последняя теоретическая работа по данной теме была написана Борисом Игнатьевичем Арватовым в 1930 году («Об агитационном и производственном искусстве»²), стремление

¹ Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм-концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. С. 167.

² Арватов Б.И. Об агит и проз искусстве. М.: Федерация, 1930. С. 6.

к очищению и предельной рационализации печатной продукции было очевидной перцепцией идей производственного искусства. По мнению педагогов Полиграфического института, главной ошибкой авторов отрицательных примеров являлась погоня за декоративными эффектами, попытками украсить издание в ущерб балансу в сочетании внешней формы и содержания издания. Можно сказать, что бывшие преподаватели и выпускники самого сильного из всех производственных факультетов Вхутемаса–Вхутеина стали не только носителями идеи «искусство в производство» в 1930-е годы, но и смогли внедрить ее на практике в новом Полиграфическом институте.

Ирина Петровна Пономаренко

РИСОВАННЫЙ ШРИФТ В ЭПОХУ ОТТЕПЕЛИ:
ГЕНЕЗИС, ТИПОЛОГИЯ, ЭСТЕТИКА

Шрифт – это не просто графический рисунок начертания букв и знаков, но и значительная часть визуальной культуры Нового времени. Хотя шрифт проникает во все сферы жизни от официальных документов до рекламных вывесок и товарных упаковок, до конца XX века ключевым шрифтовым медиумом оставалось печатное слово: газеты, журналы, книги. Обложки и заголовки являются наиболее наглядными свидетельствами того, как смена вех стимулирует трансформацию стилистического кода шрифтовых гарнитур. Этот процесс можно отчетливо проследить на примере отечественной типографики советского времени.

Так, символом эпохи оттепели (1950–1960-е) считается рукописный шрифт, или леттеринг – разновидность рисованного (авторского, не наборного) шрифта, имитирующая почерк. Рукописный шрифт характерный и выразительный, не имеет жесткой регламентации начертаний. Экстраполируя эти особенности на более широкий уровень осмысления, можно сказать, что леттеринг апеллирует к индивидуализму, к характеру, к личной свободе художника-типографа, а также человека как такового.

В общественном и исследовательском поле сложился консенсус, что популяризация рукописного шрифта в 1950–1960-е годы стала следствием духа эпохи: послевоенного и постсталинского подъема во всем обществе¹. Выражение этого духа через эстетику леттеринга объясняется главным образом как следствие зарубежного влияния. Конкретнее, под этим подразумеваются выставки графики Анри Матисса и Пабло Пикассо: первые международные выставочные проекты, прошедшие в ГМИИ в середине

¹ Герчук Ю.Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2014. С. 433.

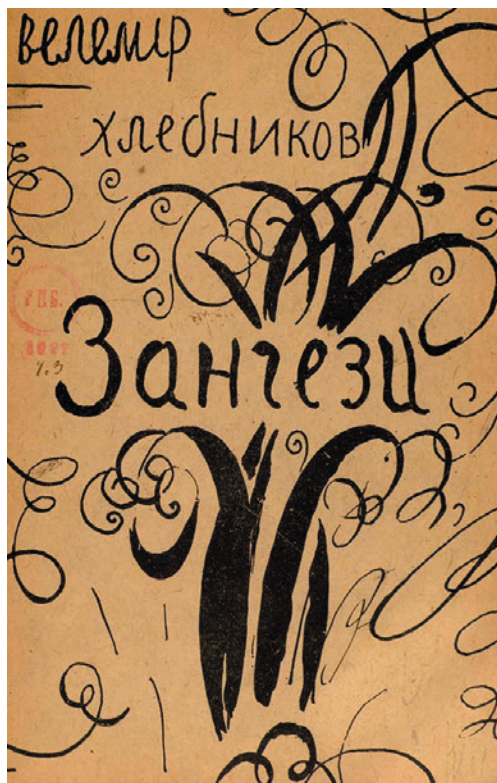
1950-х годов и вызвавшие сильный резонанс в советском художественном сообществе¹.

Однако в данной риторике упускается из внимания, что рукописный шрифт почти непрерывно использовался российскими и советскими графиками в первой половине XX века, лишь в меньшем объеме. Соответственно, понимание феномена оттепельного леттеринга следует рассматривать как звено некоей эволюции; обозначить предшествующую традицию со стилистической и функциональной точек зрения.

В дореволюционный период (1900–1910-е) рукописный шрифт активно использовался двумя художественными группами: мирискусниками и футуристами. Члены объединения «Мир искусства», как известно, издавали одноименный журнал, являвшийся наглядной «пропагандой» их идей, а также нередко выступали авторами оформления коллекционных (библиофильских) книжных проектов. Типичным для мирискусников стал декоративный, каллиграфический рукописный шрифт с большим количеством выносных элементов. Футуристическая книга, в свою очередь, существовала исключительно как «книга художника». Этот жанр предполагает работу с книжным форматом как с *Gesamtkunstwerk*’ом; соответственно, в нем главенствует индивидуальное авторское начало, проявляющееся, в частности, через рукописный шрифт. Соответственно, стилистический диапазон леттеринга у футуристов имеет широкую вариативность. Так, поздняя обложка книги «Зангези» Велимира Хлебникова (1922), созданная Петром Митуричем, вполне созвучна графическим работам Анри Матисса и его изящному, округлому почерку.

Упомянутые выше художественные явления имели значительное влияние на шрифтовую культуру 1920-х годов. Это десятилетие можно назвать типографическим бумом: НЭП способствовал процветанию частного издательского дела и, следовательно, широкому стилистическому многообразию, которое не ограничивалось конструктивизмом и его эпигонами. Печатная продукция этого времени была предельно эклектична: авторы нередко варьировали цвет и масштаб отдельных букв или сочетали несколько буквенных начертаний в одном слове или фразе, в том числе нередко обращались и к рукописному шрифту. Гораздо реже имело место стремление сохранить «чистоту» стиля, как в случае ленинградского

¹ Солоненко В. Рисованный шрифт Льва Збарского // Шрифт. 2017. URL: <https://typejournal.ru/articles/felix-zbarsky-lettering> (дата обращения 20.01.2024); Жуков М. Встречи с Виллу Тоотсом: 1960, 1976, 1982, 1988 // Шрифт. 2016. URL: <https://typejournal.ru/articles/Zhukov-Some-Personal-Memories-of-Villu-Toots> (дата обращения 20.01.2024).



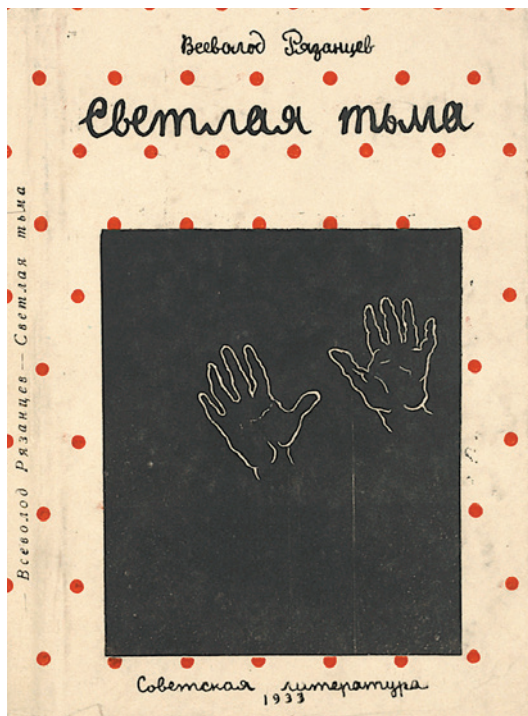
Петр Митурич
Обложка книги Велимира Хлебникова «Зангези»
М.: Типо-лит. упр. ОГЭС, 1922

издательства «Аквилон», которое культивировало эстетику «Мира искусства». В общей сложности леттеринг стал чаще использоваться во второй половине 1920-х годов, как правило для сборников поэзии, мемуарной прозы, в детских книгах, написанных от первого лица, то есть в обстоятельствах, когда уместно акцентировать индивидуальное начало.

В 1930 году был принят Стандарт типографских гарнитур, что обусловило пути дальнейшего развития шрифтовой культуры на несколько десятилетий¹. Согласно данному регламенту, большая часть дореволюционных

¹ Головченко А. История одного стандарта // Шрифт. 2014.

URL: <https://typejournal.ru/articles/OST-1337> (дата обращения 20.01.2024)



Артур Фонвизин
Обложка книги Всеволода Рязанцева «Светлая тьма»
М.: Советская литература, 1933

гарнитур была упразднена, а оставшиеся шрифты (лаконичные брусковые и строгие антиквенные) закреплены за конкретными функциями: шрифт для газет, для академической литературы, для букварей. Разработка тиражных авторских шрифтов была невозможна в связи с недостатками полиграфического производства и финансовыми сложностями. В таких условиях работа художника книги, например, ограничивалась исключительно плоскостью обложки, для которой мог быть разработан индивидуальный шрифт. В связи с жесткой антиформалистской риторикой власти большинство мастеров выбирали «безопасный» путь, а именно авторские вариации неоклассических антикв и гротесков.

Тем не менее рукописный шрифт продолжал использоваться: чаще всего в оформлении детской литературы, реже – для «взрослой». Нередко таким приемом пользовались бывшие члены группы ОСТ: Н.Н. Купреянов,

Ю.И. Пименов. Кроме того, уже в середине 1930-х годов встречаются образцы сопряжения леттеринга со свободным линейным рисунком, что сегодня считается символом оттепельного графического стиля. В качестве примера можно привести работу А.В. Фонвизина над книгой «Светлая тьма» Всеволода Рязанцева (1933).

Во время Великой Отечественной войны рукописный шрифт в графике стал символом частного человека, пишущего с фронта. Этому способствовали многочисленные работы С.Б. Телингатера, который использовал леттеринг для заголовков фронтовых репортажей, писем, воспоминаний.

В это же время, в середине 1940-х годов, произошли изменения в структуре советского издательского дела: была введена должность главного художника, а также художественного и технического редакторов, которые несли непосредственную ответственность за оформление изданий¹. Эта перемена ослабила самоцензуру, художники книги и шрифта на институциональном уровне получили возможность «творческого порыва» – который, конечно, впоследствии «сглаживался» и цензурировался, но, тем не менее, имел больше шансов на воплощение в жизнь. Это обстоятельство также содействовало общей тенденции к отказу от неоклассических шрифтов в пользу шрифтов авторских, прежде всего рукописных.

Подводя итог краткому обзору истории отечественного леттеринга первой половины XX века, можно сказать, что это была непрерывная и довольно разнообразная стилистически традиция, которая в силу обстоятельств была ослаблена (но не полностью подавлена) в сталинскую эпоху. Кроме того, сформировалась четкая семантика рукописного шрифта, то есть его использование стало уместным в контексте конкретных жанров, где повествование ведется от первого лица: поэзия, мемуары, рассказы.

Переходя непосредственно к периоду оттепели, можно выделить трех основных художников и типографов, работавших с леттерингом: С.Б. Телингатер, С.М. Пожарский и Л.Б. Збарский. Шрифты этих авторов были образцом для подражания большинства художников книги и шрифтовиков. Кроме того, они использовали рукописный шрифт в работе не только с художественной литературой, но и с научно-популярным жанром, что уже принципиально отличает их от предшественников.

Л.Б. Збарский считается главным графиком оттепели – прежде всего потому, что он одним из первых радикально отошел от устоявшихся в этом виде искусства канонов. В творчестве Збарского можно выделить два рукописных шрифтовых типа, оба из которых неоднократно использовались автором: «почерковый» с гиперболизированными выносами

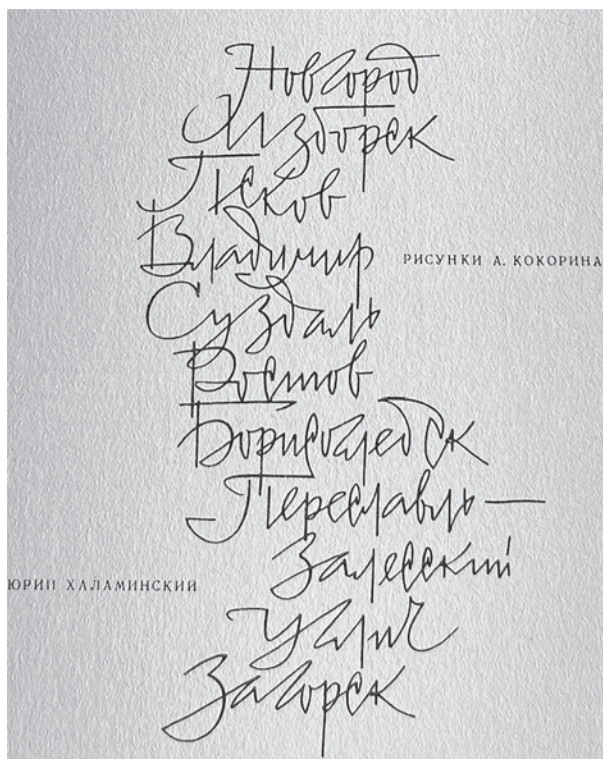
¹ Буров К.М. Записки художественного редактора. М.: Книга, 1987. С. 30.



Сергей Пожарский
Обложка книги Филиппа Эриа «Испорченные дети»
М.: Издательство иностранной литературы, 1962

(Жан-Поль Сартр «Только правда», 1956) и геометризованный, построенный на острых углах и игрой с толщиной отдельных линий графем (Артур Миллер «Все мои сыновья», 1960).

В 1960 году С.М. Пожарский разработал проект титульного алфавита, по своей сути аналогичный второму шрифту Л.Б. Збарского. Однако вариант старшего мастера острее, в нем выражен намек на классические засечки. О сходстве леттеринга двух авторов свидетельствует и наиболее узнаваемый и часто используемый шрифт С.М. Пожарского. Он был основан на упомянутом выше алфавите, но в целом его можно было бы назвать синтезом разных шрифтов Л.Б. Збарского, с той разницей, что С.М. Пожарский использовал не только прописные, но и строчные буквы, а также стремился варьировать интервал между отдельными знаками.



Юрий Васильев

Титульный лист альбома Анатолия Кокорина

«По старым русским городам»

М.: Советский художник, 1971

У Л.Б. Збарского было много последователей (что явно вызывало недовольство советской художественной критики¹). Из их ряда стоит выделить Б.А. Маркевича и А.А. Васина: рукописные шрифты обоих художников могут при сравнении показаться несколько вторичными, но авторство их работ легко узнаваемо, что свидетельствует о высоком уровне мастерства.

Совсем иным был оттепельный леттеринг С.Б. Телингатера. Поскольку он был в первую очередь типографом, то со сменой вех не оставил эксперименты с акцидентными рисованными шрифтами. Вместе с тем он

¹ Солоненко В.К. Художник книги Лев Збарский. М.: Арт-Волхонка, 2020. С. 218.

также начал экспериментировать с исторической каллиграфией, а именно с вариациями древнерусской скорописи. Такое «заигрывание» с классическими и историческими шрифтами нашло отражение и в работе разных молодых мастеров. Особенно интересен леттеринг Ю.В. Васильева для книги А.В. Кокоринова «По старым русским городам» (1962, 1971), который как бы синтезирует стиль древнерусских рукописей, школьные прописи и экспрессивный авторский почерк.

Типологически оттепельные рукописные шрифты можно разделить на две группы – не по стилю, но по авторству: мастера старшего и младшего поколений. Творческое становление старшего поколения пришлось на довоенный период; соответственно, они много работали с неоклассическими шрифтами, и рукописный шрифт был для них возможностью смены «репертуара», эксперимента, поиска. К этой группе относятся С.Б. Телингатер, С.М. Пожарский, Л.П. Зусман, Е.И. Коган, Л.А. Раппопорт, И.И. Фомина, И.В. Царевич.

Младшее же поколение начало свой путь в искусстве шрифта уже в начале 1950-х годов и, скорее всего, в большей степени было подвержено не внутреннему давлению (стремлению разнообразить собственное творчество), но внешнему: неприятие устоявшихся канонов в совокупности с наглядным, антагоничным советской эстетике примером, а именно с выставками зарубежной модернистской графики. Данную группу представляют Л.Б. Збарский, В.В. Вагин, И.А. Гусева, С.А. Данилов, Б.А. Маркевич, А.А. Васин, В.В. Перцов.

Из-за своей мгновенной всеохватности «мода» на рукописный шрифт сошла на нет уже ко второй половине 1960-х годов. Кроме того, среди художников и типографов возрос интерес к швейцарской и немецкой школам дизайна, в частности, к минималистичным гротескным шрифтам, четко вписанным в выверенную композицию листа. В связи с этим леттеринг, вольно расположенный на плоскости обложки или страницы, перестал быть актуальным и частично сохранился лишь в детской книге и в каллиграфических листах – новом, самостоятельном экспериментальном графическом жанре.

Ксения Андреевна Булак

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА НОРИЛЬСКА
В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Норильск – уникальное место в плане развития изобразительного искусства: несмотря на то, что здесь нет средних специальных и высших художественных учебных заведений, несмотря на свою труднодоступность, город стал предметом интереса многих живописцев и графиков, как местных, так и приезжих. Художников привлекает индустриальная история и современность, необычный для жителей Сибири и Средней полосы России климат. Творческие поездки в Норильск получают финансовую поддержку: в советское время – со стороны Союза художников СССР, сейчас – со стороны Музея Норильска, Норильской детской художественной школы имени Н.П. Лоя и других организаций. Произведения, посвященные этому городу, объединяет общий круг изображаемых мест, мотивов, композиционных решений, что позволяет говорить о них как о целостном художественном явлении. Трансформация, которую претерпевают данные произведения на протяжении десятилетий, не объяснима изменением облика Норильска (с 1980-х годов здесь практически не строится новых зданий), а связана скорее со сменой картины мира, стилистических ориентиров. Изучая проблему трансформации образа Норильска в изобразительном искусстве, можно расширить представления о развитии отечественного искусства XX–XXI веков. До настоящего момента такого исследования не проводилось.

Первые пейзажи, где изображен Норильск, начинают создаваться в 1940-х годах: их автором был В.С. Непокойчицкий, главный архитектор проекта города. Они имеют историческую ценность: «на них изображен Норильск, которого больше нет – он погребен под отвалами горнорудного



Витольд Непокойчицкий

На отшибе. 1943

Бумага, акварель. 40 x 30 см

Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска»

производства»¹. Уже в первых городских пейзажах Норильска складывается своеобразный канон изображения этого поселка, еще не ставшего городом. Работы В.С. Непокойчицкого отличает ряд общих черт: вертикальный формат, высокая линия горизонта, теряющаяся в очертаниях крыш домов или горных склонов. Взгляд зрителя словно «натывается» на препятствия: в их качестве могут выступать столбы, вышки, заборы, торцы домов, которые автор обычно размещает ближе к центру композиции. Еще один характерный для Непокойчицкого мотив – извилистая дорожка,

¹ Коробенина Л.О. Обзор коллекции предметов, связанных с именем В.С. Непокойчицкого // *Непокойчицкий В. За двумя зайцами погонисься – третьегоймаешь: Воспоминания.* М.: Press-Pass, 2022. С. 7.

путь, утопающий в глубоком снегу («Солнечный свет», 1941, акварель¹), теснящийся между вертикалями столбов («На отшибе», 1943, акварель), высокими сугробами («Весенние заботы», 1942, акварель) или камнями («Солнечный день», 1941, акварель), но неизменно ведущий вверх.

Мотив уходящей вверх дороги, наличие «визуальных преград» – эти особенности пейзажей В.С. Непокойчицкого проявляются в произведениях других авторов, изображавших старый Норильск в 1960–1970-е годы: В.П. Сумина, А.С. Шульжинского, Г.С. Файзуллина, А.Н. Малинского, Н.Ф. Дорогова. В.П. Сумин в живописном этюде «Поселок строителей. Город Норильск» (1960, к., м., Александровский художественно-краеведческий музей) и А.С. Шульжинский в акварели «Первые палатки на Маяке» (1961, акварель, тушь) делают акцент на визуальных преградах: на первом плане, перед зданиями – высокие сугробы или лужи летней распутицы, а дорога, по которой движутся автомобили или идут люди, отнесена ближе к боковому краю. Возникает ощущение остановки на пути, «взгляда с обочины». Линогравюра Г.С. Файзуллина «Талнах. Начало» (1974) демонстрирует противоположный подход. Тропа здесь – это ровная прямая линия почти в центре композиции. Обрамленная слева высоким снежным склоном, справа – цепочкой деревянных домиков поселка Геологов, она смотрится почти как туннель, моделируется только одно направление движения – вперед. В работе Н.Ф. Дорогова «Талнах. Здесь будет ТЭС-2» (1964, акварель) широкая дорога дополнена изображением вездехода, движущегося по диагонали, в глубину. Такая деталь придает акварели сходство с индустриальным пейзажем.

Цветная линогравюра В.И. Мешкова «У колыбели Норильска» (1960-е, Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова) – другой тип пейзажа, с более статичной и замкнутой композицией. Произведение строится на контрасте темного первого плана, с палаткой первопроходцев, окруженной справа и слева стволами лиственниц, и второго плана – сияющей горы Шмидта. Подчеркивая величие и красоту нетронутой природы, В.И. Мешков придает своей работе романтический пафос. Похожий тип композиции сохраняется в произведениях 1980–1990-х годов, таких как «Бывшая зона Норильлага (Норильск шестидесятых)» (1988, х., м.) и «Последний луч (Талнах. Шанхай)» (1990, к., м.) А.Н. Малинского.

Трансформацию пейзажа, посвященного «старому» Норильску, легко проследить на примере двух произведений А.Н. Малинского, где изображен один и тот же вид: «Улица Пясины (Бывшая зона

¹ Все произведения, указанные в статье, за исключением специально отмеченных, – из фондов музейно-выставочного комплекса «Музей Норильска».

Норильлага» (1963, к. м.) и «Бывший Норильлаг (ул. Пясины)» (1993, х. м.). В ранней работе присутствует характерный образ дороги, изгибающейся дугой к домам, а вертикали столбов задают еще одно умозрительное движение – вверх, туда, где на холме виднеется дымящаяся заводская труба. Мягкие охристые оттенки ранней осени, ярко-желтые и белоснежные стены домов создают приподнятое настроение. В картине 1993 года художник выносит на первый план столб с остатками колючей проволоки, добавляет сторожевую вышку, меняет время года – это уже не осень, а зима. Художник ставит перед собой новую цель – не передать непосредственное впечатление от природы, а рассказать об истории становления города на руинах Норильлага. Пейзажи В.С. Непокойчицкого, В.П. Сумина, А.С. Шульжинского, Г.С. Файзулина обращают внимание на те препятствия, которые связаны с климатом, общей бытовой неустроенностью молодого поселка и города. В поздней картине А.Н. Малинского главное препятствие – это лагерное прошлое Норильска.

В 1960–1980-е художники воспринимали Норильск преимущественно как индустриальный город. Именно эта сторона городского пейзажа становится центральной в работах как местных авторов, таких как Н.П. Лой и А.С. Шульжинский, так и художников из других городов, приезжавших в Норильск в творческие командировки: живописца из Ангарска А.И. Шаталова, свердловчанина Е.И. Гудина, пермяка А.Н. Тумбасова, москвича Д.А. Косьмина. Интерес к индустриальной тематике поддерживался институционально: посещение «комбината, рудников, заводов»¹ было включено в обязательную программу творческих групп, таких как Всесоюзная группа художников-акварелистов 1983 года.

Для большинства индустриальных городских пейзажей 1960–1980-х годов характерен выбор схожего композиционного решения, когда завод изображается издали, так, что все его корпуса и трубы хорошо видны, точка зрения обычно немного сверху (Гудин Е.И. «Норильская ТЭЦ», 1965, к. м., Зеленогорский музейно-выставочный центр; Лой Н.П. «Медеплавильный завод», 1978, акварель; Шульжинский А.С. «Промплощадка», 1980, офорт). Именно в таком ракурсе заводские строения выглядят наиболее представительно. Практически для всех художников характерно стремление окинуть взором всю панораму промышленного гиганта, строящегося или уже работающего в полную силу. Данный тип индустриального пейзажа присущ и произведениям 1990-х годов (А.А. Саванин,

¹ Программа работы группы художников-акварелистов Союза художников СССР в г. Норильске и по Таймырскому (Долгано-Ненецкому) автономному округу в июле-августе 1983 г. Л. 1 // Личный архив В.И. Кудринского.



Николай Лой

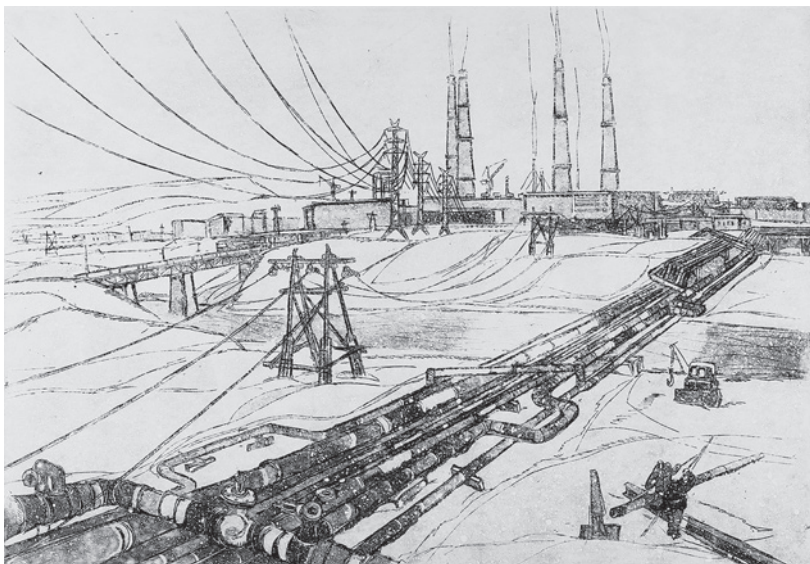
Медеплавильный завод. 1978

Бумага, акварель. 62 x 93,5 см

Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска»

«Сердце Норильска», 1998, ДВП, м.; Н.С. Сивенков, «Норильск», 1999, ДВП, м.). Картины 1990-х годов отличаются от созданных ранее большим вниманием к деталям, использованием декоративных решений в цвете.

Некоторых живописцев и графиков, изображавших индустриальный Норильск в 1960–1980-е годы, привлекают колористические поиски. К числу таких авторов можно отнести Н.П. Лоя, важную роль в работах которого играет состояние природы: снежок, падающий на строящиеся корпуса комбината «Надежда» («Стройка пятилетки», 1978, акварель), яркий закат, озаряющий стены медного завода («Медеплавильный завод», 1978, акварель), клубящиеся дымы теплоцентрали на фоне пасмурного неба («Теплоцентральный», 1978, акварель). А.И. Шаталов с помощью цвета показывает взаимосвязь промышленных зданий и их природного окружения: в его картинах трубы и корпуса, как правило, близки по цвету и тону горным склонам, а белый дым, выходящий из труб, напротив, ярко выделяется («Дымы Норильска», 1962, х. м., Зеленогорский музейно-выставочный центр; «Норильск», 1962, х. м., Городской музей Ангарского городского округа). Живописец использует насыщенные тона, которые не просто передают особенности натуры, но и задают особое



Анатолий Шульжинский

Идет пульпа. 1981

Офорт. 48 x 63 см (лист), 34 x 49 см (оттиск)

Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска»

эмоциональное звучание (как, например, кирпично-красный склон холма в полотне «Норильск»). Внимание к колориту характерно также для живописи Е.И. Гудина, графики А.Н. Тумбасова. В пейзаже Д.А. Косьмина «За полярным кругом (Норильск)» (1979, х., м., Магаданский областной краеведческий музей) цвет создает необычный эффект: кажется, что природа мимикрирует под заводские корпуса, приобретает схожий с ними серо-стальной оттенок.

Другой вариант творческих поисков присущ произведениям А.С. Шульжинского, работавшего преимущественно в черно-белой гравюре. Он приближает свои листы к репортажу, для него характерно стремление передать действие, движение, в том числе и средствами композиции с активным преобладанием диагоналей. Часто диагонали задаются линиями труб, ЛЭП, подъемных кранов – своеобразных «передаточных звеньев» в огромном механизме стройки или завода («Идет пульпа», 1981, офорт; «Талнах. Рудник «Маяк»», 1979, офорт).

В настоящее время, начиная с 2000-х годов, идет процесс переосмысления норильской промышленной архитектуры: расширяется диапазон

формальных поисков, возрождается интерес к пленэру, промышленный пейзаж становится поводом рассказать не только о непосредственно наблюдаемом – жизни и развитии производственных площадок, – но и о других темах, связанных с историей города и страны. В центре внимания норильского художника О.К. Осьмука – не работающие промышленные гиганты, а руинированные объекты, напоминающие о прошлом. Л.Р. Мурина в рамках проекта «Документация пейзажа» в норильской Pol-Art резиденции создает не только графическую серию, но и расписные яйца с индустриальными сюжетами. «Индустриальные яйца – это изобразительный оксюморон. Где яйцо – главный символ христианского праздника, а дымящие на нем трубы промышленных предприятий – один из символов индустриализации советского коммунистического государства»¹. Апелляция к советским традициям свойственна художникам из петербургского «Общества любителей живописи и рисования» (ОЛЖИР): И.Г. Васильевой, А.М. Дашевскому, И.Ю. Сотникову, О.А. Флоренской и А.О. Флоренскому, посетившим город в 2006 году в рамках проекта «Норильский пленэр». «“Норильский пленэр” – своего рода ироническая реплика на “творческие поездки художников”, имевшие место в советском официальном искусстве, попытка заново переосмыслить индустриальную тему, очистив ее от неизбежного в советское время конъюнктурного привкуса»². Решается эта задача изобразительными средствами: нарочито небрежный мягкий штрих, отсутствие сложной светотеневой проработки, условное изображение пространства, приближение и укрупнение отдельных зданий и конструкций, локальный цвет лишают промышленные пейзажи привычной представительности и монументальности. Л.Р. Мурина идет по другому пути: работая на пленэре, она фиксирует мельчайшие детали, опираясь на натуру, «извлекает» из нее несколько ключевых оттенков – кирпично-красный, оливково-серый, голубой, – чтобы затем использовать их как своеобразный «алфавит», из которого выстраиваются «законченные предложения» произведений. Задача художницы – взглядеться и максимально точно передать увиденное. Точка зрения в ее пейзажах – чуть снизу, так, как смотрит на промышленные здания человек, находящийся вблизи от них, – создает «эффект присутствия».

¹ Индустриальная реальность. Маленькие виды большой страны [каталог выставки] / сост. Л. Мурина. Томск: Графика, 2016. С. 24.

² Норильский пленэр: [отчетная выставка, Норильск, 2006] / О-во любителей живописи и рисования. СПб.: Фонд Михаила Прохорова: Фонд культурных инициатив, 2006. С. 5.

Помимо промышленного района признанной в среде художников достопримечательностью стал архитектурный ансамбль центральной части города – Ленинского проспекта, Октябрьской и Гвардейской площадей.

В 1960-е годы этот ансамбль воспринимался как торжественный фасад города. На картине В.П. Сумина «Въезд в Норильск» (1961, х., м., Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское») «башни-близнецы» Октябрьской площади выглядят как триумфальные ворота, атмосферу торжественности подчеркивают высокая линия горизонта и длинная, уходящая ввысь перспектива моста. Изображение Ленинского проспекта в картине Б.Я. Рязова «Норильск» (1960, х. м., Красноярский краевой краеведческий музей) – перспектива улицы, выстроенная по законам симметрии, упорядоченная и гармоничная.

Начиная с конца 1980-х годов Октябрьская площадь приобретает в произведениях норильских художников значение символа города. В работе Д.И. Сажина «Лагпункт НКВД» (1988, х. м.) посредством приема «картина в картине» автор объединяет прошлое (холст с изображенной на нем группой заключенных) с настоящим. В качестве последнего выступает одна из башен Октябрьской площади с огромными буквами «Слава» и статуя Ленина рядом с ней. Центральная городская площадь конкретного города становится обобщающим символом эпохи. В картине Н.С. Сивенкова «Норильск» (1998, х. м.) город, как пазл, складывается из жилых домов и ключевых достопримечательностей, среди которых Октябрьская и Гвардейская площади занимают значимое место. Центральным элементом этой композиции становится огромная труба – здесь вновь утверждается, что Норильск – это прежде всего промышленный центр. Сложная конструкция города висит в пустоте среди сияния, напоминающего северное. Произведение вызывает ассоциации со знаменитой «Вавилонской башней» Питера Брейгеля Старшего. Сталинскую архитектуру центра Норильска и промышленные здания соединяет в своих работах москвичка Е.Б. Наркевич, но для нее это не детали пазла, а разные слои пространства и времени, метафорой которых становится отслаивающаяся штукатурка. Интерес к фактуре подчеркнут выбором техники и материала – это живопись акрилом по ржавому железу.

В 1990-е и 2000-е годы художники, изображающие центр Норильска, все больше внимания уделяют состоянию природы. Н.П. Лой в картине «После пурги» (1993, х. м.) пишет залепленные снегом карнизы и подоконники, высокие сугробы. Необычное зрелище выглядит будничным: люди продолжают спешить по своим делам, вдали высится стрела подъемного крана – город живет и развивается. В 2000-е годы Ю.Н. Афионов посвящает Октябрьской площади цикл графических листов. Основным



Николай Сивенков

Норильск. 1998

Холст, масло. 120 x 100 см

Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска»

«действующим лицом» этих рисунков становится свет: он делает выпуклыми и объемными выразительные детали пышной архитектуры, выводит изображаемое пространство за границу обыденности, задает лирическое настроение, наполненное задумчивостью и одиночеством.

Характерная для советского городского пейзажа 1960-х годов тема строящихся жилых районов, дворов, где кипит жизнь, не получила широкого распространения в творчестве норильских художников. В листе А.С. Шульжинского «69 градусов северной широты» (1965, линогравюра) эта тема трактуется отвлеченно бесстрастно: панельные дома, изображенные с высоты птичьего полета, – всего лишь знак того, что здесь, за Полярным кругом, живут люди. Гораздо большей теплотой проникнуты городские пейзажи Э.Л. Гончаровой – картоны, созданные в 1970-е годы

и оставшиеся незавершенными. Они очень эмоциональны, и эмоцию создает состояние природы: алый закат предзимья, светящееся небо весны, иней на домах в суровый мороз. В графической работе А.А. Сорокина «Норильские сны» (1992, акварель) эмоциональностью наделяется уже не природа, а обычные жилые многоэтажки, будто бы наклонившиеся к веренице маленьких детей.

Норильские «панельки» – центральный образ многих произведений Евгении Бегучей (Демидовой). Тема определилась во время работы в Норильской художественной школе имени Н.П. Лоя на пленэрной практике в 2021 году, где Е.В. Бегучая совместно с Д.С. Карабчук и С.О. Назаровым выступала в качестве приглашенного мастера. Художнице понравилась фактура домов с отслаивающейся от сильных морозов штукатуркой, придающая каждому зданию уникальность, их простая форма: «Это же такой простор для формальной композиции»¹. Е. Бегучая иногда называет свои листы «портретами домов», но документация – не единственная составляющая ее норильских пейзажей. Немаловажную роль в этих работах играет свет: разноцветные светящиеся окна («Northern lights», 2022, литография, собственность автора), вдруг открывающееся глазу полярное сияние («Aurora borealis», 2021, цв. литография, конгрев, собственность автора), или, напротив, мягкий, рассеянный свет снежного дня в межсезонье («Улица Ленинградская», 2021, цв. литография, частное собрание). Выход к свету сквозь уютную замкнутость норильских дворов – внутренний сюжет многих композиций в оригинальной графике, одна из которых так и называется – «Просвет» (2021, бумага, акрил, цв. карандаши, частное собрание).

Образ Норильска в изобразительном искусстве начал складываться в 1940-х годах и окончательно оформился в 1960–1980-е. Именно тогда формируются три основных круга знаковых мест, которые чаще всего изображали художники: «старый город» и поселки строителей, промышленный район, ансамбль центральных улиц. За каждым из этих объектов закрепляется определенный тип композиции и круг значений. Произведения, посвященные «старому городу», и на композиционном, и на содержательном уровне строятся на дихотомиях «путь» и «препятствие», «человек» и «природа». Акцент может делаться либо на демонстрации сложностей, связанных с климатом и неустроенностью быта, либо на энтузиастическом порыве вперед и вверх, либо на утверждении величия и красоты природного пространства, которое пытается освоить человек.

¹ Из личной беседы автора статьи с Е.В. Бегучей (Демидовой). 29 апреля 2023 года.



Евгения Бегучая (Демидова)

Aurora borealis. 2021

Цветная литография, конгрев. 40 x 35 см (лист), 20 x 15 см (оттиск)

Изображения промышленного района отличаются репрезентативностью, это в основном панорамные пейзажи, демонстрирующие масштаб и динамику жизни индустриального гиганта: как он меняется в разное время года и при разном освещении, как он строится и работает. Ансамбль центра воспринимается как торжественная перспектива, триумфальные въездные ворота.

С конца 1980-х годов сложившийся «канон» изображения Норильска претерпевает изменения. Художники стремятся дать обобщенный образ города, активнее используют символы. На волне перестройки усиливается интерес к лагерному прошлому, переосмысливается советское прошлое как таковое. Это влияет на индустриальный пейзаж: он лишается монументальности и представительности, на смену которым приходят ирония либо, напротив, документальная точность. Документация – ключевая

тенденция норильского пейзажа последних лет. Она проявляется как интерес к тем повседневным деталям, на которые не принято обращать внимание. Кристаллизуется новая тема – своеобразие северных панельных домов и районов. Состояние природы, эффекты освещения – мотивы, волновавшие художников 1960–1980-х годов, – наполняются новым эмоциональным звучанием: это уже не романтика и пафос, а ощущение уюта или светлого одиночества. Художники вглядываются в город, стремясь не только показать его как место, значимое в масштабах страны, но и разглядеть его индивидуальность, за зданиями увидеть людей – с их частной жизнью и историей.

Ксения Максимовна Бессонова

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ИМПУЛЬСЫ
РУССКОГО РЕАЛИЗМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(на примере графики Г.М. Доброва и Г.М. Коржева)

Художественные искания экспрессионизма корнями уходят в предшествующее европейское искусство – постимпрессионизм и символизм, определенным образом переключаются с декадентским «размыванием границ» прекрасного и отвратительного. Уже как часть авангардного движения экспрессионизм оказал мощное воздействие на искусство XX века. Особенно востребованы его идеи, принципы, приемы оказывались при обращении художников к теме войны, будь это Первая мировая, Великая Отечественная война, позднейшие вооруженные конфликты. Представляется, что и реалистическое искусство Гелия Михайловича Коржева и Геннадия Михайловича Доброва испытало на себе влияние найденных в начале XX века приемов экспрессивного отображения действительности, некоторые их решения определенным образом переключаются с художественным мышлением немецкого художника Отто Дикса.

Первоначально экспрессионизм проявил себя в Германии в формах портрета, пейзажа и натюрморта. Однако переживание драмы Первой мировой войны (1914–1918) дало толчок второму этапу развития экспрессионизма – в Германии, России, Австро-Венгрии, Польше. Экспрессионизм, в отличие от фовизма и кубизма, «течений настоящего авангарда»¹, не мог оставаться стилем, постоянно нацеленным на формотворчество. Он изначально не был ориентирован на сугубо рациональные поиски и эксперименты. Война изменила изобразительный язык экспрессионизма, позднее возникали ответвления и смещались акценты, определенную преемственность по отношению к экспрессионизму демонстрировали «активизм», «экспрессивный реализм».

¹ Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. Графика. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 14.

Послевоенное творчество Отто Дикса (1891–1969) трансформировалось под влияниями кубизма, экспрессионизма. Дикс, как и многие художники-современники, принимал непосредственное участие в Первой мировой войне – он служил артиллеристом, воевал во Франции и Фландрии. Период начала военной кампании характеризуется позитивными, почти утопическими ожиданиями: освобождение от прошлого, переход к новому и совершенному миру. Они разбиваются о суровую реальность кровавых сражений, тяжелых потерь. Дикс, будучи реалистом по натуре, вел своеобразную летопись войны. Он смотрел на войну трезво, считая своим долгом показать то, что его окружало. Поэтому нельзя назвать его ни пацифистом, ни сторонником войны. Художник делал зарисовки прямо в окопах карандашом и гуашью.

Германия понесла тяжелые военные потери, после 1918 года экономические репарации заметно отразились на жизни народа. Бывшие герои войны оказались выброшенными на улицу. Они – аутсайдеры общества (позже такая же ситуация сложилась по отношению к инвалидам Великой Отечественной, о чем будет сказано ниже). Не все стремились помнить о трагедии войны, многих охватило безжалостное желание забыть, жажда новой жизни и удовольствий.

Дикс в работах «Игроки в скат», «Пражская улица» и «Продавец спичек» (все – 1920, Государственная галерея, Штутгарт; Новая национальная галерея, Берлин) прибегает к обобщению и резким карикатурным приемам. Локальные цвета, четкая линия контура, метод расчленения дополняют идею о том, что пока возможна такая степень человеческого несчастья, жизнь в буквальном смысле слова будет «проходить мимо», будет тотально тщетной. Из-за приверженности подобным идеям и острой манеры письма работы Дикса в период фашистского правления оказались на выставке дегенеративного искусства (1937) в качестве примера глумления над «героической» жизнью народа «антинародного» художника¹.

Повторение темы в нескольких вариантах весьма характерно для творчества Дикса. Образы войны и калек волновали его настолько сильно, что он не мог ограничиться одним толкованием; важным импульсом к вариативным повторам служила и актуальность темы. В 1923–1924 годах им был создан цикл офортов «Война» («Der Krieg»). Серия имела два основных источника – собственные рисунки военного времени, а также цикл Франсиско Гойи «Los Desastres de la Guerra» (1808) времен испано-французской войны. Оба художника изображают жестокость, опустошающую тщетность войны и, самое главное, человеческие жертвы.

¹ Löffler F. Otto Dix: Leben und Werk. Dresden: Verlag der Kunst, 1972. S. 39.



Отто Дикс

Игроки в скат. 1920

Холст, масло, коллаж. 110 x 108

Новая национальная галерея, Берлин

В работах Дикса индивидуальность каждого из солдат в большинстве случаев уничтожается, он прибегает к обезличиванию, иногда заменяя лица на противоголазы с пустыми глазницами. Художник концентрируется на феномене опустошения тела, духа и природы. Характерный прием – композицию полностью заполняет фигура, чью выразительность дополняют контрасты черно-белого. Один из ярких примеров – «Умиравший солдат» (лист № 26 из серии «Der Krieg»). Лист полностью заполняет фигура человека, чье лицо и рука (точнее то, что от них осталось) выделяются на темном фоне разорванной гимнастерки. Голова этого солдата запрокинута, а все тело состоит из ран и осколков. Один глаз слегка приоткрыт, но это последние мгновения уходящей жизни, на месте второго – зияющая



Отто Дикс
Умиравший солдат. 1924
Лист № 26 из серии «Der Krieg»
Акватинта, сухая игла. 35,3 x 47,5 см

пустота. Череп пробит, из него вываливается то, что когда-то отвечало за разум. Рот замер в ужасающей предсмертной улыбке, тело еще пытается бороться за жизнь (рука, сжимающая форму). Если взглянуть на автопортрет Дикса 1912 года (Институт искусств, Детройт), то легко заметить ту же стрижку, худощавое лицо с острыми скулами и прямой нос. Таким образом, «Умиравший солдат» может восприниматься как смерть «прошлого» Дикса, которого навсегда изменила война.

Примечательно, что художник использует сложные техники офорта. Например, процесс повторного травления после покрытия пластины асфальтовым лаком, также он применяет технику акватинты. Благодаря возможностям гравюры он добивается особой выразительности

в деформации тела – переданы различные стадии разрушения, изуродованной телесности. Акцент делается на изображении рук и лица, которые традиционно выражают человеческие чувства и эмоции. Разрушение – насильственное вторжение в органический материал (как металл травят кислотой, так человека травят газом и другим оружием)¹. Произведения Дикса изображают апокалиптическое лицо войны, ужасное и отвратительное становится гротескным. И именно за счет гротеска и намеренно усиленной экспрессии акт разрушения может восприниматься в отрыве от исторического контекста. Но кошмары войны переданы через призму личного восприятия художника, и они непосредственно отразились и на дальнейшем творчестве Отто Дикса, превратившись в едкую насмешку новой вещественности.

В течение первых десятилетий после Второй мировой войны начался новый этап осмысления экспрессионизма. В 1960-е годы в советском искусствознании утвердилась вполне марксистская точка зрения на модернистское направление как на одно из проявлений дегенеративного искусства (отчасти вступающая в противоречие с интересом к острым и современным по форме антифашистским и антибуржуазным высказываниям зарубежных художников). Например, в статье «Проблема экспрессионизма» Г. Недошивин определяет, что для экспрессионизма (в целом) характерно органическое отвращение ко всякой гармонии, уравновешенности, душевной и умственной ясности, а также к строгости форм, которые несут в себе прозрачное содержание². Несмотря на такое критическое отношение со стороны научного сообщества, в творчестве отечественных художников этого периода прослеживаются явные экспрессионистические импульсы.

Художники Гелий Коржев (1925–2012) и Геннадий Добров (1937–2011) не были прямыми участниками Великой Отечественной войны, не сидели в окопах Афганистана, но в своих произведениях они раскрывают все трагические последствия войны. На их глазах происходил и иной исторический разлом, начавшийся в брежневскую эпоху и закончившийся в постперестроечный период.

Представляется, что произведения Гелия Михайловича, связанные с военной тематикой, нацелены на размышления о судьбе конкретного человека, история страны раскрывается через его личность. С одной стороны, в его полотнах можно прочесть традиции соцреализма, но важным

¹ Karcher E. Otto Dix, 1891–1969. Köln: Taschen, 1992. S. 30.

² Недошивин Г.А. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино: сборник статей. М.: Наука, 1966. С. 16.

отличием является отсутствие той романтической возвышенности и идеальности, которое требовалось для официального одобряемого прославления советских героев. Исследователь творчества художника В.С. Манин отмечает, что понятие суровый стиль, к которому причисляют Гелия Михайловича, не вполне отражает те искания, которые происходили в 60-х годах XX века. Драматические сюжеты, социальные конфликты и трагедии времени передаются в различных формах: реалистической или натурной, гиперболической или примитивистской, экспрессивной и т.д.¹

В 1960–1970-е годы Коржев создает серию «Опаленные огнем войны», где отражается непарадная сторона послевоенного времени. Герои переданы без какого-либо смягчения их трагедии, личная драма передается через персонализацию. Полотна претендуют на монументальность своим форматом, но при этом сохраняют станковую камерность. Самыми важными из этого цикла представляются произведения «Мать» (1967), «Уличный певец» (1964), «Следы войны» (1965). Экспрессионистические импульсы здесь особенно заметны в многочисленных набросках и эскизах. Например, эскиз к картине «Мать» 1963 года, который в эмоциональном плане производит сильный эффект. Небольшой рисунок ясно выражает трагедию материнского горя. Вперед выступает рука человека, который всю жизнь занимался тяжелым трудом. Порывистый росчерк намечает одежду и спутанные волосы. Но больше всего привлекает внимание пропасть в месте лица, обозначенного поглощающим зрителя пятном. Из-за этой пропасти горя возникает мысль о страшном времени, когда родители должны хоронить своих детей.

В эскизе к картине «Уличный музыкант» 1962 года некоторое влияние модернизма выражено в локальности цветов, в разбивке формы, а эмоциональное содержание напоминает калек Дикса. Контрастно сочетается серое испещренное лицо музыканта, его жилистые руки и пестрый, почти праздничный фон. В итоговом варианте гамма более сдержанна и спокойна. В целом стоит отметить, что законченные работы Коржева тяготеют к эпическому началу, они не шокируют и не доведены до гротеска. Благодаря крупным планам и отсутствию окружающего пространства, герои ведут немые диалоги со зрителями. В них присутствует скрытая героика, которая говорит о силе духа и о внутренней стойкости.

Но помимо этого в творчестве Коржева обнаруживается и некоторое созвучие импульсам новой вещественности – через гротеск и усиление острых социальных тем, воспроизведение злободневных сюжетов

¹ Манин В.С. Г.М. Коржев. М.: Новый Эрмитаж – один, 2002. С. 31.



Гелий Коржев
Эскиз к картине «Мать». 1963
Бумага, карандаш. 25 x 19 см
Собственность семьи автора

и крайнюю степень детализации (например серия «Тюрики», 1980–1990-е).

Поражают своей эмоциональной взвинченностью произведения работы Геннадия Доброва. Они отражают человеческие страдания во всех его проявлениях – пациенты психбольниц, инвалиды войны, преступники и пьяницы. Ранние работы, ставшие открытием для публики, были представлены на персональной выставке «XX век художника Доброва», которая проводилась с 9 сентября по 11 ноября 2022 года в выставочном зале Главархива Москвы.

Добров работал в основном в графике, создавая такие серии, как «Автографы войны» (1974–1980), «Молитва о Мире» (1989–2001) и «Душевнобольные России» (2002–2004). Все они вошли в большой цикл «Листы скорби». Эти произведения созданы на основе прямого



Геннадий Добров
Портрет женщины с сожженным лицом. 1979
Из серии «Автографы войны»
Бумага, карандаш
Частное собрание

взаимодействия с героями произведений. Геннадий Михайлович при работе над «Автографами войны» посетил двадцать домов-интернатов в разных регионах СССР – от Крыма и Армении до Карелии и Сахалина. 36 больших листов, которые сейчас хранятся в собрании семьи автора, составили предельно острую галерею современников, героев и жертв военного лихолетья. Художником переданы мельчайшие и пугающие детали.

Леденящий ужас охватывает при взгляде на рисунок «Портрет женщины с сожженным лицом» (1979). Крупным планом представлена фигура человека, чья черная накидка имеет практически тот же оттенок, что

и фон. Ярким контрастом выступают руки, которые держат маску. Половина лица, фальшивые очки, на месте зрачков и какой-то осмысленности взгляда – пустота. По довоенной фотографии женщины создана эта маска, которая скрывает не уродство, не инвалидность. Маска лишь немного прикрывает кошмарный ужас войны, который буквально стирает человеческую личность.

Также можно упомянуть рисунок «Защитник Невской Дубровки» (1974), где изображен пехотинец Александр Абрамов, защищавший Ленинград. Дважды во время ожесточенных бомбежек он оказывался заживо погребенным, но ему удалось выжить. Если смять лист бумаги, то потом его невозможно будет выпрямить; точно также и с человеком: нельзя полностью залечить раны и стереть жизненный опыт. Крайняя степень детализации у Доброва передает каждую морщину, каждый шрам, полученный в результате серьезных травм. Но больше всего поражает духовная ясность и внутренний свет Александра Абрамова. В нем – неубиваемая воля к жизни и стремление к счастью.

Экспрессионистическую тенденцию можно проследить в набросках Доброва для газеты «Московский художник» (издавалась с 1957 года до конца 1990-х). Работы оказывают глубокое эмоциональное воздействие на зрителя: их подчеркнутая «некрасивость» и в данном случае набросочно-гротесковая манера усиливают драматизм сюжетов. Показательно в данном случае рассмотреть рисунки для статьи художника «На Потешной, № 3» (1993. №№ 28, 29). Художник несколько недель находился в психиатрической больнице среди душевнобольных, чтобы «рассказать потом людям о том, что почти никто не видит, а если и увидит, то вряд ли нарисует. Ведь ни Федотов, ни Врубель не оставили нам на память лиц своих последних друзей сумасшедших»¹. В этих набросках – неприкрытое безумие, которое подчеркивается порывистым штрихом, незаконченной манерой. Линия в его набросках часто двойная, словно художник сосредоточенно воспроизводит мельчайшие детали, вибрации – физическую дрожь или же смену одной мысли другой. Наверное, больше всего поражает то, что человек может довести свою личность и тело до животного состояния. Когда человек убит не оружием, а алкоголем и наркотиками, и при этом продолжает физически существовать. В работах Доброва нет призыва к каким-то переменам, он, как и Отто Дикс – реалист, который отображает существующую реальность, не приукрашивая ее. Для него важнее всего показать, что же стало с этими людьми – инвалидами, душевнобольными и преступниками, поэтому Доброву важна конкретность и узнаваемость его героев.

¹ Добров Г.М. На Потешной, № 3 // Московский художник. 1993. № 28. С. 2.

Таким образом, можно заметить, что «непарадный» русский реализм второй половины XX века основан на принципе правдивого отображения действительности, но он воспринял и импульсы послевоенного (после Первой мировой войны) экспрессионизма, связанные с переживанием этого страшного, всепоглощающего события, калечащего сознание. К такого рода импульсам можно отнести: использование в графике условных приемов для сильной передачи окружения и внутреннего состояния героев; гротеск, направленный на усиление переживаемого состояния; осознанную деформацию фигуры человека в сочетании с крайней степенью детализации или же обращение к изображению реально – физически либо душевно – искалеченных людей. Коржев и Добров стремятся показать душу и тело человека «на грани», это и становится смысловым центром любого из их произведений.

Елена Дмитриевна Ретина

ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
ПЕТЕРБУРГА В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ НА РУБЕЖЕ
XX–XXI ВЕКОВ. ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ КАК КАМЕРТОН
РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ ПЕЙЗАЖА

Городской пейзаж на протяжении развития петербургского искусства XVIII – первой половины XIX века воспринимался как побочный жанр. Художники обращались к нему в контексте создания репрезентативных городских панорам или для возвеличивания образа молодой столицы. Но начиная с середины XIX века, когда мифология города и «петербургский текст» вошли в активную фазу своего формирования благодаря широкому освещению и развитию его мистической природы в произведениях классиков литературы (таких, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и др.), его роль постепенно начала меняться.

Мы можем говорить о кардинальном изменении роли городского пейзажа, его приближении к тематической картине начиная с XX века и деятельности группы «Мир искусства», в творчестве участников которой (например у А.П. Остроумовой-Лебедевой и М.В. Добужинского) впервые появляется самостоятельный художественный образ города. Ко второй половине XX века эта тенденция только усиливается. «Великая культурная традиция, воплотившаяся в строгой красоте Петербурга, представлялась новым романтикам (“Мира искусства”) защитой, спасением от современного “города-дьявола”, “города-паука”»¹.

Обычно, когда мы вспоминаем о существовании городского пейзажа, то невольно возникают образы художников-мирискусников и художников-академистов, которые часто выходят на пленеры и с целью усовершенствовать свое живописное и графическое мастерство создают

¹ Старый Петербург: столица и окрестности. Живопись и рисунок XVII – середины XIX века из собрания Гос. музея истории Санкт-Петербурга / Сост. Г.Б. Васильева, К.В. Житорчук, А.М. Павелкина. СПб.: Крига, 2011. С. 5.



Анна Остроумова-Лебедева

Барки (Нева). 1904

Цветная ксилография. 9,2 × 13,9 см (оттиск); 9,4 × 14,1 (лист)

городские виды, что, конечно, является ярким, хорошим и весьма продуктивным упражнением. В контексте развития школы петербургского пейзажа стоит упомянуть ленинградских художников-маркистов 1930–1940-х годов: Н.Ф. Лапшина, В.В. Пакулина и др. С одной стороны, их можно назвать продолжателями петербургской традиции изображения городского пространства, но, с другой, их творчество совершенно отличается по техническим и композиционным характеристикам. Известный исследователь русского искусства А.И. Морозов так характеризовал их творчество: «Холсты в основном очень небольшого размера; мотивы, лишенные какой бы то ни было исключительности, отнюдь не парадные <...> Эта живопись – словно поток сознания, открытый диалог автора один на один с природой, чутко фиксирующий и легко пренебрегающий второстепенными, невыразительными деталями»¹. Однако на самом деле фактура, роль и многообразие городского пейзажа в современном петербургском искусстве гораздо более объемны.

Начиная со второй половины XX века он становится своеобразным «безопасным полем» и «полигоном» для творческих экспериментов петербургских живописцев и графиков. В нем проявляются сюрреалистические, экспрессионистические, концептуальные тенденции современного

¹ Морозов А.И. Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995. С. 191.



Владимир Ватенин
Невский проспект. 1973
 Холст на картоне, темпера
 Частное собрание

петербургского искусства, а разнообразная городская палитра и многослойная городская мифология только способствуют все новым экспериментам. Как пример подобного переосмысления можно привести работы художников: Я.И. Крестовского, Э.П. Аршакуни, В.В. Ватенина и др. При этом городской пейзаж как жанр приобретает все большее значение для петербургского искусства, отражая стремительные изменения в жизни города и в целом смены исторических условий и жизни города, что симптоматично, ведь «одним из вариантов перекодирования текстов городской среды является их деконструкция как неизбежный момент исторической жизни и развития города»¹.

В контексте изучения развития ленинградско-петербургской пейзажной школы мы не проводим разграничений между официальными

¹ Зими́на С.Ю. Петербург как эстетический феномен: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: Спец. 09.00.041. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. С. 7.

и неофициальными художниками, а фокусируясь на конкретном жанре, анализируем общие тенденции развития современного петербургского искусства, роль и трансформацию образа города в произведениях самых разных художников. Этот новаторский подход позволяет выявить общие тенденции развития ленинградско-петербургского искусства на примере отдельно взятого жанра. «Образ города имеет свою судьбу, – писал Н.П. Анциферов, – каждая эпоха порождает свое особое восприятие; смена эпох создает постоянно меняющийся – текучий образ города и вместе единый в чем-то основном, составляющим его сущность как органического целого»¹.

Несомненно, академическая реалистическая традиция остается ведущей в этом контексте, однако наша задача – не только подчеркнуть ее значимость и развитие вслед за ведущими отечественными исследователями, но и ввести в научный оборот новые имена, обогатив ее палитру не только нетривиальными индивидуальными поисками живописцев, но и новым представлением о роли городского пейзажа в развитии петербургского искусства. В лоне академической традиции художников, что уделяют большое внимание городскому пейзажу в своем творчестве, довольно много. Обозначим некоторых из них: А.Н. Блюк, как пишет С.М. Грачева, «трактовать свои пейзажи он нередко будет именно в историческом ключе. <...> хоть они и не содержат исторического повествования, но глубоко пронизаны атмосферой исторического города, в котором каждый камень буквально дышит историей»², а также В.Л. Боровик, В.В. Прошкин, И.В. Суворов и др. Пейзажи художников-академистов продолжают традиции русской пейзажной школы и ее виднейших представителей – И.И. Левитана и А.К. Саврасова, а в самих видах как будто слышны музыкальные мотивы П.И. Чайковского, М.И. Глинки и М.П. Мусоргского. На ассоциации с художниками и музыкантами XIX века наводит подчеркнутая антииндустриальность видов, которые выбирают художники. В их работах мы практически не находим примет современности: электрических проводов, которые в реальности пересекают петербургское небо, автомобилей или рекламных щитов. Тем самым можно сказать, что Петербург в работах перечисленных мастеров особенным образом «застывает в безвремяе» и воспринимается как мифологический образ идеальной Культурной столицы. В этом мире

¹ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. М.: Бертельсманн Медиа Москва, 2014. С. 7.

² Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. С. 103.



Андрей Блюк
Бурный день на Неве. 2009
Холст, масло. 150 × 250 см

мы не находим прямых указаний на человеческое присутствие, но сам город воспринимается как величественный и таинственный живой организм. Однако среди молодых петербургских художников, таких как В.В. Егоров, А.П. Алехин, А.В. Тихонов и Н.П. Чирятьев, наблюдается другая тенденция – исследование так называемой эстетики пустот, которые художники подмечают в городском пространстве. Часто именно этот мотив становится центральным в их композициях. Кроме того, в контексте петербургской школы пейзажа на рубеже XX–XXI веков все активнее развивается фантастический и сюрреалистический пейзаж. В работах И. Дрозд, В. Блинова, Е.И. Ухналёва, Д.Е. Иконникова и др. мы не увидим в полной мере реалистического отображения петербургской реальности. Напротив, заметим ее конструктивное, смысловое и образное переосмысление, в котором вымысел и городская мифология сливаются с привычными городскими доминантами, образы прошлого и будущего – с поэтическим аккомпанементом, а сам Петербург предстает самодостаточным, но загадочным и мистическим персонажем больше, чем декорацией, на фоне которой развивается жизнь его жителей. В работах художников как будто выражается тезис философа И.И. Евлампиева: «В силу своей метафизической фундаментальности Петербург неподвластен времени. Он выражает саму сущность культуры как бытия на грани вечности, как прорыва в сферу абсолютного,

прорыва, нашедшего для себя предельно адекватную форму выражения, не порывающего с историческим временем, но господствующего над ним, покоряющего время»¹.

На основе анализа произведений более ста художников второй половины XX – начала XXI века можно сделать вывод о том, что городской пейзаж – самостоятельный жанр, привлекающий многих петербургских художников, число которых растет с каждым годом. В поиске нетривиального ракурса и новаторского подхода художники не останавливаются на технических экспериментах, а предлагают художественное высказывание о природе и фактуре петербургского пространства.

Традиционный подход к трактовке образа города складывается к 1970–1980-м годам. Это город-символ, при изображении которого совокупный художественный образ в произведениях составляется, как мозаика из предшествующей художественной традиции (ориентации либо на художников-мирискусников, либо на представителей ленинградской школы пейзажа – художников-маркистов 1930–1940-х годов), поэтических и литературных образов, связанных с городом,



Евгений Ухналёв
Дорога в никуда. 1978
Бумага, акварель. 81 × 81 см

¹ *Евламцев И.И.* На грани вечности: метафизические основания культуры и ее судьба // *Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры*. СПб.: Эйдос, 1993.



Николай Чирятьев

Тихая ночь. 2014

Холст, масло. 92 × 102 см

Музей современного искусства «Эрарта»

его мифологии и доминанты архитектурной составляющей, которая показывает воплощение идеального города. То есть Петербург как город-символ с ярко выраженным петербургским текстом, который впитывается в архитектурную ткань великолепных ансамблей, а также доминирует над природным пространством, противопоставляя себя ему с имперским величием, представляет собой надмирный, практически архетипический образ даже для тех, кто не бывал в городе или не читал всех литературных произведений, в которых он раскрывается с мистической стороны. Именно он закрепляется в культуре и искусстве как незыблемый и непоколебимый.

Во имя воплощения этого образа художники часто сознательно отказываются от примет современности и/или не обращают внимания на несущественные несовершенства или непарадную сторону городского пространства.

Однако с конца 1980-х годов начинают все больше развиваться тенденции, характерные для Арефьевского круга и в целом неофициальной школы живописи.

На рубеже XX–XXI веков художники все чаще стараются выйти из привычных категорий и традиционного образа-символа великодержавной

столицы, которые закрепились в культуре. Они активно пренебрегают канонами, экспериментируют в технике, например выполняя городские пейзажи на листах железа, создавая коллажи и инсталляции, а также активно и ярко приправляя архетипический образ индивидуальными трактовками и собственными художественными высказываниями, еще больше приближая городской пейзаж к тематической картине.

При этом роль архитектурной городской составляющей все больше снижается, все меньше топографически фиксируется художниками, на первый план выходит ее интерпретация художником, а выбор материала и формы исполнения обуславливает также выбор материала. Художники, используя экспериментальные техники, обогащают городские пейзажи персональным опытом переживания города, создавая фантастическое пространство, где город часто предстает отчужденным, безлюдным и мистическим, почти хтоническим и самостоятельным существом, силы которого всегда превосходят силы его жителей, которые редко являются фигурантами или свидетелями его внутренней жизни.

Образ Петербурга, таким образом, на рубеже XX–XXI веков из образа-символа превращается в город-аллегорию, что воспринимается нуминозно и дорассудочно, а рассудочно – иногда иронично и преувеличенно пренебрежительно, пусть и с сохраняющейся толикой мистицизма.

Кроме того, необходимо отметить новые важные характеристики жанра, которые характерны именно для рубежа веков, что говорит об усилении роли городского пейзажа в контексте развития современного петербургского искусства. Кроме технических и образных поисков происходит жанровая трансформация. В нашем исследовании, анализируя эволюцию развития жанра, мы приходим к выводу, что внутри городского пейзажа активно развиваются поджанры: петербургский портрет и петербургский натюрморт, что говорит, с одной стороны, о еще большем смешении пейзажа с другими жанрами и создании симбиоза на их границе, а с другой стороны, если рассматривать расширение перспектив развития жанра внутри и вглубь, то говорит об усложнении жанра как о признаке его важности и востребованности в современном петербургском искусстве.

Городской пейзаж как важнейший жанр для развития петербургской школы живописи раньше мало подвергался анализу с искусствоведческой точки зрения, что мы считаем важным исправить дальнейшими исследованиями и не только ввести новые имена в научный оборот, но и проанализировать развитие петербургской пейзажной школы, выделить тематические подтипы и показать развитие образа Петербурга, а кроме того, ввести в научный оборот новые поджанры и обосновать их значимость.

Секция 5

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Мария Дмитриевна Савченко

ВЛИЯНИЕ ГОЛЛАНДСКОГО РЕНЕССАНСА НА ХРАМОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ДАНИИ В ГОДЫ ПРАВЛЕНИЯ КРИСТИАНА IV

Правление Кристиана IV (1588–1648) в первой половине XVII века стало ключевым событием в истории городского строительства Дании. Король основал новые города, порты, чтобы укрепить оборону, расширил королевские верфи и построил дворцово-замковые комплексы в Копенгагене и его окрестностях¹. Динамичная градостроительная политика короля совпала с коренным изменением средневекового восприятия королевства. В момент, когда Кристиан IV взошел на трон в 1588 году, Дания с ее более чем 82 городами была самой урбанизированной страной в Скандинавии². Однако большая часть городов по площади была невелика и среди промыслов преобладала местная торговля. Кристиан IV хотел проводить экспансивную торговую политику, поскольку, как и большинство его современников, считал, что торговля и мореплавание – это главный путь к процветанию королевства. Таким образом, в основе городской политики короля лежали экономические идеи.

Интерес короля к городам имел и военный аспект, поскольку датские города были открытыми и неукрепленными. В двух войнах со Швецией – Семилетней (1563–1570) и Кальмарской (1611–1613) – наиболее серьезным нападениям со стороны шведов подверглись города приграничных провинций – Халланд и Блекинге. Высокая точность артиллерии

¹ *Engberg J.* Christian IV. Scandinavian king // Encyclopedia Britannica, July 20, 1998. URL: <https://www.britannica.com/biography/Christian-IV> (дата обращения 26.01.2024).

² *Heiberg S.* Christian IV and Europe: The 19th Art exhib. of the Council of Europe, Denmark 1988: [A catalogue] / Ed. by S. Heiberg. København: Found. for Christian IV, 1988. P. 483.

потребовала новых оборонительных сооружений, поскольку высокие стены замка больше не обеспечивали защиты. Фредерик II, отец Кристиана IV, предпринял меры по превращению средневековых замков в крепости. Теперь они были окружены огромными выступающими валами с бастионами, из которых можно было обстреливать атакующего или осаждающего врага¹.

Наиболее значимо развитие градостроительства в Дании, безусловно, отразилось на столице королевства – Копенгагене. Кристиан IV поставил перед собой цель превратить Копенгаген в европейский ренессансный город. С военной и коммерческой точек зрения Копенгаген развивался так же, как и другие города страны, только объем королевских финансовых вложений там был намного больше, поскольку Копенгаген стал метрополией Дании.

Кристиан IV первым построил цепь валов и бастионы вокруг Копенгагена, а также огромную гавань для растущего флота. Крепости «бастионного типа», однако, не обеспечивали полную защиту городов. Эта проблема была решена с помощью так называемого «укрепленного города», где город и крепость составляли единое целое. Ш. Хайберг указывает, что «идея укрепленного города возникла у теоретиков итальянского Возрождения, и она была подвергнута решающему испытанию во время голландского восстания против Испании в 1577–1608 годах»². Голландские города было трудно захватить. Кристиан IV внимательно наблюдал за этим развитием событий и в результате ввел укрепленный город в практику крепостного строительства на территориях датского королевства.

Король инициировал строительство монументальных складов вокруг гавани, в которых размещались оружейная, пивоваренная и ресторанный палата для флота. Рядом была построена первая в Европе биржа, которая предназначалась для продвижения торговли, инвестиций и банковских дел, а также для размещения магазинов с предметами роскоши. Среди дворцово-замковых комплексов, которые основал или перестроил Кристиан IV преимущественно в стиле маньеризма, были дворец Спарепенге в парке замка Фредериксборг к северу от Копенгагена; перестроенный после пожара 1629 года замок Кронборг; арсенал Тейхусет, часть новой военно-морской гавани; башня замка Колдингхус в Ютландии; новый замок Фредериксборг и средневековый замок Розенборг в Копенгагене; перестройка Копенгагенской ратуши; пивной дом; несколько домов или усадеб, в том числе Йегерсборг к северу от Копенгагена; большая

¹ Heiberg S. Christian IV and Europe. P. 483.

² Ibid.

королевская усыпальница в соборе Роскилле и ее башни; церковь Холмена, воздвигнутая в бывшей якорной кузнице для военных и морских служащих; первое в стране почтовое отделение; старейший студенческий колледж Регенсен и Круглая башня (астрономическая обсерватория), к которой примыкает церковь Троицы, не законченная при жизни Кристиана IV¹.

Новые города и дворцово-замковые комплексы проектировались профессиональными инженерами, или геометрами, как они себя называли. В первые годы правления Кристиана IV инженеры приезжали в основном из Нидерландов, поскольку голландцы были ведущими военными инженерами в Северной Европе. Начиная с 1630 года их все чаще заменяли датчане. Другими словами, в правление Кристиана IV появился датский инженерный корпус, наиболее выдающимися фигурами которого были Аксель Уруп и Ханс Якобсен Шьет². Известно, что градостроительные планы инженеров предоставлялись королю на утверждение, и рукописные источники указывают на то, что король часто выдвигал возражения. Замечания, которые исходят из писем Кристиана IV, показывают его весьма сведущим в фортификации.

Ведущую роль среди инженеров играла иммигрантская фламандская семья каменщиков Стенвинкель. Исследователи отмечают, что «голландский Ренессанс стал любимым строительным стилем короля. Независимо от его отправной точки в голландской буржуазии, в Дании он стал почти символом развития здания датской королевской власти. Но стиль также получил свое собственное развитие в форме, адаптированной к местным условиям, которая так часто характеризовала датскую архитектуру»³. В этой связи также примечательно, что распространению голландского архитектурного стиля с его богатством деталей и орнаментальной резьбой способствовали работы фламандских художников, таких как Корнелис Флорис и Ганс Вредеман де Врис, которые служили важными образцами для подражания датским каменщикам и столярам⁴.

В частности, постройки в стиле голландского Ренессанса были выполнены Гансом ван Стенвинкелем старшим, который приехал в Данию в 1578 году по случаю строительства Кронборга, а с 1583 года был

¹ *Neville K.* In Search of Christian IV's Royal Frederiksborg // *Art History*. Vol. 43. Issue 2. Special Issue: Art through Denmark. 2020. Pp. 360–383.

² *Heiberg S.* Christian IV and Europe. P. 484.

³ *Faber T.* Dansk arkitektur. København: Arkitektens forl., 1963. P. 50.

⁴ *Hartmann S., Villadsen V.* Danmarks arkitektur: Byens huse, Byens plan / Under red. af H. Lund. Gyldendal, 1979. P. 63.

королевским строителем, что означало полное подчинение Кристиану IV и невозможность работать с другими проектами, кроме королевских¹. Его сыновья Ханс ван Стенвинкель и Лоренц ван Стенвинкель также принимали активное участие в строительных планах Кристиана IV.

В 1536 году в Дании произошла Реформация, в результате которой король Дании и Норвегии Кристиан III (1534–1559) стал главой церкви, а также создателем церковных законов. Как утверждает Ш. Хайберг, в это время «гуманистическая окраска, которую церковь приобрела при Фредерике II, была стерта, и следствием этого стало ужесточение церковных дел. При Кристиане IV Ханс Поулсен Ресен основал лютеранско-ортодоксальную датскую церковь, в результате которой теолог мог бы через короля управлять церковью»².

Задача состояла в том, чтобы удержать всех жителей королевства в рамках единой веры – собрать их под властью, которая, согласно лютеранским идеалам, требовала полного подчинения правителю. Безусловно, все это вызвало многочисленные гражданские беспорядки. Кристиану IV казалось, что различные кальвинистские тенденции представляли особую угрозу, в частности, потому, что они увеличивали право народа назначать власть и распоряжаться ею. Стало чрезвычайно важно поддерживать население Дании именно в лютеранской вере. Церковное строительство в первые десятилетия после 1536 года было редким, основное внимание было сосредоточено на ремонте старых храмов.

При Кристиане IV в связи со строительством новых городов было построено много церквей, а другие расширены. Церкви разнообразны по планам, фасадам и интерьерам, но у них есть определенные общие черты – они вместительны и особое внимание уделяют проблеме освещенности, которая решается за счет больших окон. Многие планы церквей демонстрируют тенденцию к центрической композиции. Благодаря добавлению больших трансептов планы церкви Холмена и Святого Петра в Копенгагене имеют форму греческого креста. Церковь в Кристианстаде имеет короткие и широкие трансепты, которые открывают пространство по оси креста, а так и недостроенная ротонда Святой Анны имела центральный 12-гранный план.

Благодаря тесным художественным связям между Голландией и Данией при Фредерике II и Кристиане IV голландский церковный интерьер стал источником вдохновения для датских церквей. В храме у каждого

¹ *Hartmann S., Villadsen V. Danmarks arkitektur: Byens huse, Byens plan / Under red. af H. Lund. Gyldendal, 1979. P. 63.*

² *Heiberg S. Christian IV and Europe. P. 484.*

прихожанина было свое определенное место в зависимости от финансового состояния и рода занятий. Состоятельные граждане демонстрировали свое положение подарками. Надписи и личные знаки гарантировали вечную признательность дарителя, а надгробные плиты с портретами и памятными надписями были установлены в большом количестве. Церковное убранство увеличилось во времена Кристиана IV. Простой церковный стиль, который считался идеальным в конце XVI века, был заменен все более сложным декором.

К числу новых строительных сооружений относится научно-исследовательский комплекс Тринитатис. Он был построен в Копенгагене в 1637–1656 годах по инициативе Кристиана IV. Комплекс состоит из трех частей: обсерватория (Круглая башня), церковь Троицы и библиотека на вершине церковного здания, которая до 1861 года функционировала как университетская библиотека и как учебный центр для всей Дании. Название Тринитатис означает «Триединство», которое символизировало триединое предназначение комплекса – университетская церковь должна была обеспечить возможность студентам и преподавателям посещать богослужения, не покидая стен университета¹.

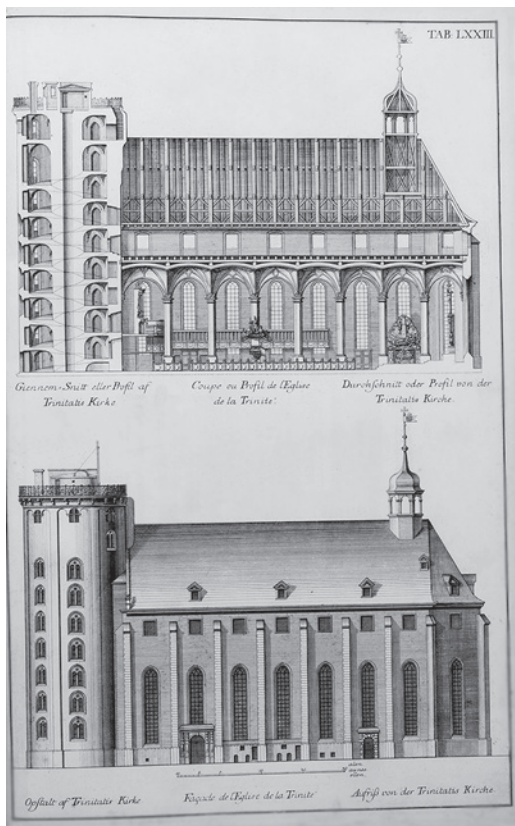
Строительные работы научно-исследовательского комплекса курировал Ганс Стенвинкель младший, которого позже сменил Леонард Блазиус, а непосредственно строительством занимался Йорг Шеффель из Берна². Изначально датский математик и астроном Кристиан Лонгомонтан (1562–1647) предложил разместить обсерваторию за пределами города, чтобы обеспечить лучшие условия для астрономических наблюдений, но король отклонил это предложение. В 1637 году был заложен первый камень в фундамент, а в 1642 году торжественно открыта Круглая башня, в обсерватории которой датский астроном Оле Ремер (1644–1710) впервые в мире определил скорость света³.

Круглая башня построена в цилиндрической форме из чередующихся желтых и красных кирпичей, привезенных из Нидерландов. С тыльной стороны башня пристроена к Троицкой церкви. Примечательно, что подъем на верх башни, включая библиотеку, осуществляется не по лестнице, а по спиральному пологому пандусу. Спиральный подъем составляет 210 метров в длину, таким образом, он семь с половиной раз опоясывает

¹ Обухова О.И. Копенгаген. Жемчужина Скандинавии. М.: Вече, 2012. С. 105.

² *Balslev Jørgensen L., Lund H., Nørregård-Nielsen H.E. Danmarks arkitektur: Magtens bolig.* Gyldendal, 1980. S. 118.

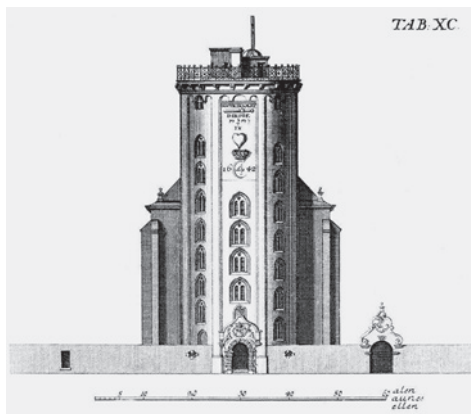
³ *Hvem byggede hvad: Gamle og nye bygninger i Danmark / Red. af H. Langberg.* København: Politikens forl., 1952. S. 117.



Копенгаген. Научно-исследовательский комплекс
Тринитатис. 1637–1656
Архитектор Ганс Стенвинкель младший

башню. Считается, что создание такого пандуса – это авторская идея Кристиана IV. Задумка появилась из функционального предназначения башни: в первую очередь, задача состояла в том, чтобы было удобно доставлять тяжелые астрономические инструменты в обсерваторию, а во вторую очередь – доставлять книги в университетскую библиотеку. Таким образом, за счет использования телеги с лошастью груз не приходилось нести вручную.

В верхней части Круглой башни изображены королевский герб и зашифрованный латинскими буквами ребус, разработанный лично Кристианом IV. Ребус расшифровывают как послание короля самому себе:



Копенгаген. Круглая башня. 1637–1656
Архитектор Ганс Стенвинкель младший



Копенгаген. Королевский герб и зашифрованный латинскими буквами ребус Кристиана IV на Круглой башне. 1637–1656

«Gud, led den rette laere og retfaerdighed ind i hjertet paa den kronede Christian IV, 1642» («Да ниспошлет Господь праведные наставления и справедливость в сердце Кристиана, 1642»)¹. Перед башней находится бюст датского астронома Тихо Браге. Несмотря на то, что обсерватория Круглой башни построена спустя 40 лет после смерти астронома, его имя ассоциируется с башней в связи с тем, что он с непостижимой для своего времени точностью определил положение светил на небе и был учителем Оле Ремера².



Копенгаген. Церковь Троицы. 1637–1656
Архитектор Ганс Стенвинкель младший

Троицкая церковь состоит из трех нефов равной высоты, разделенных прочными восьмиугольными колоннами тосканского ордера. Все три нефа имеют звездообразные своды, а колонны делят церковь на семь секций. На внешних стенах каждой из них есть высокое стрельчатое окно. С внешней стороны сооружение выделяется рядом контрфорсов, которые поднимаются вверх. Интерьер церкви выполнен в светлых тонах, а внутри находится трехсторонний алтарь. Церковь была освящена в 1656 году.

В целом подобная структура церкви напоминают датскую церковь поздней готики (план, формы окон и сводов). Предположительно, образ ничем не украшенного фасада и светлого интерьера с четкими

¹ Heiberg S. Christian IV and Europe. P. 478.

² Обухова О.И. Копенгаген. Жемчужина Скандинавии. С. 105.

линиями символизирует теологию, которую Кристиан IV внедрил в университетский курс.

Среди памятников европейского храмового зодчества XVII века, которые отчетливо демонстрируют взаимосвязь датской архитектуры эпохи Кристиана IV с голландским Ренессансом, – приходская церковь Холмена в Копенгагене и две протестантские церкви Ноордеркерк и Вестеркерк в Амстердаме.



Генрих Хансен

Празднование в церкви Холмена. 1836–1890

Холст, масло. 475 × 550 см

Государственный музей искусств, Копенгаген

Церковь Холмена первоначально была кузницей для изготовления корабельных якорей, связанной с судостроением в Холмене – королевской верфью, построенной в 1562–1563 годах при Фредерике II¹. Фронтон кузницы был украшен в итальянском стиле Ренессанса по образцам, разработанным Себастьяно Серлио – итальянского живописца, сценографа, архитектора, одного из ведущих теоретиков искусства эпохи позднего итальянского Возрождения. В 1619 году по проекту архитектора Леонарда Блазиуса здание кузницы было расширено и преобразовано в церковь, но только в 1641–1643 годах церковь была перестроена и теперь к ней примыкали два трансепта и медный шпиль. Таким образом, в 1640–1646 годах Леонардом Блазиусом, стоящим на службе у короля Кристиана IV,

¹ Heiberg S. Christian IV and Europe. P. 478.

была сооружена новая *крестообразная* церковь Холмена. В результате перестройки здание башни стало алтарем церкви. Окончательный план храма приобрел форму греческого креста.

Изначально интерьер церкви имел неглубокий бочкообразный свод, который был украшен лепниной, демонстрирующей герб, а также гроздья фруктов и ангелов с музыкальными инструментами. Большая часть интерьера утрачена, сохранилось лишь несколько панно времен Кристиана IV. В храме много высоких окон с низкими арками. Уже во времена Кристиана IV в церкви были установлены балконы и закрытые скамьи. После реставрации были изменены условия освещения помещения. Окна в трех стенах алтаря частично замурованы, так что он освещен только с одной стороны. В контексте датской архитектуры это был новый тип церкви, который создал Кристиан IV – центральная церковь, скромная снаружи, функционально разделенная в результате нового освещения церковного пространства. Внутри храма находится множество надгробных плит, которые частично относятся ко времени Кристиана IV, – это стало своего рода тенденцией в развитии городских церквей в XVII веке. В погребальной часовне находятся 34 склепа самых известных моряков Дании, среди которых национальные герои – Нильс Юла и Петер Торденшельд, адмиралы – Хенрик Снеедорфф, контр-адмиралы – Карл Хаммерих, Карл Йессен, Иохан Хопп, Свенд Урсин¹. Алтарь и кафедра украшены резьбой по дереву высокого качества, выполненной в 1661–1662 годах Абелем Шредером младшим, резчиком из Нестведа².

Крестообразная протестантская церковь Ноордеркерк в Амстердаме была построена в 1620–1623 годах нидерландским архитектором и скульптором Хендриком де Кейзером для евангелистов западных и северных районов города³. Также он спроектировал церкви Зейдеркерк и Вестеркерк. В то время как Зейдеркерк и Вестеркерк имеют более традиционный вид базилики, Ноордеркерк имеет симметричную *крестообразную* планировку, отражающую идеалы Ренессанса и протестантизма. Когда Хендрик умер в 1621 году, его сын Питер взял на себя руководство строительством на последних этапах вместе с Хендриком Якобсом Стаетсом, городским плотником, и Корнелисом Данкертсом, городским каменщиком. В дальнейшем церковь Ноордеркерк стала образцом протестантской сакральной архитектуры.

¹ Обухова О.И. Копенгаген. Жемчужина Скандинавии. С. 114.

² Steenberg J. Holmens Kirke // Danmarks Kirker. København: Kristensen, 1958. S. 24.

³ Kannegieter J.Z. «Wie Was de Bouwmeester van de Noorderkerk Te Amsterdam?» // Oud Holland. 1962. Vol. 77, no. 3/4. Pp. 240–245.



Питер ван ден Берге
 Вид на Ноордеркерк в Амстердаме с Зюйд-Вестенберге
 1694–1737
 Офорт, резец. 29,9 × 32,2 см

Следующая протестантская церковь Вестеркерк, спроектированная тем же архитектором Хендриком де Кейзером, была построена по заказу городского совета Амстердама в 1620–1631 годах и завершена его сыном Питером де Кейзером¹. Здание было не первой церковью в Амстердаме, но самой большой, построенной как протестантская церковь. Вестеркерк сооружена в стиле голландского Ренессанса и имеет форму *двойного креста*. Здание представляет собой прямоугольную конструкцию – 48 м в длину, 28 м в ширину и 27,5 м в высоту до деревянного цилиндрического свода в нефе.

Исследователи Карлова университета в Праге Бланка Альтова и Зденек Р. Неспор утверждают, что именно местные условия и возможности городских религиозных общин играли большую роль в проектировании,

¹ Weissman A.W. De Nederlandsche Bouwkunst Omstreeks 1600 // Oud Holland. 1908. Vol. 26, no. 4. Pp. 205–218.



Ян ван дер Хейден
Вид на Вестеркерк, Амстердам. 1637–1712
Холст, масло. 91×114 см
Коллекция Уоллес, Лондон

строительстве и обустройстве церкви, нежели чем внешние религиозные законодательные ограничения. «Здания Хендрика де Кейзера воплощают идеал кальвинистского проповедника. Церковь, которая должна была стать одной из самых авторитетных для всего протестантского мира, использует геометрические мотивы в объемно-пространственном и планировочном решениях – квадрат, восьмиугольник, круг или греческий крест. В его центре находятся кафедра и баптистерий, вокруг которого почти театрально группируются скамейки»¹.

Характерными чертами сходства между приходской церковью Холмена в Копенгагене и протестантскими церквями Ноордеркерк и Вестеркерк в Амстердаме является, в первую очередь, их геометризм. Кроме

¹ *Altová B., Nešpor Z.R. Architektura omezení. Středoevropské protestantské kostely v éře protireformace v komparativní perspektive II // Lidé Města. 2013. № 15. S. 469–475.*

того, в декоре церквей преобладают детали, характерные для зодчества эпохи Возрождения, такие как фронтоны и волюты, а также стремление к естественному освещению и белому цвету стен. Самой ярко выраженной общей чертой между церковью Холмена и Ноордеркерк является крестообразная конструкция, а между всеми тремя церквями – высокие окна крупной формы с арочными завершениями.

Таким образом, архитектурное сходство приходской церкви Холмена с двумя протестантскими церквями Ноордеркерк и Вестеркерк свидетельствует о влиянии голландского Ренессанса на зодчество Дании в годы правления Кристиана IV. На существование этой прочной связи указывают и хронологические диапазоны строительства: приходская церковь Холмена в Копенгагене была перестроена в 1640–1646 годах, протестантская церковь Ноордеркерк в Амстердаме построена в 1620–1623 годах, Вестрекерк – в 1620–1631, и обе сохранились в первоначальном виде. Итак, вполне естественно, Л. Блазиус, будучи голландцем, работавшим в Копенгагене в 1640-е годы, мог осуществить перестройку церкви Холмена по прототипу амстердамских храмов Ноордеркерк и Вестеркерк.

Милана Алиевна Арсанукаева

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖУЗЕППЕ КАПОГРОССИ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Метаморфозы творческого метода итальянского художника Джузеппе Капогресси (1900–1972), кардинально перешедшего от фигуративной живописи к знаковой абстракции, обнаружили сложность и неоднозначность художественной ситуации Италии рубежа 1940–1950-х годов. На волне послевоенного творческого подъема после «черного двадцатилетия» режима Муссолини, отмеченного довлеющей неоклассической тенденцией в искусстве, художественный мир Италии включился в общеевропейский процесс реабилитации модернизма и обновления изобразительного языка, что здесь вылилось в противостояние фигуративного и абстрактного начал.

В этой связи творческая эволюция Капогресси, его переход от образа к знаку, предстает своеобразным симптомом времени. В довольно зрелом возрасте художник разработал собственный алфавит, в основе которого – паттерн в виде зубчатого гребня, и эта трансформация в передового абстракциониста заняла очень короткие сроки, но предшествовал ей более чем двадцатилетний стаж изучения возможностей реалистической традиции, что заслуживает подробного рассмотрения. Поиск индивидуального стиля Капогресси и резкое изменение его изобразительной манеры в призме исторических трагедий и сменяющихся эпох наглядно продемонстрировали перестройку мироощущения послевоенных лет.

Живописному мастерству будущий художник, оставивший карьеру юриста, учился в студии фресковой живописи Джамбаттисты Конти, параллельно рисуя с натуры и копируя таких великих живописцев прошлого, как Пьеро делла Франческа и Микеланджело. Затем последовали уроки в частной школе Феличе Карена (1879–1966), а также многочисленные

поездки (1927–1933) в Париж, столицу модернизма, где общение с Джорджо де Кирико и его братом Альберто Савинио, Филиппо де Пизисом сыграло роль своеобразной художественной подготовки. Нередко ранний живописный стиль Капогросси из-за пастельной палитры, тонкой нюансировки и градации тонов относят к тонализму и усматривают в нем влияние той самой фресковой живописи, которая его впечатлила еще в начале творческого пути.

Тридцатые годы в творчестве Капогросси прошли под знаком Римской школы, представителем второго поколения которой он явился вместе с Карло Леви, Коррадо Кальи, Эмануэле Кавалли и Фаусто Пирранделло. Масштабное художественное направление, которое принято рассматривать оппозирующим профашистской ориентации, не имело ни программ, ни манифестов: искусство «римлян» было скорее аполитичным, чем открыто противостоящим государственному курсу страны. Художники Римской школы были неизменными участниками всех крупных государственных выставок¹. Уже в 1930 году Капогросси принял участие в XVII Венецианской Биеннале, а спустя два года впервые экспонировался на выставке Фашистского национального союза изящных искусств, где участвовал еще не раз, представляя искусство, напрямую не связанное с официальной риторикой, но и не расходящееся с ней ввиду ее же неоднозначности. Сопротивление выражалось довольно завуалировано – в изменении интонации лишь внешне совпадающих с официальным курсом мотивов. У Капогросси эпизоды повседневной современности преподносятся как застывшие в вечности сцены безмятежного бытия. Его игроки, циркачи и купальщики окутаны элегической атмосферой архаики, они словно бесплотны и совершенно отдалены от бурного ритма реальной действительности, нарочито лишены ее пульсации. Капогросси, обращаясь к характерным для фашистского лексикона мотивам, переворачивает изначально заложенный в них смысл: показанный на II Квадриеннале национального искусства «Игрок в пинг-понг» (1931), замерший как на древней монете, вероятно, никогда так и не ударит мячик ракеткой. Напоминающая фресковую живопись манера письма художника придает и без того на вид состаренной станковой картине монументальность, свойственную настенным росписям Проторенессанса. По примеру старших представителей Римской школы, Мафая и Шипионе, Капогросси пробует возможности архаизма, метафизики

¹ См.: *Вяземцева А.Г.* Искусство тоталитарной Италии. М.: РИП-Холдинг, 2018. С. 277.



Джузеппе Капогросси
Игрок в пинг-понг. 1931
Холст, масло. 72 × 52 см
Национальная галерея современного искусства, Рим

и классицизма, приходя к оригинальному, пронизанному романтической идеалистичностью стилю живописи¹.

Похожее ощущение безвременности исходит и от его «Гребцов» (1932). Выхваченная из окружающей реальности довольно обыденная сцена летнего отдыха преподносится художником как некое сакральное действие, где проводником для зрителя в пространство картины служит лишь белгий взгляд одного из купальщиков. На мгновение установленный зрительный контакт с персонажем воспринимается как слабая связующая нить между смотрящим и изображенным миром – никакой героической

¹ См.: Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века [Каталог выставки]. СПб.: SKIRA; Государственный Эрмитаж, 2005. С. 27.

патетики, свойственной искусству тоталитарных режимов, здесь не просматривается.

Такое парадоксальное отсутствие жизненной силы в этих образах, которые по своему замыслу, наоборот, всегда предназначались для визуального олицетворения энергии молодости, отражает настроения итальянского искусства фашистской эпохи. Используя миф о новом Возрождении, воспевая вечные идеалы материнства, молодости и здоровья, она смогла заполнить собой всю культурную жизнь Италии, вовлекая в нее все больше художников разных направлений, в том числе путем практики меценатства, премирования и активной выставочной деятельности. Таким образом, классический для изобразительного искусства сюжет «подстраивался» под идеологические установки¹ и становился гарантом лояльности критики и власти. Более того, как справедливо отмечает Вяземцева, художники даже охотно использовали «универсальные» образы атлетов, женщин, семьи, крестьян для собственных пластических поисков, которые отнюдь не сводились к буквальному следованию пропаганде². Тематический ряд картин Капогросси перекликался с ее актуальными сюжетами, но их образный строй и настроение шли вразрез с ожидаемым властью ощущением триумфа. Нужно понимать, что возведенные в культ ценности были не возвращены новым государством, а почерпнуты из всего опыта истории человечества как наиболее волнительные темы, потому и художники с такой легкостью обращались к знакомым сюжетам, по своему первичному смыслу никоим образом не связанным с фашистской идеологией.

Так, курс на возвращение к вечным идеалам и ценностям, взятый сразу же после Первой мировой войны во всем европейском искусстве как способ умиротворения в ответ на пережитые в эти годы ужасы, проявился в идее «возврата к порядку» после потрясений авангарда, что сыграла злую шутку с искусством Италии эпохи Муссолини. Подхваченная идеологией неоклассическая эстетика, возникшая до нее и независимо от нее, хоть и стала ее инструментом, но придала двусмысленность всем фашистским установкам и фантазиям.

Одним из ключевых здесь закономерно стал архетипический образ матери и Мадонны в целом. Капогросси на эту свойственную Италии с ее огромным наследием ренессансных мадонн непреходящую тенденцию откликается редким для фашистского лексикона сюжетом «Благовещения» (1933), который вновь трактует очень субъективно, даже несколько

¹ См.: Вяземцева А. Г. Искусство тоталитарной Италии. С. 250.

² См.: Там же. С. 251.

изменяя иконографию. Архангел Гавриил здесь приобретает женские черты, а лицо Девы Марии наделяется архаичной угловатостью и сдержанностью, что вновь отдаляет нас от сегодняшнего дня. Преподносимая благая весть сопоставлена с еще одним символическим образом – находящимся за спиной Марии одиноким голым деревом, вероятно, воплощающим идею возрождения и будущего спасения. Несмотря на то, что христианские мотивы и сама тема материнства интерпретировались сквозь призму нравственного долга женщины перед государством подарить новую жизнь и быть готовой, подобно Мадонне, отдать ее во имя великой цели, в безмолвной сцене Капогресси ничего подобного нельзя считать – его мысль глубже. Художник размышляет скорее о той надежде, что была дана миру вместе с возвещением о будущем появлении Спасителя и не может быть присвоена никакой идеологией. Направленный в бесконечность взгляд распахнутых глаз Марии, будто знающей все заранее и потому не замечающей стоящего прямо перед ней ангела с ветвью, воспринимается как немое обращение к зрителю и современности.

Отвлеченное от правительственной риторики творчество Капогресси тридцатых годов оказалось оценено современниками. Среди шедевров его тонального периода критики отмечали картину «Разлив на Тибре» (1934),



Джузеппе Капогресси
Разлив на Тибре. 1934
Холст, масло. 89 × 146 см
Частное собрание



Джузеппе Капогресси
Танцы на берегу реки. 1934–1935
 Холст, масло. 140 × 172 см
 Частное собрание

показательную с точки зрения будущего обращения художника к знаковой абстракции. Купальщики здесь играют роль стаффжа, тогда как все пространство картины побережья с пляжными кабинками представляет собой не столько пейзаж, сколько игру линий – композиция построена на ахроматической игре горизонталей, вертикалей и зигзагов, то есть геометрических элементов. Архаичная природа Средиземноморья, сохранившая ту же атмосферу первозданности, как и тысячами лет ранее в легендарные времена античности, тоже связывалась с возрождаемым мифом о былом величии Италии.

Мотивы призрачной реальности, которую Капогресси передает посредством локальных пятен цвета, сближаются с метафорой, так что порой сложно до конца их разграничить. Линия театральности, миражного мира в итальянском искусстве была задана еще метафизической живописью. При рассмотрении работ Капогресси возникает впечатление ирреальной, искусственно воссозданной и остановленной действительности его одновременно монументальных и эфемерных персонажей. Так и в картине «Танцы на берегу реки» (1935), получившей второе место

на Международной выставке 1937 года в Питтсбурге: на первый взгляд, здесь лейтмотивом должна звучать тема праздника жизни и вечной молодости, но примитивная окаменелость и таинственная немота персонажей наводит на размышления о инфернальном характере схематично выстроенной сцены.

Проходящая сквозь работы Капогресси тридцатых годов меланхолическая отрешенность была также следствием все более жесткого воплощения идеологических ценностей фашизма¹ в художественном мире Италии. Даже на этой тематически безобидной картине заурядные атрибуты праздника – карнавальные флаги, разбросанные по земле музыкальные инструменты – теряют свое прямое назначение и приобретают противоположный смысл как метафоры бренности, а не радости бытия. Они связывают картину Капогресси с еще одним очень характерным искусству первой трети века мотивом театральности. Следом за Сезанном и Пикассо художник, как и многие его современники, обращается к персонажам комедии дель арте, циркачам и артистам. Однако в случае Капогресси они лишены символического подтекста и изучаются им как натурные штудии. Позирующие танцовщицы приобретают почти постановочный характер. По собственному признанию художника, ориентировавшись сначала на неоклассицизм, с 1937 года он переместил фокус внимания на Сезанна – подлинного революционера в современной живописи². Аналитический взгляд Сезанна и присутствующая ему лепка объемов ярким локальным цветом отличает работы 1940-х годов от предшествовавших лет. За одну из своих балерин (1941), написанную в такой непредсказуемой манере и напоминающую рядовой натурный этюд, Капогресси в 1942 получил художественную премию Бергамо.

Художник, десятилетиями строивший свои картины на градациях тонких тональных отношений, отказался от визитной карточки своего творчества и от изучения созидательной функции цвета перешел к форме. Он пробует себя и в посткубизме, который в Италии был связан с группой «Корренте», чей посыл прямого противостояния официальному искусству был ему близок. Так, эстетика посткубизма просматривается в картине 1948 года «Две гитары». Пройдет еще год – художник навсегда откажется от фигуративного искусства. Здесь же пространство постановочной сцены

¹ См.: Футуризм. Новеченто. Абстракция. Итальянское искусство XX века [Каталог выставки]. С. 26.

² См.: Capogrossi dalla Figura al Segno / A cura di F.R. Morelli. Roma: Studio d'Arte Campaiola, 2018. P. 75.



Джузеппе Капогресси

Две гитары. 1948

Холст, масло. 100 × 145 см

Национальная галерея современного искусства, Рим

с Арлекином выкристаллизовывается в дробящих изображении сегментах. Геометрическая сетка проходит сквозь него, желая обнажить невидимую человеческим глазом структуру вещей, а сам герой растворяется среди калейдоскопа драпировок, становясь частью этого продуманного натюрморта. Устраняя обычно сопровождавшую образ комедианта семантику, художник фокусируется на пространствах воздуха и цвета, собирая их в единое целое. Мир, распадаясь на цветовые плоскости, теряет свою материальность, обнаруживая ее ненадобность. На этом примере можно попытаться проследить ход мысли художника, который затем придет к полному отказу от иллюзорного натуроподобия, но будет продолжать, как и прежде, смотреть на вещи, однако теперь полностью усваивая их, а не подражая¹.

С большой вероятностью эта картина, представленная на первой послевоенной Биеннале, подвела итог военному периоду творчества художника, о котором нам почти ничего неизвестно, – это время было отмечено острым творческим кризисом. Сам Капогресси впоследствии именно им объяснял происходившие стилистические перемены²: состоявшийся

¹ См.: Capogrossi dalla Figura al Segno. P. 69.

² См.: Ibid. P. 75.

мастер, подводя итог четверти века своего творчества, ощутил острую необходимость оставить позади достигнутые результаты и освободиться от скопившегося за эти годы творческого груза. Решением стало тотальное обнуление посредством изобретения собственной универсальной структурной единицы – своего рода паттерна или знака в виде зубчатого полумесяца, гребня.

Последние двадцать лет творчество Капогресси будут составлять сотни «поверхностей»¹ графических кодов. Найденный художником элементарный гребенчатый знак многократно повторится в тысячах вариаций. Однако нужно понимать, что самые первые работы, именуемые «*superficie*», сначала не имели ни намека на какие-либо графические единицы. Стилистически первые «поверхности» были выведены из кубистического приема передачи пространства путем преломления плоскостей. Редуцируя реальность, Капогресси пришел к пониманию того, что иллюзорно воссоздаваемые на картинах предметы – «это не более, чем символы пространства», как очень точно отметил Джулио Карло Арган².

Исследуя возможности живописного поля, Капогресси перешел от посткубизма к стадии геометрической абстракции. Кристаллизация сменилась уплощением: пространство больше не строится с помощью цветных плоскостей, а разбивается на геометрические матрицы, что становятся своеобразной подложкой для наносимых поверх красочных штрихов, точек, скобок, пунктиров, зигзагов, решеток, а иногда и цифр, которые, теряя свое значение, обретают выразительность. Ряды упорядоченных знаков ритмически выстраивают само изображение, а их свободные потоки вносят динамику. Ассоциации с картографическими знаками, как и сама кодировка пространства, не были умышленными – идеографический характер работ стал естественным следствием стремления художника к унификации.

Декоративная мозаичность первых «поверхностей» будет очень быстро преодолена выведением организующей и упрощающей художественную речь формулы, напоминающей архаические алфавиты, благодаря которой он смог добиться кажущейся примитивной простоты изречения³. Фирменный знак появился еще в работах 1949 года, а в январе 1950-го Капогресси дебютировал с ним в Риме, а следом – на XXV Биеннале в Венеции.

¹ Итал. – *superficie* – поверхность.

² См.: Giuseppe Capogrossi. Documenti. Gallerie d'Arte Martano/Due, aprile–maggio 1970. Torino: La nuova grafica, 1970. P. 4.

³ См.: Capogrossi dalla Figura al Segno. P. 67.



Джузеппе Капогросси
Поверхность 67. 1950
 Холст, масло. 210 × 86 см
 Национальный центр искусства
 и культуры Жоржа Помпиду, Париж.

Радикальная трансформация не была выбором культурной политики, ее даже нельзя классифицировать и точно отнести к какому-либо стилистическому направлению. Знаковая абстракция художника открыла новую главу в развитии информализма, ведь прямой аналогии или схожего прецедента не было как в итальянском, так и в мировом искусстве. Смелое открытие живописца, всего пару лет назад поддерживавшего реалистическую тенденцию, органично вписалось в разворачивавшийся тогда в Италии спор между фигуративным и абстрактным искусством. Однако для Капогросси между ними не существовало антиномии, поэтому и природа его модуля была столь неоднозначна. Однообразный знак-буква в своих вариациях и повторениях обретает бесконечную изменчивость: то он нитевидный, то плотный, то монументально заполняет собой всю по-

верхность, то собирается в упорядоченные ряды, то свободно «гуляет», парит в пустоте, то становится схемой, матрицей. Свойственные ему антропоморфные и анималистические черты рождают предположения, что на Капогросси могли повлиять рисунки скандинавского бронзового века¹ и искусство древних культур в целом, например звериный стиль – возможно, отсюда формальное сходство с лапой или безголовым слоном. Изобретенный им

¹ См.: Кармел П. Абстрактное искусство. Всеобщая история. М.: МАГМА, 2020. С. 287.

знак можно сравнить с алфавитом, сведенным к одной букве, которую можно написать бесконечным количеством последовательностей или произнести бесконечным числом способов¹. Идеографическое пространство его картин, несмотря на схожесть с первобытными граффити, петроглифами и древней письменностью по принципам организации, требует не прочтения и расшифровки, а чувственного, эмоционального восприятия.

Изобретя собственный алфавит, художник освободил себя от необходимости говорить языком действительности, подчиняясь ей. Пройдя длинный творческий путь, он осознал, что живописец, пишущий с натуры, ограничен, потому что отождествляет свое существование и бытие картины, не допуская другой точки отсчета, отвлеченности и, в конце концов, другой реальности². В очищении искусства от всего наносного, излишнего и, особенно у Капогресси, субъективного, заключалось искомым им самим и современниками обновление.

¹ См.: A History of Italian Art in the 20th Century / Ed. by S. Pinto. Milano: Skira; Rizzoli International Publications, 2002. P. 101.

² См.: Capogrossi dalla Figura al Segno. P. 9.

Ольга Борисовна Неуймина

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И АРТИЛЛЕРИЙСКИЕ
ПРИЦЕЛЬНЫЕ ПРИСПОСОБЛЕНИЯ XVI ВЕКА.
ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ РАЗРАБОТОК ТЕОРЕТИКОВ
СОВЕТСКОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА
К АНАЛИЗУ КОМПОЗИЦИИ

Рубеж XV–XVI веков в Европе стал временем взлета артиллерийского искусства и сопутствующих ему математических наук. Произошел качественный технологический рывок, связанный с конструкцией артиллерийских орудий: пушки стали цельнометаллическими отливками, преимущественно из бронзы, кроме того, изобретение лафета позволило регулировать угол наклона орудия по вертикали, что дало возможность поражать цели, находящиеся на разных расстояниях от места установки пушки. Для пристрелки и наведения орудия на цель бомбардиры применяли разнообразные инструменты, которые можно объединить общим названием «прицельные приспособления».

Главными центрами их производства в XVI столетии были немецкие имперские города Нюрнберг и Аугсбург. Изготовлением артиллерийских прицельных приспособлений занимались представители различных профессий: часовщики, ювелиры, но в первую очередь мастера, специализировавшиеся на изготовлении математических, астрономических и иных научных инструментов.

Сегодня прицельные приспособления входят в коллекции ведущих музеев мира. Это Лувр, Британский музей, Музей истории искусства в Вене, Математико-физический салон в Дрездене, несколько инструментов можно увидеть в постоянной экспозиции МАЭ РАН (Кунсткамера) «Петровская кунсткамера или Башня знаний». Однако несмотря на их художественную ценность, часто признаваемую сотрудниками вышеупомянутых музеев¹, прицельные приспособления оказались за границами

¹ См.: Dolz W. Notch and Bead. The Development of Artillery Instruments for Measuring and Sighting // Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting / Ed. by U. Gehring, P. Weibel. München: Hirmer, 2014. P. 239.

интереса историков искусства и пока привлекли внимание лишь специалистов в области истории науки и техники.

Отсутствие как в отечественной, так и зарубежной литературе искусствоведческих источников, посвященных данной теме, создает логичные предпосылки для того, чтобы начать исследование прицельных приспособлений с изучения их композиционных решений. Это же отсутствие источников ставит главную проблему – как при проведении формального анализа учесть все характерные особенности этих инструментов.

Дело в том, что функция артиллерийских прицельных приспособлений двойственна. С одной стороны, это достаточно сложные инженерные инструменты, чье главное предназначение – помочь бомбардиру прицелиться и верно рассчитать расстояние до цели с помощью проведения измерений и основанных на них вычислений, базирующихся на строгих математических закономерностях. Нужно подчеркнуть, что точность исполнения инструмента в данном случае приобретала особое значение. Прецизионность не просто определяла удобство пользования вещью, но была жизненно необходимым условием: от нее зависела меткость выстрела – фактор, который в ходе военных действий трудно переоценить.

С другой стороны, дошедшие до нашего времени инструменты больше напоминают некие роскошные «игрушки», сверкающие золотом и украшенные затейливой гравировкой, нежели рабочие, «полевые» инструменты. Такой эффектный внешний вид прицельных приспособлений можно объяснить тем, что большинство из них были сделаны по заказу монархов той эпохи как коллекционные предметы, призванные украсить королевские собрания. Категория «scientifica» составляла немаловажную часть экспозиций кунсткамер, отражавших мировоззрение человека позднего Ренессанса и ставших в XVI столетии чрезвычайно популярными. Включать в свои коллекции научные инструменты советовал Сэмюэль Квикхеберг, впервые сформулировавший принципы составления и организации кунсткамеры в трактате «Заголовки или заглавия обширнейшего театра»¹. Квикхеберг был приглашен ко двору баварского герцога Альбрехта V, в том числе для упорядочивания его коллекции и библиотеки. Согласно инвентарной описи собрания мюнхенской кунсткамеры герцога, составленной в 1598 году

¹ *Quiccheberg S. The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptioes, 1565 / Trans. by M.A. Meadow, B. Robertson. Getty Publications, 2013. P. 67–68.*

Иоганном Фиклером, в ней находилось более десяти артиллерийских инструментов¹. Знаменитый немецкий мастер Кристоф Шисслер, будучи поставщиком двора саксонского курфюрста Августа I, сделал для кунсткамеры в Дрездене несколько инструментов для артиллерии, среди которых два прицельных приспособления², при саксонском дворе работал и еще один известный мастер по изготовлению научных инструментов Кристоф Трехслер.

Всевозможные устройства для артиллерии в монарших коллекциях несли репрезентативную функцию. Они должны были подчеркнуть образованность властителя и его осведомленность в новейших технологиях, а также продемонстрировать обладание артиллерией, что являлось в то время признаком богатства и могущества. Именно поэтому прицельные приспособления создавались как инструменты одновременно и визуально привлекательные, и в определенной мере технически инновационные.

Подобный синтез инженерного и художественного предъявляет особые требования к анализу формы прицельных приспособлений: при его проведении необходимо учитывать и воплощенные мастером-инструменталистом³ конструктивные решения, и эстетическую составляющую, игравшую в этих предметах существенную роль. Методику, позволяющую учесть оба эти фактора, разрабатывали во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики, основанном в 1962 году. Его ученый совет возглавлял Юрий Соломонович Сомов, написавший книгу «Композиция в технике»⁴, пережившую три издания. Изложенные в ней принципы, хотя и адресованы специалистам по промышленному дизайну века XX, могут быть использованы и при изучении таких предметов старины, как часы, ружья, разнообразные научные инструменты, глобусы, то есть предметов, чья функция жестко детерминирована точными математическими или физическими закономерностями. Подобную

¹ Die Münchner Kunstkammer. Bd 2. Katalog. Teil 2 / Bearbeitet von D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig et al. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2008. S. 566–567.

² *Platzmeyer P.* Christoph Schissler: the Elector's Dealer // European Collections of Scientific Instruments 1550–1750 / Ed. by S. Johnston, M. Miniati, A. Morrison-Low et al. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2009. P. 20.

³ Здесь и далее термин «мастер-инструменталист» обозначает мастера по созданию научных инструментов.

⁴ *Сомов Ю.С.* Композиция в технике. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Машиностроение, 1987.

экстраполяцию проводит и сам Ю.С. Сомов, рассматривая эволюцию формы в технике¹.

Одним из основных постулатов технической эстетики можно считать тезис о том, что функциональное совершенство конструкции и изобретательность мастера являются категориями эстетического, ибо «чем оригинальнее, остроумнее и изящнее конструкторская идея, заложенная в станке, машине или приборе, и чем экономичнее и нагляднее эта идея осуществлена, тем красивее будет и конечный результат, то есть само изделие»². Поэтому важным условием исследования композиционных решений прицельных приспособлений представляется выявление и анализ связи между функцией инструмента, его конструкцией и непосредственно композицией, которая опирается на конструкцию как на свою структурно-функциональную основу.

Функцию прицельных приспособлений хорошо иллюстрирует рисунок из рукописи «Buch von der Arttlarey»³, датируемой примерно 1550 годом и находящейся в Саксонской земельной библиотеке. Слева, на казенной части орудия установлено приспособление, называемое прицельной планкой. На планке размечен ряд отверстий. Каждое из них соответствует определенной дистанции стрельбы – расстоянию до цели, узнать которое артиллерист мог, сверившись со специальной таблицей, составленной на основе многочисленных экспериментов. Для прицеливания нужно было поднять ствол орудия так, чтобы воображаемая прямая линия, соединяющая выбранное отверстие и мушку на ободу дула, прошла через центр выбранной цели. Возвышение ствола пушки также «настраивали» с помощью квадранта – математического инструмента, позволяющего измерять угол наклона ствола и с помощью геометрических вычислений определять дистанцию стрельбы. Часто мастера объединяли в одном устройстве прицельную планку и квадрат.

Описанный выше алгоритм прицеливания объясняет одну общую для всех прицельных приспособлений черту – их композиция симметрична относительно вертикальной оси. В остальном для каждого инструмента взаимосвязи «функция – конструкция – форма» были разными. XVI век – это время, еще не знавшее технических чертежей. Каждый мастер фактически изобретал свой инструмент заново, опираясь на собственные знания и опыт, а также, вполне возможно, на изображения инструментов,

¹ Сомов Ю.С. Композиция в технике. С. 203–260.

² Воронов Н. О проблемах художественного конструирования // Техническая эстетика. 1964. № 6. С. 7.

³ Buch von der Arttlarey. 16. Jh. Dresden: SLUB Mscr. Dresd. C.114.

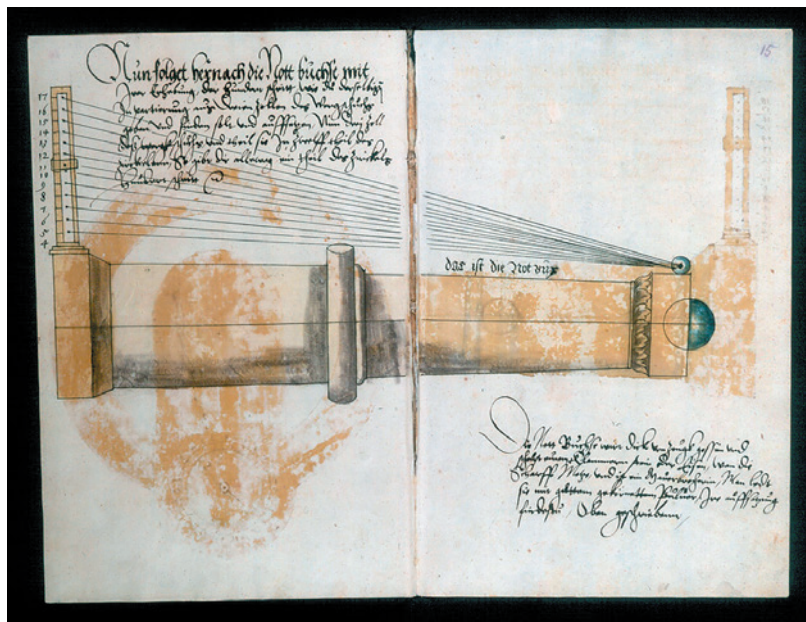


Иллюстрация из манускрипта «Buch von der Arttlarey». XVI век
(SLUB Mscr. Dresd.C.114)
Саксонская земельная библиотека, Дрезден

встречавшиеся в довольно многочисленных артиллерийских трактатах. Можно сказать, что в XVI столетии мастер, работавший над инструментом, выступал в роли и дизайнера, и инженера-конструктора, реализуя, говоря современным языком, «комплексный подход» к созданию вещи. Любопытно, что именно такой подход считался «образцовым» у теоретиков технической эстетики середины XX века¹.

Своеобразным доказательством справедливости вышеупомянутого тезиса может служить инструмент, отличающийся наиболее выразительной и конструкторски-изящной формой. Он выполнен в 1567 году одним из выдающихся немецких мастеров XVI столетия Кристофом Шисслером по заказу саксонского курфюрста Августа и ныне находится в собрании Математико-физического салона в Дрездене. В этом приспособлении подвижный прицел – пластина с отверстием – прикреплен к стержню

¹ Ляхов В. В чем же специфика художественного конструирования? // Техническая эстетика. 1965. № 11. С. 3.



Кристоф Шисслер
Орудийное приспособление. Аугсбург, Германия. 1567
Латунь; позолота, гравировка. 18,0/26,0 x 9,9 x 3 см
Математико-физический салон – Государственные
художественные собрания, Дрезден

с винтовой нарезкой, с помощью которого прицел можно плавно поднимать и опускать, то есть устанавливать его с максимальной точностью на любой высоте. Спереди имеется клиновидный отвес, а сбоку – квадрант для настройки угла возвышения орудия. Устойчивость инструмента обеспечивает довольно протяженное дугообразное основание, предназначенное для размещения прицельного приспособления на стволе пушки.

Инструмент обладает ясной тектоникой – по меркам технической эстетики это необходимое условие достижения гармоничной целостности формы¹. Пропорции, толщины элементов орудийного приспособления подобраны так, чтобы обеспечить и физическое, и композиционное равновесие. Мастер выбирает в качестве основной художественной темы арку. Поверхности элементов конструкции он покрывает изящным гравированным орнаментом, компенсируя лаконичность очертаний инструмента и позволяя добиться цельности и эстетической привлекательности формы. Орудийное приспособление работы Кристофа Шисслера является примером того, как четкое понимание функции инструмента вкупе с мастерством исполнения становится залогом красоты предмета. В том числе и в смысле, который вкладывали в это понятие теоретики технической эстетики, считавшие, что подлинно красивые формы рождаются там, где есть «рациональность функциональной и материально-структурной организации»² вещи.

Включение Кристофом Шисслером в конструкцию своего инструмента стержня с винтовой нарезкой демонстрирует знакомство мастера с новейшими технологическими достижениями эпохи. XVI столетие – это время особого внимания к винтам и винтовым передачам. Их использование интересовало еще Леонардо да Винчи и Франческо ди Джорджо Мартини³, а после опубликования в 1569 году книги «Theatrum Instrumentorum et Machinarum» французского математика Жака Бессона применение винтовых передач становится поистине массовым. Винты были в определенной степени новаторским средством крепежа и, видимо, пленяли своей формой. Во всяком случае, в XVI веке им часто придавали декоративное звучание.

Например, в прицельном приспособлении работы известного нюрнбергского часовщика Ганса Грубера из коллекции петербургской Кунсткамеры стержень с винтовой нарезкой становится главным

¹ Сомов Ю.С. Композиция в технике. С. 9.

² Винтман В. Красота и рациональность // Техническая эстетика. 1965. № 9. С. 5–6.

³ Рисунки Леонардо да Винчи, изображающие различные виды винтовых передач, можно найти, например, на листах Мадридского кодекса, находящегося в Национальной библиотеке Испании. См., например: Codex Madrid I MS 8937, f 25r. Франческо ди Джорджо Мартини включил рисунки с винтовыми передачами в свой трактат «Заметки об архитектуре», хранящийся в Национальной центральной библиотеке Флоренции. См., например: BNCF, Fondo Nazionale II.I.141, f 195r.



Ганс Грубер

Прицельное приспособление. Германия, Нюрнберг.

Вторая половина XVI века

Медный сплав; литье, гравировка,

сборка. 29,0 x 10,5 x 2,5 см

Музей антропологии и этнографии
имени Петра Великого (Кунсткамера)

Российской академии наук, Санкт-Петербург



Неизвестный мастер
Артиллерийское приспособление с прицелом и двойным отвесом. Около 1580
Латунь; позолота, гравировка. 17,85 x 7,98 x 2,75 см
Математико-физический салон – Государственные художественные собрания, Дрезден

композиционным акцентом. При этом если в инструменте Кристофа Шислера нужно было вращать винт, чтобы перемещать прицел, то здесь стержень неподвижен, а прицел перемещается при проворачивании массивной гайки. Мастер проявляет верх изобретательности, искусно воплощая в жизнь неординарное техническое решение. Сложно организованная структура инструмента ясно отражает тектонику. Грубер умело использует приемы пропорционирования и контраста, добиваясь целостности формы и стиливого единства.

Говоря о творческом методе мастеров-инструменталистов XVI столетия, необходимо отметить, что в своей работе они – так же, как и художники декоративно-прикладного искусства той эпохи – часто опирались на архитектурные и гравированные образцы.

Так поступил и неизвестный мастер, создавший около 1580 года элегантное прицельное приспособление, которое сейчас принадлежит коллекции Математико-физического салона в Дрездене. Здесь в рамке, скрытой в корпусе из позолоченной латуни, находится подвижный прицел. Он перемещается по вертикали с помощью стержня с винтовой нарезкой, который помещен внутрь корпуса и тем самым скрыт от глаз наблюдателя. Вращать стержень можно с помощью одной из спиралевидных сфер, украшающих карниз в верхней части инструмента. Отвесы в боковых рамках, фланкирующих центральный корпус, служат для выравнивания лафета с орудием по горизонтали.

В облике инструмента ясно читается влияние архитектуры – трехчастной триумфальной арки. Так мастер вводит в художественный образ и особый символический подтекст, как бы предрекая триумф победителя обладателю инструмента.

Композиция орудийного приспособления отличается ясной тектоникой, лаконичностью и изящностью, а его художественное решение тяготеет к ренессансным стиливым характеристикам. Подобная особенность не случайна, ибо в XVI столетии, когда искусство и наука были еще тесно переплетены, научные инструменты создавались в соответствии с законами господствующих стилей и направлений – позднего Ренессанса и маньеризма. Стоит отметить, что стиливые тенденции оказывали влияние не только на художественное, но и на конструктивное решение инструментов.

Маньеризм, главенствовавший в немецком декоративно-прикладном искусстве второй половины XVI века, отчетливо проявился в общем строе орудийного прицельного приспособления, принадлежащего собранию петербургской Кунсткамеры. Неизвестный мастер, создавший его около 1580 года, трактует и художественное оформление, и саму конструкцию инструмента в соответствии с принципами именно этого стиливого направления. Это и приверженность замысловатым и ключим формам, и сложность и запутанность композиций, о чем писал Отто Бенеш¹, и «восхищение изобилием и презрение к бедности», и «стимулирующая неясность», имевшая, по мнению Джона Ширмана,

¹ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / Пер. с англ. Н.А. Белоусовой; общ. ред. и предисловие В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1973. С. 176.



Неизвестный мастер

Орудийное прицельное приспособление. Европа. 1580

Латунь, металл. 13,0 × 6,7 × 1,7 см

Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого
(Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург

«положительный эстетический эффект, вызывая восхищение и особый вид восторга»¹.

Подобная «неясность» обнаруживает себя уже при исследовании механизма работы этого прицельного приспособления. Изучение его функции превращается в разгадывание настоящего ребуса. Кажется, что, работая над инструментом, его создатель слишком увлекся хитроумностью конструкции и декоративными приемами, что в результате нанесло ущерб гармонии и единству характера формы. Детали задуманного мастером «ребуса» при внимательном рассмотрении вызывают чувство недоумения, как, например, неожиданно маленькое, буквально точечное прицельное отверстие: его непросто обнаружить и так же непросто использовать по назначению. Фантазия мастера здесь, очевидно, берет верх над рациональностью и ясностью.

Этот инструмент входит в целую группу орудийных приспособлений – из коллекций петербургской Кунсткамеры², дрезденского Математико-физического салона³ и Планетария Адлера в Чикаго⁴, – имеющих единую конструктивную основу. Ее составляет планка в виде колонны, вдоль которой перемещается подвижный прицел. Форма самого прицела варьируется от инструмента к инструменту.

Все прицельные приспособления из вышеупомянутой группы обладают маньеристическими стилевыми характеристиками. Общий элемент в виде единой конструктивной основы позволяет предполагать либо существование некоего образца, по которому эти инструменты создавались, либо их принадлежность одной мастерской или школе. Чикагские исследователи связывают свой инструмент, например, с именем Кристофа Трехслера – одного из видных мастеров конца XVI столетия, чьи работы

¹ *Shearman J. Mannerism: Style and Civilization. London: Penguin Books, 1990. P. 151, 161–162.*

² Неизвестный мастер. Прицельная планка. 1578. URL: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/OBJECT/145061?sort=100&fund=27&index=16> (дата обращения 23.01.2024); Неизвестный мастер. Орудийное прицельное приспособление (артиллерийский уровень). 1580. URL: <http://collection.kunstkamera.ru/entity/OBJECT/145081?sort=100&fund=27&index=19> (дата обращения 23.01.2024).

³ SKD // Online Collection // Geschützaufsatz mit Lochvisier. 1591. URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/50386#> (дата обращения 23.01.2024).

⁴ Adler AIS // Level: Adjustable with Plummet. C. 1590. URL: <https://adler-ais.axiellhosting.com/Details/collect/837> (дата обращения 24.01.2024).

отличаются изысканностью, сложностью конструкции и богатой орнаментацией. Обнаруженное стилевое и конструктивное сходство между инструментами, находящимися сегодня в разных музейных собраниях, создает предпосылки для дальнейшего исследования этих артиллерийских прицельных приспособлений и уточнения их атрибуции.

Сегодня же можно утверждать, что мастера-инструменталисты XVI века в своих произведениях демонстрировали включенность не только в научную и технологическую, но и в визуальную культуру своей эпохи, ориентированность на доминирующие стили и направления. Большинство мастеров прекрасно понимали функцию прицельных приспособлений и стремились воплотить ее в наиболее ясной, рациональной и гармоничной форме, что свидетельствует о конгениальности художественных представлений мастеров XVI столетия с категориями прекрасного технической эстетики века XX.

Юлия Геннадиевна Воинова

ОБРАЗ МАТЕРИНСТВА И БОГОМАТЕРИ В СОВЕТСКОМ АГИТАЦИОННОМ ФАРФОРЕ 1920-Х ГОДОВ

Двадцатые годы XX века для советской России – это период масштабных трансформаций и общественных преобразований. Точка бифуркации, когда искусство выбирало новый путь. Художники, работавшие в сфере декоративно-прикладного искусства, привлекались к созданию новой среды, в которой формировался человек советской эпохи – устремленный в будущее строитель коммунизма. Однако связь с традициями не обрывалась и «вечные образы» давали импульсы для новых творческих решений.

К образу Богоматери обращались многие российские художники-авангардисты начала XX века: Н. Гончарова («Богоматерь на престоле с предстоящими», 1910; триптих «Богоматерь с орнаментом», 1911), К. Малевич («Богородица с Младенцем», 1911), В. Татлин («Богородица», 1913), К. Петров-Водкин («Богоматерь Умиление злых сердец», 1914), В. Кандинский («Мадонна с Христом», 1917) и др. Как отмечала исследовательница русского авангарда Е. Бобринская, интерес к христианским сюжетам был вызван популярным в 1910-е годы «мифом истока», а художники авангарда через разрушение устоявшихся границ и канонов пытались заглянуть в глубину священных архетипических образов¹. В феврале 1913 года в центре художественных событий Москвы оказалась устроенная группой Ларионова выставка иконописных подлинников и лубков, заново открывшая «первоначало» – имперсональное иконописное и народное искусство. По мнению Н. Регинской, изучающей иконописные традиции в искусстве XX века, для заданного авангардом нового живописного пространства был характерен примитивно-упрощенный «язык повествования»,

¹ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 25.

включающий одновременно различные привнесения современных трансгрессивных техник и форм исполнения¹. Возвращение к истокам проходило в атмосфере «турбулентности культуры». На фоне торжеств по поводу 300-летия династии Романовых в философско-религиозных кружках обсуждалась особая роль России в «революции духа» и радикальной трансформации мира. Н. Гончарова в письме-манифесте 1913 года рассуждала о предназначении истинного искусства: «Я утверждаю, что религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, всегда было самым величественным, самым совершенным искусством <...>. Прославить государство – прекрасная и магическая манифестация самого искусства»². После революционных событий 1917 года эти идеи попали на новую культурную почву, формирующую художественный язык общества будущего, к строительству которого привлекались художники.

В первые годы советской власти иконописные подлинники, с одной стороны, изучались как образцы народного искусства, с другой стороны, объявленная государством борьба с религиозными предрассудками требовала критической переоценки культурного наследия прошлого. В 1918 году была создана Всероссийская комиссия по сохранению и раскрытию древнерусской живописи, в этом же году состоялась первая при большевиках выставка икон в залах бывшего Строгановского училища. В марте 1924 года в музее историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой лавры состоялось торжественное открытие выставки произведений иконописи Древней Руси из ризницы монастыря, к организации которой был привлечен священник и член комиссии Павел Флоренский. В 1920-е годы это была единственная в России выставка икон, которая сопровождалась не только путеводителем, но и каталогом³. Также в Петрограде по инициативе общества «Старый Петербург» создавался Музей отживающего культа. Процесс его подготовки проходил с 1923 по 1927 год, но в силу ряда причин музей для широкой публики так и не был открыт⁴.

Как писал об этом периоде историк и религиовед Р. Багдасаров, «с приходом к власти большевиков церковное искусство и религия вообще были

¹ Регинская Н. Образ святого Георгия в русском искусстве XX–XXI веков: ментально-семантический метод исследования // Труды СПбГИК. 2009. № 185. С. 136.

² Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Ц.А. Мюнстер, 1913. С. 18.

³ Матвеева З. Музейная репрезентация иконописи в первые годы советской власти // Культурное наследие России. 2020. № 1. С. 62.

⁴ Там же. С. 65.

маргинализированы, но иконографические наработки авангардистского толка оказались востребованы. Сакральные образы вечны, поэтому они не исчезают, а лишь меняют имена»¹. В советском революционном плакате можно найти примеры, когда иконописный сюжет перемещался на сниженный, пародийный уровень. В 1919 году был выпущен плакат-карикатура В. Дени «Селянская богородица», на котором роль Богоматери исполняет эсер Чернов, держащий в левой руке Колчака с приказом «Расстрелять каждого десятого рабочего и крестьянина». В верхних углах, где обычно располагались святые, художник изобразил крылатые головы генералов Юденича и Деникина. По мнению исследовательницы советского искусства Н. Плунгян, феминизация антигероев была достаточно типична для агитационного плаката тех лет². Через карнавальное перевоплощение Чернова в Богоматерь Одигитрию (Путеводительницу) происходила десакрализация и переворачивание образа, что характерно для смеховой культуры. По свидетельству очевидцев, растиражированный и увеличенный плакат Дени в 1920 году использовали при пародировании крестного хода³.

В агитационном искусстве тех лет можно найти примеры и более сложной трансформации образа Богоматери. В 1921 году художники Государственного фарфорового завода получают заказ на варианты росписи для фарфоровых изделий, которые должны были отправиться на благотворительную выставку и аукционные торги для сбора средств в пользу голодающих Поволжья. Среди представленных художниками работ особенно выделяются блюдо «Голод» с росписью С. Чехонина и блюдо «Страдания России» с росписью А. Шекатихиной-Потоцкой. Сергей Чехонин, выпускник школы Общества поощрения художеств и первый заведующий художественной частью ГФЗ, в росписи на тему голода в Поволжье изобразил скорбящую женщину, держащую на руках двух голодных и плачущих детей.

Можно заметить, что в этой работе художник обращается к иконографическому образу Умиление (в византийской традиции – Елеуса), для

¹ Багдасаров Р. Амазонка иконописного авангарда // Независимая Газета. 2013.11.06. URL: https://www.ng.ru/ng_religii/2013-11-06/7_avangard.html (дата обращения 26.01.2024).

² Плунгян Н. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 37.

³ White S. The bolshevik poster. London. New Haven: Yale University Press, 1998. P. 6.



Сергей Чехонин
Блюдо «Голод». 1921
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

которого характерно соприкосновение ликов Богородицы и Спасителя. Сопряжением нимбов в иконе выражено единение земного и небесного: Богородица как Церковь Христова и Младенец-Христос. Как отмечал исследователь иконографии Богоматери Н. Кондаков, основным внутренним мотивом иконографии Умиления служит «тихая сдержанная скорбь Богоматери при мысли о Его мученической человеческой судьбе»¹. Изображение этого типа обычно поясное, голову Богоматери покрывает мафорий, который украшают три звезды на голове и плечах, что является зна-

ком приснодевства. Иконографический вариант Умиления является самым лиричным из богородичных икон, так как символизирует общность двух фигур и внутреннюю затаенную скорбь.

Чехонин был хорошо знаком с иконописными традициями, о чем свидетельствуют многочисленные эскизы, храмовые росписи и иконы, выполненные им в 1904–1914 годах. Его первой керамической работой стала майоликовая фреска Архангела Михаила для церкви Московского полка в Петербурге, созданная в 1910 году². В 1913 году Чехонин исполнил майоликовую икону «Вышний Покров Богоматери над Царствующим домом» для храма-памятника в честь 300-летия Дома Романовых на Федоровском подворье, иконография которой восходит к известному образу Симона Ушакова «Похвала Владимирской иконе Божией Матери. Древо государства Российского» (1668, ГТГ)³. Чтобы усилить эмоциональное звучание сцены, Чехонин в росписи для блюда «Голод» совмещает иконографию Умиления с другим, более трагичным образом. Выражение

¹ Кондаков Н. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. С. 148.

² Голлербах Э. Фарфор государственного завода. М.: Среди коллекционеров, 1922. С. 43.

³ Никольский А. С. В. Чехонин – мастер монументально-декоративной живописи // Искусствознание. 2014. № 1–2. С. 330.

лица Матери и положение ее рук на росписи Чехонина вызывают в памяти образ Богоматери Скорбящей с Византийской иконы XIII века (ГТГ). Композиционно эта икона представляет собой поясное изображение Богоматери, где она представлена без младенца со сложенными на груди руками. Особенность этого лика в больших печальных глазах Богоматери, которые наполняет скорбь. Трагичность этого образа усиливает жест рук, которые как будто обнимают пустоту и передают боль матери, оплакивающей участь своего сына. На византийской иконе Богоматерь изображена в темной, пурпурной накидке с золотой окантовкой. Сохраняя общее настроение этого образа, Чехонин немного высветляет цвет мафория и расписывает его орнаментальным узором из листьев, бутонов и трав. Трудно согласиться с мнением, будто это решение исходит из чисто формальных декоративных задач и является вариацией традиционного для Чехонина орнамента¹. Возможно, в данном контексте «цветущая» накидка Матери, противопоставленная теме голода и смерти, символизирует надежду на возрождение. В зеленовато-черные цветы вплетаются вкрапления позолоты, что уравнивает минорный строй композиции, привнося свет и возвещая победу жизни над смертью. Художник совмещает в одном изобразительном пространстве элементы разных иконографических типов Богоматери, но при этом отказывается от изображения символов святости – нимба и звезд на мафории. Скорбящую Мать в образе Богородицы с детьми на руках можно рассматривать и как архетип Матери-Земли, которой нечем кормить своих детей (напомним, что официально причиной голода в Поволжье



*Богоматерь Владимирская. Икона.
Первая треть XII века
Дерево, темпера. 104 × 69 см
Государственная Третьяковская
галерея, Москва*

¹ Толстой В. Советское декоративное искусство 1917–1945: Очерки истории: М.: Искусство, 1984. С. 96.

считалась жестокая засуха и неурожай). А экспрессивность образа и трагичное выражение детских лиц удивительным образом перекликаются с более поздней работой немецкой художницы Кете Кольвиц «Голодные дети» из серии, посвященной голоду в Германии.

Существует еще один менее известный вариант росписи тарелки «Помогите голодным», которую С. Чехонин выполнил в том же 1921 году. В этом варианте изображенная в полный рост женщина стоит босыми ногами на охваченной пламенем земле перед опутанной колючей проволокой изгородью. Ее голову покрывает напоминающий мафорий платок, на руках у нее грудной младенец, а мальчик постарше стоит по правую сторону от матери. Колористическое решение схоже с предыдущей работой, в росписи использованы красная, серая, черная краски и позолота. Эти два образа имеют общие черты, и, возможно, роспись блюда «Голод» является результатом развития предшествующей ей композиции «Помогите голодным». В этом случае отказ от лишних повествовательных деталей и обращение к иконографии Богоматери позволило художнику создать более выразительный, эмоционально наполненный и завершенный образ.

Другая работа, выполненная в 1921 году на эту же тему, – блюдо А. Шекатихиной-Потоцкой «Страдания России». Блюдо расписано в яркой декоративной манере, изображение сильно стилизовано и имеет гротескный характер. Здесь также использован иконографический тип Богородицы Скорбящей, который подан в характерной для Шекатихиной-Потоцкой манере, совмещающей элементы народного и иконописного искусства. Страдающая Россия представлена в образе Матери, держащей в ладони левой руки маленьких детей. В поднятой к лицу правой руке сжаты зеленые травы и колосья. Дети держат в руках кубок-потир, в который стекают материнские слезы. Край тарелки обрамляет терновый венок – символ страдания Христа, который сверху перекрывается цветочной гирляндой. Такой элемент, как обрамление из цветов, встречается на иконах Богоматерь Неувядаемый Цвет, что отсылает к текстам византийских акафистов, в которых Дева Мария и Христос сравниваются с неувядаемыми благоуханными цветами. Именно в этом типе икон Богоматерь может иметь не покрытую мафорием голову. Синий цвет сарафана Матери-России соответствует традиционному цвету туники Богоматери. На заднем плане композиции видны красные церковные купола на фоне золотых полей.

Автор этой росписи – Александра Шекатихина-Потоцкая происходила из семьи староверов, а дед художницы был иконописцем. Она также закончила школу Общества поощрения художеств, где изучала

древнерусское искусство и, будучи ученицей Н. Рериха, работала над росписями церкви Святого Духа в Смоленской губернии. К теме материнства Александра Щекатихина-Потоцкая обращалась на протяжении нескольких лет в росписях для фарфора «Ангел с малюткой» (1919), «Материнство» (1920), «Автопортрет с сыном» (1921), «Татарин и татарка» (1922). Разработанный Щекатихиной-Потоцкой утонченный лирический образ матери с ребенком, в котором улавливаются особая нежность и единение двух фигур, сильно выделялся на фоне популярных в то время типажей женщин-активисток. В росписи на тему голода в Поволжье материнский образ вырастает до обобщенного образа Матери-России, пытающейся уберечь своих детей.

В приведенных выше примерах – блюде Чехонина «Голод» и блюде Щекатихиной-Потоцкой «Страдания России» трагические события 1921 года осмысляются через образ матери, скорбящей о судьбе своих детей и зывающей о помощи. Создавая этот емкий образ, художники опирались на иконописную традицию изображения Богоматери, совмещая в одном живописном пространстве элементы различных иконографических типов. В России христианский образ Богоматери был глубинно связан с языческим образом Матери-Земли как источника жизни и возрождающего начала, что делало этот образ символически предельно насыщенным. Совмещение образа Богоматери с образом Руси можно встретить и в русской поэзии, в стихах С. Есенина («Пришествие», 1917) и М. Волошина («Владимирская Богоматерь», 1929).

Неурожай и продовольственный кризис 1921 года, унесший жизни миллионов людей, обернулись началом репрессивных действий в отношении служителей церкви. Хотя летом 1921 года был создан Всероссийский церковный комитет помощи голодающим, который под руководством патриарха Тихона занимался благотворительным сбором пожертвований, уже в начале 1922 года вышли постановления «О ликвидации церковного имущества» и «О передаче церковных ценностей в пользу голодающих». С 1922 года начинает издаваться газета «Безбожник», а с 1923 – журнал



Александра Щекатихина-Потоцкая
Блюдо «Страдания России». 1921
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Николай Суетин
Богоматерь с Младенцем. 1927
 Бумага, карандаш. 24 × 15,9 см
 Spherot Foundation, Лихтенштейн

должность художественного руководителя завода. В 1920-е годы Суетин занимался исследованием пропорций и их воздействия на восприятие формы предмета. В соответствии с идеями супрематизма он обращается к простым и экономным первоформам как основе универсального изобразительного языка. Желание супрематистов выйти за пределы видимого в мир трансцендентный отразилось в создании «супрематических икон», воплощенных в самых разных материалах. Работая над росписями для фарфора, Суетин ищет компромисс между орнаментальными принципами оформления посуды, абстрактной композицией и фигуративными элементами. В результате творческих поисков появляется серия так называемых «Полуобразов» и цикл «Богородица» (1927–1928).

В 1929 году Суетин создает роспись для чайного сервиза «Богородица» («Брусничка»), в основе которой лежит рисунок «Супрематическая композиция с шестью овалами» (1927). Роспись представляет собой построение из ритмичного сочетания пустых ликов-лиц, характерных для супрематистов, с прямоугольниками синего, черного и коричневого цветов. В росписи Суетина элементы иконографической модели распадаются в соответствии с законами супрематической системы и становятся практически неузнаваемыми. Комбинации элементов меняются

«Безбожник у станка», лозунгом которого стала «Сокрушительная практическая программа в борьбе с религией». Художники фарфорового завода получают призыв решительно порвать с традициями прошлого и обратиться к поискам новых современных форм, отражающих советскую действительность. Так завершается первый этап в развитии советского фарфора, когда агитационные образы рождались на стыке традиций и новаций.

Однако «Богородичный цикл» советских художников-фарфоролистов получает неожиданное продолжение в работах ученика Казимира Малевича Николая Суетина. На Государственном фарфоровом заводе Суетин работал с 1922 года, а с 1932 по 1952 год занимал



Николай Суетин
Сервиз чайный «Богородица» («Брусничка»). 1929
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

в зависимости от формы и размеров предметов сервиза (блюдо, тарелка, блюдце и чашка), образуя уравновешенные асимметричные композиции «в динамическом состоянии возбуждения». Два прильнувших друг к другу овала-лица и цветовой решение отсылают к образу Богоматери Умиление, что подтверждает аналитическая студия Суетина «Богоматерь с младенцем» (1927). В образе Богоматери Суетин видит источник «метафизических форм» и по-своему пересоздает найденную им «первооснову». Второе название сервиза – «Брусничка» – позволяет окончательно разорвать связь между формой и некогда наполнявшим ее содержанием. Кроме того, «Брусничка» – это своего рода предощущение смены идеологии и стилистического направления, когда экспериментальный фарфор 1920-х заменит «текстильный орнамент» 1930-х и послевоенный «веселый ситчик». Образцом такого зарождающегося стиля может служить сервиз с формой Чехонина и росписью Анны Яцкевич «Ситчик» («Синие ромашки») 1935 года.

Государственный фарфоровый завод не мог остаться в стороне от объявленной в СССР «Безбожной пятилетки». В 1932 году художница завода Анна Ефимова выполняет росписи для подноса «Религия – дурман народа» и чайника «Антирелигиозный». Эти два предмета служат своеобразной закольцовкой интересующей нас темы. В центре росписи «Религия – дурман народа» изображен «иконостас» с иконой Богоматери Умиление, на которую молится женщина в платке. В этой работе использован прием

мизанабим (изображения в изображении), а иконостас оказывается «ширмой» для неких «чудотворных» манипуляций. Молящаяся на первом плане изображена крохотной и незначительной по сравнению с крупными фигурами совершающих обряд церковнослужителей, что символически соотносится с ее беспомощным («одурманенным») состоянием. В росписи чайника «Антирелигиозный» с одной стороны изображен красноармеец, сбрасывающий с аналоя попа, а с другой – красноармеец, раздающий хлеб. Изображение сопровождается надписью: «Церковные ценности – на хлеб голодающим Поволжья». Таким образом, тема изъятия церковных ценностей и антирелигиозная кампания получили отражение в агитационном фарфоре через 10 лет после описанных событий в Поволжье.

Приведенные выше примеры позволяют сделать вывод о том, что в 1920-е годы советские художники-фарфористы наряду с поиском новых форм обращались к сакральным образам и мотивам. Близкий и понятный образ Богоматери трансформировался и помещался в новый смысловой контекст, получая новое прочтение. В результате иконологического, семиотического и формально-стилистического анализа нескольких работ удалось обнаружить возможные иконографические источники этих изображений и раскрыть художественные приемы, к которым прибегали художники ГФЗ в поисках нового образительного языка.

Василиса Александровна Шарифуллина

ОПЫТ НАБЛЮДЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ ХУДОЖНИКА-ЮВЕЛИРА А.Г. ШАРИФУЛЛИНА

Ювелирное искусство – довольно укорененное, но наименее изученное в художественной традиции нашей страны явление. На данном этапе его развития, в современной России «средоточием творческих поисков и экспериментов является авторское искусство»¹, представителю которого и посвящена данная статья. Объектом наблюдения и анализа избраны произведения светской линии творчества Александра Геннадьевича Шарифуллина.

Он прошел путь от Красносельского училища художественной обработки металлов, где получил традиционное образование художника-ювелира, до собственной ювелирной мастерской фирмы «Василиса Прекрасная», основанной в 2012 году. Возможности осуществления творческой работы для современного ювелира часто скованы стоимостью его проектов: эксклюзивные изделия чаще всего появляются благодаря наличию более массового производства. Зависимость от спроса потребителя и заказчика обуславливает следование законам китча² – ретроспективному подражанию или копированию уже устоявшихся визуальных технических стереотипов. В таких условиях проявлением зрелого художественного мастерства становится новизна образа, его выразительность и сложность исполнения. Эти же качества служат жесткими критериями конкуренции на ювелирных конкурсах, которые сегодня осуществляют поддержку российского ювелирного искусства и популяризацию лучших изделий.

¹ *Перфильева И.Ю.* Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных явлений. 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 11

² См.: *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 1 (60).

Шарифуллин становился лауреатом в таких номинациях, как «Использование национального орнамента», «Художественное наследие России», «Новаторство», «Использование нетрадиционных материалов в авторских работах»¹. Таким образом, в выставочной деятельности отражается творческая стратегия А.Г. Шарифуллина. Своеобразной целью для художника является создание предметов *образа будущего*², варианты которого формулируются и складываются в настоящем. Произведения мастера демонстрируют неразрывную связь времен, их преемственность, лежащую в основе существования человеческой культуры в целом. Источниками вдохновения для него служат искусство периодов, неразрывную связь с которыми он почувствовал еще в молодости. Это мировая древность: изделия и изображения коренных жителей Африки и Океании, цивилизаций Северной и Южной Америк, Византийской империи и впоследствии Древней Руси. И XX век – век авангарда. Мастер часто обращается к наследию авангардистов-классиков М.Ф. Ларионова, П.Н. Филонова, В.В. Кандинского наряду с электронной музыкой и произведениями абстракционизма второй половины столетия и начала XXI века. Важно отметить, что появление сети интернет позволило образовать единую художественную среду разных видов искусства и его творцов по всему миру, ускорив и разнообразив тем самым сферы влияний и взаимодействий.

Описанные сближения в пространстве творчества Шарифуллина происходят на уровне диалектического взаимодействия объемного конкретного предмета и его беспредметных составляющих – фактуры, цвета, формы, конструкции и так далее. Именно поэтому значительную роль в процессе работы художника начала играть материальная культура современности. Он внимательно наблюдает за средой, окружающей человека, фиксирует ее в фотографиях и собирает составляющие ее предметы, будь то штрих-код, изображения канализационных люков или бутылки цветного стекла, мелкие механические детали. В такую своеобразную библиотеку форм входят и органические, природные образования микро- и макрофлоры и фауны. Здесь он согласен с поэтом М.А. Волошиным, писавшим: «Художники – глаза человечества»³ – они помогают увидеть мир иначе, под другим углом.

¹ Сайт ювелирной мастерской «Василиса Прекрасная»:

URL: <http://xn--80ag6d.xn--p1ai/>

² Здесь и далее курсивом выделены цитаты А.Г. Шарифуллина.

³ *Волошин М.А.* О самом себе: очерки и воспоминания. СПб.: Лениздат, 2014. С. 8.



Александр Шарифуллин
Гарнитур «Африка». 2004
Серебро, резина, золочение, фианиты

Таким образом, в творчестве А.Г. Шарифуллина поднимается вопрос определения драгоценности произведения, особенно актуальный для мирового ювелирного искусства начиная с 1950-х годов. Идейным высказыванием в защиту искусства против китча становится перенесение акцента с материала изделия на его концепцию. Медиумом для художника служат как ювелирные металлы и камни, так и производственная резина для моделирования поделочные камни, речной и морской перламутр, морская галька и округленные водой стекла. Центральным качеством произведения для Шарифуллина является его *красота*. Ключевой термин классической философии, он понимается художником в его православной интерпретации «прекрасного» как созидательного начала, «всякого первообразного, совершенного, творческого, образующего»¹. Материал как таковой не эстетизируется, но полностью подчиняется архитектонике самого изделия и является частью образа «организма» или «механизма», исследования выразительных возможностей. Так, использование нехудожественного стекла для художника – способ работы со световыми, цветовыми эффектами. Он создал серию экспериментальных брошей, конструкции которых объединены наложением цветowych пятен стекол, преломлением света, проходящего сквозь них и отражаемого продолговатыми гранями фианитов авторской огранки.

Используемые приемы вдохновлены архитектурными средствами выразительности – витражом и остеклением фасадов зданий, что созвучно

¹ Лосев А.Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дιονисия Ареопагита. СПб.: Издательство Олега Абышко; Университетская книга, 2009. С. 168.



Александр Шарифуллин
Сон Кассандры № 399. 2022
Стекло, фианиты, гранаты, серебро. 9 × 5 см

общему стремлению работ А.Г. Шарифуллина к универсальности, независимой от их масштаба. Целостность конструкции изделий художника позволяют им стать самостоятельными предметами и в то же время являться украшением человеческого тела. Мышление в системе координат последнего является данью мастера избранному им прикладному искусству, к которому относят ювелирное искусство из-за его очевидной утилитарности. Впрочем, современное положение его таково, что наименование типа предмета и его функции является неким легитимизирующим фактором существования произведения, которое балансирует между украшением и концептуальным, созерцательным объектом, подготовленным специально для выставочной деятельности.

Закономерно, что ключевым в процессе создания такого рода изделия является умозрительный этап. В основе метода проектирования А.Г. Шарифуллина лежит своеобразный индукционный метод от частного к общему, схожий с понятием «сделанности» художников аналитического искусства. Синтез изначально разрозненных деталей служит выразительности измышленного целого, его содержательному ассоциативному плану. Так, образ «города-вампира» сложился из нескольких настроений, соседствующих друг с другом визуальных конструкторов. Это карта города – неотделимая часть облика визуальной среды современности – и тело насекомого, утонченного и летающего, – комара. Их пересечение находится не только в схожести конструкции, но впоследствии и на смысловом повествовательном уровне: *город питается эмоциями людей: их радостями и страхами. Но он же благоустраивает их жизнь, предоставляя им возможность с новыми силами начинать каждое утро свой бесконечный*

без¹. Таким образом, форма ювелирного произведения становится имманентной его содержанию – через его идею².

Результатом *сбора информации о визуальной сущности предмета* становится *выкладывание* графических элементов – обязательный этап для мастера. В ходе работы А.Г. Шарифуллин делает множественные рисунки, которые впоследствии формируются в образы-эскизы. Графика как способ воплощения замысла иногда становится самостоятельным источником форм и образов. Фольклорная серия произведений содержит в себе явное развитие тех орнаментальных византийских мотивов, которые А.Г. Шарифуллин разработал для киотов икон, которые производятся в его мастерской для оптовой продажи. Изменение основы-изделия не отменяет первичного свойства орнаментированной поверхности, которая воспринимается как плоскость, стремящаяся к выходу в объем. Именно это и происходит в большинстве беспредметных ювелирных композициях художника – второй условной группе работ.

Ее прототипами являются ранние графические листы, выполненные цветными карандашами и гелиевыми ручками, схожие по своей яркости и форме с граффити. Брошь «Город вампир» является воплощением рисунка двадцатилетней давности. Образ, существовавший в пространстве плоскости листа, был выведен в трехмерное пространство и стал конструкцией, не утратив при этом ключевых для себя качеств – цветовой дробности. Графические средства выразительности получают свою адаптацию для ювелирного искусства – во вставке фианитов и всечере различных металлов в сталь. Брошь состоит из нескольких пластин-уровней; будучи прикрепленной к ткани, она воспринимается как единый объект за счет того, что в процессе восприятия слои конструкции накладываются



Александр Шарифуллин
Птица Радости. 2021
Кость, серебро, фианиты, опал;
резьба по кости. 4,5 × 4,5 см

¹ Рукотворная связь времен. Искусство ювелиров России. XIX–XX век. Каталог. М.: ГИМ, 2022. С. 66.

² Евреинов Н.Н. Откровение искусства. СПб.: Мирь, 2012. С. 426.



Александр Шарифуллин
Город-Вампир. 2021
 Сталь, цветные металлы, фианит,
 корунд; всечка, выпилровка. 8 x 7 см



Александр Шарифуллин
Город-Вампир. 2003
 Гелиевые ручки. 16 x 10 см

друг на друга и становятся, по сути, изображением. Так изделие удовлетворяет одному из ключевых критериев предмета-украшения – визуальная считываемость для зрителя, удобство для его взгляда.

После графической разработки образа наступает этап окончательного выбора материала, и что важнее – решение конструкции предмета. Здесь ювелирное искусство вновь сближается с архитектурой. Практичность, прочность напрямую зависят от продуманности конструкции, взаимодействия часто дорогих материалов и сложных техник. Интернет здесь вновь выступает в роли информационной базы, которая порой позволяет быстрее найти техническое решение – модифицировать его. Несмотря на возможности использования новых способов производства для художника актуальными остаются техники, выполняемые вручную. В процессе его работы сочетаются рисунок и 3D компьютерное моделирование, рашение на 3D принтере – с восковой моделью, гравировкой, чернением, огранкой камней и стекол, всечкой, зернью и инкрустацией.

Таким образом, Шарифуллин интегрирует современные технологии в пластическую традицию национального ювелирного искусства, выявляя еще один уровень концептуализации художественного метода работы. Через ювелирную

технику художник открывает возможность работы с разными пластами русского культурного кода – от предметов религиозного православного искусства до беспредметности авангарда, от декора ружей и топоров до парюры и иных видов ювелирного гарнитура. Анализ характерных черт творчества художника позволяет сделать вывод об актуализации в нем вопросов, важных для бытования и развития ювелирного искусства России. Среди них противоречия и соотношения искусства и дизайна, производства и творчества, взаимодействие различных медиумов и видов искусства в целом, традиции и новации. Безусловно, они требуют дальнейшего изучения и разрешения на практике, дабы искусство «продолжало существовать»¹.

¹ Колленберг-Плотникова Б. Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности искусства // Логос. 2015. № 4 (106). С. 72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klement-grinberg-i-arnold-gelen-o-sovremennosti-iskusstva> (дата обращения 27.01.2024).

Секция 6

ТЕАТР: ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

Елизавета Александровна Андреева

СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ КАК ПРОДУКТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: НОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ (на примере постановок 2010–2020-х годов)

Одной из наиболее заметных тенденций в сценографии последних двух десятилетий стало проникновение в нее элементов языка массовой культуры. Визуально спектакли, связанные с эстетикой массовой культуры, могут сильно отличаться, хотя на сущностном уровне принадлежат к одному кругу явлений.

Однако этот феномен все еще не получил целостного осмысления, хотя в отечественной науке такие попытки предпринимаются. Так, культурологическое исследование А.Н. Маленьких современной драматургии и театрального искусства устанавливает взаимосвязи между развитием культуры нового типа и тенденциями в театре¹.

Отчасти проблемы, связанные с эстетикой массовой культуры, затрагиваются в исследовании сценографии М.А. Бобровской, Д.В. Галкина и В.С. Самеевой². Но все же основной акцент в нем делается на технологичность и цифровую культуру в современном оформлении спектаклей. Социолог Н.Б. Кириллова последовательно разрабатывает проблемы

¹ *Маленьких А.Н.* Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. 2013. №1. С. 63–72.

² *Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С.* Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. №7. С. 93–105. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/287408272.pdf> (дата обращения 30.01.2024).

медиакультуры и экранной культуры¹, которые также вносят важный вклад в развитие сценографического искусства.

Рассмотрение сценографии 2010-х – начала 2020-х годов методом формально-стилистического и культурологического анализа позволяет обобщить накопленный театром опыт. Тотальный характер массовой культуры способствует ее активному проникновению в сценографию как на уровне художественного, так и образного строя. Это проявляется в заимствовании средств выразительности из популярных жанров массовой культуры, «экранности» сценографии, использовании экрана для разрушения единства места, а в отдельных случаях даже во внедрении экрана как посредника между действием и зрителем.

ЗАИМСТВОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА ИЗ ПОПУЛЯРНЫХ ЖАНРОВ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

А.Н. Маленьких связывает усиление значения визуального в спектакле с параллельным процессом отказа от логоцентризма в драматургии². Однако это явление не существует изолированно – оно является частью глобального мирового процесса перехода от «книжной» к визуальной культуре, который происходил на протяжении всего XX века.

Влияние эстетики массовой культуры на современную сценографию часто проявляется в прямом цитировании характерных «штампов» и приемов из различных жанров популярной культуры. А.Н. Маленьких указывает, что преобразование жанровых структур спектакля помогает усилить его выразительность: «Подобные жанровые и видовые гибриды способствуют преодолению диктата слова на сцене, сосредоточивая внимание зрителя на невербальных формах художественного образа»³.

Это явление хорошо иллюстрирует сценография Бориса Кудлички к постановке Мариуша Трелинского «Мадам Баттерфляй» (Мариинский театр, 2005). Корабли и плавучие причалы движутся таким образом, чтобы у зрителя создавалось впечатление «наплыва» кинокамеры и постепенной

¹ Кириллова Н.Б. Глобальная медиасреда и парадоксы экранной культуры // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. М.; Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. С. 28–40.

² Маленьких А.Н. Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры. С. 63–72.

³ Там же. С. 71.

смены общего плана на средний. Режиссер здесь заимствует средства выразительности кино, которое в целом является более массовым видом искусства.

Художник Александр Шишкин также активно использовал элементы различных феноменов массовой культуры при создании сценографии спектакля «Три толстяка. Эпизод 7. Учитель» (Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова, 2021) Андрея Могучего.

Режиссер на основе многих источников создает четырехчасовое произведение, состоящее из нескольких отдельных эпизодов, сложным образом связанных между собой. Александр Шишкин для каждого из них находит свой визуальный язык, успешно согласуя при этом все части между собой, что помогает зрителю при восприятии спектакля с такой нелинейной структурой.

Для анализа сценографии необходимо выделить эти части и кратко изложить сюжет. Глеб Ситковский очень точно описал композицию постановки и отметил разную жанровую принадлежность эпизодов¹. Спектакль открывается лирическим прологом. Идиллическая картина жизни семьи в уютном домике исчезает за стеной песка – и вот уже семья в домике кажется воспоминанием, миражом в «песках времени».

В следующей сцене Доктор Арнери и Тибул прорываются на сцену из-под груд песка. Оставив героев в Царстве Смерти в предыдущей части спектакля-трилогии, здесь режиссер помещает их в какое-то «междумирье»², чистилище, где утрачено время. Визуальное решение сцены заимствует эстетику из фильмов в стиле дизель-панка. Здесь можно вспомнить и «Кин-дза-дза!» Георгия Данелии, и более популярные сегодня фильмы вроде работ Кристофера Нолана или серии картин «Безумный Макс» Джорджа Миллера. Основой организации спектакля является именно это пространство песка, на котором далее возникают те или иные сцены из прошлого.

Далее Доктор Арнери встречает своего учителя – Ивана Ильича Туба, в чьи воспоминания-исповедь они постепенно погружаются. Иван Ильич вспоминает то ли сказку, то ли реальную историю про мальчика Ваню. Он пожалел маленького таракана, и в итоге тот вырос в огромного

¹ Ситковский Г. В ожидании Сосо // Театр [электронный научный журнал]. 2021. 26 марта. URL: <http://oteatre.info/v-ozhidanii-soso/> (дата обращения 30.01.2024).

² Годер Д. В междумирье [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2021. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/103/process-103/v-mezhdumire/> (дата обращения 30.01.2024).

Тараканьего Царя. «Тараканище» искушает Ваню и заменяет его горячее сердце на камень. В этом месте мы понимаем, что мальчик из сказки – и есть Иван Ильич.

После этой жутковатой истории на сцене возникает идиллическая советская действительность, будто вышедшая то ли из слащавого мюзикла, то ли из оперетты. Тот же Ваня в счастливом кругу семьи готовится к празднованию Нового года. Члены семьи поют песни, Ваня очень гордится отцом-авиаконструктором, а перед сном разговаривает с воображаемым другом – Сталиным, которого видит на плакате за окном.

Но внезапно «советская музкомедия»¹ снова превращается в фантазматичный детский кошмар. Это ключевой момент в судьбе Туба. Начиная с отца, всю его семью репрессируют. Огромный портрет Сталина, который раньше был другом Вани, буквально обнажает огромные зубы и пожирает их. Это центральный визуальный эффект во всей сценографии. Здесь образ Таракана и Сталина сливаются в целое, становясь безоговорочным воплощением зла. Через этот плакат художник, с одной стороны, максимально персонифицирует и обличает зло, а с другой – дегуманизирует его, пользуясь условностью детского восприятия мира.

Несмотря на обилие визуальных образов Александру Шишкину удается создать ясную и мощную по силе воздействия визуальную часть спектакля, соединив разрозненные элементы между собой через мотив сна-воспоминания. Он аккумулирует весь накопленный ранее опыт и создает сложное «полистилистическое» и «полижанровое» произведение. В многосоставных композициях решающее значение имеют определенные доминанты. Работа с фактурой и плоскостью помогает обращаться к тому или иному жанру. Продуманная система образов, связанная с миром детства, в свою очередь помогает зрителю «переключаться» между сюжетами и жанрами, не ощущая при этом резкости перехода.

«ЭКРАННОСТЬ» СЦЕНОГРАФИИ

Социолог Н.Б. Кириллова в своем исследовании медиакультуры отмечала, что на рубеже XX–XXI веков аудиовизуальная медиакультура начала активно теснить традиционную культуру, а «экранные формы творчества постепенно сменили традиционные искусства, либо служат новыми средствами их тиражирования»². Получается, что экран может

¹ Ситковский Г. В ожидании Сосо.

² Кириллова Н.Б. Глобальная медиасреда и парадоксы экранной культуры. С. 28.

транслировать как принципиально новые формы, так и воспроизводить традиционные.

Говоря о первой функции экрана, стоит отметить, что на облик современной сценографии большое влияние оказали кинематограф и телевидение. Н.Б. Кириллова подчеркивает особенную роль экрана в распространении культуры нового типа: «Именно экран (в том числе и дисплей компьютера), вбирая в себя образные возможности кинематографа, дополняя и трансформируя их, становится материальным носителем нового типа культуры во всех ее формах: информационной, художественной и научной»¹.

Сегодня особенности «экранной культуры» активно переносятся в пространственное искусство сценографии. Существует много постановок, в которых экран послужил прообразом всего визуального решения. Художники-сценографы начали решать пространственные проблемы через создание плоскостных композиций, уподобляемых двумерному экрану.

Одной из таких работ является сценография «Мертвых душ» (Театр имени Ленсовета, 2019) Романа Кочержевского. В качестве основы сценографического решения используется вытянутая вдоль сцены белая коробка-комната. Она имеет небольшую глубину в один план сцены и светится изнутри. Это создает ассоциацию с плоскостью широкоформатного экрана, поскольку яркий белый свет скрадывает изначально небольшой объем пространства. Внутри по очереди возникают интерьеры помещичьих жилищ, стилизованные под советское время. Композиция неглубоких мизансцен выстроена вдоль плоскости воображаемого «экрана» – той самой «четвертой стены». Такое уплощение пространства вместе с эффектом «белой светящейся коробки» действительно напоминает просмотр телевизора. Получается, что главный визуальный образ сценографии здесь вдохновлен эстетикой экранной культуры.

ВИДЕОПРОЕКЦИЯ КАК РАЗРУШЕНИЕ ЕДИНСТВА МЕСТА

Существует и другая важная особенность современной сценографии, которая пришла в театр под влиянием кинематографа. Нередко часть действия выносится за пределы сценического пространства, в то время как зритель смотрит его видеотрансляцию.

Художник Александр Шишкин создал сценографическое решение в этом контексте для спектакля «Изотов» (Александринский театр, 2009)

¹ Кириллова Н.Б. Глобальная медиасреда и парадоксы экранной культуры. С. 28.

Андрея Могучего. Он противопоставил земной и загробный мир через сопоставление плоскости экрана и объема сцены. В начале спектакля мы видим героев на экране через объектив, но ровно до того времени, когда они погибают в автокатастрофе. В этот момент актеры буквально прорывают «четвертую стену» и через разорванный экран попадают на сцену (мир мертвых). С помощью видео зритель становится в позицию «верховного наблюдателя», который видит мир людей через объектив, находясь при этом «по ту сторону», в мире мертвых.

Получается, что трансляция части действия позволяет расширить сценическое пространство, создавая еще одно измерение.

ЭКРАН КАК ПОСРЕДНИК МЕЖДУ ДЕЙСТВИЕМ И ЗРИТЕЛЕМ

Активное внедрение технологий в повседневную жизнь человека отразилось и на образном строе сценографии. Одним из проявлений этого феномена является введение дополнительного медиума (экрана) между зрителем и собственно действием. Это соотносится со вторым пониманием экрана Н.Б. Кирилловой как нового средства воспроизведения и тиражирования традиционных форм культуры¹. В такой ситуации зритель смотрит живое действие через наиболее привычную и понятную для него форму взаимодействия с «контентом». Четырехмерное театральное действие переносится на плоскость экрана, с которого зритель и воспринимает постановку.

Ярким примером этого служит решение спектакля «Свидетельские показания» (Псковский академический театр драмы, 2021) Семена Серзина. Все действие по форме представляет собой «свидетельские показания» различных персонажей об одном герое, оставшемся «за кадром», через которые зрители и старались понять, каким он был человеком (именно в прошедшем времени).

Художник Александр Строило организовал узкое длинное пространство с помощью двух трибун с местами для зрителей. Над каждой из них он разместил по большому экрану. Актеры при этом сидели друг напротив друга в первых рядах. Во время реплик свет выхватывал актеров из темноты, а их крупные планы транслировались на оба экрана в прямом эфире. В итоге получалось, что спектакль зритель смотрел через экран, хотя настоящее действие происходило в непосредственной близости от него.

¹ Кириллова Н.Б. Глобальная медиасреда и парадоксы экранной культуры. С. 28.

Сегодня стремление художников говорить со зрителем на актуальном для него языке приводит к тому, что на образно-стилистический строй сценографии значительное влияние оказывают массовая и «экранная» культуры, из которых художники черпают как способ повествования, так и визуальные знаки.

Помимо этого, сценографическое искусство не просто заимствует визуальные образы массовой культуры – под ее воздействием меняется суть сценографии. Несмотря на все внешние различия сценографии, созданной под влиянием массовой культуры, она все же обладает рядом общих формальных признаков. Среди них можно выделить тяготение к зрелищности, изменение в иерархии сценографических функций, «уплощение» пространства, стилистическую эклектичность и активное внедрение современных технологий.

ЗРЕЛИЩНОСТЬ

Как уже отмечалось выше, современная культура характеризуется господством визуального над текстовым, поэтому в театральных постановках авторы нередко стремятся обогатить звучание спектакля с помощью сложного, насыщенного визуального ряда. «Зрелище, яркая картинка, броский эффект становятся целью и смыслом режиссерского и актерского поиска вне зависимости от принадлежности к той или иной эстетической системе»¹.

Обращаясь к разным видам массовой культуры – блокбастерам, видеоиграм, комиксам, – художники для усиления воздействия сочетают реалистичные элементы и ту утрированную условность, которая характерна для конкретного феномена массовой культуры. Причем последняя часто принимает формы, намеренно доведенные до «лубочности» и китча, а сама сценография отличается повышенным динамизмом.

Наглядным воплощением всех трех перечисленных аспектов зрелищности может послужить все та же сценография «Трех толстяков» А.Р. Шишкина.

Одним из самых запоминающихся в спектакле является трансформирующийся образ Сталина-Тараканища. Продолжительное время зритель видит на сцене огромный плакат со Сталиным. Затем, совершенно неожиданно, он обнажает огромные фотореалистичные зубы. Это

¹ *Маленьких А.Н.* Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры. С. 70.

действительно производит сильное впечатление. Художник создает на сцене буквальное прочтение метафоры. Далее актер, игравший Сталина, в огромном натуралистичном костюме насекомого изображает Тараканницу. Все это действительно впечатляет яркостью, масштабом и гипертрофированной жутью образа.

Художник создает настоящий масштабный блокбастер, выдерживая выверенные паузы между различными «спецэффектами» и увлекая зрителя в гущу событий.

ИГРОВАЯ ФУНКЦИЯ СЦЕНОГРАФИИ СТАНОВИТСЯ ВЕДУЩЕЙ

Историк искусства В.И. Березкин отмечал, что во второй половине XX века в развитии сценографического искусства произошло разделение на две основные тенденции. Первая из них сосредоточилась на отображении содержательного уровня спектакля, его конфликтов, внутреннего состояния героев. Эта тенденция нашла особенно яркое воплощение в работах советских художников-сценографов конца 1960-х – первой половины 1970-х годов. Вторая же тенденция вышла на первый план чуть позже – в конце XX – начале XXI века. Она имела скорее противоположный характер и проявилась в первую очередь в постановках западного театра. Березкин характеризует ее словосочетанием «сценический дизайн, поскольку «главной задачей художника здесь становится оформление пространства для сценического действия и материально-вещественно-световое обеспечение каждого момента этого действия»¹.

В 1990–2000-е годы этот подход активно воплощался и на отечественной театральной сцене. На сегодняшний день такое решение спектаклей остается крайне востребованным. Функция обозначения места действия в нем носит скорее утилитарный характер и теряет свое значение. Как правило, сценическое пространство формируется практически безотносительно него. Персонажная функция, по сравнению со второй половиной XX века, утрачивает лидирующую позицию. Визуальное выражение тем и мотивов пьесы – уже не первостепенная задача для многих авторов. В работах важное место занимает игровая функция. В статье о роли новых медиа в современной сценографии

¹ Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 2: Вторая половина XX века. В зеркале Пражских Квадриеннале 1967–1999 годов. М.: URSS, 2023. С. 28.

М.А. Бобровская, Д.В. Галкин и В.С. Самеева подтверждают этот феномен: «Сегодня театральные постановщики предпочитают завоевывать интерес зрителей “медийностью” сценографии. Сценографы используют в своих декорациях различные технические, интерактивные средства выразительности, что зачастую делает декорацию самостоятельным художественным произведением. Такая декорация может существовать в спектакле отдельно от актеров»¹. Подобным образом описывает данный феномен и А.Н. Маленьких: «Практика создания симультанной декорации, преобразующейся на глазах у зрителей и в то же время сохраняющей свои основные черты, также способствует созданию наглядной и универсальной картины мира на сцене»². В такой сценографии персонажи активно взаимодействуют с элементами сценографии, а сама она представляет отдельное драматургическое высказывание.

Данный аспект хорошо иллюстрирует открывающая сцена первого эпизода спектакля-трилогии «Три толстяка. Эпизод 1. Восстание» (Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова, 2017) Андрея Могучего. Здесь зритель впервые видит главного героя – ученого Доктора Арнери. Он находится в своей лаборатории, где все заросло пылью, рассказывая о себе, своей работе и научном познании мира. Все это время Доктор Арнери постоянно манипулирует различными объектами, хаотично разбросанными повсюду – от колб до носков. Так его затворническая, хаотичная, но гениальная натура раскрывается ярче.

Затем Доктор и вовсе карабкается по огромной магнитной доске и даже летает вдоль нее, попутно стирая и создавая новые рисунки с формулами, графиками и солнечной системой. Причем все эти рисунки динамичны, потому что создаются с помощью проекции и имеют непосредственное отношение к тому, о чем говорит Доктор Арнери. Постепенно доска в кабинете ученого становится самодостаточным субъектом действия, который демонстрирует завораживающую модель мира.

Художник Александр Шишкин создает здесь поистине интерактивную сценографию, насыщенную визуальными образами, каждый из которых имеет отношение к действию или высказыванию персонажей.

¹ Бобровская М.А., Галкин Д.В., Самеева В.С. Новые информационные технологии в современной. С. 95.

² Маленьких А.Н. Современный театр как отражение перехода к новому типу культуры. С. 70.

«УПЛОЩЕНИЕ» ПРОСТРАНСТВА

Уплотнение пространства является важной стилистической приметой современной сценографии. Художники не только отказываются от реалистической трактовки пространства, но и подчеркивают декоративный и условный характер искусства сценографии созданием плоскостных композиций.

Обратимся к работе художника Николая Слободяника для спектакля Андрея Сидельникова «Ты, я и правда» (Академический театр комедии имени Н.П. Акимова, 2021). В этом спектакле личная жизнь главных героев соотносится с игрой в большой теннис, которой они увлечены. Режиссер показывает вполне классическую комедию положений через игру в мяч, который стороны постоянно перекидывают друг другу, словно инициативу в разговоре.

Николай Слободяник оформляет постановку наподобие теннисного корта. Небольшую глубину сцены он ограничивает задником из сетки. Прием позволяет одновременно создать эффект «уплощенного» пространства, но при этом не закрывать наглухо всю арьерсцену, оставляя ощущение воздушной среды позади. Намеренное лишение сцены глубины сочетается с симметричными мизансценами, в которых герои оказываются на одной линии вдоль края сцены. На создание ощущения плоского пространства здесь работает даже их пластика – актеры разворачиваются к зрителю практически в древнеегипетской перспективе, как будто только что сошли с рисунков. Сценография данной комедии демонстрирует уплотнение пространства, которое поддерживается другими элементами спектакля, но, что важно отметить, не юмором.

Другим примером такого «уплощения» может служить сценография Веры Мартынов для спектакля Андрея Могучего «Гроза» (Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова, 2016). Художница пошла еще дальше по пути «уплощения». В спектакле актеры перемещались, только стоя на подвижных платформах, которые двигали работники сцены. При этом платформы ездили по прямым траекториям вдоль края сцены, а актеры все время оставались во фронтальном ракурсе по отношению к зрителю. Это ассоциируется с плоскими картонными фигурками. Вера Мартынов создала концепцию сценографии, в которой персонажи оказались приведены в полное соответствие с окружающим их условным сценическим пространством. Мизансцены, движение и пластика актеров подверглись уплотнению вслед за оформлением сцены.

СОЧЕТАНИЕ РЕАЛИСТИЧНОСТИ И «ЛУБКА»

Другим важным стилистическим признаком современной сценографии является совмещение в одной работе черт различных эстетических концепций. Так, художники-сценографы могут сочетать трактованные в реалистическом ключе образы и элементы сценографии с утрированно-условными декоративными элементами. Это активно практиковали и художники предыдущих десятилетий, но именно сейчас это стало массовой тенденцией и основой творческого метода многих творцов.

Все это мы видим в той же работе Веры Мартынов для «Грозы» в БДТ. С одной стороны, костюмы большинства персонажей соответствуют своей эпохе. Но в то же время мы видим, как отдельные элементы (черные кокошники, лаковые сапоги) создают эффект того самого «лубка» и атмосферу мрачного, «темного» провинциального помещичьего круга.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Развитие технического оснащения многих ведущих театров Петербурга не могло не отразиться и на формально-стилистических особенностях сценографических работ. Расширение доступного инструментария повлияло на визуальную составляющую постановок.

Среди основных тенденций, связанных с цифровизацией и повышением технологичности сценографии, можно выделить замену декораций проекциями, использование трансляций в прямом эфире, различных «спецэффектов», оформление пространства сцены с помощью различных световых программ.

Замена декораций проекциями сегодня распространена как в камерных, так и в ведущих театрах Петербурга. Этот прием значительно уменьшает стоимость производства декораций, а также сокращает сам производственный процесс. Сегодня уже никого не удивляет использование проекции в Мариинском или Михайловском театрах. Часто они даже помогают создать эффект более правдоподобной окружающей среды.

Но бывают случаи, когда из элемента сценографии проекция становится самостоятельным визуальным сопровождением действия. В спектакле «Сталлоне Любовь Корова» (театр «Суббота», 2021) Кирилла Люкевича вся сценография сведена к одной проекции. Через нее зрители видят чат с сообщениями главного героя, напоминающий видеоигру фон и другие видеовставки. Такой прием подчеркивает условность действия-сказки, но при этом через технологию и образы массовой культуры связывает его с современностью, в которой происходят события.

Транслирование прямых эфиров также является примером использования современных технологий для расширения опыта зрительского восприятия. Распространенным приемом стала съемка отдельных фрагментов спектакля и их транслирование в прямом эфире на экраны, сопровождающие основное действие. Это могут быть как крупные планы, показывающие актерскую игру, так и необычные ракурсы, которые позволяют зрителю одновременно увидеть разные точки зрения на одно событие.

Этот прием – частое явление в сценографических работах Александра Шишкина для постановок Андрея Могучего. В спектакле «Что делать» (Большой драматический театр имени Г.А. Товстоногова, 2014) сцена разговора Лопухова и Кирсанова сопровождается трансляцией крупных планов актеров на задник. Это близкое сопоставление двух лиц обостряет противоречия героев, их различия, усиливает ощущение внутренней напряженности диалога.

Всевозможные «спецэффекты» благодаря развитию технологий также становятся все разнообразнее и изощреннее. Художники стремятся насытить визуальную составляющую зрелищными, поражающими воображение образами. Одни из немногих примеров этому – занесенная песком сцена БДТ в начале спектакля «Три толстяка. Эпизод 7. Учитель» или яркие молнии в «Грозе» того же театра.

Возможности современных световых установок и программ также активно используются художниками. Сегодня становится возможным создать пространство с определенной атмосферой исключительно за счет работы со светом. В спектакле «Что делать» Александр Шишкин оставил сцену по факту никак не оформленной. Однако герои и разные объекты отбрасывали длинные тени на белый задник-экран. Рисунок этих теней был тщательно продуман, он задавал определенный ритм и усиливал драматизм кульминационных сцен.

Работа со светом в спектакле «Гамлет» (Александринский театр, 2010) Михаила Фокина также иллюстрирует рассматриваемое явление. Одна и та же конструкция, занявшая всю сцену, в зависимости от эпизода трансформируется с помощью света, превращаясь из камерного пространства в масштабное и наоборот.

Общие формально-стилистические особенности, выделенные в данной статье, позволяют говорить о том, что в современной сценографии действительно важную роль играет эстетика массовой культуры. Стремление к зрелищности и эклектичности, подчеркнутое «уплощение» сценического пространства, активное внедрение технологий во многом характеризуют облик современной сценографии.

Екатерина Владимировна Кукушкина

Инклюзивный театр: практика и осмысление действительности на примере «Театра простодушных»

Инклюзивным театром называют направление современного театра, которое задействует в постановках актеров с различными особенностями, например людей с ДЦП и аутизмом, слабослышащих и слабовидящих. Термин «инклюзия» происходит от латинского *inclusio* – «включение, вовлечение».

Существует несколько традиционных моделей инвалидности. Подбираясь к теме исследования, важно отметить среди них медицинскую и социальную модели. Как правило, российские инклюзивные театры исходят из последней, социальной. Если в рамках медицинского подхода человек с инвалидностью нуждается в медицинской реабилитации, интеграции или изоляции от остального общества, то в концептуальной социальной модели инвалидности предполагается, что проблема кроется в обществе, а каждый человек имеет право быть принятым в общество (и культуру) таким, какой он есть от рождения. Этот образ мышления рассматривает барьеры, существующие в обществе (и культуре), как основную причину, делающую человека инвалидом. Задача обществ – упразднить эти барьеры и выстроить равноправные правила коммуникации. Такой задаче следует инклюзивный театр.

Инклюзия в России стала развиваться еще в начале XX века. В 1920-х годах формировались кружки для глухих с целью социальной защиты населения с инвалидностью. В одном из них, под руководством Мамикона Казарянца, актера немомого кино, создавались театральные постановки. Назывался он «Клуб-театр глухонемых». Все артисты обеспечивались зарплатой, продовольствием и ордерами на промышленные товары. В первую очередь работники ставили задачу социализировать и творчески реализовать глухих людей в театре. Более того, кружок находился в ведении

Театрального отдела Наркомпроса¹. Драмкружок с неслышащими артистами постепенно становился известным среди московской публики.

Официальная дата рождения инклюзивного театра в России – 1962 год. По инициативе композитора В.П. Соловьева-Седого в Москве был основан Театр мимики и жеста для глухих артистов. Театр впоследствии стал стационарным и продолжает свое существование в собственном здании на Измайловском бульваре.

История становления Театра мимики и жеста действительно уникальная, но не исключительная. Инклюзия людей с инвалидностью развивалась с разной интенсивностью на протяжении XX столетия как в России, так и за рубежом. Наиболее глубоко идея инклюзии затронула образование. Андрей Афонин, художественный руководитель и режиссер интегрированного театра-студии «Круг II», объясняет явление следующим образом: «Термин “инклюзивный” перешел в культуру из образования вследствие тренда последних лет на инклюзивное образование. Однако, как мне кажется, этот термин лишь отчасти описывает феномен театра, в котором играют актеры с особенностями развития. На мой взгляд, инклюзивный – включающий театр – это театр, в котором играют люди с инвалидностью совместно с людьми без инвалидности на профессиональной или любительской основе. Более того, инклюзивный театр – это театр не только с участием актеров с особенностями развития, но также и с неактерами, например с пожилыми людьми, людьми других профессий»².

В 1990-е годы инклюзивный театр стал вновь активно развиваться в России. Демократизация современного театра способствовала созданию творческого пространства для «особых» артистов. Самые известные примеры: интегрированные театр-студии «Круг» и «Круг II» для людей с ментальной инвалидностью и психофизическими нарушениями, театры «Недослов» и «Синематографъ» для глухих или слабослышащих артистов (последний просуществовал до 2013 года), новопроцессуальный театральный проект «Сад» режиссера Бориса Юхананова при участии людей с синдромом Дауна, действовавший в течение восьми лет, и драматический театр «Театр простодушных», продолжающий свое существование по сей день. В связи с быстрым распространением инклюзивных проектов в 2001 году прошел первый фестиваль «особых театров» «Протеатр»,

¹ Фомин Р.В. «Наш театр – мостик между слышащими и неслышащими» [02.12.2022] // Большая Азия. URL: <https://bigasia.ru/publication/robert-fomin-nash-teatr-mostik-mezhdu-slyshashhimi-i-neslyshashhimi/> (дата обращения 01.02.2024).

² Афонин А.Б. «Особый театр» как жизненный путь // Городец. 2017. С. 37.

который уже на тот момент собрал около 70 организаций соответствующего направления со всей России.

Долгое время инклюзивный театр развивался внутри собственного информационного поля вне контекста общей театральной среды, пока не наступил 2014 год, ставший переломным для его малой истории. Спектакль «Отдаленная близость» театра «Круг II» был представлен весной на фестивале «Золотая маска» в номинации «Эксперимент». В нем участвовали артисты с ментальными и физическими особенностями здоровья. Несмотря на длительные разногласия жюри в экспертном совете в конечном итоге было принято решение назначить спектаклю победу в номинации. Таким образом, главным трендом театральных поисков сезона был коллективно признан инклюзивный театр. С весны того года он был легитимизирован среди театрального сообщества.

Инклюзивным театром стали интересоваться руководители государственных театров. В Петербургском БДТ имени Г.А. Товстоногова в 2017 году был реализован театральный проект режиссера Бориса Павловича «Язык птиц» о поиске общего языка профессиональных артистов и молодежи из фонда «Антон тут рядом» с расстройством аутистического спектра. Театр Наций в сотрудничестве с фондом поддержки слепоглохих «Со-единение» создал спектакль о человеческой близости «Прикасаемые», номинированный на фестиваль «Золотая маска» в 2015 году. В 2022 году на новой сцене Александринского театра прошел фестиваль инклюзивного перформанса «Включенное движение». Театр-студия «Круг II» на сегодняшний день принимает финансовую поддержку от департамента культуры города Москвы.

Однако не все инклюзивные театры в стране становятся заметными для государственных органов. Некоторые из них существуют в статусе некоммерческой организации, что требует больших усилий для существования из-за отсутствия субсидий. В таких условиях на сегодняшний день пребывает инклюзивный театр – «Театр простодушных».

История театра берет свое начало в 1999 году. Двумя годами ранее Борис Юхананов создал несколько проектов при участии людей с синдромом Дауна (один из них – документальный фильм «Да! Дауны...», где режиссер помогал раскрыть природу людей через разговор с ними на камеру). Предпосылки к созданию «Театра простодушных» возникли, по словам основателя, совершенно спонтанно. Актер, выпускник ВГИКа Игорь Неупокоев, находился на отдыхе в санатории, где заметил компанию людей с синдромом Дауна и предложил им поставить сказочный спектакль «Дюймовочка». Как объясняет свою идею Неупокоев: «Я когда собирал ребят, вовсе не намеревался их развлекать, а хотел сделать

дело. <...> Идея театра вспыхнула при случайном стечении обстоятельств, но это внешняя сторона дела. А ведь в реализации замыслов есть еще и внутренняя логика»¹. Логика основателя заключалась в демонстрации возможностей и таланта тех людей, которых «как будто нет», в создании контакта между публикой и особенным артистом.

Через два года репетиций был поставлен спектакль «Повесть о Капитане Копейкине», где за основу сюжета был взят отрывок текста из «Мертвых душ» Гоголя. Главной идеей постановки была проблема маленького человека. Неупокоев стремился изменить парадигму зрительского мышления и показать уникальный метод актерской игры, при котором художественное действие связано с общей творческой активностью человека. Гоголевский фарс с элементами народных игрищ являлся для этого показательным примером: ментальные особенности здоровья не препятствовали воплощению костюмерного балагана с народными плясками, громкой музыкой и активной жестикуляцией. При этом хронометраж спектакля составлял 50 минут, чтобы избежать физического переутомления артистов.

С первой работы Неупокоев стал работать в направлении драматического театра. Статус «драматического» здесь не случаен. Важнейшая черта, оправдывающая это направление, заключается в методике преподавания сценического искусства и подходе к проведению репетиций с артистами. Впоследствии «Театр простодушных» стал соблюдать репертуарную форму организации, каждый спектакль игрался на протяжении нескольких лет (как, например, «Повесть о капитане Копейкине», долгое время считавшийся визитной карточкой организации).

Инклюзивный театр редко обращается к драме, предпочитая пластические постановки, перформанс или пантомиму. Человек с инвалидностью без образования априори уступает в профессиональных навыках артисту, окончившему театральный вуз. Неупокоев, однако, занялся впоследствии драмой и сценической интерпретацией классики. Режиссер развивал в артистах чувство ритма, практиковал основы сценической речи, учил их драматической игре, чтобы раскрыть их творческие способности. Постоянная практика давала положительный результат: актеров приглашали на съемки в кино, также они принимали участие в спектаклях московских

¹ Неупокоев И.А. «Театру простодушных» срочно нужна помощь [05.06.2009] // The Moscow Post. URL: http://www.moscow-post.su/culture/001244185351389/?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com (дата обращения 02.02.2024).

театров (например «Идиоты» Кирилла Серебренникова в «Гоголь центре», 2013), труппа четырежды становилась лауреатом всероссийского фестиваля «Протеатр» и один раз – лауреатом европейского фестиваля особых театров «Версаль».

Неупокоев в своих спектаклях закладывал нравственное послание к обществу, выстраивал коммуникацию между сценой и публикой. В репетициях он опирался на потребность артиста в игре как в способе познания окружающего мира и источнике радости. Истинно психологический театр артистам был, по словам режиссера, «не по зубам»; Неупокоев искал материал для «наивного, архаического, примитивного театра», но при этом не исключал драматический жанр. Известность театру принесла следующая работа по пьесе «Прение живота со смертью» драматурга Серебряного века Алексея Ремизова. Роли аллегорических персонажей по имени Смерть, Живот или Ангел-хранитель давались артистам без труда.

Знакомя людей с синдромом Дауна с актерскими методами систем Станиславского и Чехова, с классическими произведениями литературы, обучая основам сценической речи, пластике, жестам, он тем самым интегрировал их в общую театральную среду, ставил знак равенства между артистом без особенностей развития и своими артистами. Труппа участвовала в разных социальных проектах, была задействована в спектаклях других театров, сотрудничала с различными инклюзивными организациями, ее работа активно освещалась в отечественных и зарубежных СМИ. Одна из первых статей была напечатана в 2000 году журналистом Дэниелом Вильямсом в газете «The Washington Post». Он описывал постановку «Повести о капитане Копейкине» как новый для России феномен инклюзивного театра¹. Впоследствии определилась миссия театра и большинство идей, принципов и позиций, сохраняющихся до сегодняшнего времени, спустя более 20 лет.

В сентябре 2020 года Игоря Неупкоева не стало. Пандемия создала тяжелые условия для артистов, которые почти год не выходили из дома. Последний спектакль был сыгран в 2019 году. «Простодушные» находились на грани закрытия. На тот момент они не имели юридического лица и собственного помещения, приходилось арендовать аудитории. В 2020 году театр возглавил Димитрий Чернэ – ученик Игоря Анатольевича, молодой режиссер без профессионального образования. Он сохранил труппу

¹ Williams D. In Russia, “Unteachable” Take Center Stage [19.04.2000] // The Washington Post – URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2000/04/19/in-russia-unteachable-take-center-stage/d2d65693-7b9f-4b44-b1f9-93efd4042b52/> (дата обращения 02.02.2024)

и вернул внимание общественности к «Театру простодушных». В спектаклях стали принимать участие профессиональные артисты (Варвара Шмыкова в спектакле «Моцарт и Сальери»), непрофессиональные актеры, волонтеры, люди с ментальными особенностями. Практика открытых репетиций помогла наладить прямой контакт зрителей с людьми из театра.

Новая задача, поставленная Димитрием Чернэ, – разговор на актуальные и универсальные темы, от политики до любви. Лейтмотив деятельности «Театра простодушных» на сегодняшний день – борьба с культурной и социальной стагнацией людей с инвалидностью в контексте движения «новая искренность». Сам режиссер называет свое направление в творчестве «метамодерном». Он вернул в репертуар спектакль Неупокоева «Прение живота со смертью», обновив в нем театральный язык. Как написано в аннотации, зрителя «ждет смесь жанров – и реконструкция народного лубка, и стильная подделка под старину, и переработка древнерусских текстов, и фельетон, и злободневный шарж на окружающую действительность»¹. Обновился в спектакле не только художественный язык, но также и смысл.

На протяжении трех лет театр активно приглашает режиссеров ставить спектакли со своими артистами. В 2022 году появилась постановка Дианы Разиэль «Prost-o-сложном» в жанре документального театра, сконструированная из сочиненных монологов артистов о любви, о родителях, о жизни и о смерти. Пространство детской площадки, созданное художником совместно с Чернэ, позволяло актерам комфортно чувствовать себя в знакомых бытовых условиях и без психологических затруднений выстроить коммуникацию с залом и сценой. Авторы спектакля впервые в истории «Театра простодушных» использовали видео в качестве художественного приема: на большом экране была представлена нарезка из интервью с артистами на соответствующие темы. В постановке был использован метод вербатима, при котором артисты воспроизводили свои монологи.

В том же году была выпущена премьера спектакля «Моцарт и Сальери» по мотивам одноименного произведения А.С. Пушкина. Постановка также погружает в контекст современности. Действие начинается в операционной палате, где Сальери-хирург оперирует манекен человека. Спектакль является сатирой на блогеров, диалоги приправлены эстрадными репризами, появляется иммерсивность: публика вступает в непосредственное

¹ Культурный центр ЗИЛ приглашает на драматическое представление «Театра простодушных» [13.04.2022] // Культурный центр ЗИЛ. – URL: <https://zilcc.ru/events/spektakl-preniya-zhivota-so-smertyu/> (дата обращения 10.03.2023).

взаимодействие с артистами, зрители дают поддельные купюры персонажу Моцарту. Во второй части представления возникает массовая сцена: под народную музыку выходят артисты, волонтеры, организаторы спектакля и затем передвигаются по пространству в броуновском движении, создавая эффект толпы. Сцена отравления Моцарта решена как пластический этюд под современную музыку. Новый для публики театра сценический язык был принят положительно. Отсылки к современной поп-культуре появляются не как попытка соответствовать сегодняшним тенденциям, но как желание высмеять общественные стереотипы, один из которых – культурная сегрегация людей с синдромом Дауна от остального мира.

Инклюзивный театр на сегодняшний день развивается в России, активно дискутируя и решая возникающие общественные вопросы. Так как «Театр простодушных» отзывается на окружающую действительность, он остается актуальным в общем поле современного искусства. Несмотря на преимущественно положительное отношение публики к новым формам высказывания «Театр простодушных» по-прежнему имеет комплекс проблем с поиском финансовых ресурсов и поддержкой государственных культурных учреждений. Но в то же время он успешно вырабатывает свою уникальность в кругу инклюзивных организаций и добивается равного места в широком кругу российского театра.

Алексей Олегович Калинин

МЕТОД СТАНИСЛАВСКОГО И ИНИЦИАЦИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

На сегодняшний день как в России, так и в остальном мире наблюдаются следующие процессы: витальные проблемы обостряются; общество постепенно отказывается от гуманистических идей; существующие формы социализации личности оказываются неэффективными. Иными словами, в обществе присутствуют запрос на реактуализацию инициации, что свидетельствует об актуальности настоящей работы. Инициация представляет собой процесс, в рамках которого индивид отказывается от «обыденной» реальности и переходит в «сакральную» (которая впоследствии становится его новой «обыденностью»). Результатом такого перехода должно стать возникновение у индивида новых качеств, принципиально отличных от старых (возникновение «эмерджентных» качеств). Методологическую основу исследования составили работы следующих авторов: А. Геннеп, А.Ю. Ветлесен, И.В. Випулис, Г.В.Ф. Гегель, Г.В. Гриненко и другие. В качестве предварительной гипотезы работы, сравнивая обряд инициации и метод К.С. Станиславского, предлагаем утверждение, что метод Станиславского включает в себя техники инициации.

Если рассматривать процесс «вхождения» актера в роль, то мы можем говорить о некотором условном акте психологической трансформации, конструировании диалога актера с персонажем и зрителями, итогом которого является профессиональное «перевоплощение» в литературного героя. Именно данный процесс и интересует нас в качестве предмета исследования. В этом случае актерскую игру мы будем рассматривать в качестве коммуникации с «сакральной» реальностью, проявленной с помощью телесных практик.

Тема «перевоплощения» актуальна и для инициации. Однако если инициация является односторонним процессом и не предполагает

возвращения индивида в прежнее состояние, то театральная инициация реализуется в обе стороны. Необходимо отметить, что инициация, представляющая собой комплекс ритуального характера, формировалась среди представителей первобытных культур и является древнейшим архаическим опытом, что подтверждается мнением А. Геннепа¹.

Он утверждает, что инициация представляет собой разновидность переходного обряда, сохраняющую все характеристики последнего. Кроме того, он высказывает точку зрения, согласно которой переходный обряд включает в себя все церемониальные акты, предполагающие «переход» из одного состояния в другое. Следует говорить о том, что указанный «переход» включает в себя отказ от «обычного» или «профанного» в пользу «сакрального». А. Геннеп полагает, что понятие «сакрального», а также все соответствующие этому понятию обряды демонстрируют наличие следующей отличительной черты – все они являются «альтернативой» обыденному. Согласно мнению А. Геннепа, указанный переход (от светского – к сакральному; от сакрального – к светскому) продолжается на протяжении всей жизни отдельно взятой личности, что позволяет рассматривать его в терминах цикличности или же «полного оборота (цикла)» (рождение / смерть).

Иными словами, результатом нового «рождения» следует считать приобретение и усвоение новых качеств индивидом, которые, согласно теории рефлексий Ф. Гегеля, следует называть «эмержентными»². Индивид, которого условно можно рассматривать в качестве сложной системы, после прохождения обряда инициации начинает демонстрировать наличие новых «системных» качеств: изменяется его речь, пластика движений.

Субъективные (психические) переживания индивида, проходящего обряд инициации, требуют обращения к категориям витальности и танатальности, являющимся, согласно мнению И. Випулис, основой любого обряда инициации³.

Очевидно, что ритуальная смерть не предполагает смерть физическую, в связи с чем Ю.И. Семенов утверждал, что, если изначально различные

¹ См.: *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. М.: Восточная литература, 1999.

См. также: URL: https://static.iea.ras.ru/books/Ethnographic_library/Van_Gennep_The_Rites_of_Passage.pdf (дата обращения 02.02.2024).

² См.: *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М.: Мысль, 1974.

³ См.: *Випулис И.В.* Архаические инициации и неофициальные посвящения в современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 129–137.

эзекуции являлись одной из форм наказания для тех, кто нарушает установленные запреты, то позднее (благодаря обрядам инициации) они стали обязательным атрибутом любой инициации и одной из форм профилактики¹. В результате физическая смерть была заменена болью. Олицетворением же ритуальной смерти стала боль психофизического характера.

С течением времени боль, подменившая собой физическую смерть, стала играть практически главную роль в обряде инициации.

А. ван Геннеп вводит трехчастную структуру обрядов инициации, включающую в себя прелиминарный («отделение» или «очищение»), лиминарный (ритуальная смерть) и постлиминарный (новое «рождение») периоды². А.А. Аронов, в свою очередь, утверждает, что эти три стадии входят в каждую инициацию, но при этом могут быть представлены в разной степени³. И. Випулис утверждает, что для второй стадии (лиминарного периода) характерно прохождение неофитом определенных психофизических испытаний, результатом которых чаще всего становится состояние транса или обморока.

В своей работе А.Ю. Ветлесен анализирует инструментарий, посредством которого и неофит, и иные участники инициации (шаман, жрец, социум) достигают разрушения привычного психического состояния неофита⁴. Так, автор делает следующий вывод: в рамках переживания нестерпимых болевых ощущений индивид отказывается от всего, что ранее составляло основу его личности. Одним из показателей успешно пройденного обряда являются изменения речи индивида. Например, человек может в принципе отказаться от использования лингвистических конструкций при условии, что цель обряда заключалась в полном разрушении его «Я»: «Мы выражаем боль через языковой регресс, прибегая к звукам, напоминающим о нашей животной природе, находящимся за пределами выученного в социуме человеческого языка»⁵.

На основании анализа работ А. ван Геннепа и И. Випулиса представляется необходимым дать новое определение категории «инициация».

¹ См.: Семенов Ю.И. Как возникло человечество. 2-е изд. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2002.

² См.: Геннеп А. ван. Обряды перехода.

³ Аронов А.А. Культурный ренессанс в России на рубеже XIX–XX веков: что возрождалось // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 6 (74). С. 10–15.

⁴ См.: Ветлесен А.Ю. Философия боли. М.: Прогресс–Традиция, 2010.

⁵ Там же.

Инициация – это процесс перехода индивида из «профанной» реальности в «сакральную», сопровождающийся наличием трех стадий (предлиминарная, лиминарная, постлиминарная), в рамках которых инструментом «перехода» становится диалог и коммуникация с представителями этих реальностей. Результатом такого перехода должно стать возникновение у индивида новых качеств, принципиально отличных от старых (возникновение «эмерджентных» качеств).

Прежде чем ответить на вопрос, в силу наличия каких характерных черт метод Станиславского использует одну из форм инициации, необходимо проанализировать сам метод. Так, Е.Н. Яркова утверждает, что К.С. Станиславский был не удовлетворен своими ранними экспериментами в области эмоциональной памяти, в результате чего он разработал методику, позволяющую изменить способ вызывания эмоций¹. Эта методика предполагала следующее: эмоции актера можно стимулировать с помощью простых физических действий, что и стало основой новой системы. Предположение Станиславского о том, что существует связь между внутренними переживаниями и их физическим выражением, впоследствии было проверено и подтверждено следующими российскими учеными: И.П. Павловым и И.М. Сеченовым.

Находясь в поиске оптимальной системы обучения актеров, Станиславский заметил следующее: между физическим и психическим поведением актера на сцене наблюдается некоторое несоответствие, что было справедливо также для физической и психической подготовки в условиях театральной репетиции².

В.О. Топорков в своей работе утверждает, что в результате К.С. Станиславский понял следующий факт: физическая жизнь и психологические процессы, происходящие в актере, необходимо исследовать одновременно по причине того, что они демонстрируют характер взаимной зависимости. Это привело его к простому, но радикальному открытию, что эмоции можно стимулировать с помощью физических действий.

Полагаем, что все вышеописанные действия и процессы, характерные для репетиции актера при подготовке к роли, следует понимать в качестве предлиминарной фазы обряда инициации по следующим причинам. Во-первых, метод Станиславского предполагает наличие двух реальностей: реальность «профанная», представленная объективным физическим

¹ См.: Яркова Е.Н. Метод и «система» К.С. Станиславского о восприятии как физическом действии актера // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 48–50.

² Топорков В.О. Четыре очерка о Станиславском. М.: Советская Россия, 1963.

миром (миром актера), и реальность «сакральная», представленная пространством пьесы (мир персонажа), в которую «встраивается» актер. Очевидно, что актер, каким бы богатым инструментарием он не обладал, самостоятельно попасть в сакральную реальность не может. Во-вторых, сам К. Станиславский, условно являясь представителем сакральной реальности, «проводит» актера с помощью определенных инструментов в мир сакрального. Как в мистериях и обрядах взросления, так и в театре диалог с персонажем (будущим взрослым «Я» неопита) реализуется с помощью определенных телесных практик («очистительных» практик). Анализируя собственные действия на сцене, актер должен получить ответ на следующие вопросы: что делает персонаж; почему он это делает; каким образом я (актер) могу помочь персонажу сделать это¹. Однако проблема заключается в следующем: персонаж (которого должен воплотить актер на сцене) в рамках предлиминарной стадии существует лишь в воображении Станиславского и раскрывается лишь при условии постоянной коммуникации между режиссером и актером.

Если предлиминарная стадия включает в себя репетицию и диалог с представителем сакральной реальности, то интерес должен представлять момент времени, в рамках которого актер «превращается» в своего персонажа. Иными словами, само превращение должно иметь место в рамках постлиминарной стадии. Но что тогда считать содержанием лиминарной стадии, момента во времени, когда актер уже перестал быть актером, но еще не стал персонажем? Полагаем, что ответ на этот вопрос следующий: в момент выхода на сцену актер еще не является персонажем, он пребывает в «промежуточном» состоянии.

Как уже ранее было отмечено, на лиминарной стадии обряда инициации индивид одновременно воспринимает и профанный мир, и сакральный. По этой причине представляется необходимым проанализировать, что в момент выхода актера на сцену является сакральной реальностью, а что – обыденной. Обыденная реальность в рамках театральной лиминарной стадии представлена зрителями, в то время как другие актеры, присутствующие на сцене, являются представителями сакральной

¹ См.: Михайлова О.А., Дубянская В.Н. Метод К.С. Станиславского как живая наука об искусстве актера и режиссера // Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики. Сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. В 5 т. / Отв. редакторы Н.В. Посохова, В.В. Кистенев, Н.Е. Мережко, С.А. Енина, М.Е. Мережко, О.Г. Еремина. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2023. С. 150–155.

реальности. В связи с этим Г.А. Товстоногов утверждал, что общение со зрителем реализуется опосредованно, посредством взаимодействия, имеющего место на сцене между актерами. В связи с этим от актеров требовалось непрерывное общение, которое могло бы удержать внимание зрителей¹.

Полагаем, что коммуникация с иными персонажами на сцене, являющимися в рамках лиминарной стадии представителями «сакральной» реальности, представляет собой инструмент, результатом которого, как и в случае обрядов инициации, являлось погружение в состояние транса. Полагаем, что в рамках театрального представления лиминарная стадия может занимать незначительное количество времени. Возможно, она происходит за секунды.

Далее актер попадает в постлиминарную стадию, в рамках которой он действительно становится персонажем. Полагаем, что в рамках постлиминарной стадии, как и в обряде взросления, сакральная и обыденная реальности меняются местами. Персонажи на сцене становятся представителями обыденной реальности (ведь персонаж уже не является актером), а зрители в зале – реальностью сакральной. Ранее нами уже было отмечено, что при завершении обряда взросления коммуникация «нового» взрослого продолжается – он вступает в диалог с детским миром, в отсутствие которого понятие «взрослость» теряет всяческий смысл. Применительно к театру имеет место схожий процесс – персонаж со сцены вступает в диалог со зрителями в зале, так как в отсутствие театра и зрителей ни один персонаж существовать не может.

Для персонажа, в которого перевоплотился актер, характерно возникновение «эмерджентных» качеств, к которым следует отнести его новые речь, пластику движений тела, качественно новые реакции на определенные ситуации. Следует отметить тот факт, что связь между персонажем и зрителем является двухсторонней, так как, с одной стороны, зритель является условием перевоплощения и позволяет актеру оставаться персонажем. С другой стороны, персонаж на сцене является условием для «переноса» зрителя в недоступную для него сакральную реальность. Так как все события, происходящие между персонажами на сцене, образуют для зрителя новую реальность.

Следовательно, нельзя утверждать, что персонаж «входит» в тело актера в силу реализации им телесных практик. Напротив, реализация определенных телесных практик убеждает зрителя в том, что перед ним

¹ См.: *Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю.С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1: О профессии режиссера.*

персонаж, после чего актер действительно становится им. Полагаем, что двухстороннее взаимодействие между актером и зрителем следует понимать в качестве диалога. Если же отдельно рассматривать пространство, в котором имеет место смена реальностей, то до момента «перехода» актера в персонажа оно также является «обыденным». Однако в процессе перевоплощения актера в персонажа изменяется и пространство, в котором имеет место указанный процесс. В результате сакральная реальность пространства поглощает обыденную реальность зрителя. При условии, что диалог между зрительным залом и актером/персонажем сложился надлежащим образом, в указанном сакральном пространстве возникает персонаж.

При этом следует отметить тот факт, что при выходе из образа актер не теряет связь со своим персонажем, так как он в конечном итоге «перенимает» его характеристики, тем самым получая «эмерджентные качества». Соответственно зритель, который также совершил путешествие из своей обыденной реальности в сакральную, тоже изменяется.

Также К.С. Станиславский, говоря о коммуникации персонажа со зрителем, вводил следующий термин – подтекст, под которым режиссер понимал смысл, лежащий в основе текста или диалога. В рамках настоящей работы подтекст следует понимать в качестве иной, сакральной для зрителя реальности, которая одновременно с этим является обыденной для персонажа. К.С. Станиславский говорил о подтексте следующее: «Зрители приходят в театр, чтобы услышать подтекст. Текст они могут прочитать дома»¹.

Иными словами, зритель не является пассивным наблюдателем в рамках рассматриваемого процесса, так как он одновременно становится и участником, и условием для осуществления «перехода» актера в персонажа.

На основании вышеизложенного приходим к выводу о том, что в театральной культуре метод К.С. Станиславского возможно сравнивать с обрядом инициации по следующим причинам. Инициация – это процесс перехода индивида из «профанной» реальности в «сакральную», сопровождающийся наличием трех стадий (предлиминарная, лиминарная, постлиминарная), в рамках которых инструментом «перехода» становится диалог и коммуникация с представителями этих реальностей. Результатом такого перехода должно стать возникновение у индивида новых качеств, принципиально отличных от старых (возникновение «эмерджентных» качеств).

¹ См.: Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: АСТ, 2021.

Во-первых, для метода К.С. Станиславского характерно наличие обеих реальностей: реальность обыденная, которая представлена зрительным залом, и реальность сакральная, включающая в себя все происходящие между персонажами на сцене события. Во-вторых, анализ метода физических действий указывает на наличие трех стадий, характерных для обряда инициации: предлиминарная, лиминарная, постлиминарная. Первая находит отражение в репетиционной деятельности, в рамках которой актер вступает в коммуникацию с представителем сакральной реальности – режиссером. В рамках лиминарной стадии актер находится в «промежуточной» реальности, осуществляя диалог с представителями сакральной реальности: иными персонажами, присутствующими на сцене. На этой стадии зрители продолжают оставаться обыденной реальностью. На третьей, постлиминарной стадии, происходит перевоплощение актера в персонажа, которое сопровождается возникновением у индивида новых «эмерджентных» качеств (изменяется речь, пластика движений, реакция). В этой стадии продолжается коммуникация с представителями сакральной реальности, которыми теперь становятся зрители.

Артём Игоревич Рыжихин

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МЮЗИКЛ В ДИАЛОГЕ С ТОТАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ Р. ВАГНЕРА

В отечественной науке жанр мюзикла изучен не так широко, как другие виды музыкального театра (даже несмотря на то, что в последнее время наблюдается подъем интереса исследователей к данной теме). Как следствие этого, такие понятия, как интегрированный и концептуальный мюзикл не так обширно распространены в российском профессиональном сообществе и довольно редко встречается в отечественных научных текстах. Тем не менее в театральной науке США об этом много пишут и говорят, а сами понятия являются ключевыми для истории и теории жанра.

Эпохой интегрированного мюзикла принято считать первую половину XX века. В отличие от водевилей и музыкальных ревью, которые доминировали в американском музыкальном театре на рубеже XIX–XX веков, интегрированный мюзикл отказался от разрозненного номерного формата в пользу непрерывного развития сюжета. Как результат, в поисках качественных и нетривиальных сюжетов создатели спектаклей стали обращаться к «большой литературе». По замечанию исследовательницы жанра Тамары Кудиновой, «связь мюзикла с большой литературой невольно обращает на себя внимание, так как настоящая литература спасает от драматургических изъянов оперетты, приобретенных ею вследствие малокровных либретто, уводит от условного реализма водевилей и облагораживает новый жанр»¹. Стоит отметить, что примерно в это же время в профессиональный обиход входят понятия *book show* и *book musical* – «книжное шоу», которое, в отличие от ревью, основано на литературном произведении.

¹ Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Советский композитор, 1982. С. 147.

Взяв за основу связный и последовательный сюжет, мюзикл продолжал пользоваться выразительными средствами эстрадного театра, который был представлен такими формами, как ревю, мюзик-холл, экстраваганца, менестрельное шоу, кабаре и варьете. Выразительные средства определили внешний облик жанра на долгие годы вперед: к ним можно отнести особого типа вокал, который в России принято называть «эстрадным»; специфический танец, который принципиально отличается от классической хореографии и иногда служит культурным маркером жанра (например *tap-dance*, в русском варианте – *стен*), а также унаследованные от оперетты и комической оперы разговорные диалоги (которые могут отсутствовать в более поздних образцах жанра). В результате зритель интегрированного мюзикла мог наблюдать постановку, в которой музыка, танец и сценическое действие были переплетены максимально тесно для раскрытия сюжета, а также связанных с ним событий и персонажей.

Исследователи жанра практически единогласно считают первым интегрированным спектаклем «Плавучий театр» («*Show Boat*») Джерома Керна и Оскара Хаммерстайна II, который был поставлен в Нью-Йорке в 1927 году в Театре Флоренца Зигфельда. Появлению этого мюзикла способствовало бурное развитие Бродвея как центра театральной культуры США: к 1928 году эпоха «ревущих двадцатых» дала рекордные 264 постановки в семидесяти бродвейских театрах – в основном это были ревю, оперетты и музыкальные комедии¹. В отличие от многих бродвейских постановок того периода, мюзикл «Плавучий театр» представлял собой спектакль со связным сюжетом, где персонажи передавали свои чувства с помощью песен, разговорных диалогов и сценического движения. Новый принцип передачи сюжета посредством синтеза музыки, песенных текстов и танца впоследствии стал визитной карточкой интегрированного мюзикла, что отличает его от ревю, водевилей и музыкальных комедий.

Опираясь на структуру «Плавучего театра», композитор Ричард Роджерс и тот же либреттист Оскар Хаммерстайн II усовершенствовали технику интеграции в своих мюзиклах «Оклахома!» (1943) и «Карусель» (1945). В этих спектаклях авторами были придуманы и введены плавные переходы от пения к речи и наоборот, отдаленно напоминающие оперные речитативы. Таким образом, начиная с «Оклахомы!» и «Карусели» персонажи на сцене стали использовать музыкальные номера для продвижения сюжета и собственных взаимоотношений: к 1940-м годам прошлого века именно такой тип интегрированного шоу стал прообразом современного мюзикла.

¹ Данные взяты из источника: *Naden J.C. The Golden Age of American Musical Theatre 1943–1965. Lanham: The Scarecrow Press, 2011. P. 12.*

В американской научной литературе часто высказываются соображения о том, что концепция интегрированного мюзикла соотносится с идеями *gesamtkunstwerk* (или «тотального театра») Рихарда Вагнера. К примеру, Джоун Буш Джоунс в своей книге о социологии американского музыкального театра «Наши мюзиклы – мы сами» пишет об этом следующее: «Концепция интегрированного мюзикла похожа на идеал Рихарда Вагнера о *gesamtkunstwerk* или “художественном произведении будущего” (иногда свободно переводится и понимается как “тотальный театр”). Здесь все элементы театральной постановки – спетое и произнесенное слово, вокальная и оркестровая музыка, сценическое движение, хореография и танец, декорации, костюмы и освещение – все работает совместно для того, чтобы придать мюзиклу слуховое и визуальное выражение и, тем самым, донести его до аудитории»¹.

Согласно теории Р. Вагнера, *gesamtkunstwerk* или «тотальный театр» состоит из ряда структурных элементов, синтезированных для создания единого произведения искусства. В частности, Р. Вагнер основывается на неотъемлемых элементах музыки, танца и поэзии, которые работают в тандеме, создавая общее театральное впечатление для аудитории, и по своей природе неотделимы друг от друга: «Танец, музыка и поэзия – так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства. Их нельзя разлучить друг с другом, не расстроив хоровода; в этом хороводе, который и есть само искусство, они сплелись физически и духовно с такой чудесной силой во взаимной склонности и любви, что каждая из них, оторванная от сестер, обречена влачить лишь жалкое искусственное существование»².

Говоря о танце, Р. Вагнер обращается ко всем формам движения артиста на сцене, включая ходьбу и жестикуляцию. Как указывает американский исследователь Уильям Эллис в комментарии к своему переводу вышеупомянутого труда Р. Вагнера: «Следует непосредственно понимать, что под “танцем” Вагнер не отсылает нас к балету; это – грация жеста и движения, которые он суммирует в этом кратком и всеобъемлющем термине»³.

¹ Jones J.B. *Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre*. Waltham: Brandeis University Press, 2003. P. 46.

² Вагнер Р. *Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы*. М.: Искусство, 1978. С. 164–165.

³ Wagner R. *Art-Work of the Future // The Art-Work of the Future and Other Works / Trans. W.A. Ellis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993. Цит. по: Calde-razzo D.L. *Stephen Sondheim’s Gesamtkunstwerk: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre*. Masters Thesis. University of Central Florida, 2005. P. 21–22. – URL: <https://stars.library.ucf.edu/etd/437> (дата обращения 02.02.2024).

Если в вагнеровском театре танец имеет весьма условное значение, то для мюзикла он является одной из главных черт жанра (разумеется, существуют мюзиклы без внятной хореографической составляющей, но это скорее исключение из правила, а не систематическое явление). В отличие от «тотального театра», танец внедрился в мюзикл вполне конкретно, а не условно, что позволяет нам говорить о большей интегрированности структурных компонентов в мюзикле, чем в «тотальном театре».

Впоследствии интегрированный мюзикл перешел в стадию концептуального, однако в профессиональном сообществе нет единого мнения о том, какой спектакль можно считать родоначальником представления нового типа. Появление концептуального мюзикла связывают с несколькими бродвейскими постановками конца 1960-х: «Человек из Ламанчи» М. Ли и Д. Вассермана (1965), «Кабаре» Дж. Кандера, Ф. Эбба и Дж. Мастероффа (1966), а также «Волосы» Г. Макдермота, Дж. Редо и Дж. Раньи (1967). Эти спектакли отличает наличие идеи-концепции как объединяющего фактора, который преобладает над сюжетом. Задачей концептуального мюзикла является исследование какой-либо значимой темы, однако сюжетная канва такого спектакля не всегда следует линейной последовательности событий. В то же время концептуальный мюзикл не трансформируется в музыкальное ревю, поскольку имеет в себе некую осязаемую фабулу, которая не позволяет ему стать спектаклем «концепции без сюжета».

Связь концептуального мюзикла с «тотальным театром» подробно описывается в диссертации американской исследовательницы Дайаны Кальдераццо «*Gesamtkunstwerk* Стивена Сондхайма: концептуальный мюзикл как вагнеровский тотальный театр». В своем исследовании автор обращается к творчеству композитора, поэта и драматурга Стивена Сондхайма (1930–2021), который является создателем многих популярных концептуальных мюзиклов. Так, Д. Кальдераццо делает вывод о том, что: «Тотальный театр Вагнера есть то, во что концептуальный мюзикл эволюционировал на протяжении своего развития в течение двадцатого века и воплотился в произведениях Стивена Сондхайма. Рожденный на основе интегрированного мюзикла, представляющего собой синтез элементов музыки, речи и движения, в единой истории, концептуальный мюзикл превратился в воплощение аналогичного соединения, подчеркивая универсальное настроение или тематическую идею, а не историю»¹.

¹ Calderazzo D.L. Stephen Sondheim's *Gesamtkunstwerk*: The Concept Musical As Wagnerian Total Theatre. P. 67.

Концептуальный мюзикл и тотальный театр роднит то, что Вагнер в своем «Произведении искусства будущего» назвал «общей атмосферой» (в русском переводе «нечто»): «Ибо для всех них, объединившихся здесь видов искусства, существует *нечто*, к чему они должны стремиться, дабы стать свободными в своих возможностях»¹. По мнению Д. Кальдераццо, этим «нечто» в мюзикле является концепция как некий сверхобъединяющий фактор, которому, помимо музыки, поэзии и танца, подчиняется сюжет, объединяя все компоненты мюзикла в единое целое.

Таким образом, американский музыкальный театр входит в некоторый диалог с театральными идеями Р. Вагнера: не копируя их, мюзикл берет на вооружение принцип синтеза слова, музыки и танца, трансформируя и развивая его на собственном оригинальном фундаменте. Сравнение таких противоположных явлений, как вагнеровский «тотальный театр» и американский мюзикл позволяет открывать неочевидные межжанровые связи внутри музыкального театра, многие из которых нам еще предстоит изучить и описать.

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. С. 244.

Алина Александровна Ткачева

**ФИГУРА МОНАРХА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ НА РУБЕЖЕ XVIII–XIX ВЕКОВ:
«СМЕРТЬ СУБЪЕКТА»**

В истории отечественного театра XVIII века существуют две знаменательные даты. В апреле 1749 года издается указ Елизаветы Петровны, согласно которому «ежели, когда Их Императорские Высочества свое при комедии присутствие нечаянно изволят отменить, а чужестранные министры будут уже находиться в Оперном доме, то комедии играть»¹, тем самым впервые в рамках российской истории появляется возможность исполнения постановки в придворном театре в отсутствие высочайших особ, а в сентябре 1800 года выходит указ Павла I об аплодисментах, согласно которому в театре под угрозой суда надлежало не только сохранять «должный порядок и тишину» (о чем поступало распоряжение еще в прошлом, 1799 году), но и воспрещалось «аплодировать одному, когда публика не аплодирует», что его величество «относит все такие упущения против предпочтения и нравственности духу своевольному и неблаговоспитанию»². Неудовольствие же императора вызвала публика, рукоплескавшая «когда его величеству одобрения своего объявить было неуютно и напротив того воздерживались от плескания, когда его величество своим примером показывал желание одобрить игру актеров»³.

Последний документ свидетельствует об изменениях в зависимости придворной публики от мнения императора или императрицы,

¹ *Старикова Л.М.* Театр и зрелища российских столиц в XVIII веке.

Историко-документированные очерки. М.: ЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 169–170.

² Император Павел I и его время, 1798–1800 // Русская старина. 1884.

XLI. Вып. 2. С. 374.

³ Там же.

произошедших за эти полвека. К рассматриваемому нами периоду (1790–1811, закончившемуся пожаром Санкт-Петербургского Большого театра) можно говорить как о вполне сформированной потребности в театральных впечатлениях, так и о переменах в отношении к театральной культуре в целом.

На протяжении всего XVIII века балетный театр демонстрировал эталон пластического поведения¹, подражание которому в жизни, в отличие от подражания классицистской трагедии, всячески одобрялось (по словам Лотмана, «на сцене господствовал героизм, в жизни – приличие. Законы и того и другого были строги и неукоснительны для художественного или театрального пространства»)², но и являлись непременным условием принятия в благородном обществе³ – хорошо известно, какая заметная роль отводилась танцмейстерам в русском обществе того времени, для которого они нередко становились учителями хороших манер. По словам Пьетро Гонзага, наблюдавшего за развитием балетного театра того времени, «интересы зрения оказались снова отделенными от интересов слуха»⁴. Можно говорить о пристальном внимании к искусству балета на протяжении всей второй половины XVIII века. Возобновление оперных постановок нередко сопровождалось новыми балетами – как правило, не продолжавшимися более получаса или сорока минут и требовавшими участия не более пары солистов и одного-двух десятков фигурантов.

Кроме того, общий алфавит сценического и бального танца позволял принимать участие в постановках непрофессиональным исполнителям.

¹ См.: *Бокадорова Н.Ю.* Опыт описания классического балета как семиотической системы // *Язык и культура: Факты и ценности: к 70-летию Юрия Сергеевича Степанова.* М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 569–570.

² *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998. С. 620.

³ Согласно замечанию воспитателя К. Разумовского и М.И. Воронцова А.Н.Р. Санчеса, занятия танцами и верховой ездой необходимы для молодого дворянина прежде всего по требованиям высшего общества, «согласно принятым обычаям они входят в план обучения». Цит. по: *Ржеуцкий В.С.* Pro et contra: идеал воспитания высшего дворянства в России (вторая половина XVIII – начало XIX века) // *Идеал воспитания дворянства в Европе: XVII–XIX века.* М.: Новое литературное обозрение, 2018. (Studia Europaea). С. 226.

⁴ Гонзага, *Музыка для глаз и театральная оптика* // *Петербургский балет. Три века: хроника.* Т. I. XVIII век / Сост. Н.Н. Зозулина; авт. проекта и ред. С.В. Дружинина. СПб.: Академия русского балета, 2014. С. 241.

Так, например, были даны несколько представлений в Смольном в 1776 году воспитанницами в присутствии императрицы и ее иностранных гостей или постановка по случаю взятия Измаила немецкой и французской опер с балетами силами 24 пар во главе с великими князьями Александром и Константином Павловичами. С превращением балета в самостоятельный вид искусства между исполнителями и зрителями создается дистанция. Формы придворного досуга предполагали активное в них участие всех причастных, за исключением театральных постановок. И чем большая роль отводилась театру в досуге императора или императрицы, тем более пассивным становится участие публики. Особенно заметен становится этот контраст в сравнении с первыми десятилетиями XVIII века (особенно в правление Петра I и Елизаветы Петровны), когда император или императрица лично следили за приобщением двора к танцевальной культуре, требуя участия и обязательности посещений всех театральных мероприятий. В дальнейшем требования к придворной публике значительно уменьшаются.

В случае театральной постановки не только официальная документация (камер-фурьерские журналы или свидетельства личных секретарей), но и сами зрители сосредоточены в первую очередь на реакции монарха, которая неизменно фиксируется, как и сам факт посещения спектакля, и как бы задает вектор ожидаемой реакции от публики. Говоря словами уже цитировавшегося Лотмана, особа монарха, находящегося в театре, сама по себе является зрелищем для массы¹, причем едва не в большей мере, чем для него самого зрелищем является происходящее на сцене. Зафиксированная в распоряжении Павла сама возможность несогласия зрителей с мнением императора свидетельствует о ряде важнейших изменений, повлиявших на судьбу балетного театра уже в XIX веке.

Прежде всего не приходится сомневаться в окончательно сформированной на тот момент «зрительской публике» (так она именуется в указе). Кроме того, уровень вовлеченности ее в процесс восприятия театрального зрелища таков, что уже невозможно говорить о единообразии ее мнения, более того, оно не всегда совпадает с императорским. Еще раз подчеркнем, что речь идет о придворном (гатчинском) спектакле, зрелище, изначально доступном для ограниченного круга лиц.

К концу века меняется сама функция придворного спектакля. Прежде он ориентируется на политические праздники: годовщины коронации, тезоименинства и заключения браков в императорской семье, военные

¹ Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. С. 631.

победы или визиты иностранных монархов, то есть прямо переключается с актуальными событиями. Как пишет Дмитриевский, театр «декорировал придворную жизнь в контексте принятой при дворе модели мироустройства», являлся не столько развлечением, сколько «школой нравственности и гражданственности»¹. Зрелище, легко понимаемое избранной публикой, к началу XIX века обретает совершенно не зависимый от политической ситуации художественный облик. Этому способствует также значительное повышение статуса солиста.

Для отечественного балетного театра XVIII века не было характерно исключительное положение солиста, каким пользовались на родине, например, М.А. Камарго, Г. и О. Вестрисы или М. Гимар, оно стало приметой нового времени. Причиной тому было не отсутствие интереса к театру или отсутствие в нем ярких талантов, а прежде всего сословной разницей между исполнителями и публикой. Громкие события вроде похорон Н.П. Бериловой в 1804 году, которую, по словам А.А. Плещеева, «поклонники опустили в могилу на соболях, засыпав гроб не землею, а цветами»², выходят за все рамки установленных отношений между сценой и зрителями XVIII века и могут являться частью лишь нового времени, когда зритель приходит в театр не ради причастности к досугу императора, а ради личной вовлеченности в сценическое действие и получения впечатлений.

Роль же монарха как главного и фактически единственного транслятора эмоций, мнение которого ожидается и на этом основании выносятся суждения, постепенно сменяется отстраненностью, причем не только со стороны основной публики, для которой «зрелище было чудом, образом желанной реальности, в корне отличной от сущей»³, а к началу нового века, как свидетельствует Лотман, даже и более привлекательным, чем сама реальность, когда прямая театрализация жизни, немислимая в минувшем веке, несмотря на всю его глубокую проникнутость этим духом, воспринималась единственно настоящей.

Отстраненность становится характерной чертой для самого монарха. С середины 1780-х годов заметно ослабление интереса Екатерины II

¹ Дмитриевский В.Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 129.

² Плещеев А.А. Наш балет (1673–1899): Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2009. (Мир культуры, истории и философии). С. 83.

³ Соколов-Каминский А.А. Балет: классическое наследие // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 50.

к театральному процессу, как и снижение самого лейтмотива благоденствия и любви государыни к подданным, бывшего характерным для первых десятилетий ее царствования¹. Показательно, что продолжение знаменитого «Начального управления Олега» (1786, пост. 1790 и 1795) осталось неоконченным. Балетный театр, традиционно воплощавший это «изъявление радости», выраженное в танце, с одной стороны, носил эстетику эталонного поведения, существующего в языке строгой системы жестов, которая начинала складываться с середины столетия, с другой – представлял своего рода эталонное выражение народной любви к государыне. Неслучайно на рубеже XVIII–XIX веков этот мотив постепенно исчезает из балета, вновь вернувшись на сцену лишь во второй половине нового века.

Сама фигура монарха, в том числе и легендарного (как Язон или Эней) в балете из действующего персонажа сначала превращается в своего рода «бога из машины», являющегося в конце для разрешения конфликта (здесь можно провести линию развития от «Дезертира», показанного Ле Пиком в 1789 году в Большом театре, к «Сомнамбуле, или Приезде нового помещика», в Петербурге в 1828 году), а постепенно – и в величественную и статичную фигуру, подобную реальным знатым зрителям XVII–XVIII веков, наблюдающим спектакль со сцены.

Широко известные коронационные постановки императриц XVIII века к моменту восшествия на престол Павла I, а затем и Александра I сходят на нет, что не противоречит даже личному интересу Павла к театральным зрелищам. На смену транслируемому прежде чувству в балет приходит визуальная эстетика, требование прежде всего законченности и совершенства формы – часто встречающийся у современников термин «стройность» позволил Волынскому сравнивать балетные группировки, отлитые «как из бронзы», с парадным церемониальным маршем и «символом веры Фридриха II»². Перестав быть искусством, апеллирующим исключительно к разуму, когда во время церемониального спектакля от зрителя требовалось не только следить за происходящим на сцене, но и прилежно знакомиться со стихотворной программой, придворный балетный театр, с одной стороны, утрачивает свой центр в лице монарха, с другой стороны, обретает множество иных, претендующих на его место, – это может

¹ См.: Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. В 2 т. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I / Пер. с англ. С.В. Житомирской. М.: ОГИ, 2004.

² Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Изд. хореографического техникума, 1925. С. 216.

быть как первый солист (рубеж XVIII–XIX веков знаменуется появлением в театре всеевропейских знаменитостей) или постановщик, в особенности обладающий огромным авторитетом, такой, как Дидло, так и специальные институции (критика, печатные отзывы) – известны случаи, когда даже тому же Дидло приходилось объяснять свою позицию в печати в ответ на критический отзыв¹), наконец, сам зритель, так как, в отличие от европейской ситуации, где происходит постепенная профессионализация и просвещенных любителей сменяют танцоры, в отечественной публике любительство появляется как реакция на волне увиденного и вынесенного впечатления от придворных постановок.

¹ Петров О.А. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. (Русская мысль о балете). С. 54–56.

Секция 7

ПОИСК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ В ИСКУССТВЕ

Анастасия Анатольевна Лобская

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ИСКУССТВЕ ИТАЛИИ

Античное наследие веками служило художникам источником вдохновения и заимствований. Систему античных образов в искусстве можно представить в виде структуры, включающей в себя как визуальную, так и смысловую составляющую. Заимствования могут происходить по обоим этим направлениям как в отдельности, так и совместно. Так, Микеланджело, создавая образ «Умиряющего раба» (1513–1516, Лувр, Париж), обращался только к визуальной составляющей античного образа – скульптуре «Спящая Ариадна» (римская копия с греческого оригинала II века до н.э., Музеи Ватикана, Рим). Микеланджело процитировал положение рук и головы персонажа, не прибегая ни к заимствованию сюжета, ни к цитированию остальной части произведения. А. Канова в «Венере Италийской» (1807–1808, Галерея Уффици, Флоренция), наоборот, заимствовал как визуальную, так и сюжетную составляющую «Венеры Медицейской» (конец II – начало I века до н.э., Галерея Уффици, Флоренция). Античные образы могут быть использованы и для разного рода компиляций. Тот же Канова в «Персее с головой Медузы» (1797–1801, Музеи Ватикана, Рим) обращается к ряду античных памятников, не все из которых прямо связаны с сюжетом его работы. Если голова Медузы вдохновлена скульптурой «Медуза Ронданини» (ок. I века н.э., Глиптотека, Мюнхен), то за основу изображения самого героя взят «Аполлон Бельведерский» (ок. 330–320 до н.э., Музеи Ватикана, Рим), персонаж, не имевший непосредственного отношения к мифу о Персее.

В случае «Персея» Кановы способ заимствования созвучен времени: он служит иллюстрации античного сюжета, не подвергающегося авторской трансформации, а смешивание образов обусловлено эстетическими соображениями. Постмодернистская же деконструкция (по Ж. Деррида)

предполагает не столько расчленение образов на составные части и создание с их помощью новых, сколько перепрочтение исходного текста – это «разборка концептуальных оппозиций, поиск “апорий”, моментов напряженности между логикой и риторикой, между тем, что текст “хочет сказать”, и тем, что он принужден означать»¹. «Движения деконструкции не требуют обращения к внешним структурам. <...> Деконструкция с необходимостью осуществляется изнутри; она структурно (то есть без расчленения на отдельные элементы и атомы) заимствует у прежней структуры все стратегические и экономические средства ниспровержения и увлекается своей работой до самозабвения»², – писал Ж. Деррида. Термин «деконструкция» французский мыслитель использовал в отношении текстов, однако к произведениям визуального искусства он тоже представляется применимым.

Постмодернистское искусство Италии ведет отсчет с 1960-х годов и сохраняет актуальность до настоящего времени. В отличие от искусства предшествующих стилей и направлений, постмодернизм не ищет в античности эстетическое вдохновение или источник сюжетов. Постмодернистское искусство в полной мере осознает копийный характер своих произведений и не вступает в тесный диалог с античным нарративом, а скорее редуцирует античный образ до знака, часто низведенного до уровня клише. Кроме того, смысловое содержание работы формируется за счет помещения античного образа в соответствующий контекст.

Некоторые черты, свойственные постмодернистским интерпретациям античности, можно увидеть задолго до наступления 1960-х годов. Так, одним из первых итальянским авторов, чей подход к интерпретации античного наследия может быть описан с точки зрения деконструкции, является Дж. де Кирико. Представление им античного наследия как архетипов и символов можно трактовать как важный шаг к постмодернистскому искусству.

Де Кирико одним из первых начинает использовать античные образы в качестве знаков, осознавая при этом их копийный характер. Одно из наиболее известных его произведений «Песнь любви» (1914, Музей современного искусства, Нью-Йорк) включает в себя копию головы статуи Аполлона Бельведерского. Хотя у образа Аполлона как божества есть конвенциональное значение, творческое начало, в «Песни любви» он не может трактоваться без контекста: с одной стороны, бюст не оригинален,

¹ Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 71.

² Деррида Ж. О грамматологии. С. 141.

а представляет собой гипсовую копию, с другой – он изображен вместе с другими предметами: резиновой перчаткой и зеленым шаром. По мнению Е.В. Таракановой, такого рода объединение между собой объектов, не имеющих четко выраженной логической связи, заставляет воображение зрителя работать в различных, иногда неожиданных направлениях¹. В.А. Мизиано называет сочетание предметов в «Песни любви» «тотальной бессмыслицей»², а С.П. Батракова видит в этих образах своеобразный колумбарий, в котором «покоится прах лирической поэзии и некогда великого, живого искусства»³. Отметим, что ценность зрительской интерпретации – один из ключевых аспектов постмодернистского искусства.

На контекстуальность античных образов в системе нарратива де Кирико обращал внимание итальянский философ Дж. ди Джакомо. По его мнению, де Кирико не стремился воспроизводить античное искусство в его целостности, а заимствовал из него лишь фрагменты. Кроме того, ди Джакомо выделял объективный и контекстуальный смыслы, которыми наделяются в метафизической живописи де Кирико различные предметы⁴. В том, что контекст демонстрации произведения искусства имеет самостоятельное значение, был убежден и сам де Кирико. В статье «Statues, Meubles, Généraux» он замечал, что скульптуры в разных ситуациях смотрятся по-разному: так, например, городские статуи смешиваются с брожением людей, а в музеях начинают выглядеть призрачно⁵.

Е.В. Тараканова обратила внимание на тот факт, что скульптурный мотив в работах де Кирико часто фигурирует как изображение не оригинала, а копии: «Тем самым лишний раз подчеркивается, что в композиции он призван играть роль не просто заимствованной в искусстве классических

¹ См.: Тараканова Е.В. Коннотации скульптурного мотива в итальянской картине XX века // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 193.

² Мизиано В.А. Поэтика «метафизической живописи» (Дж. де Кирико, Дж. Моранди, К. Карра). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, 1989. С. 8.

³ Батракова С.П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. С. 117–118.

⁴ См.: Giacomo G. di. Modernità e classicità nella pittura filosofica di Giorgio de Chirico // Metafisica. 2018. № 17/18. P. 201.

⁵ См.: Chirico G. de. Statues, Meubles, Généraux // Myth and Archeology In the Work of Giorgio De Chirico [Exhibition]. The Phillips Collection, Washington. Aprile 13 – June 15. 2013 / Ed. by R. Miracco, F. Calarota. Milano: Silvana Editoriale, 2013. P. 92.

эпох пластической цитаты, а по-своему увиденного знака с подчас туманным, но всегда принципиально новым содержанием»¹. Сходную точку зрения выразил В.А. Мизиано: художественное творчество в понимании де Кирико, по его мнению, это «изображение изображенного»². Важность контекста, осознание копийного характера используемых образов и редуцирование их до знаков, пригодных для разных прочтений, – эти особенности творчества де Кирико вплотную приближают его к постмодернистскому искусству.

Один из ключевых теоретиков постмодернизма Ж. Бодрийяр широко использует концепцию симулякра – означающего, означаемое которого отсутствует. Знаменитые античные скульптуры мы часто знаем лишь по копиям. Их оригиналы утрачены, что делает их симулякрами. Кроме того, античные произведения искусства, изображающие, например, божеств или героев, по своей природе симулякры – они знаки, означаемое которых не существует в реальном мире. Концепция античного божества сама по себе является симулякром.

Идеи Ж. Деррида в некотором смысле противоположны идеям Ж. Бодрийяра: он использует понятие следа – отзвука того, что когда-то существовало. «След – это не только исчезновение (перво)начала, он означает также <...>, что (перво)начало вовсе не исчезло, что его всегда создавало (и создает) возвратное движение чего-то неизначального, то есть следа, который тем самым становится (перво)началом (перво)начала»³. Анализ того, как именно трактуется тот или иной античный образ – как симулякр или как след, – представляется продуктивным при анализе постмодернистского искусства.

Одним из наиболее ярких произведений итальянских постмодернистов является работа М. Пистолетто «Венера тряпичная» (1967, Кастелло-ди-Риволи). Образ богини, воплощенный в низкобюджетной бетонной копии скульптуры Б. Торвальдсена «Венера с яблоком» (1813–1816, Музей Торвальдсена, Копенгаген), отсылает к цепочке копий и адаптаций, каждая из которых может трактоваться как симулякр или как след.

Скульптура Торвальдсена иконографически восходит к «Венере Колонна» (II век, Музеи Ватикана, Рим), которая, в свою очередь, считается одной из копий не сохранившейся «Афродиты Книдской» Праксителя.

¹ Тараканова Е.В. Коннотации скульптурного мотива в итальянской картине XX века. С. 194.

² См.: Мизиано В.А. Поэтика «метафизической живописи» (Дж. де Кирико, Дж. Моранди, К. Карра). С. 6.

³ Деррида Ж. О грамматологии. С. 187.

Копия копии копии, «производная третьего порядка» – так соотносится с античной статуей скульптура в инсталляции Пистолетто и в этом смысле она является одновременно и следом, и симулякром. Проблему копийного характера работы обостряет сам автор, изготовивший несколько вариантов «Венеры тряпичной» из разных материалов и завершивший этот смысловой ряд цифровой версией – фотографией на обложке модного журнала «Vogue Italia» от сентября 2021 года.

Одновременно Венера М. Пистолетто воплощает в себе знак: она символ красоты, не конкретного типа внешности, а красоты вообще. «Для итальянцев Венера – это Мерилин Монро античности. Она представляет собой идею статичной красоты, универсальной красоты, которой, разумеется, не существует. <...> В Италии вы видите тысячи статуй Венеры, но все они изображают ее немного по-разному, в зависимости от традиции конкретного региона. Так что, Венера – это любая женщина, не конкретная женщина»¹, – заявлял сам Пистолетто в одном из интервью 1979 года.

Третий аспект, который невозможно обойти вниманием при анализе «Венеры тряпичной», – работа автора с окружением скульптуры, ее контекстом. Он представлен грудой тряпья, на фоне которого выделяется фигура богини. В соответствии с предположением Р. Минуччи, «работа может быть прочитана через пару оппозиций: если Венера неподвижна, устойчива в своей позе, сделана из твердого и монохромного материала, стоит одна, то тряпки, по контрасту, цветные, мятые, бесформенные, мягкие на ощупь, в беспорядке. Они символизируют множественность, постоянно меняющееся хаотическое настоящее против кристаллизованного прошлого. Тряпки также критикуют общество потребления: это выброшенная одежда, результат “одноразовой” текстильной промышленности, которая в 1960-х находилась в зачаточном состоянии, но уже поработала идеями о постоянных изменениях стиля и одержимостью новым»². «Тряпки, оставленные сами по себе, ничего не значат, не значат ничего, кроме мусора. <...> Венера, несущая память о красоте в искусстве, их оживляет, меняет их цвет, температуру, эмоцию, ощущение»³, – говорил о работе

¹ Цит. по: *Minnucci R.* Heaps of Rags and Double Visions. The Interpretation of the Classical Venus in Arte Povera // *IKON. Journal of Iconographic Studies.* 2020. № 13. P. 365. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.121586>.

² *Minnucci R.* Heaps of Rags and Double Visions. The Interpretation of the Classical Venus in Arte Povera. P. 364.

³ *Monico F.* Cover d'artista: intervista a Michelangelo Pistoletto // *Vogue Italia.* 2021. Settembre. См. также: URL: <https://www.vogue.it/moda/article/michelangelo-pistoletto-intervista-esclusiva-cover-settembre> (дата обращения 02.02.2024).

сам автор в интервью журналу «Vogue Italia» в 2021 году. В том же интервью видно, что работа 1960-х годов не утрачивает актуальности в 2020-х, обрстая при этом более современными коннотациями. По вопросам интервьюера, задаваемым художнику, заметно, как он добивается от автора признания наличия в работе экологических коннотаций, и в конце концов художник соглашается: «Я необязательно отталкиваюсь от экологии, но в искусстве прихожу к ней»¹.

«Венера тряпичная» принадлежит к направлению арте-повера, итальянской разновидности концептуализма. Термин означает «бедное искусство», что относится как к используемым материалам, так и к минималистичным композициям, а также к обращению с символами и знаками. Теоретик арте-повера Дж. Челант заметил, что «бедное искусство» стремится «обеднять знаки, чтобы свести их к архетипам»². Описанная им особенность проявляется не только в «Венере тряпичной», но и в творчестве другого представителя направления, обращавшегося к античному наследию, – Дж. Паолини.

Паолини на основе реплик античных скульптур создал серию «Мимезис», для одной из работ которой он использовал «Венеру Медицейскую» (1975–1976, FER Collection, Ульм). В серии работ Паолини парные копии скульптур установлены таким образом, что они как бы смотрят друг на друга и ведут диалог, будучи замкнуты на самих себе. Однако «Венера Медицейская» представляет собой иконографический тип *Venus pudica*, «Венера стыдливая». Согласно наблюдению А. Сечина, этот тип отражает одну особенность: прикрываясь руками, богиня реагирует на зрителя, и «акт созерцания становится, таким образом, предметом изображения»³. Это отражает концепт, имеющий решающее значение для восприятия искусства в эпоху постмодерна: влияние зрителя. Сам выбор античного образа для интерпретации таким образом приобретает отдельное значение.

В работах Пистолетто и Паолини, созданных в XX веке, античные образы не подвергаются трансформации, напротив, они стремятся сохранить

¹ *Monico F.* Cover d'artista: intervista a Michelangelo Pistoletto.

² Цит. по: *Minnucci R.* 'Impoverishing signs to reduce them to their archetypes'. An Introduction to Arte Povera // *Minnucci R., Nelson S., Bonaventura P.* Poor Art / Arte Povera: Italian Influences, British Responses [Exhibition catalogue]. London: Estorick Foundation, 2017. P. 7.

³ *Сечин А.* Иконографический тип *Venus pudica* как пластическая метафора женственности в древнем и новом искусстве // *Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы: коллективная монография* / Сост. М.А. Бусев, О.В. Калугина. М.: БуксМАрт, 2018. С. 453.



Венера на корточках

Римская копия с греческого оригинала Дойдалса

III века до н.э.

Мрамор. Высота 77 см.

Лувр, Париж

их как можно более узнаваемыми. Смысловое наполнение достигается за счет контрастов, диалогов, помещения античных образов в нехарактерные для них контексты. Для постмодернистов XXI века характерен противоположный подход, предполагающий трансформацию самого образа.

Типичным примером является работа «Никогда не подведет» (оригинальное наименование «Altolà al Sudore») художественного дуэта The Bounty Killart (2013, собственность авторов). Работа обыгрывает иконографический тип, близкий к *Venus pudica*, а именно «Венера на корточках» (восходит к несохранившейся скульптуре Дойдалса). В произведении



The Bounty Killart
«Никогда не подведем!» (Altolà al Sudore)
Гипс, синтетическая смола. Высота 76 см
Фото автора
выставка «Раскопки луккского храма» в музее «Эрарта»

сохранен оригинальный контекст (считается, что богиня изображена во время купания), однако авторы помещают ее в современный душевой поддон, а в поднятую руку вкладывают баллончик дезодоранта. Таким образом, авторы снова редуцируют образ Венеры до знака – символа красоты, на этот раз в контексте современных бьюти-практик.

Еще один пример трансформации античного образа от тех же авторов – работа «Love me Tinder». Это копия скульптуры Нарцисса (ок. I века до н.э., Национальный археологический музей, Неаполь), который держит в руках мобильный телефон с – как следует из названия – открытым в нем

приложением для знакомств. В то же время к его ноге уже тянет костлявую руку скелет, готовый утешить Нарцисса в подземный мир. С учетом как значения самого знака (Нарцисс = самовлюбленный человек), так и контекста, работа может быть интерпретирована как проблематизация использования dating-сервисов с точки зрения исследования мотивации зарегистрированных в них пользователей.

Трансформации образ античной Венеры подвергает Франческа Фини, работающая в техниках видеоарта и цифрового искусства. В ее цифровой инсталляции-перформансе «Розовый шум» («Pink noise», 2021) она использует цифровую копию головы «Венеры Милосской», которая обрастает шипами, а на лице богини появляется медицинская маска. Таким образом художница поднимает вопрос красоты во время пандемии коронавируса, когда большинство людей были вынуждены находиться в общественных пространствах с частично закрытыми лицами. «Это приглашение к предвкушению и ожиданию с нетерпением красоты, которая будет. <...> У нас есть огромная потребность в красоте, в потрясении, в возвращении к жизни. По-моему, это и есть красота: жизнь, свобода, способность свободно экспериментировать, возможность трогать, обнимать, выражать собственные чувства»¹, – прокомментировала художница свою работу в одном из интервью. Можно констатировать, что в этой работе мы снова имеем дело с отождествлением «Венера = Красота».

«Копия, подвергшаяся искусственному старению, в конце концов начинает восприниматься как подлинник»², – писал Ж. Бодрийяр. Искусственное состаривание копии античного произведения является еще одним способом для автора вести со зрителем интеллектуальную игру. К нему прибегает скульптор М. Пеллетти. Искусственно состаренный торс Лаокоона («Без названия», 2014, собственность автора) выглядит более древним, чем скульптура из музеев Ватикана. Таким образом Пеллетти как бы выявляет тех зрителей, кто способен вскрыть обман и узнать в измененной копии оригинальное произведение.

Передача символического содержания античного образа необязательно осуществляется путем его копирования, пусть даже с некоторыми трансформациями. Аллюзия, намек на античное произведение и связанные с ним коннотации для создания иронического контекста также

¹ Pirri C. Blockchain e performance. Pink Noise di Francesca Fini // *Artribune*. 2021. April, 9. – URL: <https://www.artribune.com/arti-performative/2021/04/intervista-francesca-fini-pink-noise/> (дата обращения 02.02.2024).

² Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Постум, 2015. С. 5.

встречаются в постмодернистском искусстве Италии. Ярким примером является скульптура «L.O.V.E.» Маурицио Каттелана (2010, Пьяцца дельи Аффари, Милан). Монументальный палец, поднятый в обценном жесте, отсылает к фрагменту «Колосса Константина» (312–315, Капитолийские музеи, Рим) и наполняется ироническим содержанием. Контекст, в который помещена работа, а именно находящееся прямо за ней здание Итальянской фондовой биржи, заставляет предположить декларативный антикапиталистический и антиимпериалистический посыл произведения.

Таким образом, постмодернистское искусство Италии апроприирует античные образы иным способом, нежели это было характерно для искусства предыдущих эпох. Для постмодернизма характерна интеллектуальная игра, основанная на осознанном использовании художниками копийных образов. Художники обращаются как к смысловой, так и визуальной составляющей античных образов, но сложный античный мифологический или исторический нарратив чаще всего оказывается редуцирован до знака. При этом семантику постмодернистских произведений обеспечивает филигранная работа с контекстом. Работы часто имеют иронический подтекст и вовлекают зрителя в интеллектуальную игру, результатом которой могут быть множественные трактовки, обогащающие смысловое наполнение произведений.

Александра Алексеевна Смолянская

ВЕРНЕР ТЮБКЕ: ПРОБЛЕМА ТЕХНОЛОГИИ,
ШКОЛЫ И МАСТЕРСТВА.
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ОДНОЙ КАРТИНЫ

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено творчеству Вернера Тюбке (1929–2004), ведущего официального художника ГДР и наряду с Вольфгангом Маттойером, Бернхардом Хайзигом и Вилли Зитте ярчайшего представителя Лейпцигской школы живописи. Приверженность классическим традициям станковой картины и универсальное владение техникой живописи – уникальные особенности его творчества. Как художник с высшим не только художественным, но и педагогическим образованием, Тюбке блестяще владел техниками старых мастеров, пренебрегая методами до- и послевоенного модернизма.

Вспомним знаменитую «Панораму Крестьянской войны» в Бад-Франкенхауезене (1976–1988), монументальную картину «Рабочий класс и интеллигенция» в Лейпцигском университете (1973), триптих «Человек – мера всех вещей» для Дворца Республики в Берлине (1975) или его алтарь в церкви в Клаусталь-Целлерфельде (1997). Все эти вещи отличаются сложной связью с традициями живописи XV–XX столетий не только на уровне иконографии и стиля, но и технологии.

О глубокой связи искусства Тюбке с традициями старых мастеров пишут все ключевые специалисты по творчеству художника. Тем не менее, несмотря на общее понимание необходимости рассматривать наследие Тюбке в контексте большой художественной традиции европейской живописи, на уровне анализа конкретного материала обнаруживается известная ограниченность подходов. В большинстве своем авторы публикаций о Тюбке интересуют иконография его произведений и контекст их создания. Нередко они отходят от самого искусства и сосредотачиваются

на идеологических взглядах государственного живописца. При всей ценности каждого высказывания, редкий автор позволяет себе, изучив в деталях ту или иную вещь, посмотреть на нее «вблизи» и задать более специальные вопросы. Автору доклада представляется, что в случае такого приверженца старинных традиций станковой живописи, как Тюбке, конкретное произведение искусства и его индивидуальные особенности должны служить главным источником и материалом исследования, и, например, технологический анализ его работ может помочь нам ответить на вопрос, в чем заключается своеобразие его искусства, почему на него так интересно смотреть сегодня и каковы предпосылки создания его произведений.

Чтобы разобраться в технологической «кухне» Тюбке, решено было провести лабораторную экспертизу его живописи в отделе технико-технологических исследований Государственного Русского музея. В качестве объекта анализа была взята единственная известная нам картина, находящаяся в России. Это «Хиросима I», подаренная коллекционером Петером Людвигом Русскому музею в 1995 году (илл. 1). Она представляет собой часть серии из трех произведений на ту же тему: «Хиросима I», «Хиросима II» и «Хиросима III» (две последние находятся в Германии).



Илл. 1. Вернер Тюбке
Хиросима I. 1958
Холст, масло. 45,4 x 38,3 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Показателен выбор сюжета картины: темы Тюбке охватывают наряду с актуальными событиями прежде всего исторические сюжеты. Так, в «Хиросиме I» он отражает американскую атомную бомбардировку одноименного японского города в 1945 году: разрушенный городской пейзаж, хаотичное смешение сбившихся в клубок тел, неподвижно лежащих или жестикулирующих людей, обломков, частей велосипедов. Картина представляет собой модернистский эксперимент, свойственный раннему творчеству Тюбке и не характерный для его зрелого периода. Тем не менее лабораторное исследование этой картины представляется важным с точки зрения изучения живописной техники художника и уникальных особенностей его картин (таких, как скрытые изображения, авторские правки, пигментный состав изображений), а также понимания и сохранения его наследия.

Ранее картина никогда не исследовалась. Экспертиза была проведена на оборудовании, имеющемся в отделе технико-технологических исследований Русского музея. На время исследования картина была снята с постоянной экспозиции в Мраморном дворце и перевезена в лабораторию Михайловского дворца. Для того чтобы понять особенности художественного творчества Тюбке, было решено провести исследование *in situ* его картины с использованием следующих методов: УФ-индуцированная видимая люминесценция, инфракрасная рефлектография, рентгенография, портативная рентгеновская флуоресценция (РФС), ИК-спектроскопия с Фурье-преобразованием (ИК-Фурье), поляризационная микроскопия.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА

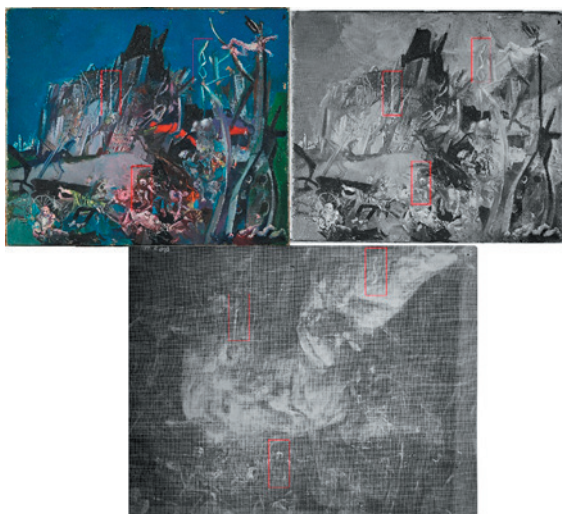
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ВИЗУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Визуальный осмотр картины позволил оценить состояние сохранности и технические особенности верхних красочных слоев. Оказалось, что в микроскоп можно рассмотреть зеленый нижний живописный слой под верхним. При осмотре также выяснилось, что в некоторых местах картина была частично соскоблена (стерта) вплоть до самого холста, на котором был обнаружен толстый слой клея. Подписи и надписи на работе отсутствуют. Анализ не выявил на картине развитого кракелюра или лаковой пленки. Удалось определить, что грунтовка была сделана на фабрике, так как она сохранилась по краям. Несколько потертостей по периметру холста свидетельствуют о небрежном хранении картины до ее поступления в музейную коллекцию.

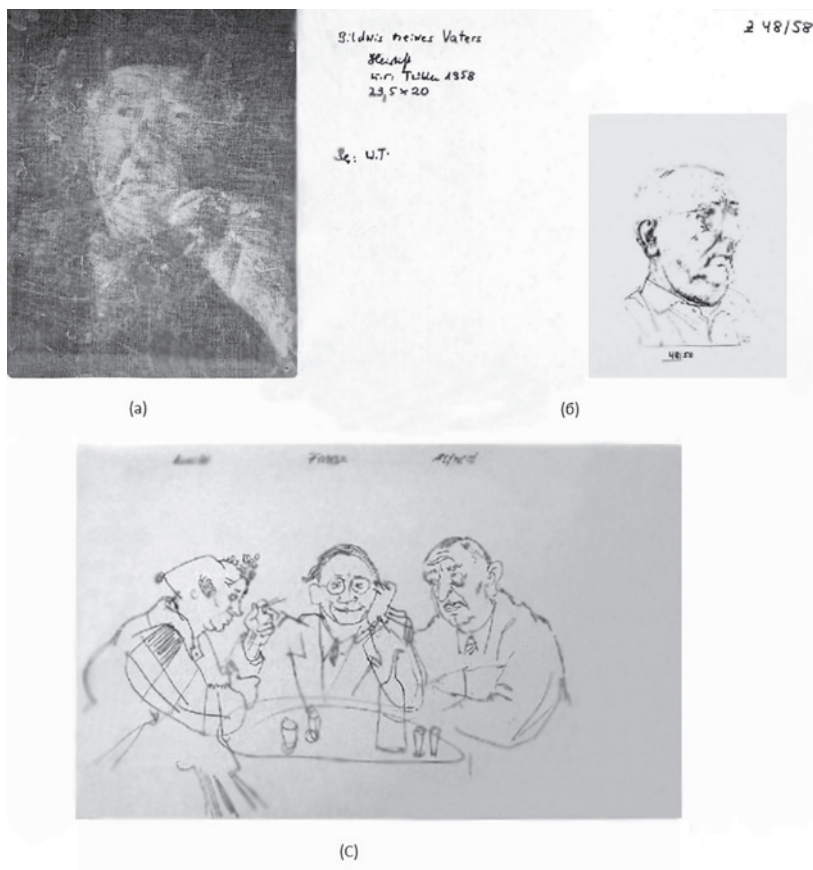
НАБЛЮДЕНИЯ МЕТОДОМ УФ-ЛЮМИНЕСЦЕНЦИИ, ИКР, РЕНТГЕНОГРАФИИ

Наблюдения с помощью УФ-люминесценции, рентгенографии, фотографии в видимой УФ-люминесценции выявили неоднородную структуру голубого неба, а также люминесцирующие пигменты, в состав которых могли входить как органические, так и некоторые неорганические пигменты (например кадмиевый красный). Позднее это предположение было подтверждено результатами рентгено-элементного анализа и ИК-спектроскопии с Фурье-преобразованием. Микроскопическое исследование обнаружило красочные слои на грунте по краям; фрагменты зеленого красочного слоя под новым синим фоном; рассеяние красочных слоев на грунт в 3-й четверти картины.s

По результатам инфракрасной рефлектографии существенных изменений обнаружено не было. Основное изображение уже можно рассмотреть на фотографии (илл. 2б) – портрет, повернутый на 90 градусов по часовой стрелке. Для уточнения личности изображенного человека была сделана рентгенограмма (илл. 2с). Наличие на рентгенограмме черных и белых участков, а также серых переходов свидетельствует о том, что режим трубки был выбран правильно. Чтобы понять, где находится изображение, аналогичные участки были выделены тремя красными прямоугольниками (илл. 2).



Илл. 2. Маркеры на фото в видимом свете (а); ИКР (б); Рентгенография (в)



Илл. 3. Рентгенограмма картины «Хиросима I», повернутая на 90 градусов по часовой стрелке (а); «Портрет моего отца. 1958» из рукописного каталога Вернера Тюбке, Музей картины-панорамы в Бад-Франкенхаузене (б); Слева направо на рисунке Вернера Тюбке: мать Люция, Франц и отец Альфред. 1952. Рисунок из сборника дневниковых записей Тюбке (с)

Сопоставление полученного изображения с рисунками Тюбке периода создания картины «Хиросима I» (1958) подтвердило искусствоведческую догадку: под «Хиросимой» скрыт портрет отца художника на зеленом фоне. При этом, в отличие от экспрессивной живописи верхнего слоя, портрет был выполнен в более предметной, конкретной, академической манере, которую художник развивал с годами (илл. 3).

ЭЛЕМЕНТНЫЙ АНАЛИЗ ЖИВОПИСНЫХ СЛОЕВ (XRF),
ИК-ФУРЬЕ-СПЕКТРОСКОПИЯ И ПОЛЯРИЗАЦИОННАЯ МИКРОСКОПИЯ

Не менее интересными оказались результаты элементного анализа живописных слоев (XRF), а также ИК-Фурье-спектроскопии и поляризационной микроскопии. Для проведения неразрушающего анализа химических элементов был использован метод рентгеновской флуоресценции. Этот метод проводился в девяти различных точках картины с целью получения значимых данных о пигментах и сбора различных хроматических оттенков, которые могли бы определить палитру художника. Рентгенофлуоресцентный анализ показал наличие элементов, указанных в таблице 1. Хроматические пигменты представлены широкой палитрой, включая органические, которые не удалось идентифицировать данным методом.

Таблица 1

Качественный анализ химических элементов, соответствующих девяти исследуемым пятнам

Точка#	Цвет	Основной элемент
1	Белый	Pb, Zn
2	Синий	Pb, Zn, Fe
3	Зеленый	Pb, Zn, Cr, Fe
4	Фиолетовый	Pb, Zn, Fe
5	Красный	Pb, Zn, Cd, Se, Ba, Hg
6	Коричневый	Fe
7	Алый	Pb, Zn
8	Желтый	Pb, Zn, Cd, Ba
9	Грунт	Ca, Zn, Pb

Использование РФА дало неполное представление о цветовой палитре художника из-за физических ограничений метода. В данном случае логичным представлялось использование другого спектрального метода – инфракрасной спектроскопии с преобразованием Фурье (таблица 2).

Любопытно, что анализ спектра зеленого пигмента также не выявил характерных линий поглощения, принадлежащих зеленым пигментам. Для его идентификации была использована поляризационная микроскопия. Например, можно предположить наличие такого зеленого пигмента, как волконскоит, который был введен в начале XIX века в России князем Волконским и производился на Ленинградском заводе художественных красок в середине XX века.

Таблица 2

Общие сведения о пигментах

Цвет	Идентифицированные пигменты	XRF-точка №	ИК-Фурье-точка №
Белый	Свинцовые белила, цинковые белила	1	4
Синий	Ультрамариновый синий	2	9
Зеленый	Зеленый, содержащий хром	3	8
Фиолетовый	Фиолетовый: содержащий железо	4	7
Красный	Красный с содержанием кадмия, селена и ртути, PR81	5	1
Коричневый	Коричневый, содержащий железо	6	-
Алый	PR3	7	3
Желтый	Желтый с содержанием кадмия, PY3	8	2
Грунт	Свинцовые белила, цинковые белила	9	5

Выводы

Использование комплексного междисциплинарного подхода позволило нам изучить картину «Хиросима I», не подвергавшуюся ранее подобным исследованиям. Использование неинвазивных методов визуализации – УФ, ИКР и рентгенографии – дало возможность рассмотреть произведение с разных точек зрения. Определение зеленого пигмента оказалось затруднительным из-за отсутствия характерных пиков поглощения пигмента в средней инфракрасной области. Поэтому на основании данных поляризационной микроскопии и наличия хрома в спектре РФА можно было лишь предположить использование художником волконскоита. Также были определены типичные пигменты для живописи XX века: свинцово-цинковые белила, красный сульфид селенида кадмия, желтый сульфид кадмия, синий ультрамарин, красный литол PR3, желтая ганза PY3.

Полученные результаты исследования значимы не только в качестве оценки состояния и условий хранения картины «Хиросима I», но и с искусствоведческой точки зрения, поскольку они демонстрируют

модернистские эксперименты в раннем творчестве художника. Так, предварительные наблюдения с помощью визуального анализа ясно показывают экспрессивную манеру этого произведения, а именно фактурность мазков и отсутствие тонких штрихов. Оказалось, что картина выполнена в один прием – так писали многие экспрессионисты раньше и в наши дни. В то же время ультрафиолетовая фотография показала, что и в этом случае Тюбке вносил изменения в композицию картины, заменяя несущественные детали.

Особый интерес в исследовании представляют собой наблюдения методом ультрафиолетовой люминесценции, ИКР и радиографии. Эти методы показали наличие нижележащего красочного слоя, что позволило предположить, что под изображением «Хиросимы» была скрыта другая картина. Рентгенография подтвердила эту гипотезу, выявив под верхним слоем мужской портрет, который местами был частично соскоблен (стерт) с холста. Сравнение полученного изображения с рисунками Тюбке того времени подтвердило искусствоведческую догадку: под «Хиросимой» скрыт портрет отца художника, Альфреда Тюбке, на зеленом фоне. Идентификация с отцом художника обоснована рисунком, найденным в оригинальном рукописном каталоге Вернера Тюбке, который его вдова много лет назад передала в качестве копии Герду Линднеру, директору Музея панорамы Крестьянской войны Вернера Тюбке в немецком городе Бад-Франкенхаузен. Г-н Линднер любезно предоставил ее автору данной работы. Физиогномическое сходство портретов очевидно. Нам известно лишь одно другое изображение отца художника – карикатурный набросок, на котором Альфред Тюбке изображен с женой Люси (матерью художника) и другим мужчиной. Сходство между найденными рисунками и портретом на нижнем слое «Хиросимы I» настолько велико, что мы можем с уверенностью заключить, что перед нами одно и то же изображение отца художника. В отличие от экспрессивной живописи верхнего слоя, этот портрет выполнен в более предметной и академической манере, которую художник вырабатывал годами.

Неочевидную связь между «Хиросимой I» и более поздними работами Тюбке выявили также элементный анализ живописных слоев (РФА), ИК-спектроскопия с преобразованием Фурье и поляризационная микроскопия. В частности, среди пигментов живописи Тюбке были предположительно обнаружены зеленый пигмент волконскоит и (вероятно) гутанкарская фиолетовая. Точный элементный состав этих пигментов вызвал ряд вопросов. Любопытно, что те же пигменты заинтересовали ранее немецких коллег, изучающих творческое наследие Тюбке. Осенью 2022 года автором доклада была совершена поездка на родину художника

в Германию, в том числе, в архив Вернера Тюбке в Лейпциге и музей картины-панорамы Крестьянской войны Тюбке в Бад-Франкензаузене. Директор музея-панорамы профессор Герд Линднер рассказал, что единственное аналогичное технико-технологическое исследование Тюбке в Германии было посвящено именно «Панораме крестьянской войны» (1976–1988): для консервации и реставрации монументального полотна была проведена в 1990-х годах экспертиза и получены данные, касающиеся, прежде всего, ее красочного слоя. У коллеги вызвали вопросы те же пигменты: волконская «зеленая земля» и гутанкарская фиолетовая, они не смогли их точно определить. У автора настоящей статьи возникло предположение, что Тюбке специально смешивал современные краски, создававшиеся в Советском Союзе и ГДР, с другими веществами, имитируя тем самым живопись старых мастеров. В настоящее время эта теория уточняется, мы планируем раскрыть ее в будущих исследованиях.

Таким образом, даже в столь нетипичном для живописи Тюбке примере, как картина «Хиросима I», лабораторный анализ обнаружил, как скрупулезно он подходил к живописи уже на раннем этапе творчества. Если верхний слой, выполненный в экспрессивной манере, можно рассматривать скорее как эскизный набросок по отношению к его более поздним произведениям, портрет отца, напротив, предвосхищает живопись Тюбке 1970–1980-х годов (период расцвета художника). Получается, что уже в 1950-е годы, во время изменений культурной политики в ГДР с ее курсом на социалистический реализм и нарастания идеологического давления на искусство Тюбке искал свой язык, на котором он мог бы говорить свободно, оставаясь политически ангажированным художником. Обращаясь и к довоенному модернизму и к старым мастерам на ранних этапах творчества, Тюбке всякий раз стремился к высказыванию, не связанному ни с идеологией, ни конкретным художественным направлением, но при этом оставался невидимым образом прикрепленным к традиции. Создается впечатление, что художником двигало желание сохранить национальный стиль в условиях уничтожения памяти после Третьего рейха, Второй мировой войны и после появления ГДР. Это был поиск ответа на вопрос, что значит быть немцем в послевоенных условиях.

Проведенное исследование – пример того, как лабораторные методы можно применять для исторического анализа живописи, которая как искусство оказывается сложнее и содержательнее и не может быть исчерпана данными идеологического дискурса. Наследие Тюбке представляется слишком оригинальным (таких художников не было ни в Третьем рейхе, ни в Советском Союзе), а его работы обнаруживают известную

художественную свободу. Это обстоятельство представляется значимым при оценке и сохранении свидетельств немецкого культурного наследия и художественного наследия Вернера Тюбке в честности.

Подводя итог, можно сказать, что это первое исследование, в котором была проведена технологическая экспертиза картины Вернера Тюбке «Хиросима I». Исследователи смогли не только определить состояние картины, фактуру мазка автора, технику нанесения красочного слоя, работу художника над композицией, виды пигментов, но и выявить ранее неизвестную картину Вернера Тюбке (портрет его отца). Под модернистской картиной был обнаружен академический этюд, характеризующий поиск молодым художником собственного уникального художественного языка на раннем этапе его творчества (1958). В результате исследования появилось предположение о том, что, подражая старым мастерам, художник уже тогда использовал в своих картинах волконскоит и гутанкарскую фиолетовую. Вероятно, двадцать лет спустя Тюбке использовал те же пигменты в знаменитой «Панораме Крестьянской войны» в немецком городе Бад-Франкенхаузен, в которой есть множество отсылок к искусству прошлого. Таким образом, исследование картины «Хиросима I» позволяет сравнить пигментный состав ранних и поздних картин Вернера Тюбке. Проведенный анализ дает основания для дальнейшего исследования творчества этого малоизученного, но очень интересного с точки зрения технологии живописи, традиций немецкого художественного наследия и послевоенного искусства художника.

БЛАГОДАРНОСТИ

Автор статьи выражает благодарность руководству Государственного Русского музея, сотрудникам отдела технико-технологических исследований Русского музея, коллегам из отдела новейших течений Русского музея и, в частности, Марине Владимировне Серединой, старшему научному сотруднику отдела новейших течений Русского музея, хранителю картины «Хиросима I» из собрания Музея Людвиг в Русском музее. Мы также очень благодарны Герду Линднеру, директору Музея-панорамы в Бад-Франкенхаузене, за профессиональное сотрудничество и любезно предоставленные материалы.

Василий Александрович Авдеев

МАШИННАЯ ЭСТЕТИКА В МОДЕРНИСТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1910–1940-х годов

Несмотря на то, что машина сопровождает цивилизацию практически все время ее существования, объектом художественного интереса она стала только к десятым годам XX века. Только в это время машина перестала восприниматься лишь как средство достижения богатства и успеха или как символ эксплуатации, вызвав интерес людей искусства, когда технический мир стал повседневностью.

«Машинный» ПАФОС ФУТУРИЗМА

Популярно мнение, что восхищение образом машины в искусстве возникло благодаря манифесту «El Futurismo» (1909) Филиппо Т. Маринетти. Но еще за семь лет до этого итальянский писатель и журналист Марио Морассо в статье «Эстетика скорости» предвосхищал влияние аэродинамики на дизайн машин, говоря, что снижение центра тяжести характеризует вид современных автомобилей, что «определяет символическую модель скорости и составляет ее эстетический кодекс»¹.

В повести «Новое оружие (машина)», вышедшей три года спустя, Морассо выводит образ автогонщиков, «современных героев», которые, мчась на своих болидах, «бросают вызов смерти и, таким образом, достигают эпической красоты и великодушия»². Сам будущий вождь футуризма, еще в 1901 году описывавший индустриальный Милан как

¹ *Morasso M. La nuova arma (la macchina) // Intr. di C. Ossola. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1994.*

² *Ibid.*

«царство электричества и пара: гудки, сирены, агрессивные водители, дым и грохот»¹, изменил свое мнение о машинах, только когда приобрел дорогой спортивный автомобиль, аварию на котором так красочно описал в своем манифесте.

Эпатаж Маринетти повлиял на художников-футуристов во главе с Умберто Боччони, возжелавшим «и в живописи придумать что-то похожее»². Но после нескольких попыток создать «живопись машин» футуристы ушли от образов технических объектов, стремясь показать скорость, энергию, ритм и взаимодействие предметов, а вскоре увлеклись современными сюжетами, изображая вместо техногенных объектов «состояния души».

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ МАШИНЫ В АРХИТЕКТУРЕ

Первым из футуристов, сумевшим отразить на бумаге эстетику машин и механизмов, стал архитектор Антонио Сант-Элиа. В 1914 году он создал серию графических работ «Новый город», где, отвергая любой эклектизм, предложил проекты высоких зданий с лифтовыми шахтами, вынесенными наружу и тянущимися кверху словно «змеи из стекла и металла».

«Мы должны выдумать и заново создать футуристический город, похожий на огромную машину»³, писал Сант-Элиа. Тео ван Дусбург считал, что самое важное в архитектуре Сант-Элиа – то, что она «в полной мере участвует в футуристическом прославлении динамизма и скорости». При этом «главным структурообразующим элементом его современного города становится транспортная система»⁴.

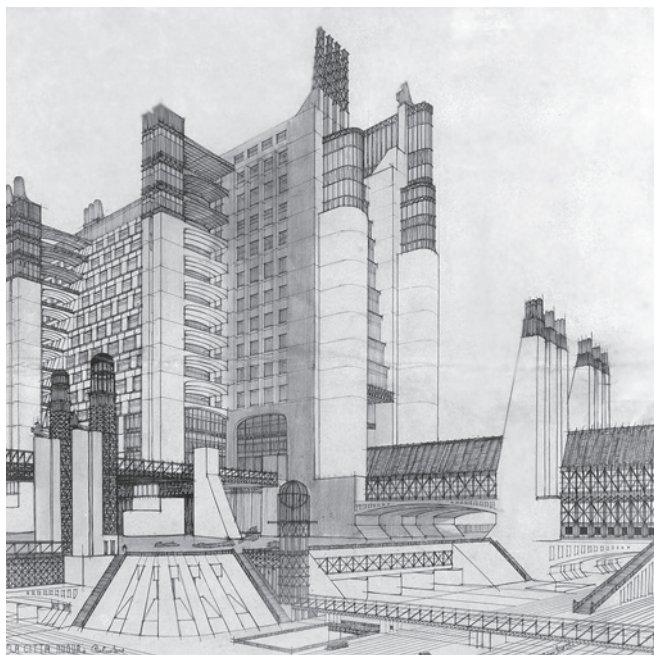
Выражая идеи движения и скорости, Сант-Элиа пронизал свой проект сетью транспортных систем: авто- и железнодорожные пути, движущиеся тротуары, лифты, эскалаторы и аэродромы. Таким формалистским подходом архитектор подчеркнул свое динамическое понимание машины в архитектуре, в отличие от Корбюзье с его «домом-машиной

¹ См: *Baumgarth Ch. Geschichte des Futurismus*. Reinbek-bei-Yamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1966. S. 124.

² Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. М.: Красная площадь, 2008. С. 113.

³ Там же.

⁴ *Ефимов А. В. Архитектура XX–XXI веков и искусство живописной абстракции* // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-xx-xxi-vekov-i-iskusstvo-zhivopisnoy-abstraktsii/viewer> (дата обращения 06.02.2024).



Антонио Сант-Элиа
Из серии «Новый город». 1914

для жилья», предоставляющим все возможные удобства, чтобы его по-
реже покидать.

Духовным возрождением «машинной архитектуры» Сант-Элиа мож-
но считать серию графических работ Якова Чернихова «Архитектурные
фантазии», содержащую проекты сотен промышленных конструкций
и созданную им спустя два десятилетия в России. Вознесенные в высо-
ту, закрученные вихрем, вытянутые на ферменных опорах, эти здания
кажутся слишком смелыми, чтобы удовлетворять расчетам и выполнять
свои функции.

Так же, как и у Сант-Элиа, в этих эскизах угадывается скорость и ди-
намика, только не человеческих потоков, а технологических процессов,
энергии, сырья и продукции. Будучи превосходным графиком и теоре-
тиком, Чернихов не разбирался в деталях промышленного процесса, но
давал названия, в которых фигурирует идея, выражаемая зданием как
художественным объектом, например «Демонстрация усиленных дина-
мико-сложных форм» (1933).

ТЕХНИЧЕСКАЯ СХЕМА КАК ВДОХНОВЕНИЕ

До появления «машинной живописи» эстетика машин запечатлевалась на технических чертежах. И хотя первым, кто изобразил на холсте техническое устройство (мельница для кофе), был Марсель Дюшан, впечатление от индустриального размаха Америки и интерес к автомобилям и автомобильным журналам вдохновили испано-французского художника Франсиско Пикабиа стать пионером «машинной живописи».

После 1915 года он создал серию «механоморфных» картин, представлявших собой, по сути, скопированные и раскрашенные технические схемы, некоторые из которых, такие как «Машина вращается быстро» (1916), пропорционально и четко передавали внешний вид механических устройств. Пикабиа вкладывал сексуальный подтекст, изображая взаимосвязь шестерней, клапанов и систем привода и называя свои работы, например, «Портрет молодой американской девушки в обнаженном виде» (1915), представляющий собой фактически скопированный чертеж свечи двигателя.

Недолгий период увлечения «машинной живописью» Пикабиа оказал влияние на молодого художника Мортон Л. Шамберга, ставшего одним из родоначальников американского прецизионизма. Шамберг явился, по сути, «первым местным художником, который поднял машину до статуса основного предмета, сделав это смелым, бескомпромиссным способом», перейдя после 1914 года в своем творчестве «от пейзажей и портретов» «к гайкам, болтам и шестеренкам»¹.

Работы Шамберга отличаются от картин Пикабиа тем, что в них отсутствует сексуальный подтекст и их нельзя считать строго реалистичными изображениями



Франсиско Пикабиа
Машина вращается быстро
1916
Холст, масло
Национальная галерея
искусств, Вашингтон

¹ Cieri M. Morton Schamberg and the Machine Aesthetic in Early Twentieth Century American // URL: https://www.academia.edu/38788167/Cieri_Morton_Schamberg_and_the_Machine_Aesthetic_in_Early_Twentieth_Century_American_Art_Text (дата обращения 06.02.2024).

технических объектов. Увлеченный «красотой промышленных продуктов взятых сами по себе», художник «изобретал» механизмы из известных ему частей, чтобы сделать «эстетически функциональную» (в отличие от реальной) машину¹, как, например, в своей «Механической абстракции» (1916).

Роль фотографии в «машинной живописи»

Друг и коллега Шамберга Чарльз Шилер увлекся фотографией после знакомства с издателями журнала «Камера Уорк», где еще в 1911 году была помещена статья британского фотографа Алана Коберна, писавшего, что «фотокамера как машина особенно подходит для изображения реальности формирующегося индустриального общества и что быстрота его процессов созвучна темпу современной жизни»².

Первыми сюжетами фотографий Шилера были сделанные им вместе с Шамбергом виды бетонных джунглей Нью-Йорка, снятые с высоты небоскребов. Между 1919 и 1926 годом художник создал ряд работ, предметом которых стала новая городская среда: небоскребы и надземные железные дороги заменяют прежние деревенские пейзажи. Переломным этапом для Шилера стало выполнение большой серии фотографий на заводе Генри Форда в Детройте в 1927 году.

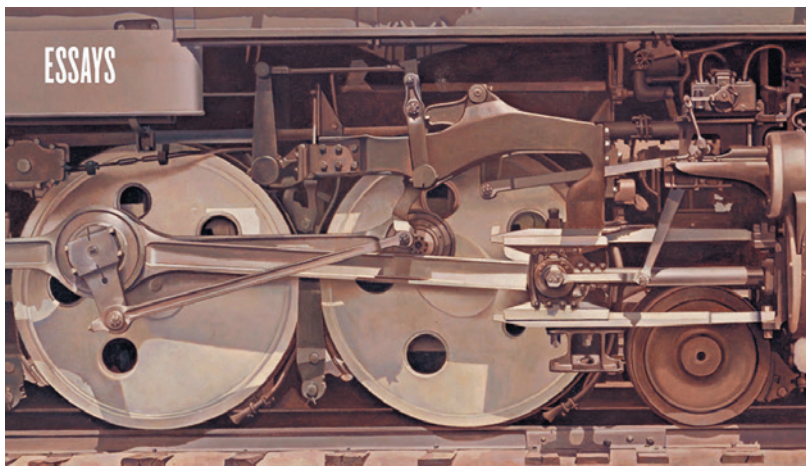
Работа «Перекрестные конвейеры, завод Ривер-Руж» украшала обложки журналов с описанием изображенного объекта как «американского алтаря Бога». Три года спустя Шилер использовал эти фотографии для некоторых из своих самых известных картин: «Американский пейзаж», «Классический пейзаж» и «Индустриальный пейзаж». «Промышленность не оставляет равнодушным наибольшее число людей, – говорил автор, – возможно, правда, наши фабрики являются нашими заместителями религиозного переживания»³.

Шилера часто называют главным прецизионистом, но в основе точности его картин «лежит случайность, сосуществующая с прецизионистскими

¹ *Cieri M.* Morton Schamberg and the Machine Aesthetic in Early Twentieth Century American.

² *Reilly E.J.* Charles Sheeler: Painting the Pragmatic Personality // URL: https://www.academia.edu/8477724/Charles_Sheeler_Painting_the_Pragmatic_Personality (дата обращения 06.02.2024).

³ *Rawlinson M.* Charles Sheeler's Imprecise Precisionism [2004] // URL: https://www.researchgate.net/publication/233640393_Charles_Sheeler%27s_imprecise_precisionism (дата обращения 06.02.2024).



Чарльз Шилер
Крутящая сила. 1939
Масло. 38,1 × 76,2 см
Художественный музей колледжа Смита, Нортгемптон

интерпретациями линии, перспективы и формальной абстракции»¹. Вершиной «машинного искусства» в его исполнении можно считать работы из серии, заказанной журналом «Форчун», в том числе картину «Крутящая сила» (1939), изображающую систему привода колес паровоза и сознательно игнорирующую облик целого объекта.

МЕХАНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. АЭРОЖИВОПИСЬ

В 1920-е годы футуризм, так и не ставший официальным искусством фашистского государства, пытался вернуть былое влияние. Среди значительных достижений «футуризма второй волны» следует назвать появление механического искусства и аэроживописи. Квинтэссенцией интереса к машинной эстетике, сменившей довоенный пафос витализма и «динамических ощущений», стал «Манифест механического искусства», изданный Иво Паннаджи и Виничио Паладини в 1922 году.

«Нет больше обнаженных натур, пейзажей, фигур, символики – какими бы футуристическими они ни казались, есть лишь пыхтение локомотивов,

¹ Rawlinson M. Charles Sheeler's Imprecise Precisionism.

вой сирен, вращение зубчатых колес...»¹, – заявляли вчерашние сценографы театра Брагалли, ставившего «механические балеты». Энрико Прампolini, бывший на тот момент рупором футуризма, поддержал молодых художников, увидев в «механическом искусстве» шанс вернуть прежнее значение движения.

В результате изменения политической обстановки пафос нового движения, вдохновленный мотивами пролетарского труда и индустриализацией в Советской России, быстро сошел на нет, оставив в качестве самой значимой работы «Мчащийся поезд» (1922) Паннаджи – динамическую картину в духе раннего футуризма. Когда же «механическая живопись» деградировала до уровня гротескных композиций, настоящим возрождением движения стало появление в 1931 году «Манифеста аэроживописи».

Под влиянием успехов итальянской авиации к середине 1930-х годов мистицизм неба вытесняет веру 1920-х годов в фабрику как катализатор механической работы. Во многом благодаря Прампolini, а также его коллегам Тато (Гульельмо Сансони) и Филлии (Луиджи Коломбо), футуризму удалось превратить «машинную эстетику» в «машинную духовность». Переход «от замасленных шкивов и шестеренок к трансцендентальной, постчеловеческой «механической духовности» и породил такое явление, как «аэрофутуризм»².

В новом направлении возникает так называемый «документальный стиль» (по терминологии Маринетти), изображающий аэропланы в воздухе и типизированный полотнами «жестокости простоты». Так, «Спиральный полет над Колизеем» (1931) Тато выделяется технически правильным, объемным, реалистическим изображением аэроплана, что «выражает его страсть к воздушным машинам через простую жестокость и пластически придает им вес и металличность»³.

В это время в аэрофутуризм приходит молодой художник Туллио Крали, чьи работы постепенно также приходят к «документальному стилю». Став вскоре яркой фигурой футуризма, Крали активно использует художественные приемы, разработанные еще Боччони, – многоплановость и линии силы, благодаря чему его работы «стремятся

¹ *Prampolini E., Pannaggi I., Paladini V. L'Arte Meccanica. Manifesto Futurista [1922] // URL: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/104.txt> (дата обращения 06.02.2024).*

² *Pizzi K. Italian Futurism and the Machine. Manchester: Manchester University Press, 2019. P. 217.*

³ *Ibid. P. 228.*

к большей реалистичности, походя на изображения с рекламных щитов тех времен»¹.

Будучи художником-самоучкой, Крали начал рисовать в 1925 году, в возрасте пятнадцати лет, а художественное образование получил в технической школе в Гориции. Посещение расположенного поблизости аэродрома дало начинающему художнику возможность копировать военный самолет с натуры, что позволяло ему сохранить фигуративную структуру в своих картинах, ставшую его собственным стилистическим кодом.

В своих поздних предвоенных работах, таких как «Бомбардировка фабрики» (1938) и «Мотор, искушающий небо» (1939), Крали добивается эффекта воздействия на зрителя, сочетая реализм и футуристический подход.

«Я понимаю аэроживопись, потому что я летаю, я летаю и рисую после полета»², говорил он. Действительно, в 1938 году Крали было разрешено летать на самолетах-истребителях знаменитой эскадрильи «Кавалино».

С началом военных действий аэроживопись превращается «в пропагандистскую машину, надежную до такой степени, что она даже не требует государственных закупок, чтобы поощрять ее»³. В 1939 году картину Крали купил городской совет Рима, а на Венецианской Биеннале 1940 года он уже был представлен персональной выставкой. В годы войны Крали «занимает почетное место рядом с лидером, призванный придать голос и силу этому энергично поддерживаемому движению»⁴.

КАРЛ ГРОССБЕРГ

НОВАЯ ОБЪЕКТИВНОСТЬ И «МАШИННАЯ ЖИВОПИСЬ»

Термин Новая объективность появился благодаря Густаву Фридриху Хартлаубу, организовавшему в 1925 году в Мангейме выставку современного искусства, по замыслу, противостоящего доминировавшему в тот момент немецкому экспрессионизму. К представителям так называемого

¹ *Bartorelli G.* Sintesi e dinamiche del secondo futurismo // *Testo & Immagine. Numeri innamorati*, 2001.

² *Crali T.* Donazioni e acquisizioni al Mart. Milano: Silvana Editoriale, 2010.

³ *Rosazza-Ferraris P.* The aero painters and the state: commissions and acquisitions // *Futurism in flight. «Aeropittura» paintings and sculptures of Man's conquest of space (1913–1945)*. London: Aeritalia, Societa Aerospaziale Italiana, 1990.

⁴ *Boschiero N.* Crali e l'aeropittura: dai Futurismo al cosmo // *Tullio Crali. Donazioni e acquisizioni al Mart*. Milano: Silvana Editoriale, 2010. P. 14.



Туллио Крали
Бомбардировка фабрики. 1942
 Фанера, масло
 Частное собрание

«правого крыла» этого нового складывающегося движения, чьи картины несли в себе отпечаток «неоклассицизма» относится и Карл Гроссберг.

Гроссберг обучался в школе Баухаус, ставшей родиной современного промышленного дизайна. Начав с упрощенных форм, он приходит к четким почти фотографическим изображениям зданий и мостов. В 1929 году он создает свое первое чисто машинное произведение «Композиция с турбиной», где угадывается сходство с работами Шамберга, что неслучайно, так как последующее творчество

настолько сближает работы Гроссберга с искусством прецизионизма, что критики называют его «немецким Шилером»¹.

Приобретая известность среди мастеров Новой объективности, Гроссберг начинает получать заказы от промышленных предприятий на изображение технологических процессов, зданий и оборудования. В тридцатые годы он создает обширную серию работ по заказу электрических, бумагоделательных и нефтяных предприятий. Картины «Бумагоделательная машина» (1934), «Приводные ремни» (1934) и многие другие являются «образцом тщательно выверенного изображения машин и механизмов»².

То, как Гроссберг изображал «заводское оборудование в мельчайших деталях и в чистых и сверкающих идеализированных помещениях без рабочих или хаоса эксплуатации», говорит о том, он «был очарован машинами, изображая двигатели, системы передач, резервуары и турбины». Отсутствие человека на его картинах усиливает это впечатление и еще больше сближает с творчеством Шилера, а также заставляет задуматься о похожем подходе к изображению техники у Крали.

¹ Peters O. Carl Grossberg and New Objectivity // Carl Grossberg (1894–1940). Industry and Architecture. München: Galerie Michael Hasenclever, 2017 – URL: https://www.hasencleverart.com/PDF/Download_Grossberg%202017_english.pdf (дата обращения 06.02.2024)

² Carl Grossberg in Context [5.09.2017] – URL: <https://harvardartmuseums.org/article/carl-grossberg-in-context> (дата обращения 06.02.2024).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Появлению машинной эстетики в живописи предшествовала волна интереса к этой теме в литературе 1900-х годов, ставшая следствием проникновения различных машин и технических устройств в повседневную жизнь. По-настоящему эстетическое изображение машины в живопись приходит из фотографии, архитектуры, технического чертежа. Представителями «машинной живописи» можно смело назвать американского прецизиониста Шилера, немецкого представителя Новой объективности Гроссберга и, в меньшей степени, итальянского аэрофутуриста Крали.

Для художников, стремившихся к эстетическому изображению машин, были характерны: использование художественных приемов модернизма; вдохновение современной архитектурой, фотографией, техническими схемами; ангажированность со стороны государства и/или промышленности; личный интерес и восхищение миром техники; отсутствие социальных мотивов и, в целом, интереса к изображению человека.

Василина Андреевна Спиридонова

**«ПОЛИТИЧЕСКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ» КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ОБРАЗА ВЛАСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ
ХУДОЖНИКОВ-НОНКОНФОРМИСТОВ 1970–1980-х ГОДОВ
(на примере образа В.И. Ленина)**

В искусстве второй половины XX века тема репрезентации власти приобрела особенную актуальность. Разоблачение культа личности Сталина, с которым связано начало эпохи оттепели, во-первых, способствовало более свободному разговору о власти (по крайней мере, в первое время), во-вторых, сама власть более не желала быть репрезентированной в «культовом» плане, что предоставляло художникам открытое поле интерпретаций.

В 1950–1960-е годы за смещением культа Сталина последовала реабилитация образа Ленина. Лениниана наряду с другими культурно-историческими феноменами довоенного СССР подвергается серьезному переосмыслению. И в отличие от табуированного образа Сталина или не столь масштабных образов новых вождей – Хрущёва или Брежнева, образ Владимира Ленина – основателя Советского Союза, вновь становится одним из ведущих в изобразительном искусстве.

Советское искусство второй половины XX века принято условно делить на «официальное» и «неофициальное». Это устоявшееся в научной литературе деление сразу же заставляет нас относить художников к определенному «лагерю»: «согласных» и «несогласных» с советской властью. Однако такой взгляд не отражает весь спектр сложных взаимоотношений советских художников с государством. Более того, он практически безальтернативно заставляет читателя воспринимать советское искусство через призму политики, оставляя в стороне более важные для него вопросы эстетики.

Наибольшую проблему в этом контексте представляет неофициальное искусство, поскольку в отечественном искусствознании существует традиция рассматривать его прежде всего в дискурсе критики советских

культурных ценностей, социума, политики. Безусловно, для такого взгляда есть основания, однако подобный подход при более глубоком рассмотрении оказывается поверхностен. Как верно подмечает Е. Бобринская, «критику “советского” можно считать только одним из импульсов для искусства тех лет, а для некоторых художников – всего лишь побочным эффектом»¹.

В отношении репрезентации образа советской власти в неофициальном искусстве и Ленина как ее основного символа, в частности, наиболее показательным оказывается период 1970–1980-х годов. Именно в брежневское время «политическое», бывшее для «неформальных» художников 1950–1960-х годов периферийной темой, возвращается в центр внимания. Молодые художники стремятся уже не к уединению в «подполье», а к открытости; не к отверженности, а к публичности, в том числе за пределами СССР. Последнему способствовали налаживающиеся, хотя и с трудом, международные контакты и возможность эмиграции, которой многие впоследствии и воспользовались. Подобная открытость постепенно меняла язык неофициального искусства, переориентируя его на западного зрителя. И все «советское» становилось ядром для нового, экспортного отечественного нонконформизма. К моменту перестройки признание и влияние художника почти полностью зависело от коммерческого успеха его работ за рубежом, что закономерно привело к выхолащиванию даже постмодернистского языка соц-арта.

Изобразительная семантика неофициального искусства 1970–1980-х годов складывалась из суммы подтекстов разных порядков: соцреалистического, авангардистского, символистского. Принцип «стилистической эклектики» как «столкновение между стилем, подразумевающим определенную тему, и темой, противоречащей этому стилю» на отечественной почве был сформулирован В. Комаром и А. Меламидом в 1972 году в манифесте соц-арта². Полистилизм как характерная черта зарождающегося в СССР постмодернизма стал приметой не только соц-арта, но и шире – всего советского искусства второй половины XX века.

Постмодернизм предоставлял художнику широкий спектр художественных интерпретаций. Однако палитра приемов отечественного неофициального искусства в общих чертах может быть сведена к механике сюрреализма, чье влияние на художников в 1960–1970-е годы было огромно. Гротеск, ирония, абсурдное сочетание несочетаемого

¹ Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1: Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Vreus, 2013. С. 177.

² Текст манифеста опубликован в: Светляков К.А. Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Vreus, 2019. С. 38.

(продекларированное в уже упомянутом манифесте соц-арта), игра со словом (и языком в целом), деформация пространства и объектов, зачастую вызывающая экзистенциальное чувство тревоги, обращение к прежде табуированным темам (в том числе насилия и смерти) – все это характерно для произведений нонконформистов 1970–1980-х годов, посвященных интерпретации образа власти. Это позволяет условно обозначить данное явление термином «политический сюрреализм»¹.

В брежневскую эпоху общественное пространство переполняется симулякрами советской реальности: броскими государственными символами, знаками и атрибутами доведенной практически до автоматизма ритуальности. В этом контексте монументальный образ Ленина как самый узнаваемый образ советской власти к 1970-м годам представлял собой наиболее яркое и при этом тривиальное воплощение советской реальности. Такая реальность, «сюрреалистичная» сама по себе, стала для нонконформистов основой в формировании особой, пользуясь терминологией Бодрийяра, советской «сверхреальности»². На рисунке Владимира Васильковского³ «Склад Ильичей» продемонстрировано гротескно

¹ Слово сочетание «политический сюрреализм» употребляет К. Светляков в своей монографии, посвященной Комару и Меламиду (см. предыдущее примечание), однако не в качестве специального термина. О взаимосвязях неофициального искусства и сюрреализма также пишет Е. Бобринская (*Бобринская Е.А.* Чужие?). О «сюрреальном царстве мнимостей», правда, в отношении периода 1930–1940-х годов писал М. Мамардашвили – см.: *Мамардашвили М.К.* Необходимость себя. Введение в философию. Доклады, статьи, философские заметки. М.: Лабиринт, 1996.

² Ж. Бодрийяр считал, что стадии «сверхреальности» предшествует сюрреалистическая стадия. Таким образом, можно говорить о том, что интерпретация нонконформистами «советского» в сюрреалистическом ключе была вызвана не только (и, пожалуй, не столько) влиянием зарубежного сюрреализма, сколько самой «сюрреалистической» средой СССР, в 1960–1970-е годы приобретшей в их работах статус «сверхреальности», о которой говорит Бодрийяр.

³ Будучи прежде всего архитектором и графиком, Владимир Васильковский не являлся художником-нонконформистом. Однако упомянутое произведение демонстрирует, насколько размытыми на самом деле являются понятия «неофициального» и «официального» искусства, особенно когда речь заходит о проблемах стиля. Примечательно также, что в более ранней работе 1973 года Васильковский изображает Ленина в совершенно ином пространстве – в раю. Холст так и называется – «Ленин в раю».

окупированное «вождями» условное пространство советского города. Еще не свергнутые со своих пьедесталов и не уничтоженные беспощадным временем, они уже в 1979 году представляют собой ту «наибанальнейшую реальность», о которой пишет французский философ: «Секрет сюрреализма состоял в том, что наиболее банальная реальность может стать сверхреальной, но только в особые, привилегированные моменты, еще связанные с искусством и с воображаемым»¹.

Советское пространство, насыщенное запретами и давящими своей грандиозностью образами власти, внушало экзистенциальную тревогу. В творчестве нонконформистов оно часто представало как коллективное бессознательное, архетипом которого был образ вождя. В работе Виталия Комара 1960-х – начала 1970-х годов «Без названия» огромная фигура, представляющая собой рельеф на кроваво-красном фоне, упрощена до состояния предупреждающего знака, доминирующего над маленькой фигуркой у ее ног. И хотя конкретный образ Ленина не явлен художником (прием, который также может быть рассмотрен в русле сюрреализма²), он, очевидно, подразумевается, на что указывает характерный ленинский жест вытянутой правой руки. В другой, уже совместной работе Комара и Меламида «Солнце и ноги вождя / К светлой цели» (1972), образ Ленина также остается умоглядным. Перед зрителем предстает только некое мрачное пространство с фрагментом «советской» мозаики: штанина и ботинок вождя с сияющим слева от них солнцем; вся эта «мозаика» едва освещена маленькой лампой, расположенной в правой части холста. Художники, будто археологи из будущего, демонстрируют нам свою находку – прием, который станет классическим для творчества дуэта. Общий сюрреалистический антураж обеих работ вызывает двойственное ощущение. Несмотря на абсурдность изображенного, по законам жанра призванного снизить пафос образа власти, ее грандиозность по-прежнему способна будоражить и тревожить.

Образ Ленина, вновь не как человека, а как грандиозного объекта, характерен для многих работ Вячеслава Ахунова. В его листе «СССР – страна солнца» (1978) профиль вождя становится топографическим объектом – целым ленинским заливом, на берегах которого лишь два компактных «города солнца», отстроенных по гипподамовой системе. Этот мотив может рассматриваться не только с точки зрения акта сюрреалистического превращения. Предполагаемая Ахуновым топографическая грандиозность (в переведенном масштабе объект выйдет примерно в 30 км)

¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 153.

² Светляков К.А. Комар и Меламид: сокрушители канонов. С. 33.



Виталий Комар
Без названия. Конец 1960-х – начало 1970-х
 Оргалит, масло. 90 × 80 см
 Частное собрание

вызывает в памяти исполинские памятники вождю вроде памятника В.И. Ленину на Земо-Авчальской ГЭС или Кировском водохранилище на реке Талас в Киргизии. Подобное ощущение пугающей грандиозности характерно и для листов из серии «Ленинский план монументальной пропаганды» (1980-е)¹. Несмотря на то, что многие изображения ленинских монументов даны художником фрагментарно или показаны практически низвергнутыми со своих пьедесталов, пустое, белое, словно «космическое» пространство авангардистов оставляет у зрителя ощущение незыблемости присутствующей власти.

Совершенно иное впечатление производят работы Григория Брускина. Также прорабатывая советские архетипы через образ памятника в проектах «Рождение героя» (1984–1985) или «Всюду жизнь» (1999), художник

¹ Примечательно, что «План монументальной пропаганды» В. Ахунова – это серия фотоколлажей – техника, которая также заставляет вспомнить практики сюрреалистов.



Вячеслав Ахунов
*Лист из серии «Ленинский план монументальной
пропаганды»*
Из цикла «Ленин-арт». 1980-е
Бумага, коллаж, карандаш

намеренно снижает их масштаб. Это происходит и на композиционном уровне (скульптуры представляют собой небольшие фарфоровые или сделанные «под фарфор» статуэтки), и на уровне смысловом. Собранные Брускиным в «археологическую коллекцию», примитивные фигурки «советских» людей демонстрируют лозунги, макеты Кремля или Мавзолея или же портреты вождей. Примечательно, что портрет Ленина, в отличие от портрета Сталина, скрывает лица персонажей, что его держат. В этом можно усмотреть не только типичный сюрреалистический прием сокрытия, маски (активно применяемый и другими нонконформистами), но также архетипическую разницу между двумя вождями: родного для каждого советского человека Ленина¹ и недостижимого ни для кого Сталина.

Мотив переигрывания образов двух вождей – Ленина и Сталина – можно обнаружить в некоторых работах Леонида Сокова². Традиционный

¹ Это подчеркивается и тем, что в работе Брускина Ленин на портрете изображен в детском возрасте.

² В одной из работ Соков также переигрывает образы Ленина и Горбачёва, изображая Владимира Ильича с узнаваемым горбачёвским родимым пятном на голове. На уровне игры с текстом подобное обыгрывание характерно и для работ Эдуарда Гороховского, в которых, например, сквозь буквы СТАЛИН проглядывает образ Ленина («Ленин–Сталин», 1989).



Григорий Брускин

Скульптуры из серии «Всюду жизнь». 1999

Фарфор, литые, приставка, роспись надглазурная.

17,5 x 22,5 x 9 см (каждая фигурка)

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

образ Сталина-демиурга и «великого художника», создавшего из СССР «тотальное художественное произведение»¹, в произведениях Сокова замещается образом Ленина-художника. Вождь в прямом смысле рисует на холсте то красный квадрат, явно отсылающий к Малевичу («Ленин пишет красный квадрат», 2000), то канонические серп и молот («Ленин-художник», 1994). При этом и красный квадрат, и серп и молот можно рассматривать как аллегории эволюции ленинской политики – от анархии² к государственности, и как две антиномии, которые, согласно Максимилиану Волошину, довели Россию до стадии «великого исторического абсурда»³.

¹ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013.

² Об анархичном характере русского авангарда пишет О. Буренина-Петрова. См.: Буренина-Петрова О.Д. Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 120–137.

³ Волошин М.А. Россия распятая [Автокомментарий к стихам, написанным во время революции] // Волошин М.А. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Paris: YMCA-Press, 1982. Т. 1.



Эрик Булатов
Прощай, Ленин! 1991
Холст, масло. 120 x 120 см
Частное собрание

Постепенно даже «сюрреалистическое» советское, превращаясь в обыденное, перестает восприниматься как нечто угрожающее. В работах Эрика Булатова «Улица Красикова» (1977) и «Прощай Ленин» (1991) вождь вновь представляется нам не как человек, а как плакат, как образ пропаганды. Но художник не раздувает его ужасающую грандиозность и не умаляет его масштаб; напротив, Ленин у Булатова «человекомерен». Плакат с Лениным мирно существует в пространстве обычного советского пейзажа: летнего или весеннего. Более того, вождь пытается взаимодействовать с людьми в этом пространстве: «идет» им навстречу или же «смотрит» с ними в одну сторону. Однако диалог не может состояться – советские люди не замечают Ленина, хотя тот является композиционным и смысловым центром обоих пространств. Подобный прием мог бы восприниматься как протест, если бы это игнорирование вождя советскими людьми было намеренным. Но оно – просто данность, которая равноценна примирению с некогда угрожавшей действительностью.

Снижение пафоса ленинского образа, необходимое не просто для примирения, а для моральной победы над тоталитарностью советского, неизбежно подводило художников к пародии. Еще в 1921 году Ю. Тынянов формулирует пародию как «применение старых форм в новой функции»¹. В постмодернистской эстетике пародия становится важным инструментом репрезентации бессознательного пространства в культуре. На отечественной почве пародийность вновь достигалась с помощью сюрреалистического принципа «ошеломляющего приема»². Такой прием мог выражаться в деформации (работы В. Бахчаняна, А. Шнурова и др.) или в совмещении несовместимого, «эффекте чужеродности», обманчивости, заключенных в использовании конкретного прототипа (или определенной стилистики) для создания нового произведения (работы А. Косолапова, С. Арутюняна, Л. Ламма и др.). Прием «ложной согласованности с официальной системой»³ стал визитной карточкой творчества Комара и Меламида⁴. На уровне пародийной игры с текстом, также любимой сюрреалистами и отечественными концептуалистами, имя Ленина и его слова подвергаются сомнению (серия В. Ахунова «Сомнение», 1975), утаиваются (Э. Гороховский «Ленин-Сталин», 1989), искажаются или заменяются (В. Ахунов «Проект Азбука», 1977; А. Косолапов «Ленин – Coca-cola», 1982)⁵, а устоявшиеся «ленинские эпитеты» приобретают иное значение (Ю. Боксер «Самый человечный человек», 1989). «Музейный», «этнографический» подход, особенно активно используемый Комаром и Меламидом, Г. Брускиным, В. Ахуновым, равно как и многократное повторение известного образа (В. Ахунов «Советские мантры», работы Э. Гороховского) также снижали пафос «советского», словно приручая его.

Пародийному «препарированию» подвергались ленинские мифы, ленинская история и даже ленинская смерть. В контексте советской

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 301.

² Бобринская Е.А. Чужие? Т. 1. С. 202.

³ Там же. С. 200.

⁴ Яркий пример – серия «Ностальгический соцреализм» (1981–1982).

Картины серии проникнуты воистину имперским пафосом, визуально отсылающим зрителя не то к сталинскому ампиру, не то к итальянскому барокко. Однако этот пафос – чистая мистификация; не то сон, не то видение, в котором, правда, главенствующую роль играет не образ Ленина, а образ Сталина.

⁵ Вообще всякое соцреалистическое (то есть «советское правильное») произведение, включенное в постмодернистскую пародию, воспринималось и, соответственно, обыгрывалось как явный или скрытый лозунг.



Михаил Магарил
Ленин жив. Ленин жил. Ленин умер. 1987
Холст, масло. 55,5 x 165 см
Частное собрание

культуры смерть прошла долгий путь: от объекта табу (каким она была еще в период Первой мировой войны), через героический пафос отрицания смерти («Ленин жив!» В. Маяковского) к выхолощенному (особенно на государственном уровне) ритуалу позднесоветского времени¹. Поэтому смерть Ленина как один из важнейших советских мифов о бессмертной власти в работах неформальных художников предстает в намеренно «материальном» виде. В результате Ленин в целом ряде работ умышленно «умерщвляется»: его смерть провозглашается неконформистами как безусловный факт, отчего лишается ореола романтики бессмертия 1920-х годов. Стратегия снижения «пафоса власти» при этом остается прежней, поэтому сам вождь в работах Комара и Меламида, М. Магарила, В. Бахчаняна и других так окончательно и не умирает: деструкции подвергается лишь внешняя, атрибутивная составляющая этой смерти. Лишь проведенная в 1998 году акция Юрия Шебельникова и Юрия Фесенко «Ленин в тебе и во мне», кажется, окончательно умертвит вождя, раз зрителям будет позволено в прямом смысле слова поглотить его. Такая смерть Ленина окончательно обезоружила уже не существующую советскую власть, но все же оставила после себя флер сюрреалистической тревожности.

Постепенно неконформистская пародия, доведенная до абсурда, выхолащивала не только образ власти, но и собственные первоначальные стратегии. Образ Ленина просто мимикрировал под ту (преимущественно зарубежную) среду, в которую его помещали художники. В результате на свет появлялся то Ленин, раскрашенный «под Магритта» (Л. Соков «Ленин-Магритт», 1995), то Ленин, рекламирующий кока-колу

¹ Малышева С. «На миру красна»: инструментализация смерти в Советской России. М.: Новый хронограф, 2019.

на Таймс-сквер (А. Косолапов «Ленин – Соса-сола», 1982). «Политический сюрреализм» 1970–1980-х годов, послышно препарировавший «советское культурное бессознательное» и сталкивавший с ним своего зрителя, превратился, по словам Е. Бобринской, в пустую «репрезентацию советского как экзотического». Такое искусство, по словам исследователя, «лишено опоры» и «зависает между двумя фиктивными мифологическими мирами – советским и западным, не совпадая ни с тем, ни с другим»¹.

Каждая трансформация политической системы порождает новый язык в виде образов, так или иначе отражающих ментальность времени. В этом смысле форма и стиль произведения сами по себе могут считаться сложным историческим документом. «Политический сюрреализм» художников, работавших в 1970–1980-е годы, как мы смогли в этом убедиться, был особой тенденцией внутри советского неофициального искусства, особой формой диалога со зрителем. Он представлял собой не просто стратегию «конвертации соцреализма в сюрреализм», но также идейную апелляцию к всеобщему «советскому бессознательному». В отличие от искусства перестройки, во многом выхолостившего даже язык советского постмодернизма, работы художников 1970–1980-х годов были погружены в более сложный и многомерный контекст, размывающий однозначное прочтение их работ как актуальных критических или политических высказываний. По словам И. Кондакова, это был «двойной постмодернизм», противопоставлявший советской власти власть интерпретации². А потому даже полные иронии образы Ленина как образа советской власти в целом скрывали за собой намного большее, чем просто акцию политического протеста художника, какой она часто представляется современным зрителям.

¹ Бобринская Е.А. Чужие? С. 184.

² Кондаков И.В. Рождение «второго авангарда»: между сонорностью и визуальностью // От искусства оттепели к искусству распада империи / Сб. ст. под ред. Н.А. Хренова. М.: ГИИ; Канон, 2013. С. 220–239.

Маргарита Николаевна Сулонова

**КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ КЛЕЙМО-ИМЕННИК «I P»:
ИВАНУ ИЛЬИНУ РОМАНОВУ ИЛИ ИЛЬЕ ИВАНОВУ
РОМАНОВУ?**

В фондах Кирилло-Белозерского музея-заповедника хранятся уникальные памятники отечественных мастеров серебряного дела. Бесценные предметы искусства столетиями накапливались в ризницах и храмах Кирилло-Белозерского монастыря, большая часть которых перешла в фонды одноименного музея в первой половине XX века.

В первой половине XVII века стольник Иван Васильевич Олферьев пожертвовал в Кириллову обитель предметы, в числе которых был запрестольный крест 1646 года, исполненный искусными московскими серебряниками. «Согласно архивным источникам, крест Олферьева долгое время находился в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря»¹, спустя многие десятилетия крест был перенесен в церковь Преподобного Кирилла Белозерского расположенной на территории монастыря. Во второй четверти XVIII века крест Олферьева был заменен на запрестольный крест датируемый 1773 годом.

Запрестольный крест 1773 года² декорирован живописными клеймами и украшен вызолоченным серебряным чеканным окладом. Серебряный

¹ Шурина Е.Г. Серебряные кресты в собрании Кирилло-Белозерского музея [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=130707> (дата обращения 03.02.2024).

² КБИАХМ. КП-396 ДЖ-2 ДМ-179. См.: Шурина Е.Г. Художественное серебро XV – начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника [Каталог]. Кириллов: Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2013. С. 89. – URL: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=145559&ysclid=ls7tm0bt7i111172968> (дата обращения 03.02.2024).

оклад изготовлен в 1773 году, согласно проставленным клеймам пробирной палатки Вологды. Рассмотрим проставленные клейма на бортике серебряного оклада запрестольного креста:

– клеймо мастера-изготовителя «I P» в прямоугольном щитке со скошенными углами под № 345¹ из «Указателя клейм...» М.М. Постниковой-Лосевой;

– городское пробирное клеймо города Вологды под № 298² в виде руки, выходящей из облака и держащей державу и меч;

– пробирное клеймо «1773/1•Д» под № 307³ мастера Ивана Дубровина.

Сравнивая проставленное клеймо мастера-изготовителя на серебряном окладе и прорисованное клеймо под № 345 из раздела «Указатель клейм...»⁴, приходим к выводу, что оклад запрестольного креста изготовил «неизвестный» мастер из Вологды.

«Недостаточное количество информации о клеймах усложняет проведение атрибуции предметов ДПИ из драгоценного металла. При этом исследователь должен понимать, что верный вывод можно сделать, только проводя комплексную экспертизу предмета (конструкция, технология изготовления, следы бытования и т.д.), в которой важную роль играет исследование клейм»⁵.

К драгоценным изделиям из коллекции Кирилло-Белозерского музея-заповедника обращались современные исследователи: Н.В. Перцев, А.Н. Кирпичников, И.Н. Хлопин, В.В. Игошев, В.Л. Журавлева, Е.Г. Шурина и другие.

Е.Г. Шурина во вступительной статье к каталогу «Художественное серебро XV – начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника» упоминает имя мастера, изготовившего серебряный оклад к запрестольному кресту – это устюжанин Иван Ильин сын Романов, получивший по расчету «сто тридцать рублёв»⁶. В каталожном описании⁷ запрестольных крестов XVIII века указано

¹ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР. М.: ЮНЕСКО: ТРИО, 1995. С. 157.

² Там же. С. 156.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 157.

⁵ Дубровин М.Ф., Суслонова М.Н. Исследование оклада к иконе «Богородица Умиление злых сердец» // Журнал Института наследия. 2021. № 3 (26). С. 59–66.

⁶ КБИАХМЗ. ДПА. Оп. 2. Ед. 176. Л. 76.

⁷ Шурина Е.Г. Художественное серебро XV – начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника. С. 33.

иное имя изготовителя серебряного оклада – «мастер Романов Илья Иванов»¹.

В другой статье² Е.Г. Шурина пишет, что изготовление сложного серебряного оклада выносного креста 1773 года закончил «устюжанин Романов Илья Иванов»³. При этом автор статьи уточняет, что «в каталоге клейм М.М. Постниковой-Лосевой клеймо, аналогичное выбитому на кресте, приписано неизвестному вологодскому мастеру»⁴.

Во вступительной статье к каталогу и статье о серебряных крестах из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника Е.Г. Шурина приписывает изготовление серебряного оклада мастерам Илье Иванову Романову или Ивану Ильину Романову, что указывает на возможную ошибку или опечатку автора.

В.Л. Журавлева⁵ также делает попытку атрибутировать клеймо-именник «І Р». Автор сообщает, что «в собрании Вологодского музея (45, 54) хранятся дискос и звёздница»⁶ и указывает, что «аналогичные клейма стоят на двух произведениях из собрания Музея-заповедника Московский Кремль, выполненных в Великом Устюге в 70-е годы XVIII века»⁷. Автор уточняет, что мастер с таким клеймом изготавливал в основном культовые изделия⁸. В статье В.Л. Журавлевой не описаны клейма городского и пробирного надзора на дискосе и звёзднице из коллекции Вологодского музея и изделиях из Музеев Московского Кремля.

В работах исследователей В.Л. Журавлевой, Е.Г. Шуриной, М.М. Постниковой-Лосевой возникает противоречие в атрибуции клейма-именника «І Р». Одни приписывают клеймо устюжским мастерам Ивану Ильину Романову и Илье Иванову Романову, М.М. Постникова-Лосева относит клеймо «неизвестному» мастеру из Вологды.

В «Указателе клейм...» в разделе мастеров Великого Устюга⁹ есть сведения о серебрянике Илье Иванове Романове: «...серебряного и черногого

¹ Шурина Е.Г. Художественное серебро XV – начала XX века в собрании Кирилло-Белозерского музея-заповедника.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Журавлева В.Л. К вопросу о серебряном деле Вологды XVII–XVIII веков // Ферапонтовский сборник. М., 1999. Вып. 5. С. 249–262.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. С. 152.

дела мастер, вторая половина XVIII века», ему принадлежит клеймо «И Р» в прямоугольном щитке под № 143.

Дополним сведения о мастерах Илье Иванове Романове и Иване Ильине Романове из архивных материалов муниципального казенного архивного учреждения Великоустюгского муниципального района «Великоустюгский центральный архив» (далее – МКАУ «ВУЦА»). В ходе научного исследования удалось выяснить, что в XVIII и XIX веках в Великом Устюге проживало несколько поколений Романовых, чью родословную удалось восстановить начиная с 1745 года и проследить до второй половины XIX века. В статье рассматриваются только два серебряника из устюжского рода Романовых.

По данным ревизских сказок Великого Устюга из архива МКАУ «ВУЦА», Илья Иванов Романов родился в 1770 году¹, в 1773 году (на момент опробирования серебряного оклада запрестольного креста) ему исполнилось 3 года. В МКАУ «ВУЦА» хранится документ Великоустюгского городского магистрата от 1784 года, который позволяет уточнить год вступления устюжанина Ильи Иванова Романова в серебряный цех² и записи в пробирное учреждение города Великого Устюга – 1784. В ходе научного исследования установлены годы жизни серебряника Ильи Иванова Романова (1770–1793) и время работы: с 1784 по 1793 год.

Сравнительный анализ письменных и архивных источников позволяет аргументировано исключить кандидатуру устюжского серебряника Ильи Иванова Романова (1770–1793) под расшифровку клейма-именника «I P».

В ревизских сказках Великого Устюга XVIII века упоминается имя Ивана Ильина Романова – это отец Ильи Иванова Романова. Известно, что Иван Ильин Романов родился в 1747 году³. В 1763 году он проживал в Спасской сотне Великого Устюга⁴. В браке с Анной Петровой родились сыновья Илья (1770) и Василий (1773). Иван Романов умер в 1780 году в возрасте 33 лет. От отца сыновьям перешло в наследство дом и мастерская серебряных дел в Великом Устюге⁵. Из чего напрашивается вывод, что их отец – Иван Ильин Романов (1747–1780) был мастером серебряных дел.

Для проведения достоверного исследования по атрибуции клейма-именника «I P» необходимо обратиться к архивным материалам Российского государственного архива древних актов, где хранится фонд

¹ МКАУ «ВУЦА». Ф. 134. Оп. 1. Д. 155. Л. 96.

² Там же. Ф. 361. Оп. 1. Д. 7094. Л. 1–2 об.; Л. 10; Л. 12–12 об.

³ Там же. Ф. 604. Оп. 1. Д. 46. Л. 64 об.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Ф. 134. Оп. 1. Д. 155. Л. 96.

архивных документов из Белозерского мужского монастыря, города Кириллова за 1773–1930 годы. Для нашего исследования интересны записи монастырской конторы от 1773 года.

В 1773 году «выдано по договорному письму серебряных дел майстеру устюжанину Ивану Ильину сыну Романову на зделание Кириллова Белозерского монастыря в соборную церковь успения Пресвятой Богородицы к запрестольному деревянному кресту с монастырского серебра окладу и на покупку к золочению онаго окладу по местом продувного золота впредь до ращету сто тридцать рублей»¹. Отметим, что в договорном письме прописаны все необходимые сведения для доказательного отнесения клейма-именника «І Р» Ивану Ильину Романову.

Проведенный комплексный анализ позволяет достаточно доказательно определить мастера, изготовившего серебряный оклад для креста запрестольного 1773 года из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника – им является устюжский мастер серебряных дел Иван Ильин Романов (1747–1780), время работы мастера с 1773 по 1780 год.

¹ РГАДА. Ф.1441. Оп. 3. Д. 277 (1773 г.) Л. 9 об.

Секция 8

АРХИТЕКТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ И КУЛЬТУР

Маргарита Константиновна Юдина-Надеждина

РУССКИЙ СТИЛЬ В ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЕ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Деревянная архитектура народных театров – это явление в отечественном искусстве, развивавшееся в общем контексте демократических настроений в России в 70-х годах XIX века. Логичным выбором для стилистики театральной архитектуры стало русское художественное направление историзма. Статья посвящена комплексному исследованию деревянной архитектуры народных театров в русском стиле, которые стали динамично возводиться в России во второй половине XIX века. На примерах столичной и провинциальной архитектуры будут рассмотрены особенности архитектурно-планировочных решений деревянной архитектуры народных театров, взаимосвязь внутреннего и внешнего пространства, декоративное убранство.

Период второй половины XIX века отличается демократическими тенденциями в социальной жизни, в частности, в театральной искусстве. С 1860-х годов стал насущным вопрос «в силу каких причин театр лишен органических связей с русским бытом, с психологией страны, с ее культурными и эстетическими традициями»¹. Программа строительства народных театров, доступных для широкой аудитории, является попыткой выстроить данные взаимосвязи.

В основе формирования художественного образа народных театров можно проследить обращение зодчих к крестьянскому искусству. Авторы заимствовали и преобразовывали в архитектурный декор зданий орнаментальные вышивки, изразцовые и эмалевые декоры, разнообразные виды народной резьбы, в полноте используя художественные

¹ Русская художественная культура второй половины XIX века / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1988. С. 192.

особенности ремесел. Ключевым зодчим фольклорного направления русского стиля был В.А. Гартман (1834–1873), который разработал первый проект народного деревянного театра, ставший образцом для строительства в разных регионах Российской империи.

Также в образном формировании прослеживается обращение к городскому фольклору¹ с его богатой и зрелищной культурой народных гуляний, во время которых возводились разнообразие временные строения на праздничных площадях городов.

Но также важно отметить, что проекты первых народных театров создавались профессиональными архитекторами, которые знали тенденции того времени. В случае с театрами это новая планировочная схема, примененная впервые Готфридом Земпером² в здании придворной оперы в Дрездене в 1841 году. Новым было то, что фасад формировался цилиндрическим объемом полукруглого фойе, устроенного вокруг зрительного зала.

С 1860-х годов интеллигенция рассматривала театральное искусство как важный элемент в просвещении народа, таким образом организация профессиональных театров для народа отвечала их демократической программе. Однако активное строительство сооружений данного типа началось ближе к концу XIX века.

Первый народный театр, как уже отмечалось выше, был построен по проекту архитектора В.А. Гартмана для проходившей в 1872 году Политехнической выставки в Москве и стал образцовым примером для последующих театральных построек. Этот театр считается первым примером, исполненным в дереве, для устройства которого использовали сборно-разборную конструкцию и новую планировочную схему с выраженным цилиндрическим объемом зрительного зала во внешней структуре.

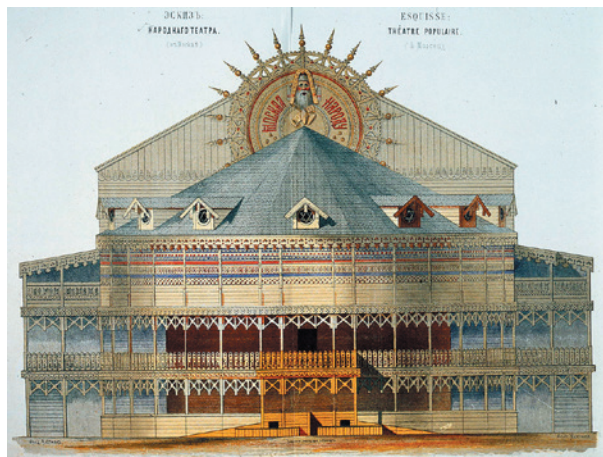
Богатый цветной иллюстративный материал с эскизами проекта был найден в журнале «Мотивы русской архитектуры»³, публиковавшем проекты и эскизы последователей русского стиля (его фольклорного варианта) и издававшемся в 1870-х годах.

В архитектуре можно отметить стремление к «павильонности» и ясно выраженную конструкцию. Метрические ряды конструктивных и декоративных элементов формировали основной полукруглый внешний объем

¹ См.: *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. Л.: Искусство, 1988.

² *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. С. 198.

³ Материал опубликован в номере за 1875 год на листах 14–20.



Виктор Гартман

Проект народного театра в Москве. Эскиз

Иллюстрация из журнала «Мотивы русской архитектуры».

1875

в три этажа. Первые два уровня образовывали утопленные крытые галереи, а третий уровень визуально походил на массивный антаблемент, декорированный рядами узорчатого декора. По двум сторонам основного корпуса симметрично размещались трехуровневые объемы с лестничными маршами. Следующий за основным объемом высокий прямоугольный корпус, располагавшийся над сценой, был обшит разнонаправленно положенным тесом. Во фронтоне этого корпуса по задумке автора должен был размещаться декоративный резной и расписной деревянный рельеф в виде восходящего солнца с изображением деда-раешника и надписью «Москва – народу». По архивным фотографиям можно заметить, что эта деталь не была реализована, и это несколько упростило облик здания. Некоторые элементы архитектуры имели полихромную окраску. В целом можно отметить, что цвет играл значительную роль, являясь отсылкой к источникам, которые использовали зодчие для создания художественного образа: книжные миниатюры древних рукописей и древнерусские эмали и изразцы.

Театр Гартмана стал хрестоматийным примером для последующего строительства деревянных театров в регионах за счет разработанной ясной конструкции, не требующей высокой квалификации строителей и позволяющей за короткий срок возводить строения. Аналогичными по



Константин Чичагов
Сад «Эрмитаж» в Москве. 1880-е
Иллюстрация из приложения к журналу «Россия»

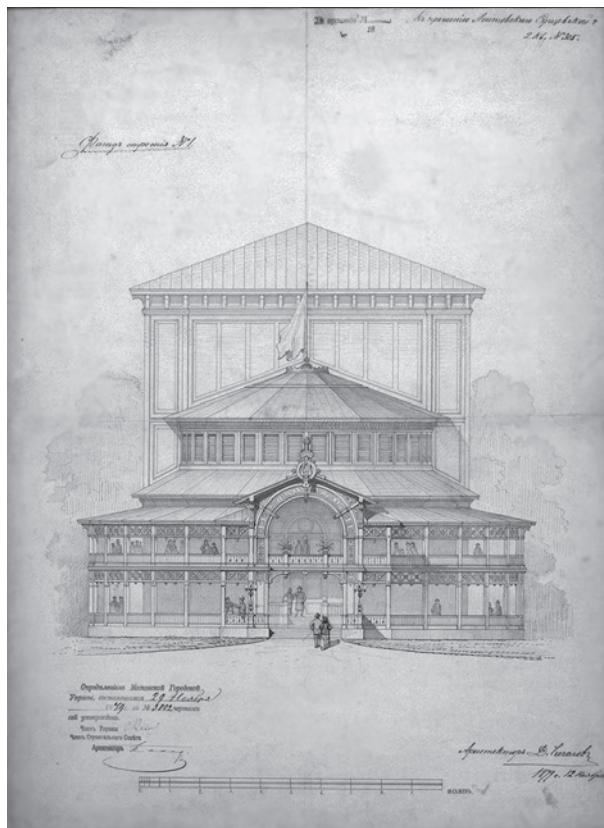
своему решению были: театр в саду Аркадия в Санкт-Петербурге, Видиневский театр в Уфе, театр Лентовского в саду Эрмитаж в Москве.

Последний наиболее интересен для подробного рассмотрения тем, что его постройку инициировал антрепренер Михаил Лентовский¹. Именно он одним из первых повел борьбу против монополии императорских театров² и в самом деле создал театр для народа, который был расположен в комплексе с другими постройками сада «Эрмитаж» на Божедомке (сегодня это район улицы Делегатской). Проект здания принадлежит архитектору Дмитрию Чичагову³ и датируется 1879 годом. Для строительства театра как основа использовалось объемно-пространственное решение народного театра Гартмана, но с рядом усложнений. Внешний полукруглый объем так же состоит из двух уровней крытых галерей, но третий уровень делается утопленным относительно них, что визуально облегчает конструкцию. Вход зодчий выделяет аркой высотой в два уровня галерей и завершает ее круглым декоративным элементом со шпилем и флагом. Вход, в отличие от театра Гартмана, становится более акцентированным

¹ См.: *Дмитриев Ю.А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978.

² Там же. С. 105.

³ Там же. С. 115.



Дмитрий Чичагов
Фасад театра Лентовского в саду «Эрмитаж» в Москве
 1879
 Бумага, тушь. 61 × 45 см
 Государственный центральный музей театрального
 искусства имени А.А. Бахрушина, Москва

и парадным. Объем над сценой стал значительно выше. Если судить по чертежу автора, то фасад этого объема предполагалось решить пластикой прямоугольных ниш, а венчаться он должен был четырехскатной кровлей на поддерживающих кронштейнах. Но архивные рисунки отображают схожее упрощенное решение с театром для Политехнической выставки.

В Санкт-Петербурге первые народных театры стали появляться только в 1880-х годах, так как их строительству препятствовала монополия

императорских театров, в связи с чем процесс организации в столице частных театров проходил значительно медленнее.

Наиболее демократичным театром в столице, с точки зрения объемно-пространственного решения, внешнего и внутреннего убранства, был Василеостровский народный театр, построенный в 1887 году для рабочих. В его решении можно отметить сходство с балаганами, которые традиционно возводились в России на время проведения народных гуляний и представляли из себя легко возводимые временные театры прямоугольной формы с выделяющимися наружными балконами – раусами. Внутри помещения были решены аскетично. Двухэтажное здание Василеостровского театра было прямоугольным с выступами по бокам и мезонинами. На главном фасаде под центральным мезонином с флагом выделялся балкон, резной декор которого был решен в традиционном русском стиле. Простота отделки отличала интерьер. Все это указывает на его родство с балаганными строениями.



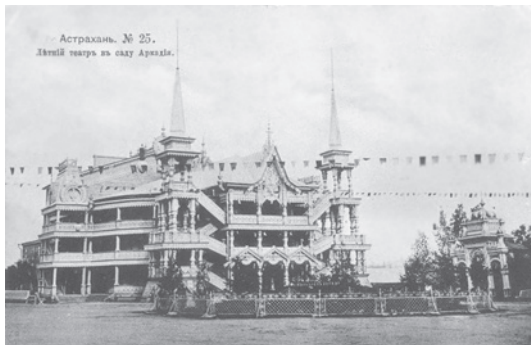
*Деревянный театр
в Вологде
Открытие начала
XX века*

Для создания полной картины процесса развития народных театров важно рассмотреть региональные особенности деревянных театральных зданий. Весьма самобытно был решен театр в Вологде, который представлял из себя огромную северную избу. В архитектуре театра прослеживается подражание народному творчеству зодчих Русского Севера. По длине главного фасада двухэтажного здания был сооружен балкон, который образовывал крытую галерею первого этажа. По двум сторонам были расположены лестницы на балкон. На фронтоне был размещен резной рельефный декор, источником мотива которого являлось вологодское кружево. За счет тонких колонн, поддерживающих балкон второго этажа, и утопленного объема первого этажа здание выглядело массивно и приземисто. Ряд полукруглых окон, обрамленных живописными резными наличниками, сглаживал массивность постройки.

Интересно рассмотреть архитектуру народного театра в Вятке (современный Киров). Проект принадлежит губернскому архитектору И. Нефедьеву и датируется 1877 годом. Разноуровневые прямоугольные объемы собирались в сложную композицию здания, но так как убранство отличалось лаконичностью, то конструктивная основа ясно считывалась. Главный фасад акцентировался выступающим портиком с четырьмя колоннами, на крыше которого располагался балкон второго этажа. Один из центральных объемов завершался мезонином, декорированным орнаментированными причелинами и полотенцами. Контраст между массивными бревенчатыми стенами и ажурными подзорами карнизов со сквозной резьбой являлся главным средством художественной выразительности.

После 1880-х годов в деревянной архитектуре театров считается обращение к теремному деревянному зодчеству XVII века, что отражается на визуальном решении – оно становится более сложным с многосоставным набором разнообразных объемов. К этому периоду относятся театр в саду Аркадия в Астрахани, театр в Севастополе и театр в Тобольске. Хоромное построение здания с дополнительными высокими объемами башен отсылает к образам древнерусских теремов. Общий силуэт строений становится более живописным. Также можно отметить, что внешнее убранство отличает свободное использование разнообразных элементов декора.

Театр в Астрахани был возведен по проекту архитектора А.С. Малаховского в 1899 году. Здание отличается особой динамичной композицией, которая была образована за счет врезки форм полукруглого объема зрительного зала и центрального трехэтажного портика с высоким щипцом, фланкируемого двумя башнями. Ритмичность композиции задавали лестницы, соединяющие башни с крытыми галереями. Мерцающий резной декор колонн, балюстрад, карнизов с подзорами и причелинами придавал



Астрахань. № 25.
Летний театр в саду Аркадия.

*Летний театр
в Астрахани
Открытка конца
XIX – начала XX века*



Фрагмент летнего театр в Астрахани
Фотография Ховарда Сочурека
Журнала «Life». 1958, 17 ноября

зданию легкость и словно растворял массивный объем театра. Полихромная раскраска придавала особую нарядность. Интересный факт, что театр просуществовал вплоть до 1976 года, а причиной прекращения его существования стал пожар, что бывало достаточно часто в случае с деревянными строениями. Также интересно, что театр был запечатлен американским фотографом журнала «Лайф» Говардом Сочуреком¹ в рамках путешествия от Москвы до Астрахани в 1958 году.

¹ Journey down the great Volga // LIFE. 1958. Vol. 45. № 20, 14 November. P. 103.

Интересное сочетание конструктивности и декоративности – контраст суровых бревенчатых стен и разнообразии резного деревянного декора отличало здание театра в Тобольске. Общее построение элементов театра собирается в симметричную композицию, акцентным центром которой являлся вынесенный портик с высоким палатным покрытием. Интересно отметить, что этот театр просуществовал еще дольше, чем театр в Астрахани – до 1990 года, и причиной прекращения его существования также стал пожар.

Рассмотрев эти примеры, можно сделать вывод, что более поздние театры уже ближе в своем художественном решении к следующему этапу развития русского стиля в рамках национально-романтического направления модерна – неорусскому стилю.

Если говорить в целом о развитии деревянной театральной архитектуры, то можно выделить общую тенденцию к ее рационализации. Происходит отбор наиболее прогрессивных, экономических и целесообразных приемов¹: простое конструктивное решение (чаще всего каркасное), оптимизация декоративных элементов (повторение модулей декора). В объемно-пространственном решении считается стремление к компактности и логичному функциональному зонированию: просторный зрительный зал, небольшое фойе, удобно расположенные подсобные помещения. Выбранный материал – дерево, был близким по духу для национального зодчества и наиболее ярко отражал те источники крестьянского искусства, которые брались за основу, а именно традиционную деревянную резьбу. Но также заметно свободное заимствование мотивов из других традиционных для русского искусства техник и материалов – вышивок, изразцового и эмалевого декора, книжных миниатюр.

Народные театры получили масштабное распространение на всей территории Российской империи и стали значимыми центрами распространения культуры, что может говорить об успехе демократической интеллигенции, которой частично удалось воплотить в жизнь идеи о просвещении народа. Далее уже последовал этап развития народных домов и, позже, домов культуры.

¹ *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. С. 178.

Наталья Олеговна Синенко

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФАСАДОВ
В ЖИЛОЙ АРХИТЕКТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
В ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ФОРМ ДЕКОРА ЭКЛЕКТИКИ
И МОДЕРНА

Одна из основных проблем в архитектуре – проблема синтеза архитектурного объема и декоративных форм, который обуславливает целостность восприятия отдельных архитектурных сооружений и целых ансамблей.

Экстерьер здания, его фасады – «лицо» архитектурного сооружения, которое отображает внутреннее «содержание» архитектурного объема. Взаимосвязь между внутренней и внешней составляющими здания обеспечивает взаимосвязь внутренних и внешних пространств (прежде всего системы дверных и оконных проемов). Иными значимыми факторами становятся форма архитектурного объема здания и особенности его интеграции в окружающую застройку, которые также влияют и на особенности размещения оконных и дверных проемов, и, как следствие, на особенности внешнего убранства сооружения. В отечественном искусствознании тезис о взаимосвязи внутреннего и внешнего в архитектуре разработывал в своих работах А.Г. Габричевский (1891–1968)¹, сформировавший концепцию понимания архитектуры на символическом и материальном уровнях восприятия.

Декор, в свою очередь, будь то скульптурная композиция или монументально-декоративная живопись, как правило, размещается в четкой взаимосвязи с каким-либо элементом, выражающим особенности конструкции и внутренней планировки.

Особый интерес данное явление представляет в переходные периоды, когда наступают перемены в социокультурной жизни общества и один стиль сменяется другим. Значимые изменения в системе декоративного оформления жилой архитектуры Санкт-Петербурга происходят в период

¹ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.

перехода от эпохи эклектики и историзма к эпохе модерна. Изменение структуры жилой застройки происходит на фоне урбанизации и роста населения, параллельно меняются особенности декоративной системы жилой застройки, меняется фасад доходного дома, а формы и виды скульптурного декора становятся более разнообразными.

Ранее скульптурный декор Санкт-Петербурга в архитектуре этого времени был рассмотрен с точки зрения ряда значимых аспектов: семантики отдельных образов (Н.Н. Мутья¹ и др.), в рамках определенного стиля (Т.И. Окунева²), отдельных декоративных элементов (Б.Б. Скоцилов³, П.В. Боткин⁴), а также некоторых аспектов синтеза архитектурного декора (Е.Н. Румянцева⁵). Однако проблема композиционных решений фасадов была затронута лишь отчасти в контексте указанных работ или обзорах, посвященных развитию стилистики архитектуры города в целом (Б.М. Кириков⁶, Е.И. Кириченко⁷, и др.).

Чтобы понять генезис этого явления необходимо проанализировать особенности жилой архитектуры этого периода в контексте ее практических и декоративных особенностей. Для удобства следует разделить архитектуру этого времени на два этапа: 1850–1880-е и 1880–1910-е (такая периодизация была использована в работе С.Г. Головиной⁸), данная

¹ Мутья Н.Н. Под знаком Меркурия: декоративная скульптура архитектурных сооружений Петербурга XVIII – начала XIX в. СПб.: Алетейя, 2014.

² Окунева Т.И. Семантика архитектурного декора русского модерна. Автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М.: РГГУ, 2010.

³ Скоцилов Б.Б. Маскароны Петербурга. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Нестор-История, 2019.

⁴ Боткин Н.П. Оконный декор фасадов структурообразующих магистралей Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Анализ типологических предпочтений. Автореф. дис. ... канд. архитектуры. СПб.: С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т., 2005.

⁵ Румянцева Е.Н. Декоративно-художественное убранство петербургских зданий рубежа XIX–XX веков. К проблеме синтеза искусств и архитектуры. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: ГРМ, 2012.

⁶ Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006.

⁷ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х гг. М.: Искусство, 1986.

⁸ Головина С.Г. Конструкции и архитектурная форма объектов жилой исторической застройки (с учетом реконструкции Санкт-Петербурга): Автореф. дис. ... канд. архитектуры. СПб.: С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т, 2008.

классификация основана на изменениях, произошедших в конструктивных, планированных, технологических и формальных особенностях жилой архитектуры Санкт-Петербурга.

Жилая застройка Петербурга в 1850–1880-е годы

В 1850–1880-е годы происходит полный переход к доходному типу домовладения. Наиболее распространенный тип жилой архитектуры этого периода – это трех- или четырехэтажное монофункциональное здание с планировкой анфиладно-коридорного типа.

Ввиду сложившейся в Санкт-Петербурге традиции брандмауэрной застройки по красной линии, большая часть домов имеет один или два лицевых фасада, выходящих на сторону улиц. В отличие от многих европейских городов, Санкт-Петербург того времени обладал достаточно обширными территориями, благодаря чему сооружение внутренних дворов стало постоянной практикой в строительстве, что позволило обеспечить дополнительное освещение зданий при помощи оконных проемов, выходявших со стороны непарадных фасадов во двор. На протяжении эпохи эклектики и историзма фасады, выходявшие во двор, не только практически не декорируются, но для них не всегда характерна и симметрия в расположении оконных проемов. В то время как лицевая сторона фасада, выходящая на улицу, обязана была подчиняться законам симметрии. В связи с чем оконные проемы главного фасада располагались в большинстве случаев строго по ровной горизонтальной линии, а их размер и форма (хотя бы в рамках одного этажа) должны были быть строго идентичными.

Таким образом, окна задают ритм всему фасаду, поскольку являются основным конструктивным элементом в его структуре. Как уже было сказано выше, гармония архитектурного образа возникает через связь конструктивного и декоративного, поэтому основные элементы декора в доходных домах этого времени привязаны именно к окнам – это различные виды сандриков и оконных наличников в сочетании с иными скульптурными элементами (маскаронами, букраниями, и пр.). Часть из них может обозначать принадлежность к неостилю, а часть относится к обобщенным формам петербургской «классицизирующей эклектики». Наиболее подробный разбор оконного декора в своем исследовании делает Н.П. Боткин, который выделил «27 конкретных форм (элементов декора), которые в совокупности формируют основную палитру

декоративных средств петербургской архитектуры, рассматриваемого периода»¹.

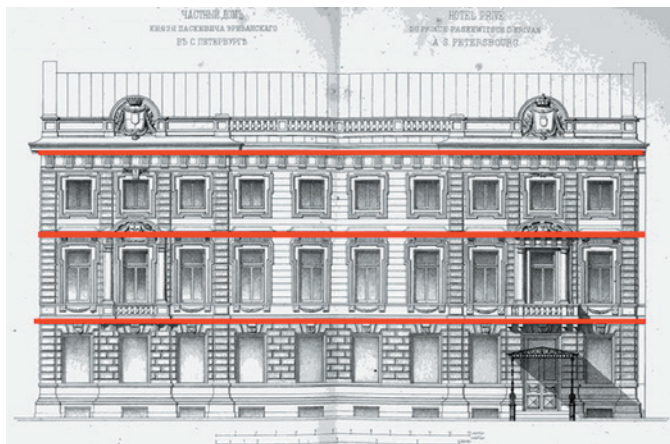
В качестве наглядных примеров особенно интересно рассматривать не столько выдающиеся примеры архитектуры этого времени, а образцы рядовой застройки. Например дом Н.И. Хмельницкого² (арх. Н.П. Гребёнка, 1864) – четырехэтажное здание, выходящее одним фасадом на набережную Фонтанки, а другим на Караванную улицу. Дом имеет четкий ритм оконных проемов (который нарушается лишь на первом этаже входами в парадные и въездом во двор), на каждом этаже окна имеют свой тип декора, который расположен строго симметрично по горизонтальной линии (в данном случае декор фасадов схож, но не одинаков: элементы, декорирующие оконные проемы одного и того же этажа на разных фасадах отличаются, но в декоре в целом присутствуют одни и те же пластические элементы, самый очевидный из которых – раковина). Первый этаж отделен от второго горизонтальным карнизом, функцию поэтажного разделения на верхних этажах выполняют декоративные элементы, размещенные над окнами (сами окна расположены с достаточной частотой и на достаточно близком расстоянии, из-за чего и возникает визуальный эффект непрерывной горизонтальной линии). Также первый этаж традиционно отделен за счет более активной рустовки стен. При этом на обоих фасадах присутствует по два симметрично расположенных балкона из кованых решеток, это также достаточно типичный элемент для того времени. Схожий структурный элемент присутствует на фасаде доходного дома К.С. Лабутина (арх. А.К. Бруни, 1874–1875) по Большой Подъяческой улице (дом также имеет два фасада). Однако подобные элементы не способны нарушить выраженную горизонтальную линию построения фасадов. На примере дома К.С. Лабутина это можно наглядно увидеть на фиксационных чертежах³ и проекте фасада⁴.

¹ Боткин Н.П. Оконный декор фасадов структурообразующих магистралей Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: Анализ типологических предпочтений. С. 10

² ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9918. Чертежи дома на участке, принадлежавшем Хмельницкому, В.Н. Ростовцевой, А.И. Варгунину, А.А. Коровиной, А.А. Павловой по наб. р. Фонтанки, 11 и Караванной ул., 8.

³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9846. Л. 21–23. Проект перестройки, 1874–1875, арх. А.К. Бруни. Фасад.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 4257. Л. 4–5. Фасад, фиксационный чертеж, 1875.



Архитекторы Александр Пель и Роберт Гёдике
Схема фасада особняка И.Ф. Паскевича (по Английской набережной).
1856–1857

Иллюстрация из журнала «Зодчий». 1872. Вып. 11. Л. 41–42

Архитектурная графика и авторские чертежи помогают лучшим образом увидеть те композиционные линии, которые видел архитектор при разработке фасада, даже если в реальности здание имеет объемные выступающие части (эркеры, балконы и пр.), включая и вертикально-ориентированные элементы, то графическая схема более наглядно демонстрирует горизонтальную ориентацию фасада. Например, в случае с фасадом особняка И.Ф. Паскевича (арх. А.Х. Пель, Р.А. Гёдике, 1850-е) по Английской набережной, где доминирующие горизонталы подчеркнуты ритмом окон и оконного декора¹.

В целом, именно такая схема работы с убранством фасада сохраняет свою актуальность на протяжении примерно трех десятилетий. Но к 1880-м годам, как отмечает С.Г. Головина, «увеличение этажности, брандмауэрная застройка по красной линии <...> привели к однообразию восприятия фасадов, что формировало предпосылки для изменений их пластики, появлению новых структурных элементов»². Таким образом, происходит переход к новому этапу в истории развития жилой застройки Санкт-Петербурга.

¹ См.: Зодчий. 1872. Вып. 11. Л. 41–42.

² Головина С.Г. Конструкции и архитектурная форма объектов жилой исторической застройки (с учетом реконструкции Санкт-Петербурга). С. 10.

ЖИЛАЯ ЗАСТРОЙКА В 1880–1910-Е ГОДЫ

Градостроительные изменения, происходящие в этот период, тесно связаны с увеличением городского населения, развитием торговли и системы частного заказа, уплотнением застройки и расширением ее границ:

– увеличивается этажность зданий (до 5–6 этажей в среднем), происходит надстройка верхних этажей уже существовавших сооружений (доходный дом Г.А. Тиктина, арх. М.С. Сонгайло, 1909–1910);

– постепенно меняется планировка самих квартир (от анфиладного к коридорному типу), а также получает распространение размещение торговых точек на первых этажах жилых зданий. Как отмечается, «магазины могли быть организованы на первом этаже почти любого дома и если ранее для этого требовалась реконструкция фасада, то ближе к концу XIX века торговые помещения уже закладывались в проектах архитекторами»¹. При этом происходили реконструкции уже существовавших зданий: они затрагивали не только изменения в структуре первых этажей, но одновременно менялось и декоративное убранство фасадов (особняк В.А. Слепцова, арх. Л.Л. Фуфаевский, 1902);

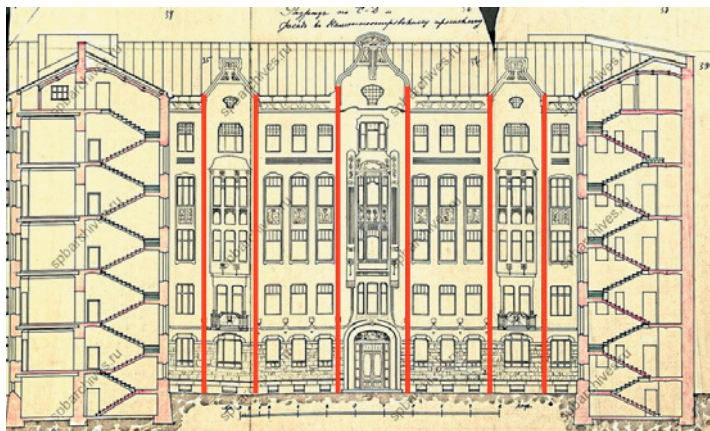
– фасад становится более «рельефным» за счет более активного использования эркеров и балконов, выступов-ризалитов. Таким образом архитекторы могли увеличить площадь некоторых квартир, что влияло на их стоимость.

Все это приводит к изменению основной модели композиции: разрушению симметрии и единого ритма оконных проемов, а соответственно – к отходу от четкой горизонтальной симметрии фасадов. Увеличение этажности также заставляет архитекторов ориентироваться на вертикальную систему композиционного оформления фасадов.

Вслед за композицией фасада меняются и особенности расположения декора: в модерне декор имеет менее тесную связь с системой оконных и дверных проемов, а симметрия может либо вообще не соблюдаться (дом Я.Ф. Сахара, арх. М.С. Сонгайло, 1910–1911), либо быть ориентирована на вертикаль (доходный дом Я.И. Перетца, арх. А.И. Зазерский, 1907–1908).

В качестве примеров здесь можно привести более хрестоматийные постройки описываемой эпохи, поскольку ценность этой архитектуры заключалась во многом именно в ее инновационности и непохожести на архитектуру эпохи эклектики и историзма, с этой точки зрения, разница будет куда нагляднее. Например доходный дом

¹ Бредихина А.В. Реновация исторических лавок и магазинов Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ им. В.Г. Шухова. 2021. № 9. С. 57.



Архитектор Федор Лидваль
Схема фасада доходного дома И.Б. Лидваль (по Каменоостровскому проспекту). 1899–1904

Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Фонд 513. Опись 102. Дело 7753 (Чертежи дома на участке, принадлежавшем Е. Волкову, Ф.И. Семенову, В.Ф. Семенову, И.Б. Лидваль по Каменноостровскому пр., 2 и по Кронверкскому пр., 17)

А.Л. Лишневого (арх. А.Л. Лишневецкий, 1910–1911) и доходный дом И.Б. Лидваль (арх. Ф.И. Лидваль, 1899–1904), по чертежам которых видно, что в композиции фасада и самой пластике архитектурного объема ярко выражена именно вертикальная ориентация¹. Четкий ритм окон нарушается, а вертикально ориентированные элементы фасада получают более выраженную пластику. В данных случаях мы также видим, что щипцовые завершения на фасаде структурно объединены с этажами здания: в доме И.Б. Лидваль центральная часть фасада акцентирована наиболее крупными окнами, в доме А.Л. Лишневого выступающим вперед ризалитом.

Несмотря на то, что декор продолжает свое взаимодействие с оконными проемами, теперь он располагается не четко над ними, а может быть расположен между окнами по вертикали или по горизонтали, получают распространение не только маскароны, но и полноценные скульптурные

¹ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 233. Чертежи дома А.А. Чистяковой по Лахтинской ул., 24, 1911–1916 гг.; ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7753. Чертежи дома на участке, принадлежавшем Е. Волкову, Ф.И. Семенову, В.Ф. Семенову, И.Б. Лидваль по Каменноостровскому пр., 2 и по Кронверкскому пр., 17.

«ростовые» антропоморфные и зооморфные фигуры (доходный дом бассейного товарищества, арх. Э. Виррих, А. Зазерский, А. Бубырь, 1912–1914; дом Л.Л. Кенига, арх. К.К. Шмидт, 1911–1912).

При этом несмотря на появление в декоре принципиально новых скульптурных форм в петербургском модерне продолжают активно использоваться декоративные образы, характерные для архитектуры «исторических стилей»: барочные либо классицизирующие элементы (доходный дом на пересечении ул. Профессора Попова и Аптекарского пер., арх. Я.Г. Гевирц, 1912–1913; доходный дом архитектора Г.Г. фон Голи, 1901–1902), в творчестве отдельных архитекторов можно заметить появление неоготических элементов (дом городских учреждений, арх. А.Л. Лишневицкий, 1904–1906; доходный дом сельскохозяйственного товарищества «Помещик», арх. Я.З. Блувштейн, 1911–1912).

Появляются новые относительно устойчивые типы композиций фасадов: в неоклассической архитектуре можно заметить распространение схемы, в которой центральная часть фланкируется выступающими плоскими ризалитами, треугольный щипец (завершающий центральную часть фасада) напоминает силуэт фронтона и декорируется полуциркульным элементом – окном, скульптурной композицией и пр. (доходный дом Т.М. Любищевой, арх. Г.П. Хржонстовский, 1910; доходный дом Н.П. Зайцева, арх. В.С. Шорохов, 1911).

Таким образом, в последней трети XIX – начале XX века в жилой архитектуре Петербурга происходят:

- изменение структуры фасадов, которое привело к необходимости поиска новых композиционных решений: горизонтальная симметрия частично утратила актуальность, а повышение этажности зданий привело к вертикальной ориентации при построении архитектурного объема;
- изменение композиции фасадов, что привело к изменению особенностей размещения на фасадах скульптурного декора. Довольно жесткая система декора эклектики, привязанного к ритму оконных проемов, уступила место более свободному его размещению.

В этот период здесь начинают доминировать более свободные принципы работы со скульптурным декором, что привело к обогащению его образов. При этом использование элементов декора, взятых из классицизма и барокко, сохраняется из-за особенностей градостроительного контекста (необходимости интегрировать части архитектурного сооружения предыдущей эпохи при перестройке здания и пр.).

Появление новых декоративных форм в петербургской архитектуре обусловлено совокупностью изменения социально-экономических (приток населения, развитие торгово-рыночных отношений и пр.)

и технологических факторов, которые привели к необходимости выработки иной структуры самих зданий и, как следствие, иной структуры фасадов. Таким образом, мы можем видеть, что помимо «усталости» от монотонности архитектурных форм эклектики и историзма появлению нового стиля способствовали и более конкретные по своей сути явления.

Все это привело к формированию принципиально новой архитектурной системы и обусловило специфику петербургского модерна, который на протяжении истории своего развития продолжал взаимодействовать с элементами иных архитектурных стилей, что позволило ему стать гармоничной частью застройки исторического центра Санкт-Петербурга.

Вероника Андреевна Егорова

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ:
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ФИНСКОЙ УСАДЬБЫ
(на материале усадьбы Суур-Мерийоки)

Рубеж XIX–XX веков ознаменовался подъемом национального самосознания и поисками художественной идентичности в Финляндии, бывшей в то время частью Российской империи. Главным выразителем патриотических идей стало движение национального романтизма, охватившее все сферы искусства, в том числе и декоративное. В моду вошел стиль модерн, идеи и приемы которого отлично ложились на задачи молодого финского национального искусства. Его популярности содействовали зажиточные слои населения, заказывающие изделия соответствующей тематики для своих усадеб и поместий, примером чему может служить усадьба Суур-Мерийоки в Выборгском уезде. Предметный мир финской усадьбы включает в себя разные формы декоративного искусства. С одной стороны, широко представлено монументально-декоративное искусство (МДИ), к которым относятся настенные росписи, формирующие общую предметно-пространственную среду интерьера Суур-Мерийоки. С другой стороны, не менее важной частью ансамбля выступает декоративно-прикладное искусство (ДПИ), ответственное за «расстановку» частных акцентов усадебного предметного мира.

История усадьбы прослеживается еще с XVI века. Известно, что на протяжении длительного времени она являлась предметом дарения и наследования¹. Осенью 1900 года усадьбу покупает Максимилиан Нойшеллер, петербургский предприниматель и швейцарский подданный, в качестве летней резиденции для своей семьи. Нойшеллер попал под обаяние

¹ *Koivisto I., Lind M. Suur-Merijonen kartano – jugendin helmi / The Suur-Merijoki Manor – the Jewel of Finnish Art Nouveau. Tampere: Eräsalon kirjapaino Oy, 2016. P. 10.*

национального финского искусства, влияние которого прослеживается в дизайне интерьера и экстерьера его Выборгского особняка. Широкую известность в творческих кругах поместье получило благодаря возведению главного дома, прозванного «Лесным дворцом», из-за тематического оформления интерьеров и расположения среди нетронутого хвойного леса¹. Дом построен по проекту архитектурного бюро «Гезеллиус – Линдгрэн – Сааринен» в 1901–1904 годах. В 1927 году усадьба была продана вооруженным силам Финляндии и за годы Зимней и Второй мировой войн подверглась сильным разрушениям. В настоящее время главный дом руинирован.

Внешнее и внутренне убранство дома вдохновлено финской средневековой архитектурой². Источниками вдохновения для архитекторов считаются замок Оланвилинна и Выборгский³. Средневековые мотивы прослеживаются в угловой башне цилиндрической формы, которую венчает шлемовидный купол, и стрельчатой форме окон⁴. Фундамент и садовая стена были выложены из кусков серого гранита, создавая эффект вырастания здания из камня, таким образом оно становилось, по задумке архитекторов, частью природного ландшафта. Стоит отметить, что особняк располагался на небольшом возвышении, но не доминировал над окружающим пространством, а наоборот, гармонично вписывался в лесной пейзаж.

Парадный вход в усадьбу напоминает портал средневековых церквей: двустворчатая дверь со стрельчатыми арками. Наличие средневековых мотивов также отражали витражи, вмонтированные в дверной проем.

Внутреннее убранство зала было разработано под руководством Элиэля Сааринена. По его проекту были спроектированы и созданы мебель, текстильные панно, ковры, осветительные приборы, предметы малой пластики. Преобладающими цветами были выбраны аквамаринный и кирпично-красный. Основой тематического наполнения интерьера являлись мотивы природы. Вместе с архитекторами над внутренним убранством усадьбы работала команда знаменитых художников, скульпторов, мастеров ДПИ, мебели, стекла: Аксели Галлен-Каллела, Габриэль Энгберг, Вяйно Бломштедт, Эрик Эрстем, Феликс Ньютунд, Ольга Гуммерус-Эрстем и др.

¹ *Геращенко Л.* Лесной дворец в Суур-Мерийоки // Выборг. 2002. № 1. С. 13.

² *Koivisto I., Lind M.* Suur-Merijonen kartano – jugendin helmi. P. 30.

³ *Ibid.* P. 67.

⁴ *Геращенко Л.* Лесной дворец в Суур-Мерийоки. С. 13.

«Лесной дворец» славился своим большим залом (10 × 10 м) с крестовыми сводами, поднимающимися вверх на два этажа. Такая проектировка зала отсылает к устройству средневекового храма – внутренним конструкциям центрального и боковых нефов. Большой зал представлял собой центр, связывающий все помещения дома первого этажа между собой.

Взросшая роль пейзажа в финском искусстве в это время позволила трансформировать формы природы как патриотической идеи из пейзажа реальности (то есть прямого запечатления природы края) в пейзаж символов, который закрепляет в себе глубину национально-патриотических идей при помощи языка метафор и зашифрованных посланий. Через образы природы передается состояние финского народа. Сосна символизировала стойкость и упорство¹. Ель в представлениях финно-угорских народов считалась посредником между миром живых и мертвых и часто выступала жертвенным деревом рода, то есть в качестве древа предков. В эпосе «Калевала» «ель с главой цветущей» имеет характерные признаки, присущие Мировому дереву, как место рождения первозверей². В искусстве XIX века ель может трактоваться как символ преемственности поколений и бережного отношения к наследию предков. Обращение к теме природы в контексте усадебной культуры несколько осложнено тем, что многое зависело от вкусов заказчика и могло быть связано с событиями личной жизни, знать которые не всегда представляется возможным. Символическое наполнение интерьеров и сохранившихся изделий Суур-Мерийоки отражают вкусы Нойшеллера и популярные тенденции в дизайне интерьера того времени. Интерпретация усадебных образов также осложнена тем, что символические образы принадлежат к разным контекстам: христианству, язычеству, оккультизму, в том числе к личным событиям и вещам заказчика, а о жизни Максимилиана Нойшеллера известно немного.

В холле у лестницы, ведущей на второй этаж, располагается фреска работы Габриэля Энгберга, изображающая большое дерево с птицей на вершине. Финский искусствовед Анна-Лиза Амберг трактует дерево как Великий дуб из «Калевалы», «заслоняющий солнце, мешающий бежать облакам», а изображенная птица напоминает образ кукушки, которую

¹ Tiitta A. Harmaakiven maa. Zacharias Topelius ja Suomen maantiede. Helsinki: Suomen Tiedeseura, 1994. P. 187.

² Конька А. Ель с золотой вершиной, или Дерево предков (материалы по карельской мифологии и обрядности) // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2018. № 7 (176). С. 113.

Вяйнямейнен просит куковать на плодородие¹. Образ дерева как древа жизни олицетворяет плодородие, исцеление, единство и постоянство. Как дерево познания добра и зла оно выполняет гармонизирующую роль. После того как великий дуб был срублен карликом, мир освободился от смертоносной тени, и кукушка смогла вернуться в гнездо. Сюжет фрески иллюстрирует возрождение: несмотря на угрозу смерти жизнь победила и продолжалась дальше. Фреска Энгберга символически может трактоваться также как пожелание гармонии и процветания для семьи Нойшеллеров.



Элиель Сааринен, Аксели
Галлен-Каллела
Три священных древа. 1903
Ковер-руйю. 222 × 192 см
Музей Милавида, Тампере

Изображение дерева также является основным мотивом в ковре-руйю «Три священных древа», созданном Э. Саариненом по эскизу Галлен-Каллеллы в 1903 году. Образ Великого дуба здесь повторяется несколько раз с имитацией наивности, небрежности в технике ковроткачества, которое отсылает к произведениям народных мастеров и геометрии традиционной финской вышивки.

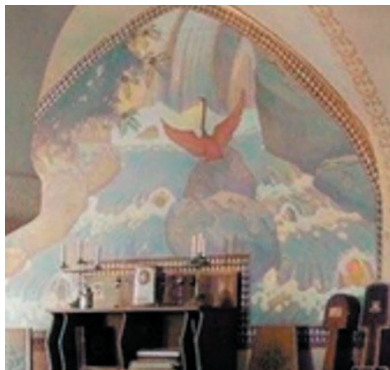
На стене музыкального зала располагалась фреска на сюжет «Смерть Лемминкяйнена» Вяйнё Бломштедта, на которой изображен красный лебедь, сидящий на камне посреди реки. Возможно, здесь изображено одно из мифических существ Калевалы, хозяин Туонеллы, реки царства мертвых. Человек праведный видел белоснежного лебедя, дурной же – черного, как уголь. Лебедь в финской мифологии считался проводником между миром живых и мертвых, а также символом скорби и печали. Вероятно, фреска не является прямой иллюстрацией сюжета о «Смерти Лемминкяйнена на берегу Туонелы», поскольку гладь реки не похожа на переданный в Калевале образ Туонелы², а лебедь имеет

¹ Amberg A.-L. Esoteeristen aiheiden etsintää Suur-Merijoen kartanon kuvastosta // Taidehistoriallisia tutkimuksia. 1998. № 18. P. 114.

² «Так скончался Лемминкяйнен, тот жених неутомимый, Туонелы в потоке черном, Маналы в глубокой речке» (Калевала. М.: Художественная литература, 1977. С. 195).



*Холл с фреской
Габриэля Энгберга
на сюжет «Калевалы»
в усадьбе Суур-Мерийоки*



*Музыкальная комната
в усадьбе Суур-Мерийоки с фреской
Вяйнё Бломштедта на сюжет
«Смерть Лемминкяйнена»
1912*

нестандартный окрас. Чем обусловлена такая трактовка образа художником сказать сложно.

Еще одно творение Бломштедта располагалось в холле особняка. Это гобелен с изображением птицы Феникс, переродившейся из пепла. Птица Феникс, распространенная во многих европейских и восточных культурах, является символом возрождения и бессмертия человеческой души.

Широкие лестницы из мыльного камня, ведущие к главной двери в особняк, с обеих сторон украшались фигурками саламандр О. Гуммеус-Эрстрем. Саламандры в алхимии способны были тушить любое пламя, по сему в дальнейшем они могли интерпретироваться как защитники дома от огня¹. В средневековой христианской иконографии образ саламандры используется в качестве символа проповедника – хранителя веры среди превратностей бренного мира. Фигурка была изготовлена из мыльного камня, который обладает пластичностью, прочностью и термоустойчивостью. Здесь перекликаются практические свойства материала и символические функции фигурки.

Тема круговорота смерти и жизни в природе также появляется в декоративной серебряной пластине для библиотечных часов. Автором

¹ *Seppälä H. Olga Gummerus-Ehrströmin biografia: tuntemattoman taiteilijan elämäkerran kokoaminen // Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos: Jyväskylän yliopisto, 2007. Kevät. P. 45.*

Эрик Эрстрём
Декоративная пластина для
настольных часов в усадьбе
Суур-Мейриоки. 1904
Серебро, чеканка,
гравировка



циферблата и пластины является художник по металлу Эрик Эрстрём. На пластине слева изображена смерть с косой, а справа старец с посохом и крыльями. Между ними произрастают цветы, похожие, по мнению Анны-Лизы Амберг, на цветы на ксилогравюре Галлен-Каллелы «Цветок Кальмы»¹. Кальма в финских и карельских поверьях – воплощение смерти и ее вредоносная сила, исходящая от покойников, пребывающих на кладбище. Присутствует иконографическое сходство образов цветов Каллелы и Эрстрема: растения вытянутые, имеют листики геометрической формы у основания. В стихах к гравюре Галлен-Каллелы, написанных на смерть дочери художника, сказано, что «девушка дотронулась до цветка, который забрал ее душу»². На ксилогравюре запечатлен миг перед смертью. В отношении пластины Эрстрема есть смысл говорить о значении этих цветов как предвестниках скорого перехода в царство мертвых. Возможно, что эти цветы хранят души уже почивших людей. Но помимо этого в верхней части пластины выгравирована латинская надпись «*Mors non est finis omnium*», которая может переводиться как «Смерть – не конец всему». Вместе с песочными часами и повторяющимися в цифрах спиралями, символами бесконечности такое оформление часов отлично иллюстрирует сущность времени в контексте круговорота жизни и смерти.

Финская усадебная культура рубежа XIX–XX веков становится феноменом национальной художественной культуры, одной из ведущих форм воплощения которой стали искусство интерьера и предметы декоративного искусства. Предметный мир финских усадеб, как свидетельствует пример

¹ Amberg A.-L. Esoteeristen aiheiden etsintää Suur-Merijoien kartanon kuvastosta // Taidehistoriallisia tutkimuksia. 1998. № 18. P. 116.

² Pihlainen K. Akseli Gallen-Kallela's Kalman kukka // Sananjalka: Suomen Kielen Seuran Vuosikirja. 1996. № 38. P. 154.

Суур-Мерийоки, отразил многообразие произведений финского декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства в контексте движения национального романтизма. Эстетика северной природы на рубеже веков стала выходить за рамки живописи и графики. ДПИ и МДИ трансформировали природные мотивы в пейзаж символов, который посредством метафор выражал национально-патриотические идеи. Все чаще в оформлении загородных поместий используются элементы природной тематики, которая в финском искусстве приобрела фундаментальное значение как символ преемственности поколений и взаимосвязи людей и природы. Такие художественные изменения отразились в контексте дизайна финских усадеб конца XIX – начала XX века, примером которых является Суур-Мерийоки и его предметный мир.

Константин Сергеевич Антипин

СИНТЕЗ ИСКУССТВ НА СТАНЦИИ ТЕХНИЧЕСКОГО
ОБСЛУЖИВАНИЯ АВТОМОБИЛЕЙ В РАЙОНЕ
ВАРШАВСКОГО ШОССЕ

После принятия в 1955 году постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» одной из педалируемых тем в советской архитектуре стал синтез искусств: выразительность новых пластически лаконичных зданий предлагалось повышать за счет привнесения монументального искусства. Само явление синтеза не было ново, но если в 1930–1950-х годах архитекторы в основном сотрудничали со скульпторами, то в начале 1960-х существенно большее место завоевала монументальная живопись, благодаря чему стало увеличиваться число ее форм и расширяться круг владеющих ими мастеров.

В данной статье рассматривается проблема реализации синтеза искусств в архитектуре сооружения, масштаб которого не только снаружи, но и в большей части интерьеров ориентирован не на человека, а на автомобиль – станции технического обслуживания автомобилей в районе Варшавского шоссе (СТОА), спроектированной под руководством Л.Н. Павлова¹.

Хотя современное осмысление советской архитектуры периода 1960–1980-х годов находится в зачаточном состоянии, именно творчество архитектора Л.Н. Павлова привлекает относительно большое число исследователей и популяризаторов: в 2010 году в Музее архитектуры имени А.В. Щусева проходила выставка «Леонид Павлов / 1909–1990»,

¹ См. *Антипин К.С.* Леонид Павлов: собрание сочинений [12.08.2019] // URL: <https://archi.ru/russia/84210/leonid-pavlov-sobranie-sochinenii> (дата обращения 08.02.2024).

к которой был издан каталог со сборником статей об архитекторе¹. В 2015 году была издана полноценная монография «Леонид Павлов»², а в 2016-м – целый ряд спроектированных архитектором зданий был включен в путеводитель по архитектуре советского модернизма Москвы³.

Что же касается монументального оформления СТОА, то и в советских периодических изданиях, и в современных статьях составляющие его произведения рассматриваются не в комплексе с архитектурой или друг с другом, а изымаются из этого контекста. Так что проблемой исследования стало определение места, характера и роли синтеза искусств в данном проекте. А первоочередными задачами на пути ее разрешения – поиск и атрибуция всех сохранившихся, уничтоженных и не реализованных произведений, составляющих комплекс монументального убранства станции.

Исследований, посвященных станции технического обслуживания и комплексу ее монументального декора, в наше время практически не было. Ей посвящен один из разделов монографии о Леониде Павлове⁴, однако ее авторы дают неполное представление о работах монументалистов, ошибочно атрибутируют некоторые их произведения и допускают неточности насчет порядка их исполнения, а также преждевременно заявляют об уничтожении одного из мозаичных панно. Эту же информацию публикует в автобиографическом издании⁵ того же 2015 года один из авторов панно – художница Э.А. Жарёнова. Однако монография об Л.Н. Павлове дает наиболее полное и всестороннее рассмотрение архитектурного комплекса СТОА на данный момент. Кроме того, в ней в хорошем качестве присутствуют некоторые материалы из личного архива семьи Л.Н. Павлова и архива Музея архитектуры имени А.В. Щусева. В обзорной статье М.Л. Терехович 2019 года, посвященной судьбе

¹ *Броновицкая А.Ю.* Леонид Павлов / Leonid Pavlov. 1909–1990. Выставка к 100-летию архитектора / Centenary exhibition М.: Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, 2010.

² *Леонид Павлов / ред.-сост. А.Ю. Броновицкая; авт. ст. О.В. Казакова, Л.И. Павлова.* М.: Electa Architecture, 2015.

³ *Броновицкая А.Ю., Малинин Н.С, Пальмин Ю.И.* Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991. Справочник-путеводитель. 2-е изд., испр. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 169.

⁴ Леонид Павлов. С. 220–237.

⁵ *Жарёнова Э.А.* Стенопись. М.: издательский дом Игоря Сазонова, 2015. С. 158–159, 247.

произведений монументально-декоративного искусства советского периода, она вскользь упоминает все то же мозаичное панно, но и вовсе заявляет об уничтожении всего комплекса СТОА¹.

По отдельности монументальные произведения с разной степени подробностями об обстоятельствах их создания упоминаются в монографиях их авторов художников-монументалистов. Это уже упомянутая монография Э.А. Жарёновой², монография³ и альбом выставки⁴ о Г.Н. Белоярцевой-Вайсберг, а также монография о супругах И.И. Лавровой и И.В. Пчельникове⁵. Кроме того, большую помощь в атрибуции оказали некоторые архитектурные сборники и альбомы 1960–1970-х годов. Ко всему перечисленному выше можно добавить статьи в периодике: журналах «Декоративное искусство СССР», «Архитектура СССР» и «Строительство и архитектура Москвы» – в них содержатся статьи, посвященные художникам и Леониду Павлову, а также обзоры, в которых фигурируют монументальные произведения из комплекса СТОА, а также ее архитектура.

Леонид Павлов начинал свой путь с учебы во Вхутемасе, где синтез искусств существовал в виде общей пропедевтической базы всех направлений обучения и их взаимодействия друг с другом. Однако в архитектуре авангарда, будь то конструктивизм или рационализм, не нашлось места для прямого участия художников и скульпторов – взаимопроникновение идей между сферами искусств не то что не размыло границы архитектуры, но лишь упрочило их. Архитектура была самодостаточна. После окончания обучения в 1930 году Павлов успел поработать в духе авангарда лишь несколько лет, после чего в советской архитектуре случился первый серьезный перелом, заставивший представителей разнообразных творческих группировок вступить в Союз советских архитекторов и перейти к освоению классического наследия. В последующие два десятилетия Павлов, пройдя обучение в аспирантуре у И.В. Жолтовского,

¹ Терехович М.Л. Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения // Искусство Евразии. 2019. № 2 (13). С. 192. DOI 10.25712

² Жарёнова Э.А. Стенопись.

³ Габриэль Белоярцева-Вайсберг: живопись, графика, скульптура / Сост. О.Л. Вайсберг. М.: [б.и.], 2013.

⁴ Габриэль Белоярцева-Вайсберг: Скульптура. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. Графика. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1982.

⁵ Лебедева В.Е. Ирина Лаврова, Игорь Пчельников: монументальное искусство. Живопись. Графика. М.: Советский художник, 1985.

последовательного в своей приверженности к классике мастера, следовал ее канонам. В его работах этого периода часто задействована скульптура, тогда как монументальная живопись практически не встречается. Это соответствовало общим тенденциям.

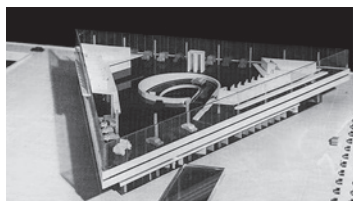
Постановление 1955 года ознаменовало второй перелом в советской архитектуре. В первой же крупной работе после этого события – конкурсном проекте Дворца Советов на Ленинских горах – Павлов использует монументальную живопись на фасаде¹. Хотя здание и лишилось классического декора, оно еще выстроено в духе ордерной системы. Это переходный этап для мастера, который он быстро преодолел. Многие архитекторы-авангардисты, с трудом подстроившиеся под классику в 1930-х годах, к этому времени были уже в преклонном возрасте и не обладали гибкостью и силами на новые поиски. Относительно молодой Л.Н. Павлов (родился в 1909 году) обладал ими и помнил, с чего начинал в 1920-е.

Станция технического обслуживания автомобилей – часть плана по созданию инфраструктуры для обслуживания бюджетных малолитражных автомобилей, массовое производство которых стало активно развиваться в 1960-х годах. Создание проектов гаражей, автозаправочных станций и станций техобслуживания стало одним из основных направлений деятельности мастерской Моспроекта-2, возглавляемой Л.Н. Павловым. Наиболее ярким как на бумаге, так и в реализации стал проект станции технического обслуживания легковых автомобилей «Жигули» на Варшавском шоссе. Она представляет собой колоссальных размеров абстрактную композицию из горизонтальной пластины с гаражом и мастерскими для обслуживания автомобилей и возвышающейся над ней треугольной призмы с остекленным по всему периметру залом для их демонстрации и продажи. Вертикальная ось, соединяющая два объема – огромный спиральный пандус (илл. 1а). Как снаружи, так и внутри здание выдержано в серых тонах, благодаря чему на его фоне ярко смотрелись разноцветные автомобили, демонстрация, продажа и ремонт которых были его основной функцией.

Павлов – один из немногих видных советских архитекторов-практиков второй половины XX века, имевших собственные теоретические труды. Осмысливая современную ему архитектуру, Павлов вывел семь «экстрем», к которым она должна стремиться²: «архитектура не функциональна»; «архитектура не изобразительна»; «архитектура не конечна»; «архитектура

¹ Леонид Павлов. С. 159.

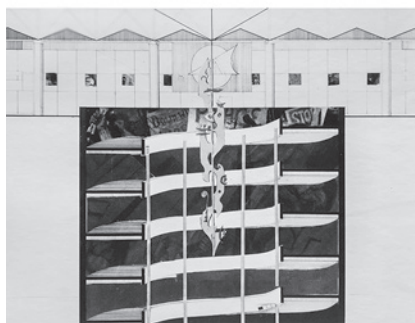
² Там же. С. 62–64.



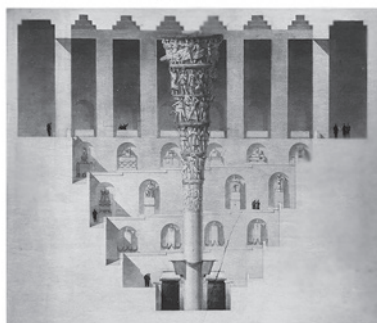
а)



б)



в)



г)

Илл. 1а. Макет к проекту станции технического обслуживания. Конец 1960-х

Илл. 1б. Владимир Холмогоров

Макет с эскизом оформления пандуса мозаичным панно. 1973–1974

Илл. 1в. Павел Шимес

Проект размещения люстры-мобиля в центре пандуса.

Конец 1960-х – начало 1970-х

Илл. 1г. Леонид Павлов

Конкурсный проект Пантеона на Юго-Западе Москвы.

Разрез по главному залу. 1954

не аполитична»; «архитектура не масштабна»; «архитектура не материальна»; «архитектура интернациональна»¹. В контексте данного сооружения особенно важен пятый тезис. Павлов имеет в виду «не масштабность» человеку: поскольку архитектура не всегда служит именно ему, то не должна во всем привязываться к его габаритам. СТОА призвана обслуживать автомобили, а основное ее созерцание происходит со стороны МКАДа и Варшавского шоссе, где пешеход крайне редкий гость,

¹ В советское время публиковали лишь первые шесть экстрем (см.: Кириллова Л., Лебедев В. Леонид Павлов // Архитектура СССР. 1989. № 1. С. 44–45).

поэтому авторы прежде всего ориентируются на масштаб и скорость не человека, но машины.

Черно-белое фото макета оформления пандуса в статье о художнике В.Н. Холмогорове (илл. 1б) сопровождалось текстовым описанием: «Композиция, опоясывающая цилиндр опорной стенки, строится на локальных пятнах цвета, в которые врисовываны детали автомашины от момента ее появления до наших дней. Фигуры людей решаются силуэтно, вливаясь в общее цветовое построение. Крупные мажорные удары цветом активизируют объем опорной стенки»¹. В единственном современном издании, упоминающем это не реализованное панно, его авторство ошибочно приписано тандему Э.А. Жарёновой и В.К. Васильцова².

Пронизывать пандус должна была подвешенная к крыше демонстрационного зала люстра-мобиль, выполненная художником П.М. Шимесом³ (илл. 1в). Тот был известен работой с металлом на стыке скульптуры и кинетического искусства: им были выполнены часы со сказочными героями на здании Центрального театра кукол в Москве, флюгер на театре кукол в Ташкенте. Таким образом, спиральный пандус, являющийся центром пространственной композиции комплекса и наиболее выразительным архитектурным элементом его интерьера, должен был получить еще более явно подчеркивающее эту значимую роль монументальное оформление. Люстра и панно стали бы неотъемлемой частью композиции, подобно колонне, поддерживающей свод зала в конкурсном проекте пантеона на Ленинских горах 1954 года (илл. 1г).

Среди двух известных реализованных работ в интерьерах станции – мозаичное панно в фойе конференц-зала (илл. 2), выполненное в 1975 году супругами Э.А. Жарёновой и В.К. Васильцовым. Отличительной особенностью их тандема является активная работа в разных техниках: роспись, сграффито, римская и флорентийская мозаика, абстрактные скульптура и рельеф, витраж. Художники не только применяли их по отдельности, но комбинировали друг с другом, обогащая скульптурные формы мозаикой и расширяя мозаичные панно плоскостями сграффито, как это сделано здесь. Перед авторами стояла задача оформления замкнутого помещения сложной формы без окон, служившего фойе конференц-зала. Художниками была избрана тема «Природа и современность». В некоторых фрагментах сопоставление лошади и автомобиля дает считать явный смысл

¹ Цит. по: Терехович М. Суровая аскетичность творчества // Декоративное искусство СССР. 1981. № 10. С. 5.

² Леонид Павлов. С. 223.

³ Там же.



Илл. 2. Владимир Васильцов, Элеонора Жарёнова
Мозаичное панно «Природа и современность». 1975
Фото автора, 2020

изображения, в иных дает волю для тракторки. В одном из фрагментов мозаики можно увидеть автопортрет Элеоноры Жарёновой – своего рода подпись, выполненная ей на целом ряде крупных произведений.

Композиционный прием с расположением разнообразных сюжетов, объединенных общей широкой темой, на фоне трапециевидных цветных поверхностей был позднее повторен художниками в интерьерах Дома культуры в Златоусте¹. Однако там фоном выступила мозаика, а сюжеты исполнены в виде рельефов. Здесь же, ввиду замкнутости помещения, авторы не стали прибегать к вторжению в него новых объемов и исполнили все в единой плоскости из римской мозаики в сочетании с плоскостями из цветной штукатурки. Сграффито не отражает свет так, как это делают кусочки смальты, за счет чего создается эффект глубины. Как упоминалось выше, в монографии 2015 года, посвященной Л.Н. Павлову², а также в статье о СТОА в справочнике-путеводителе³ авторы ошибочно заявляют о гибели произведения, тогда как приводимая в данной статье фотофиксация была выполнена незадолго до его реального уничтожения в конце 2020 года.

¹ Жарёнова Э.А. Стенопись. С. 38–39, 247.

² Леонид Павлов. С. 223.

³ Бронувицкая А.Ю., Малинин Н.С., Пальмин Ю.И. Москва: архитектура советского модернизма. 1955–1991. С. 169.



Илл. 3. Ирина Лаврова, Игорь Пчельников
Роспись с рельефом «Путешествие». 1974

В контексте рассмотрения синтеза важно посмотреть на него с разных точек зрения, и вот слова художника В.К. Васильцова о нем: «В наше время <...> невозможен художник, который творит <...> вне конкретной ситуации. Основная задача монументалиста <...> состоит в том, чтобы правильно войти в архитектуру, с ясным пониманием конечной цели своего участия в ней. Если это условие не будет выполнено, то даже удачное само по себе произведение может оказаться неуместным»¹.

Вторая работа в интерьерах станции – оформление кафе росписями и рельефами (илл. 3). Их авторы – другая супружеская пара – художники И.В. Пчельников и И.И. Лаврова. Все стены, за исключением оконного витража, были покрыты росписью в виде множества лапидарных геометричных рам, частично сблокированных друг с другом. Часть из них оставлены пустыми, а некоторые заполнены изображениями людей и различных сюжетов на тему «Путешествий» разных эпох, причем как написанных кистью, так и выполненных в виде рельефов. Живописная часть создана с большим вниманием к передаче светотеневого рисунка

¹ Егорьева Е. От анализа среды – к выбору средств (Московские монументалисты В. Васильцов и Э. Жарёнова) // Декоративное искусство СССР. 1977. № 12. С. 35.

и благодаря этому создает эффект пластики стены. Герои выглядят очень натуроподобно и объемно с тем нюансом, что изображают некий кукольный спектакль. В 2013 году, когда у собственника здания были планы по его сносу, роспись была демонтирована, так как является объектом культурного наследия регионального значения, однако ее текущее местонахождение неизвестно, в том числе и Департаменту культурного наследия Москвы¹.

Так или иначе Лаврова и Пчельников полностью заполнили интерьер кафе своим панно и не оставили места для работы архитектора. Заходя в кафе, посетитель как бы покидал СТОА и попадал в отдельно существующее от нее помещение со своей функцией и эстетикой. Интересно, что на раннем эскизе, выполненном еще до приглашения монументалистов, условное монументальное панно занимало лишь одну из торцевых стен кафе, и его интерьеры были выполнены не в сказочно-театральной, а в соответствующей духу всего сооружения стилистике².

Расположенная рядом с основным зданием станция нейтрализации – чисто техническое сооружение (она служила для очистки сточных вод из ремонтных цехов перед их сливом в городскую канализацию). Тем не менее оно заняло ответственный участок между МКАДом и СТОА, что не позволило оставить ее внешний облик без внимания. Но ее существование на этом месте не было предусмотрено первоначальной концепцией максимальной интеграции всего и вся в единый комплекс, поэтому мелкий объем никак не вписывается в его законченную композицию. В этой ситуации попытка наделения постройки выразительностью исключительно архитектурными методами лишь подчеркнула бы случайный характер ее возникновения и заставила играть в заведомо проигрышную, хотя бы в силу разномасштабности, партию с гигантским зданием СТОА. Бескомпромиссного выхода из сложившейся ситуации быть не могло, но умение поступаться перфекционизмом – наверное, один из важнейших навыков любого советского архитектора.

В данном случае был избран путь полного покрытия всех фасадов сооружения мозаичным панно. Павлов уже прибегал к подобному решению в проекте для Всемирной выставки 1967 года в Москве³, но станция нейтрализации стала первым примером реализации такого замысла

¹ См. пункт 6 в графике утверждения предметов охраны:
URL: <https://www.mos.ru/upload/documents/files/2108/2725012023.pdf>
(дата обращения 08.02.2024).

² См.: Леонид Павлов. С. 230.

³ Там же. С. 173.



Илл. 4. Габриэль Белоярцева-Вайсберг
Панно на стенах станции нейтрализации. 1973–1974
 Фото автора, 2020

в столице¹ – панно «Исцеление человека», покрывающее с четырех сторон глухие фасады библиотеки института им. Н.И. Пирогова, было закончено Л.Г. Полищуком и С.И. Щербининой в 1979 году². Для создания панно на стенах станции нейтрализации Павлов пригласил Г.Н. Белоярцеву-Вайсберг, ни до, ни после не работавшую с мозаикой. Она была художником и скульптором, а монументальные заказы получала редко, в основном занимаясь мелкой декоративной пластикой и станковой живописью. Здесь ею использована квадратная керамическая плитка пяти цветов – благодаря небольшим зазорам и аккуратной подрезке ее рисунок не подчинен прямоугольной сетке и свободно принимает разнообразные формы. В отличие от имеющей неровности смальты керамическая плитка не создает эффекта рыхлости изображения, а выглядит как единая плоскость, создающая однонаправленные блики от света, как писал Л.Н. Павлов о флорентийской мозаике, «обобщающие изображение»³.

¹ Создана в 1973 году (см.: Габриэль Белоярцева-Вайсберг: живопись, графика, скульптура. 2013. С. 104), в другом источнике – 1974 год (см.: Габриэль Белоярцева-Вайсберг. Скульптура. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. Графика. 1982. С. 10)

² Давыдова Н. Страстное слово художника // Декоративное искусство СССР. 1980. № 3. С. 18–19.

³ Павлов Л.Н. Архитектор о художниках // Архитектура СССР. 1990. № 2. С. 62.

Возвращаясь к «экстремам»: говоря о «не изобразительности», Павлов утверждал, что «ценнейшее качество человека будущего – способность к абстрактному мышлению, без которого невозможно развитие науки, философии, искусства»¹, и именно его должна развивать архитектура. Вероятно, в равной степени эти слова можно отнести и к монументальному искусству. Изображение на фасадах станции нейтрализации представляет собой геометрическую абстракцию: плоскости и линии разных цветов и форм пересекают друг друга под случайными углами, создавая на полотне узор, на уровне ассоциаций напоминающий табун скачущих лошадей. Издалека такой рисунок работает как камуфляж – здание сливается со стоящими на парковке перед СТОА разноцветными автомобилями. Небольшое яркое колористическое пятно вблизи серой громады СТОА, с одной стороны, не может примкнуть к нему, но благодаря найденному решению не вынуждено и бороться. Это решение нельзя отнести к распространенному приему использования монументального искусства в целях компенсации архитектурной невыразительности зданий – сама по себе станция нейтрализации довольно неординарна и привлекает внимание мощными выступами бетонных окон-амбразур и водостоков. Ее проблема в одиноком противостоянии гигантскому исполину. Решая эту проблему, искусство нарушает равновесие в роли художника и архитектора.



Илл. 5. Автор неизвестен
Панно на стене технической постройки
Фото автора, 2020

¹ Леонид Павлов. С. 62–64.

Упоминаний панно на еще одной технической постройке канализационной сети (илл. 5) в литературе найдено не было. Уничтоженный в промежутке 2021–2022 годов барельеф изображал что-то вроде тела рыбы без головы и плавников. Произведение было выполнено из майолики, с которой работала Г.Н. Белоярцева-Вайсберг. Интересно, что в каталоге ее выставки упоминаются некие «декоративные пласти из майолики», выполненные для станции технического обслуживания¹, правда для интерьеров. В наше время обнаружить их там не вышло. Возможно, имела место ошибка, но наверняка заявлять нельзя. Все же, прежде чем пригласить художницу на этот объект, Л.Н. Павлов имел опыт сотрудничества с ней в проекте вычислительного центра Госплана, где ею в 1972 году были выполнены декоративные изделия и панно из керамики именно для интерьеров². Чтобы однозначно атрибутировать этот рельеф, несомненно являвшийся работой талантливого мастера и представляющий интерес для исследователей, нужно продолжить изыскания.

Определяющую роль в гармоничной взаимосвязи монументального искусства и архитектуры играет замысел зодчего: важно, чтобы уже на раннем этапе разработки проекта он задумывал место для исполнения художником его произведения. Одним из наиболее удачных примеров такого рода не только в творчестве Павлова, но и в советской архитектуре в целом является здание Центрального экономико-математического института АН СССР, объемную композицию которого невозможно представить без квадратного рельефа «Лист Мёбиуса» художников Э.А. Жарёновой и В.К. Васильцова³. Можно сказать, что из всех монументалистов, с которыми работал архитектор, этот тандем был наиболее им любим. Он приглашал их участвовать в пяти своих проектах, три из которых были реализованы. Кроме СТОА и ЦЭМИ, это станция метро «Нагатинская», где архитектор отдал художникам все путевые стены для размещения колоссальных размеров флорентийских мозаик.

Г.Н. Белоярцева-Вайсберг во время создания мозаики на станции нейтрализации получила травму и больше не работала в монументальном жанре⁴. Сотрудничество с Лавровой и Пчельниковым было единичным.

¹ Габриэль Белоярцева-Вайсберг: Скульптура. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство. Графика. 1982. С. 10.

² Там же; Габриэль Белоярцева-Вайсберг: живопись, графика, скульптура. 2013. С. 108, 131.

³ См. Антипин К.С. Леонид Павлов: собрание сочинений.

⁴ Габриэль Белоярцева-Вайсберг: живопись, графика, скульптура. 2013. С. 14.

Павлов в 1982 году писал: «Приходится много сил тратить на поиск архитектурного образа, на работу со скульпторами, художниками-монументалистами, потому что мы рассматриваем архитектуру как искусство, основанное на поиске ярких художественных образов, на использовании всех средств синтетического искусства»¹.

Оформление спирального пандуса мозаичным панно и люстрой-мобилем, имевшее под собой глубокий программный замысел, реализовано не было. Но, вероятно, именно эти две работы могли бы сработать в паре с архитектурой на ее максимальное усиление. Итоговый же комплекс монументального декора станции состоял из разрозненных и изолированных друг от друга произведений, не имеющих общей направленности. Художники приглашались для оформления конкретно отведенного им помещения или фасада и не взаимодействовали между собой. Более того, их произведения никак не связаны и с архитектурой, поскольку полностью подменяли и затмевали ее собой: так произошло и в случае с панно на технических сооружениях перед зданием СТОА, и с целиком объятими помещениями внутри нее. Это тем более странно, что в ранних эскизах интерьеров станции, исполненных архитекторами, распределение монументальных произведений было более взвешенным². Хотя у Павлова наверняка была возможность направить финансирование на ряд менее масштабных произведений, нежели на два больших, и добиться реализации первоначального решения, по какой-то причине архитектор выбрал иной путь – на поверку противоречащий как его собственному видению синтеза, так и видению некоторых художников.

¹ Леонид Павлов. С. 124.

² См. иллюстрации: Леонид Павлов ... С. 230-231, 234-235.

Олег Модестович Дедков

МОСКОВСКИЙ НЕБОСКРЕБ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Любой город представляет из себя иерархическую структуру: центр – окраины, высотная застройка – малоэтажная застройка. Часто горизонтальная и вертикальная иерархии сходятся в одной точке, когда в центре помещается знаковый вертикальный ориентир: храм, башня, монумент. До появления небоскребов самыми высокими сооружениями на Земле считались египетские пирамиды, затем их превысили готические соборы.

Конструктивная концепция небоскреба равно как и постулат «форма следует за функцией» впервые появились в книге «Беседы об архитектуре» (1863–1872) Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка – французского архитектора и писателя, осуществившего реставрации средневековых шедевров (Собор Парижской Богоматери, аббатство Сен-Дени, Сент-Шапель и других).

В рамках настоящей статьи высотные здания будут рассмотрены не с точки зрения архитектурно-строительной классификации (сейчас верхнюю отметку небоскреба принято отсчитывать от 150 м), а в качестве социокультурного феномена, то есть структурного элемента бытия общества, «кода» социальной реальности, который является уникальным по своему характеру и отражает целостное бытие человека¹. Приведенная ниже краткая ретроспектива небоскребов связана с их узнаваемостью в отечественном общественно-культурном контексте. При этом самый богатый на небоскребы постсоветский период в настоящей статье затронут очень кратко, ибо это предмет отдельного исследования.

¹ Гончарова Н.Ю. Особенности интерпретации социокультурных феноменов в современном образовании. Дисс. ... канд. философских наук. Нижний Новгород: : НГУ им.Н.И. Лобачевского, 2015.

Небоскреб, то есть очень высокое («высотка») или очень длинное («горизонтальный небоскреб») многоэтажное здание с несущим каркасом, предназначенное для жизни и работы людей, стал ключевой новацией архитектурной среды городов XX века, символом мегаполиса в массовой культуре, архитектурным кодом второй промышленной революции. Технологически появление небоскреба связано с внедрением в строительную практику лифтов и насосов для подъема воды, что сняло ограничения на предельную высоту здания с точки зрения его эксплуатации. Экономической базой высотного строительства явилась высокая стоимость земли в центрах крупных городов.

Первый в истории десятиэтажный небоскреб высотой 42 м Хоуминшуэрнс-билдинг возведен в 1885 году в США (Чикаго) по проекту арх. У. Джени. В 1898-м в Роттердаме был построен Белый дом по проекту арх. В. Молленбрука (10 этажей, 43 м) – первый европейский небоскреб. Россия с ее извечным клеймом страны догоняющего развития возвела свой первый восьмиэтажный небоскреб – Дом Афремова – в 1904 году в Москве.

Несмотря на то, что на всем протяжении XX века небоскреб был архитектурным символом принадлежности России к «первому» миру, полноценный бум высотного строительства в нашей стране начался лишь через сто лет после возведения в Москве первого «тучереза», на излете третьей промышленной революции. В плане общественного интереса к высотному строительству Россия отстала не только от родины небоскребов – Северной Америки, но и от Азии, совпав со странами Персидского Залива, что может быть объяснено имплементацией в массовое сознание экономических последствий очередного сырьевого суперцикла, архитектурным выражением демонстративного потребления, успешности страны, состоятельности ее политической и предпринимательской элиты.

Подтверждением социокультурной значимости небоскребов в общественном сознании современной России являются различные рейтинги локаций для «селфи» в Москве, первые строчки которых уверенно занимают места, непосредственно связанные с небоскребами: набережная напротив Москва-Сити (вид на главный «куст» небоскребов в стране), смотровая площадка на Воробьевых горах (парадный партер самой высокой реализованной «сталинской» высотки – Главного здания МГУ) и парк Зарядье (участок нереализованной восьмой, высочайшей «сталинской» высотки).

Но небоскреб – это не только про экономику и потребление. Небоскреб – символ воли государства, осмелившегося возводить вертикальные доминанты в горизонтальной стране, растянувшейся с запада на

восток на 9 тысяч километров и 11 часовых поясов. В массовом сознании термин «московский небоскреб» часто сливается с термином «высотка», а высотка – она почти обязательно «сталинская». В момент реализации первых небоскребов московского Сити в 2006 году архитектурный критик Григорий Ревзин пишет: «Миф о вечном возвращении сталинизма следует признать одним из высших интеллектуальных достижений позднесоветского времени»¹. То есть московский небоскреб, высотка – это еще и феномен, связанный с идеей государства, доминирующего над пространством-временем и устанавливающего свои социокультурные стандарты. Академику Алексею Щусеву, одному из ярчайших представителей плеяды «сталинских» зодчих, приписывают фразу: «Государство требует пышности». Пышность – это не только декор, это масштаб сооружения, облаченного в декор, соответствующий духу эпохи, поэтому Башня Эволюция в Москва-Сити так же много может рассказать про постсоветское общество, как и Главное здание МГУ – про послевоенное советское.

Следует подчеркнуть, что архитектурно-планировочная структура Москвы и особенности землепользования с начала второй промышленной революции и до окончания третьей не создавали никакого рационального запроса на появление высотных зданий. Более того, с 1917 по 1991 год вопрос стоимости земли – основной экономический фактор появления высотных зданий в США, а потом и по всему миру – был в принципе вычеркнут из отечественной повестки. То есть на всем протяжении эпохи московских небоскребов их строительство не было оправдано с технической или экономической точек зрения. Таким образом, московский небоскреб можно классифицировать как национальный архитектурный миф эпох модерна и постмодерна, поддерживающий социальную структуру городского общества посредством исполнения когнитивной, мировоззренческой, аксиологической и социально-регулятивной функций²:

– когнитивная – утверждение социокультурных норм архитектурной среды (высотное здание – «главное», в нем живут и работают самые достойные, для его строительства используются самые передовые технологии и самые дорогие материалы);

– мировоззренческая – появление высотных зданий означает достижение обществом определенной ступени развития, ставит российское /

¹ Ревзин Г. Миф о вечном возвращении сталинизма // Коммерсантъ. 2006. 19.05.

² Функции мифа приведены на основании статьи: Петров Н.В., Тимофеев В.Г. Миф как социокультурный феномен // Вестник Чувашского университета. 2010. № 4. С. 13.

советское / постсоветское государство вровень с передовыми державами мира;

– аксиологическая – формирование стремления к увеличению количества высотных зданий, их технических и эстетических параметров (выше, больше, красивее);

– социологическая – чем в более высоком здании живет и/или работает конкретный член общества и чем ближе расположено это здание к центру, тем выше социальный статус такого человека.

Более чем столетнюю эру проектирования и строительства небоскребов в Москве можно условно разделить на пять периодов:

1. «Тучерезы» Российской империи (конец XIX века – 1917)

До конца XIX века высотное строительство в России носило исключительно культовый характер. Среди первых московских высоток – колокольня Ивана Великого (81 м), Меншикова башня (84 м, 124 со шпилем), Храм Христа Спасителя (103 м).

По данным переписи 1881 года дома в один и два этажа составляли 95% жилого фонда Москвы¹. Начало строительства высоток совпало по времени с активным развитием промышленного капитализма в России, и законодателем мод в этом вопросе стала «старая» столица.

Стилистически первые российские небоскребы соответствовали доминирующим общемировым тенденциям (эkleктика, модерн, историзм), были передовыми по техническому оснащению и функции, отвечали потребностям нового социального типа горожанина (дома для одиночек и малосемейных).

Московский протонебоскреб – *доходный дом Троицкого подворья* на Ильинке (1874, арх. П.П. Скоморошенко; 30 м) включал в себя трактир, гостиницу, конторы (то есть был многофункциональным зданием), оборудованным газовым освещением и системой вентиляции.

Дом Афремова на Садово-Спасской (1904, арх. О.О. Шишковский; 40 м) рекламировался как самый высокий жилой дом Европы, отмечен Чеховым в качестве «предвестия будущей русской и всечеловеческой культуры, не только духовной, но даже и внешней»².

¹ Репина А. Как Москва росла вверх. История московских небоскребов [2015.10.11] // URL: <https://www.gazeta.ru/social/2015/10/14/7821497.shtml> (дата обращения 08.02.2024).

² Москва, которой нет. Садовая-Спасская улица, д. 19 [2004.11.06] // URL: https://moskva.kotoroy.net/story/sadovaya_spasskaya_ulitsa_d_19_dokhodnyu_dom_afremova/ (дата обращения 08.02.2024).

«Тучерез» – Дом Нирнзее в Большом Гнездниковском переулке (1913, арх. Э.-Р. Нирнзее; более 40 м, 10 этажей) – первый отечественный жилой дом-комплекс, ставший культовым. По воспоминаниям писателя Валентина Катаева, он казался «чудом высотной архитектуры, чуть ли не настоящим американским небоскребом, с крыши которого открывалась панорама низкорослой старушки Москвы»¹. В советское время в доме снимались отдельные сцены фильмов «Курьер» Карена Шахназарова и «Служебный роман» Эльдара Рязанова, финал сериала «Место встречи изменить нельзя» Станислава Говорухина.

В 1915 году в полуподвале дома открылся театр-кабаре «Летучая мышь», художественное оформление которого выполнил художник Сергей Судейкин. В разные годы в доме находились редакции журналов «Литературная учеба», «Советский писатель», «Вопросы литературы». Именно здесь в 1929 году Михаил Булгаков встретил Елену Шиловскую, ставшую его женой и прообразом Маргариты в главном романе писателя.

2. Высотки авангарда (1917 – начало 1930-х)

Бесславное завершение мировой войны, революция, Гражданская война остановили строительство в стране в целом и высоток в частности. Однако именно «бумажные» русские небоскребы стали иконами глобального авангарда и послужили образцами для последующего подражания не только в России, но и на Западе.

Башня Татлина (Памятник III Коммунистическому интернационалу; 1919–1920) была спроектирована художником Владимиром Татлиным для размещения высших органов Коминтерна в Петрограде. Небоскреб Татлина задумывался как символ воссоединения человечества, разделенного при постройке Вавилонской башни, мост между небом и землей, архитектурное воплощение мирового древа, опора мироздания, жилище мудрецов.

400-метровое сооружение должно было представлять собой совокупность двух наклонных металлических спиралей, соединяющих архитектурные объемы различной геометрической формы. Посредством механических приводов части здания должны были вращаться вокруг своей оси с разной скоростью. Нижний кубический объем был предназначен для проведения конференций и съездов и должен был совершать один оборот в год. Над ним располагалась пирамида для исполнительных органов

¹ Катаев В. Алмазный мой венец. М.: Советский писатель, 1979. См. также: URL: <https://litlife.club/books/13687/read?page=19&ysclid=lsfuhq9w mv856105694> (дата обращения 08.02.2024).

власти, совершающая один оборот в месяц. В цилиндре, совершающем один оборот в день, должны были размещаться органы информационной власти – информбюро, издательство, типография, телеграф. Четвертый объем – полусфера со скоростью вращения один оборот в час, предположительно там должны были размещаться помещения для деятелей искусства. В инженерном плане проект был более чем инновационен: венчали здание огромные радиомачты, система прожекторов должна была проецировать текст на облака, а двойные стеклянные стены с вакуумом внутри – поддерживать комфортную температуру внутри помещений¹.

«*Заоблачные утюги*» Лисицкого (1923–1925). В результате поиска решения проблем вертикального зонирования при сохранении исторической застройки Москвы художник и архитектор-конструктивист Эль Лисицкий предложил проект тонких и высоких зданий Г-образной формы – «горизонтальных небоскребов». Супрематические высоты Лисицкого должны были появиться на пересечении узловых магистралей центра Москвы, в том числе в составе Бульварного кольца. По времени создания проект Лисицкого, предусматривающий активное включение авангардной архитектуры в тело исторического города, чуть опередил «План Вуазен» Ле Корбюзье. С художественной точки зрения проекты «заоблачных утюгов» Лисицкого давали фору скучным крестообразным башням французского визионера.

Дом Моссельпрома (1912–1925, арх. Н.Д. Струков, Д.М. Коган, А.Ф. Лолейт; 50 м) – первый реализованный советский небоскреб, воплотивший в себе ряд идей архитектурного и художественного авангарда и продемонстрировавший конструктивно-эстетические возможности железобетонного каркаса.

Строительство доходного дома на углу Калашного и Нижнего Кисловского переулков было начато в 1912 году по проекту архитектора Николая Струкова и по причине обрушения части конструкций здания приостановлено в 1913 году. В 1923–1925 годах пятиэтажная «коробка» надстроена двумя этажами по проекту инженера Владимира Цветаева (кузена поэтессы Марины Цветаевой) и архитектора Давида Когана под склады и конторы для пищевого треста Моссельпрома. Венчающая здание конструктивистская 11-этажная шестиугольная башня с «коронай» и часами была спроектирована в 1925 году профессором Вхутемаса Артуром Лолейтом.

¹ Памятник III Интернационалу. Башня Татлина [2014.10.06] // URL: <https://web.archive.org/web/20141006104248/http://www.sak.ru/reference/fact/fact2-2.html> (дата обращения 08.02.2024).

Фасадные панно, благодаря которым здание вошло в пантеон русского авангарда, выполнены по проекту художников Александра Родченко и Варвары Степановой. Броские надписи делались прямо на кирпичах, а натюрморты — на фанерных щитах. На брандмауэре супруги-художники изобразили конфеты «Мишка косолапый», пиво «Друг желудка», папиросы «Герцеговина Флор». Рекламные слоганы включали: «Моссельпром», «Дрожжи», «Пиво и Воды», «Конфекты» и зазывный слоган: «Нигде кроме, как в Моссельпроме», авторство текста которого принадлежит Владимиру Маяковскому. Дом Моссельпрома стал архитектурно-художественным воплощением НЭПа и советской творческой вольницы 1920-х годов. В 1930-х дом, уже эстетически чуждый нарождающемуся «большому стилю», передан Наркомату обороны под жилые цели, а художественный декор фасадов закрашен серой краской вплоть до конца 1990-х — расцвета нового русского НЭПа при президенте Борисе Ельцине и мэре Москвы Юрии Лужкове.

Дом на набережной (Дом правительства, Первый Дом Советов, Дом ЦИК и СНК СССР; 1928–1931; 50 м), построенный в рационалистском духе архитектором Борисом Иофаном, до 1952 года был самым высоким жилым зданием Москвы, известным как место жительства советской элиты, пострадавшей в ходе сталинских репрессий. Дом на набережной неоднократно упоминается в литературе, в частности — в давшей ему имя повести Юрия Трифонова (1975).

Дом на набережной — следующий за Домом Нирзее московский жилой комплекс, задуманный своими создателями как обиталище передовых людей своей эпохи. Помимо секций с квартирами, в комплекс входили прачечная, медпункт, сберкасса, почта, детские ясли и сад, амбулатория, библиотека, спортивный зал, теннисные корты, магазин-распределитель, снеготаялка и даже мусоросжигательные печи¹. Архитектурная эстетика, интерьеры и превратности жизни обитателей этого дома сформировали в общественном собрании образ советской элиты сталинского периода, многократно транслированный в литературе и кинематографе. Каждый последующий большой жилой дом, предназначенный для проживания избранных, будет сравниваться с творением Иофана как неким эталоном (преимущественно — со знаком «минус», то есть дом — как элитный филиал ГУЛАГа). Лучшие люди Страны Советов получали лучшее жилье в лучшем доме с видами на Кремль и не построенный Дворец Советов (то есть на великое прошлое

¹ Россия высокая. История высотного строительства России. Екатеринбург: TATLIN, 2014. С. 180.

и великое будущее империи) со всей возможной в то время не только в СССР, но и в любой западной стране, инфраструктурой. С мебелью, обязательной комнатой для прислуги (в социалистическом государстве рабочих и крестьян), лифтерами-вахтерами из НКВД и почти обязательной путевкой в лагерь или на подмосковные расстрельные полигоны. Вместо образа прогрессивного высотного жилья, которым в архитектурном и инженерном плане и был этот комплекс, он стал символом воплощенной в жизнь антиутопии, домом – социокультурным феноменом эпохи великих свершений и не менее великих жертв. Именно поэтому в последних кадрах оscarоносного фильма советского аристократа Никиты Михалкова утомленное солнце нежно прощается с морем (водами Москвы-реки) в окне ванной квартиры Дома на набережной, где лежит со вскрытыми венами один из главных героев картины.

3. Сталинские «высотки» (1930–1950-е)

Проект Дворца Советов на месте Храма Христа Спасителя. Идею строительства в столице Дворца Советов, впервые озвученную в 1922 году Сергеем Кировым на Первом съезде Советов СССР, можно спроецировать на всю советскую архитектуру «сталинского» периода: «... нас характеризуют тем, что мы <...> стираем с лица земли дворцы банкиров, помещиков и царей. Это верно. Воздвигнем же на месте их новый дворец рабочих и трудящихся крестьян <...> вложим все наше рабоче-крестьянское творчество в этот памятник и покажем нашим друзьям и недругам, что мы, “полуазиаты”, мы, на которых до сих пор продолжают смотреть сверху вниз, способны украшать грешную землю такими памятниками, которые нашим врагам и не снились»¹.

По мнению Анатолия Луначарского, дворец задумывался «чтобы дать Москве некоторое завершающее здание, чтобы дать Москве – красному центру мира – зримый архитектурный центр»².

Дворец Советов, строящийся на месте одной из главных высотных доминант царской Москвы – Храма Христа Спасителя, – был проектом не только и не столько архитектурным, сколько социокультурным. Он обозначил отказ от восприятия России в качестве хвороста для разжигания пожара мировой революции и переход к проекту построения новой империи рабочих и крестьян со столицей в древней Москве. Дворец Советов – это воплощенная в железобетоне и стекле пропаганда,

¹ Рогачёв А.В. Великие стройки социализма. М.: Центрполиграф, 2014. С. 187.

² Там же. С. 188.

архитектурный символ первородства советской цивилизации, на который нельзя поменять чечевичную похлебку, ибо с точки зрения градостроительства и экономики это колоссальное сооружение ничем не было оправдано.

Для выбора проекта в 1931–1933 годах была проведена серия открытых и закрытых конкурсов. Окончательный проект Бориса Иофана с соавторами Владимиром Шуко и Владимиром Гельфрейхом представлял из себя зиккурат высотой 415 м с пятью цилиндрическими ярусами, стоящими на массивном прямоугольном стилобате. Дворец Советов должен был значительно превзойти по высоте только что завершённый строительством самый высокий 381-метровый американский небоскреб Эмпайр Стейт билдинг. Как отмечают некоторые искусствоведы, на момент выбора победителя функциональное назначение здания стало второстепенным по отношению к символическому¹.

Дворец Советов представлял собой пример *Gesamtkunstwerk*, в котором архитектура, скульптура и декоративно-прикладное искусство составляли цельный, идейно насыщенный художественный образ. На вершине небоскреба водружалась 100-метровая «нержавеющая» статуя Ленина скульптора Сергея Меркулова, более чем вдвое превышавшая высоту статуи Свободы в Нью-Йоркской гавани. Чем не ответ «отцу» небоскребов и главному инженеру американской статуи французу Виолле-ле-Дюку? Дворец Советов должен был стать центром так называемой Новой Москвы, рядом с ним решено было снести жилые кварталы, перенести здания, проложить новые улицы.

Великая Отечественная война и ее последствия не позволили завершить строительство этого утопического небоскреба, зато самым высоким из семи построенных после войны «сталинских» высоток стало главное здание МГУ, автором первого проекта которого был Борис Иофан. Также многие участники конкурсов и сотрудники мастерских по проектированию Дворца Советов стали соавторами «сталинских» высоток.

В 1947 году руководство СССР вернулось к идее строительства советских небоскребов, издав постановление «О строительстве в Москве многоэтажных зданий», где были описаны планы по строительству восьми высоток, заложенных в день 800-летия города.

В 1947–1957 годах были построены: *Главное здание МГУ* на Воробьевых горах (арх. Лев Руднев и Сергей Чернышев; 240 м), *гостиница «Украина»* в начале Кутузовского проспекта (арх. Аркадий Мордвинов и Вячеслав

¹ Хмельницкий Д. С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 78.

Олтаржевский; 206 м), *жилой дом на Котельнической набережной* (арх. Дмитрий Чечулин; 176 м), *Министерство иностранных дел* на Смоленской площади (арх. Владимир Гельфрейх и Михаил Минкус; 172 м), *жилой дом на Кудринской площади* (арх. Михаил Посохин и Ашот Мндоянц; 156 м), *административно-жилое здание на площади Красных Ворот* (арх. Алексей Душкин и Борис Мезенцев; 138 м), *гостиница «Ленинградская»* на Комсомольской площади (арх. Леонид Поляков и Александр Борецкий; 136 м). Строительство самого центрального и высокого из восьми зданий на месте района Зарядье (275 м, 32 этажа) для размещения Министерства тяжелого машиностроения СССР было прекращено в середине 1950-х. На стилобате недостроенной высотки к 1967 году возвели горизонтальный небоскреб – гостиницу «Россия», которую через 40 лет снесли для размещения коммерческого среднеэтажного квартала авторства англичанина Нормана Фостера. Однако новый мэр Москвы к 2017 году на этом месте разбил парк Зарядье по проекту международного американо-российского консорциума. Этот горизонтальный объект стал одним из символов города, сверхпопулярной локацией для прогулок и фотосессий. Не все догадываются, что парк Зарядье – это кенотаф одному из двух главных нереализованных сталинских небоскребов.

Считается, что архитекторам сталинских высоток удалось воплотить оригинальные архитектурные образы, позже признанные иконическими воплощениями так называемого «сталинского ампира» (советского монументального классицизма), по сути являвшимся отечественным вариантом ар деко, пролонгированном в нашей стране до середины 1950-х годов. В 1950-х сталинские высотки были «экспортированы» из Москвы в Киев, Ригу, Варшаву, Бухарест.

Сталинские высотки – архитектурно-художественное воплощение победы СССР в великой войне, победы духа и созидательных сил советского общества, способного на возведение архитектурных сооружений подобного масштаба на фоне колоссального ущерба, нанесенного войной. Эти здания закрепляют в массовом сознании феномен советского небоскреба как обиталища лучших людей страны, в заоблачных чертогах которого они живут и трудятся ради светлого будущего всего народа, окруженные совсем не народной роскошью: мрамором, бронзой, деревянными панелями и витражами цветного стекла. Вспомним сцены из оскароносного фильма «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова, героини которого заходят в двери подъезда высотки на Кудринской, а оказываются в вестибюле высотки на Котельнической.

4. Ансамбль Калининского проспекта как квинтэссенция советского высотного модернизма (1960–1990-е)

Олицетворением периода оттепели со всеми ее достоинствами и противоречиями считается яркое произведение советского архитектурного модернизма – *ансамбль Калининского проспекта*. «Вставную челюсть Москвы» критиковали за грубое вмешательство в историческую застройку и прозападную стилистику, ставшую результатом желания Никиты Хрущева «догнать и перегнать Америку», то есть опять доказать принадлежность нашей страны к «первому» миру. С другой стороны, Калининский проспект стал продолжением авангарда, «Культуры 1» (по классификации Владимира Паперного), вернув советскую архитектуру на магистральный путь, с которого она свернула в начале 1930-х годов.

Образ обильно остекленных бетонных башен, соединенных протяженными малоэтажными стеклянными блоками, очень точно соответствует духу оттепельной эпохи. Фасады кинотеатра «Октябрь» с мозаиками на революционные темы, одним из авторов которых был внук основоположника «неорусского» стиля художника Виктора Васнецова, протягивают связующую нить от отечественного художественного модерна рубежа веков, через авангард 1920-х годов к модернизму второй половины XX века.

Проекты зданий разрабатывали в 1962–1968 годах архитекторы Михаил Посохин, Ашот Мндоянц, Борис Тхор (впоследствии – автор первого проекта Москва-Сити). Правую сторону проспекта занимают пять 25-этажных жилых домов, левую – четыре 26-этажные административные высотки в виде развернутых книг, завершает ансамбль построенный уже при Брежневе лапидарно-затейливый небоскреб Совета внешнеэкономической взаимопомощи (106 м) по правой стороне проспекта.

5. Небоскребы нового русского капитализма (1991 – наше время)

Распад СССР и появление на его обломках Российской Федерации должны были завершить концепцию строительства высоток в качестве символов художественных и технических возможностей социализма, ведь Россия формально вернулась на тот путь, с которого свернула в 1917 году – в капитализм. Однако экономическая конъюнктура в 1990-е не создавала объективных стимулов для высотного строительства. Столичная земля не имела какой-либо существенной стоимости, способной объяснить рациональную нужду в строительстве сверхвысоких зданий. Небоскреб опять оказался символом – символом принадлежности постсоветской России к миру западного капитализма, глобализации, общества потребления. При этом заказчиком первых новых русских небоскребов – *штаб-квартир*

Сбербанка на улице Вавилова и *Газпрома* на Новочеремушкинской улице – фактически стало государство, а подрядчиками – зарубежные (австрийские и турецкие) компании.

Главный высотный проект новейшего времени – Москва-Сити – задумывался в самом начале 1990-х по аналогии с лондонским районом Доклендс, переняв у него многое по организационной и стилистической части. Однако кроме расчистки территории до начала 2000-х никакой архитектурной активности на территории Сити не велось, что, весьма вероятно, и спасло эту «витрину» современной Москвы от торжества постмодернизма, захватившего город в период правления мэра Юрия Лужкова.

Но если небоскребы *Москва-Сити* подчеркнута наднациональны и демонстрируют стремление к глобализации, то жилые высотки, возведенные компанией Дон-Строй в 2000-х: *Алые Паруса* на Авиационной улице, *Триумф-Палас* в Чапаевском переулке (оба авторства Андрея Трофимова), расположенные на одной улице *Воробьевы Горы* Алексея Воронцова и *Дом на Мосфильмовской* Сергея Скуратова – очень разные, но очень московские по духу, постулирующие одновременно превосходство над архитектурным контекстом и полную оторванность от этого контекста.

Многочисленные московские небоскребы последнего десятилетия, эпохи Собянина, стали еще выше, еще многоквартирнее и стеклянное, но в силу своего числа и эстетической типизации они уже превращаются из городского мифа в тип массового жилья, удовлетворяющего базовые потребности образцового москвича эпохи госкапитализма, пешеходизации и кофе в картонных стаканчиках. Эти новые высотки – столпы нарождающейся «Культуры Три», или «эпохи без стиля», начало которой положило крушение советского мифа, а конец, вероятно, может быть связан с крушением мифа глобалистского, приметы которого (крушения) мы начинаем все отчетливее замечать с 23 февраля 2022 года.

Дарья Владимировна Владимирова

СИСТЕМА ДЕКОРАЦИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА:
НЕКОТОРЫЕ ДОИКОНОБОРЧЕСКИЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ
ИСТОКИ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКИХ ПРОГРАММ

Формирование системы росписи крестово-купольного храма, которая описывается Отто Демусом в его классическом труде¹, не было простым, одномоментным и прямолинейным процессом. Вопрос генеалогии структурированных, многосложных и полисемантических программ XI–XII веков проблематичен, поскольку полноценные декорации константинопольских храмов, созданных как накануне иконоборчества, так и в средневизантийский период, не сохранились. Отражение некоторых важнейших тенденций столичного искусства можно увидеть в памятниках, расположенных в различных византийских провинциях (в пещерных храмах Каппадокии, а также в некоторых церквях на Балканах и греческих островах) и на сопредельных территориях (например в Грузии). В них импульсы, идущие из столицы, зачастую смешивались с местными традициями и получали собственную интерпретацию².

¹ *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London: Paul, Trench, Trubner, 1948.

² Об отражении столичных тенденций в провинциальных памятниках писали разные исследователи: *Cormack R.* Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings // Journal of the Archaeological Association. 3rd series. 1967. Vol. 30. P. 19–36; *Cave J.* The Byzantine Wall Paintings of Kılıçlar kilise: Aspect of Monumental Decoration in Cappadocia. [Unpublished Ph. D. Thesis]. The Pennsylvania State University, 1984; *Wharton Epstein A.* Tokali kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986; *Захарова А.В.* Формирование иконографической программы византийского храма: взгляд с приграничных территорий // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2019. С. 262–274.

Проблема связи отдельных аспектов ранне- и средневизантийских программ неоднократно затрагивалась исследователями. Различные вариации купольной декорации в период с середины VI века до 1204 года были проанализированы в монографии Н. Гиолеса¹. В исследовании Кр. Им были собраны декорации апсид в памятниках IV – середины VIII века, что дает разностороннее представление о ранних способах украшения этой сакральной части храма². В работах П.И. Нордхагена и П.О. Фольгеро³ были рассмотрены евангельские циклы доиконоборческого периода в контексте их связи с более поздними последовательностями. В статьях П. Шпека⁴ и А.В. Захаровой⁵ были разобраны циклы изображений святых до и после иконоборчества. Также П.И. Нордхагеном⁶ и Ж.-П. Кайе⁷ был проанализирован материал памятников «греческого Рима»⁸ и его «вклад» в наше представление о формировании системы росписи средневизантийского храма. Много важных и ценных мыслей о связи программ интересующих нас периодов содержится

¹ *Гиолές Ν.* Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990.

² *Ihm Chr.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner, 1992.

³ *Nordhagen P.J.* The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome. Rome: L'Erma di Bretschneider, 1968; *Nordhagen P.J., Folgerø P.V.* The Case of the Missing Anastasis. An iconographical conundrum in the presbytery of S. Maria Antiqua // CLARA. 2020. Vol. 6. P. 1–16.

⁴ *Speck P.* Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800 // Actes du 12^e Congrès international d'études byzantines. T. 3. Belgrade, 1964. S. 333–344.

⁵ *Захарова А.В.* Принципы группировки изображений святых в византийской монументальной живописи до и после иконоборчества // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 109–122.

⁶ *Nordhagen P.J.* The absent ruler. Reflections on the origin of the Byzantine Domed church and its pictorial decoration // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. NS. 2001. Vol. 1. P. 319–336.

⁷ *Caillet J.-P.* The Contribution of the 'Greek' Rome to the Formation of Post-Iconoclastic Iconography // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. Сборник статей в честь Ольги Сигизмундовны Поповой / Ред.-сост. А.В. Захарова, О.В. Овчарова, И.А. Орецкая. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. P. 148–150.

⁸ О термине см.: *Nordhagen P.J.* The Frescoes of John VII... P. 93.

в работах Н. Тьерри¹, К. Жоливе-Леви² и М. Ксенаки³ – специалистов по живописи Каппадокии.

В данной работе мы попытаемся объединить наши наблюдения с заключениями других исследователей и на уровне иконографических цитат проследить, какие образы и композиции, считающиеся характерными для постиконоборческой декорации, появляются уже в доиконоборческий период и какие «типично доиконоборческие» образы продолжают жить в постиконоборческом искусстве столицы и провинций. Это поможет нам лучше понять специфику иконографической декорации средневизантийского храма и ее основные отличия от ранневизантийских прототипов.

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР И «ВОЗНЕСЕНИЕ» В КУПОЛЕ

Как известно, в системе росписи византийского храма центральный купол занимает изображение Пантократора или композиция «Вознесения»⁴. Оба способа купольной декорации были знакомы доиконоборческой традиции.

Купол триконха Панагии Дросиани заняло двойное изображение Христа Пантократора, которое исследователи связывают с ответом на распространявшуюся в VII веке ересь монофизитства⁵.

¹ *Thierry N.* La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge. Turnhout: Brepols, 2002.

² *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1991; *Eadem.* La Cappadoce Médiévale. Images et Spiritualité. Paris: Zodiaque, 2001; *Eadem.* La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion. Paris: Éditions Geuthner, 2015. T. I–II.

³ *Xenaki M.* Recherches sur les églises byzantines de Cappadoce et leur décor peint (VI^e–IX^e siècles). Thèse de doctorat de l'Université Paris I. Lille, 2012.

⁴ *Захарова А.В.* Формирование иконографической программы византийского храма. С. 265, прим. 4 и 5 с библиографией.

⁵ *Γκιολές Ν.* Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας Δροσιανής στη Νάξο και η εποχή τους // Δελτίον ΧΑΕ. 1998. 20. Σ. 65–70; *Δρανδάκης Ν.Β.* Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της Νάξου. Αθήνα: Έκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1988; *Chatzidakis M., Drandakis N., Zias N., Acheimastou-Potamianou M., Vasilaki-Karakatsani A.* Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Naxos. Athens: Melissa Publishing House, 1989. P. 22; *Skawran K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria: University of South Africa, 1982. P. 18.

В своде погребальной капеллы Сан Зено в римской базилике Санта Прасседе (817–824), когда в Византии начался второй период иконоборчества, представлен уже единичный медальон с образом Пантократора, который несут четыре ангела – иконографическая схема, связанная с Теофанией¹.

«Вознесение», вероятно, из-за своей более явной связи с апокалиптической тематикой, важной для доиконоборческого периода, было более распространенным способом ранней купольной декорации. Ряд исследователей предполагает, что первое купольное «Вознесение» было представлено в константинопольской церкви Свв. Апостолов (VI век), которое и стало отправной точкой для возрождения прерванной традиции в ранних постиконоборческих памятниках² – куполах церквей Св. Софии Солунской (ок. 885)³, церкви Богородицы в Пиги⁴ и нескольких каппадокийских ансамблях⁵. Однако мозаичная декорация церкви Свв. Апостолов, описанная

Двойные изображения Христа (как символ Его двойственной природы) в VI–IX веках известны также по монетам императора Юстиниана II (685–698; 703–711), в апсиде и на алтарной арке церкви Св. Екатерины на Синае (Христос с бородой в сцене «Преображения» и Агнец между образами Богородицы и Иоанна Предтечи на алтарной арке. 548–565), а также на миниатюре рукописи *Sacra Parallela* (Par.gr. 923, fol. 40r) – см.: *Γκιολέζ Ν. Ο βυζαντινός τρούλος...* Σ. 69–71; 228.

¹ Похожая схема известна по изображениям в пресбитерии Сан Витале (где в медальоне представлен апокалиптический Агнец) и в Архиепископской капелле в Равенне (с христомграммой в центре). См.: *Brenk B. Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom // Archivo español de arqueología. Vol. 45/47. 12 (1972/74). P. 213–221; Nordhagen P.J. The absent ruler... P. 335; Γκιολέζ Ν. Ο βυζαντινός τρούλος...* Σ. 228.

² *Γκιολέζ Ν. Ο βυζαντινός τρούλος...* Σ. 161–173 с библиографией.

³ *Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi C. Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th Century. Thessaloniki: Kapon Editions, 2012. P. 258–295.*

⁴ *The Greek Anthology / with an English translation by W.R. Paton. London: William Heinemann, 1916. Vol. 1. P. 49, n. 110.*

⁵ Например, «Вознесение» было представлено в церквях Эль Назар в Гёреме и в Карлык близ Ургюпа (*Thierry N. A propos de l'Ascension d'Ayvali kilise et de celle de Sainte-Sophie de Salonique // Cahiers archéologiques. 1965. T. 15. P. 145–154; Cave J. The Byzantine Wall Paintings... P. 184–191; Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 83–85, 137–141, 175–176; Eadem. La Cappadoce Médiévale... P. 255–256; Eadem. La Cappadoce. Un siècle... T. I. P. 226–229; T. 2. Pl. 219–220; Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма. С. 265).*

Константином Родосским в экфрасисе X века¹, могла быть создана при реставрации храма императором Василием I, поэтому у нас нет оснований полагать, что изображение «Вознесения» в куполах раннемакедонских ансамблей было инспирировано ранним образцом в куполе «Апостолеона».

Все сохранившиеся примеры этой композиции в ранней купольной декорации представлены так называемым «Догматическим Вознесением», соединяющим в себе темы Вознесения и Второго Пришествия (Деян. 1:11). В таких композициях внизу представлены Богородица и апостолы, а над ними – видение Христа в окружении Небесных Сил².

В качестве примеров такого программного решения можно привести купола Капеллы 1 в Балкан дереси, датируемой Н. Тьерри VI веком³, и церкви Агачалты в долине Ихлара, которую Тьерри датирует VIII или началом IX века⁴. Также «Догматическое Вознесение» было представлено на плафоне церкви Тимиос Ставрос в долине Гомеда, также датируемой VIII или началом IX века⁵.

Эта же иконография известна по миниатюре из Евангелия Раббулы и по изображениям на ампулах из Монцы и Боббио⁶. Вероятно, распространение этой «догматической» схемы в памятниках восточного региона было связано с влиянием декорации главного храма христианского мира – храма Гроба Господня в Иерусалиме, построенного и украшенного при императоре Константине (306–337)⁷.

¹ James L. (ed.). Constantine of Rhodes, On Constantinople and the Church of the Holy Apostles. With a new edition of the Greek text by Ioannis Vassil. Farnham: Ashgate, 2012.

² Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 335–341; *Eadem*. La Cappadoce Médiévale... P. 93–125; Thierry N. La Cappadoce... P. 113–120, 143–144; Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма. С. 263.

³ Thierry N. Peintures paléochrétiennes en Cappadoce. L'église N°1 de Balkan Dere // Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples. Paris: C. Klincksieck, 1968. P. 53–59; *Idem*. La Cappadoce... P. 119.

⁴ Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan dağı. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963. P. 73–87; Thierry N. La Cappadoce... P. 140–142. Pl. 52–53, fiche 23.

⁵ Thierry N. La Cappadoce... P. 119.

⁶ Grabar A. Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris: Klincksieck. 1958. P. 43–44, 60–61.

⁷ Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства // Записки ИРАО. Новая серия. СПб., 1901. Т. XII. Вып. 3–4. С. 185–186; Шмит Ф.И. Равеннские мозаики 1112 года // Светильник. М., 1914. № 7. С. 14–16.

«ВОЗНЕСЕНИЕ» В АПСИДЕ

«Вознесение» было знакомо не только купольной, но и апсидальной декорации средневизантийских ансамблей. Именно так была украшена конха апсиды ротонды Св. Георгия в Салониках (вторая половина IX века)¹. Однако наибольшее распространение этот редкий для магистральной линии способ декорации апсид получил на востоке Империи и вновь был представлен композициями «Догматического Вознесения». Именно эта сцена заняла средний ярус апсиды церкви Св. Анны в Трапезунде (874)², апсиды каппадокийских церквей Йиланлы в долине Ихлара (вторая половина IX – начало X века)³, Пюренли-секи (вторая половина IX – начало X века)⁴ и Эгриташ килисе (921–944)⁵.

«Догматическое Вознесение» довольно часто встречалось и в доиконоборческих апсидах. Такие изображения были представлены, например, в центральной апсиде в уже упомянутой церкви Панагии Дросиани на Наксосе⁶, в коптской капелле XVII в Бауите⁷, в каппадокийских церквях Каваклы дере⁸, Св. Георгия в Зинданёню⁹, капеллы 3 в Карлыке¹⁰ и др.¹¹.

¹ Bakirtzis C., Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Mavropoulou-Tsioumi C. Mosaics of Thessaloniki... P. 258–295.

² Захарова А.В. Росписи апсиды в церкви св. Анны в Трапезунде – неизвестный ансамбль конца 9 в. // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и их проблемы их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. М., 2017. С. 375–386.

³ Thierry N. et M. Nouvelles églises... P. 89–114; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 307–310; Eadem. La Cappadoce... P. 155–158, fiche 32.

⁴ Thierry N. et M. Nouvelles églises... P. 142; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 303–305.

⁵ Thierry N. et M. Nouvelles églises... P. 41–42; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 300–302; Thierry N. La Cappadoce... P. 154–155, fiche 31.

⁶ См. прим. 15.

⁷ Clédât J. Le monastère et la nécropole de Baouît. Le Caire: Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1904. P. 73–85, Pl. XLI–XLIV; Jacobini A. Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt. Roma: Viella, 2000. P. 45, ill. 15–16; P. 50, ill. 22–23; P. 55, ill. 27.

⁸ Thierry N. La Cappadoce... P. 61, Sch. 9; p. 114.

⁹ Ibid. P. 115.

¹⁰ Thierry N. Importance du culte de Saint Jean Prodrome en Cappadoce. A propos des absides de l'église N° 3 de Karlik // Byzantinische Zeitschrift. Vol. 84/85 (1991/92). P. 94–116; Thierry N. La Cappadoce... P. 115.

¹¹ Изображения «Догматического Вознесения» известны в памятниках Палестины, Египта и Грузии: *Ihm Chr. Die Programme...* S. 95–108;

«ТЕОФАНИЯ» В АПСИДЕ

Известно, что тема Теофании в ранневизантийский период была очень богато представлена в апсидальной декорации памятников, находящихся на Западе и Востоке империи¹.

Также и в постиконоборческий период тема Теофании сохранит свою важность для восточнохристианских памятников, расположенных, в частности, в Каппадокии и Грузии². Интересно, как в провинциальных ансамблях наряду с новаторскими иконографическими решениями, пришедшими под столичным влиянием, сосуществуют консервативные черты, характерные для местной традиции. Так, например, в церкви Кылычлар (Гёреме 29), в жертвеннике которой впервые из известных нам памятников объединены образы Богородицы и Евхаристии, в центральной апсиде представлена Теофания³. Также и в церкви Богородицы в грузинском княжестве Тао-Кларджети, в которой находится первый датированный пример сцены Евхаристии в центральной апсиде (1006), над ней находится не характерный образ Богородицы, а Видение Христа во славе⁴.

В постиконоборческом Константинополе изображения Теофании в апсидах были крайне редки, но все же встречались. Самым ранним известным нам примером такого решения являются мозаики Хрисотриклиния в Большом императорском дворце. Хрисотриклиний обычно реконструируется как октагональное помещение⁵, поскольку, согласно описанию, приведенному в трактате *De Cerimoniis*, он состоял из восьми частей

Thierry N. A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce): les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie // *Zograf*. Vol. 5 (1974). P. 5–22; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines... P. 336, 340, index P. 360.

¹ См. об этом, например: *Jacobini A.* Visioni dipinte... P. 67–119; *Ihm Chr.* Die Programme... S. 42–51, 95–108; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines... P. 335–340.

² *Захарова А.В.* Формирование иконографической программы византийского храма. С. 263–265.

³ *Cave J.* The Byzantine Wall Paintings... P. 207–211; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines... P. 137–141.

⁴ *Işler B., Kadiroğlu M.* Gürcü sanatının ortaçağı. Ankara: Bilgin Kültür Sanat, 2010. P. 154, res. 207, 208; *Захарова А.В.* Формирование иконографической программы византийского храма. С. 265.

⁵ *Featherstone J.M.* The Great Palace as Reflected in the *De Cerimoniis* // F.A. Bauer (Hrsg.). *Visualisierungen von Herrschaft*. BYZAS 5 (2006). P. 50–53.

(καμάρα), перекрытых сводами. При этом восточная часть называется κόυχη, а семь других – βήλα¹. Из сохранившейся эпиграммы Палатинской антологии мы знаем, что конху центральной апсиды над тронном императора украшало изображение Пантократора на троне, которого по периметру зала окружали ангелы, апостолы, мученики и святители, а над входом в помещение находился образ Богородицы². Это описание коррелирует с иконографией Теофании на миниатюре в рукописи столичного скриптория Pap.gr.510 fol.67v (879–882)³. Кроме того, в середине X века Иоанном Геометром было составлено описание Студийской базилики, в котором подробно расписано изображение Теофании, находящееся в апсиде. Скорее всего, это изображение было создано после иконоборчества⁴.

Также по рисункам Корнелиуса Лооса (1546–1595) и братьев Фоссати (XIX век), на которых представлены мозаики конца IX века, известно, что в центральном своде южной галереи Св. Софии Константинопольской находилось поясное изображение Пантократора в окружении Небесных Сил⁵. Эта схема соотносится с апсидальной декорацией капеллы Сан-Венанцио VII века⁶ и приближена по иконографии и по смыслу другим вариантам Теофании.

Таким образом, тема Теофании была актуальна не только для доиконоборческого, но и для постиконоборческого периода. Неоправданно также сложившееся суждение об этой композиции как о провинциальном признаке. Мы видим, что даже в самых значимых храмах Константинополья существовала практика изображения Христа на троне в окружении Небесных Сил, то есть обращения к теме Второго Пришествия, в купольной и апсидальной декорациях⁷.

¹ De ceremoniis aulae Byzantinae libri duo // Constantine VII Porphyrogenitus / Ed. by J.J. Reiske. Vol. 1. Bonn: Weber, 1829. P. 7 (10–15).

² Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. P. 184; The Greek Anthology... P. 45–47 (I, 106).

³ Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999.

⁴ Woodfin W.T. A Majestas Domini in Middle Byzantine Constantinople // Cahiers archéologiques. 2003–2004. Т. 51. P. 45–53; Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма. С. 263.

⁵ Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1962. P. 29–35, Pl. 22–28; Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines... P. 337.

⁶ Caillet J.-P. The Contribution of the 'Greek' Rome... P. 146.

⁷ Γκυολές Ν. Ο βυζαντινός τρούλος... Σ. 161–173.

ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ С МЛАДЕНЦЕМ В КОНХЕ АПСИДЫ

Наиболее типичным способом декорации конх апсид средневизантийского периода станет изображение Богородицы с Младенцем, наглядно представляющее догмат о Боговоплощении¹.

Этот образ наряду с Теофанией и аниконическим крестом² был распространен в разных регионах Империи также в доиконоборческий период. Богородица с Младенцем была представлена в уже упомянутой северной конхе церкви Панагии Дросиани на Накосе, а также в базилике Св. Евфрасия в Порече (539–550)³, в кипрских церквях Панагии Канакарии в Литранкоми (первая треть VI века)⁴ и Панагии Ангелоктисты в Кити (конец VI века)⁵. Богородичные образы знакомы и по коптской монументальной живописи Баюта: так, в апсиде капеллы XLII была представлена Богоматерь Млекопитательница⁶, а в капелле XXVIII – Богоматерь с Младенцем на троне в окружении ангелов⁷. Кроме того, на Кипре, в силу исторических обстоятельств практически не затронутом иконоборческой полемикой, в апсиде церкви Панагии тис Кирас в Ливадии находится единственный известный нам доиконоборческий образ Богоматери Оранты⁸, впоследствии часто появляющийся в апсидальной декорации позднемакедонского и комниновского периодов.

¹ *Cormack R.* The Mother of God in Apse Mosaics // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milano: Skira, 2000. P. 91–105; *Захарова А.В.* Формирование иконографической программы византийского храма. С. 263

² *Niewöhner P.* The Significance of the Cross before, during, and after Iconoclasm: Early Christian Aniconism in Constantinople and Asia Minor // *Dumbarton Oaks Papers* 74. 2020. P. 185–242.

³ *Grabar A.* Martyrium. Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique. Paris: Collège de France, 1946. Vol. 2: Iconographie. P. 43, p. 114; *Terry A., Maguire H.* Dynamic Splendour. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Porec. Pennsylvania: Penn State University Press, 2007. P. 166–168, figs. 70–80, 84–92.

⁴ *Megaw A.H.S. and Hawkins E.J.W.* The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus, Its Mosaics and Frescoes. Washington, DC: Trustees for Harvard University, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1977. P. 37–145.

⁵ *Megaw A.H.S.* Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial? // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 28 (1974). P. 57–88.

⁶ *Jacobini A.* Visioni dipinte... P. 61, ill. 31; p. 62, ill. 32.

⁷ *Clédat J.* Le monastère... P. 153–164, Pl. XCVI, Pl. XCVIII.

⁸ *Megaw A.H.S. and Hawkins E.J.W.* A Fragmentary Mosaic of the Orant Virgin in Cyprus, Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines. III. Bucarest, 1976. P. 363–366.

«ЕВХАРИСТИЯ» В АПСИДЕ

Интересно, что образ Богородицы в доиконоборческих памятниках нередко объединялся со сценой «Распятия».

Первыми известными примерами такого программного решения являются декорации апсиды и алтарной арки Оратория Иоанна VII¹ и, возможно, Санта Мария Антиква, где в апсиде была представлена Богоматерь Царица, а на алтарной арке находилась композиция «Распятия»².

При папе Павле I (757–767) была украшена фресками капелла Феодота, находящаяся на месте жертвенника в Санта Мария Антиква. На алтарной стене здесь находится монументальная композиция «Распятия» в ранневизантийской иконографии Христа в колобии, а под ним – образ Богородицы³.

¹ *Лидова М.А.* Ораорий Иоанна VII в базилике святого Петра в Риме // Вестник Московского университета (История). Сер. 8. № 5 (2009). С. 61–80; *Dijk A. van.* The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's. Phil. diss. John Hopkins Univesity. Baltimore; Maryland, 1995. P. 108–115; *Eadem.* Jerusalem, Antioch, Rome, and Constatinople: The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705–707) // *Dumbarton Oaks Papers.* № 55, 2001. P. 305–328.

² На алтарной арке Санта Мария Антиква представлена монументальная композиция «Поклонение Кресту», в результате чего «Распятие» оказывается выделено из евангельского цикла, находящегося на стенах пресбитерия, и размещается в самой сакральной части храма. Декорацию конхи апсиды, созданную при Иоанне VII, точно восстановить невозможно. Вслед за рядом исследователей можно допустить, что в связи с тем, что церковь была посвящена Богородице, а также в свете свидетельств особого почитания Ее образа Иоанном VII и, возможно, распространенности иконографического типа *Maria Regina* в Риме VIII века, что в апсиде церкви Санта Мария Антиква под «Распятием» могла быть представлена Богоматерь Царица (*Графова М.А.* Апсида церкви Санта Мария Антиква: факты и интерпретация // *Византийский временник.* Т. 69 (94), 2010. С. 299–311 (с библиографией); *Lidova M.* The Earliest Images of *Maria Regina* in Rome and Byzantine Imperial Iconography // *Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works VIII.* Niš: 2010. P. 231–243; см. также: *Bergmeier A.F.* The Crucifixion as Theophany: Divine Visions in a Sermon by Anastasius Sinaita and on the Apse Wall of Santa Maria Antiqua // *Journal of Late Antiquity* 7.1 (2014). P. 65–85).

³ *Bordi G.* La cappella del primicerius Teodoto // *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio / A cura M. Andaloro, G. Bordi and G. Morganti.* Milan: Electa, 2016. P. 260–269.

Наконец, в каппадокийской церкви Стилита Никиты (Юзюмлю килисе) в долине Кызыл Чукур (VIII–IX века) над алтарем представлено «Распятие», а в конхе апсиды под ним расположен образ Богородицы с архангелами¹.

На наш взгляд, приведенные примеры могут свидетельствовать о том, что объединение в алтарной части тем Боговоплощения и искупительной Жертвы Христа, ставших средоточием большинства средневизантийских программ², произошло уже в доиконоборческий период. Впоследствии в апсидах в этой связи будет изображаться не историческое «Распятие», а символическая сцена «Евхаристии», обладающая еще более сложным и многоаспектным содержанием.

При этом сама композиция «Евхаристии» появилась в византийской монументальной живописи, видимо, уже в доиконоборческий период, о чем свидетельствуют утраченные сегодня и известные по дореволюционным фотографиям фрески в центральной апсиде южной церкви монастыря Апа Аполлона в коптском Бауите³, а также фрески в апсиде церкви Апа Фомы в Вади Сарга, датируемые VII–VIII веками⁴. Однако контекст этой сцены в иконографической программе храма остается неясным.

¹ *Thierry N.* La Cappadoce... P. 126–128. Fig. 86–87. Sch. 44; *Thierry N.* Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIe siècle au X^e dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques // *Rivista di studi bizantini e slavi*. Vol. 1. 1981. P. 205–228.

² См. об этом, например: *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London: Variorum, 1982; *Сарабьянов В.Д.* Мозаическая декорация Софии Киевской: Византийская формула в древнерусской традиции // *Искусствознание* (№2). М., 2008. С. 9–10; *Лидов А.М.* Схизма и византийская храмовая декорация // *Восточнохристианский храм: Литургия и искусство* / Ред.-сост. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 17–35.

³ *Chassinat E.* Fouilles à Baouit // *Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* (XII). Cairo, 1911. Pl. LXVII–LXVIII; *Van Loon G.J.M.* „The Meeting of Abraham and Melchizedek” and “The Communion of the Apostles.” // *Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium, Orientalia Lovaniensia Analecta* (135) / Ed. by M. Immerzeel and J. Van Der Vliet. Leuven, 2004. P. 1378. Figs. 8–9; *Fourlas B.* Image and Chalcedonian Eucharistic doctrine: a re-evaluation of the Riha paten, its decoration and its historical context. // *Byzantinische Zeitschrift*. Vol. 114. No. 3. 2021. P. 1117–1160.

⁴ *Van Loon G.J.M.* „The Meeting of Abraham and Melchizedek”... P. 1378–1379. Fig. 10.

Самые ранние известные нам примеры объединения Евхаристии и образа Богородицы относятся к X веку (жертвенник каппадокийской церкви Кылычлар¹, северная ниша и апсида в церкви Богородицы Калоритиссы на Наксосе², центральная апсида церкви Св. Георгия в Скала³). К середине XI века Евхаристия под образом Богородицы закрепится в памятниках позднемакедонского периода – Св. Софии Киевской и Софии Охридской⁴.

ФОРМИРОВАНИЕ «ПРАЗДНИЧНОГО ЦИКЛА» В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

В ранний постиконоборческий период основным архитектурным типом храма в столице становится крестово-купольный храм на четырех колонках. Небольшая площадь для возможной мозаичной декорации во многом обусловила необходимость отбора нескольких важнейших евангельских сюжетов, которые размещались в сводах и лонетах рукавов креста. Эти последовательности, состоявшие из десяти–двенадцати сюжетов, легли в основу средневизантийского «праздничного цикла»⁵, названного

¹ *De Jerphanion G.* Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. T. 1. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925. P. 199–242; *Cormack R.* Byzantine Cappadocia... P. 25–26, 33–35; *Cave J.* The Byzantine Wall Paintings...; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines... P. 137–141; *Thierry N.* La Cappadoce... P. 149, 150. Fiche 34.

² *Panayotidi M.* L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives // *CahArch* (23). 1974. P. 112; *Skawran K.M.* The Development of Middle Byzantine... P. 153.

³ *Panayotidi M.* La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843–1081) // *Cahiers archéologiques*. 1984. T. 34. P. 82–83.

⁴ *Walter Ch.* Art and Ritual... P. 239–249; *Лидов А.М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после схизмы 1054 г. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990) [т. 21]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 155–177; *Сарабьянов В.Д.* Мозаическая декорация Софии Киевской: византийская формула в древнерусской традиции // *Искусствознание*. 2008. № 2. С. 5–43.

⁵ Праздничный цикл, сложившийся в иконографической традиции, и бытовавший в своем каноническом виде в большинстве случаев на эпистилиях, иконах и рельефах из слоновой кости, получил название додекаортон. Классический додекаортон включал в себя двенадцать сюжетов:

так из-за того, что в них были представлены, как правило, важнейшие праздники церковного года с некоторыми вариациями, зависевшими от местных и/или архитектурных особенностей, предпочтений заказчика и некоторых других возможных обстоятельств¹. Интересно, что до середины X–XI веков евангельские события располагаются на стенах храма не в порядке их следования в литургическом календаре, а в биографическом порядке, как они описаны в Писании. В этом можно также усмотреть пережиток доиконоборческой традиции.

Для евангельских циклов ранневизантийского периода основополагающей являлась категория нарративности. Циклы, подробно рассказывающие Евангелие, не выделяя в нем никаких важнейших событий, наилучшим образом адаптировались под архитектуру базилики, где они могли фризами размещаться на стенах и «сопровождать» верующего в его познании событий Священной истории. Из текстовых источников мы знаем, что таким циклам отводилась дидактическая функция.

Так, например, свт. Григорий Нисский в «Похвальном слове вмч. Феодору (Тирону)», утверждает, что циклы изображений способствует большей понятности житий первых христианских святых². Свт. Василий Великий говорит о том, что подобно тому, как живописец, изображая подвиги святых, подражает добродетели, он намерен в своей проповеди уподобиться художнику и, приведя наглядный образ, подвигнуть к подражанию святым мужам (в данной проповеди речь идет о подвиге сорока мучеников Севастийских)³.

«Благовещение», «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сшествие во ад», «Вознесение», «Сшествие Святого Духа на апостолов», «Успение Богородицы». См.: *Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine art // Cahiers archéologiques. 1988. Т. 36. P. 51–73.*

¹ *Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма. С. 267–269.*

² *Cavarras P. De Sancto Theodoro // Gregorii Nysseni Sermones. Pars II / Eds. G. Heil, J.P. Cavarinos, and O. Lendle. Gregorii Nysseni Opera 10.1. Leiden, 1990. 59–71; Lange G. Bild und Wort: Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts. 2nd ed. Paderborn, 1999. P. 32–33.*

³ *Fedwick P.J. Bibliotheca Basiliana Universalis: A Study of the Manuscript Tradition, Translations, and Editions of the Works of Basil of Caesarea. Vol. 2: The Homiliae morales, Hexameron, De Litteris, with Additional Coverage of the Letters. Turnhout, 1996. P. 1111–12.*

В агиографической традиции назидательная функция живописных циклов возводится к апостольским временам. Так, в «Житии Панкратия Тавроменийского», написанном в середине VIII века на Сицилии, речь идет о неких «листах апостола Петра» – книге образцов, которую составил сам апостол на основе текста Священного Писания и которая включала в себя события Ветхого и Нового Заветов¹. Эти изображения, согласно тексту жития, были призваны напоминать прихожанам о Воплощении Бога-Слова и основных этапах Его спасительной миссии².

Именно назидательная функция таких подробных евангельских циклов, описывающих, помимо основных событий новозаветной истории, также призвания апостолов, Чудеса и Страсти, подчеркивается и в *столичном* тексте «Жития Патриарха Тарасия» (784–806), написанном его учеником Игнатием Диаконом³.

Из этой нарративной традиции снова выделяются декорации двух базиликальных пространств, созданные при папе Иоанне VII в Риме: пресбитерий Санта Мария Антиква и декорация Оратория в базилике Св. Петра. В евангельских циклах здесь мы видим первые шаги в сторону отбора избранных евангельских сюжетов, охватывающих важнейшие события жизни Спасителя, – принципа, положенного в основу средне-византийского «праздничного цикла»⁴.

Несмотря на это новаторство, в доиконоборческих циклах евангельские сюжеты словно ковром покрывают стены, практически полностью отсутствует связь с архитектурой. Принципиальным отличием евангельского цикла в постиконоборческих программах будет, во-первых, его архитектурность: встраивание сюжетов в поверхности, которые предоставляет крестово-купольный тип храма. Во-вторых, если программы IX–X веков еще выдавали интерес к повествовательности, сюжеты в них соотносились на основании хронологии евангельских событий, то программы XI века как в памятниках столичного круга, так и в провинциальных ансамблях, будут демонстрировать принципиальное несоблюдение хронологии, постоянно «перебивая» последовательность и встраивая между

¹ The Life of Saint Pankratios of Taormina: Greek Text, English Translation and Commentary / Ed. by C. Stallman-Pacitti. Leiden; Boston: Brill, 2018. P. 55; p. 79, n. 43; p. 139.

² *Ibid.* P. 55.

³ *Wolska-Conus W.* Un programme iconographique du patriarche Tarasios? // REB 38, 1980. P. 247–54.

⁴ *Kitzinger E.* Reflections on the Feast Cycle... P. 59.

соседними сюжетами эпизод, совершенно не связанный с ними хронологически¹.

Таким образом, если в доиконоборческих программах евангельский цикл представлял собой самостоятельную смысловую ценность, в системе росписи средневизантийского крестово-купольного храма ему будет отведена новая роль: под образами Пантократора в куполе, евангелистов

¹ Например, в македонский период формируется, а в последующей традиции закрепляется антитеза «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» (*Maguire H. Art and eloquence in Byzantium. Princeton: University Press, 1981. P. 53–68*), о чем мы имеем представление по нескольким провинциальным ансамблям. В Кылычлар килисе (нач. X века) (*Cave J. The Byzantine Wall Paintings...*) они находятся в южном рукаве креста, в Новой церкви Токалы (сер. X века) (*Wharton Epstein A. Tokali kilise...*) – напротив друг друга в северной части храма, в церкви Панагии Прототронос на Наксосе (970–980-е) (*Skwran K.M. The Development of Middle Byzantine... P. 29*) и в церкви Ала в Каппадокии (сер. XI века) (*Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres... P. 194*) – в северном и южном люнетах, в церкви Мериемана в Гёреме (перв. пол. XI века) (*Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 143–146*) – сопоставлены в западной части цилиндрического свода, а в Саклы килисе (*İpşiroğlu M. S., Eyuboğlu S. et Moraux P. Sakli kilise. Une église rupestre de Cappadoce. Istanbul, 1958*) – примыкают друг к другу в юго-западном компартименте храма.

Также именно в македонский период «Преображение» попадает в страстной контекст, в котором оно будет появляться в искусстве последующих периодов (*Сарабьянов В.Д. Страстной контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2010. Вып. 3 (3). С. 7–30*). В Новой Токалы «Преображение» вместе с «Успением» вынесено из евангельского цикла в восточную часть, где в апсиде помещены страстные и воскресные сюжеты (*Wharton Epstein A. Tokali kilise...*); «Успение» и «Преображение» также находились рядом на западной стене в Саклы килисе, и если «Успение» в юго-западном углу соотносено с «Рождеством», то «Преображение» в северо-западном компартименте оказывается связано с «Распятием» (*İpşiroğlu M. S., Eyuboğlu S. et Moraux P. Sakli kilise...*); также в северо-западном приделе кафоликона Осиос Лукас «Преображение» в восточном люнете примыкает к «Распятию» в южном, и вместе со сценой «Вознесение пророка Илии» образует единую программу (*Chatzidakis N. Hosios Loukas (Byzantine Art in Greece: Mosaics – Wall Paintings). Athens: Melissa, 1997*).

в парусах и Богоматери в конхе праздничный цикл должен будет емко напоминать о важнейших событиях Нового Завета, в символическом виде, согласно толкованиям Литургии, изображая основные этапы спасительной миссии Христа¹.

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ СЮЖЕТЫ, ИЗВЕСТНЫЕ ТОЛЬКО ПО ПАМЯТНИКАМ ПОСТИКОНОБОРЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Если говорить об отдельных сценах «праздничного цикла», которые не известны нам по сохранившимся памятникам доиконоборческого периода и, вероятно, появились только после победы иконопочитателей, речь пойдет о двух композициях: «Пятидесятница»² и «Успение Богородицы»³.

¹ *Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle...*

² Сцена «Пятидесятницы» известна в монументальной живописи с IX века: по рисункам Корнелиуса Лооса и братьев Фоссати мы знаем, что она находилась в своде южной галереи Софии Константинопольской (*Mango C. Materials for the Study...*), а также, скорее всего, была представлена в столичной церкви Свв. Апостолов (*Brubaker L. Vision and Meaning...*). В X веке устанавливается ее программная связь со сценой «Вознесения»: впервые эта ось (вместе со сценой «Отослания апостолов на проповедь») появляется в Кылычлар килисе, где «Пятидесятница» помещена в нише в западной части церкви (*Cave J. The Byzantine Wall Paintings...; Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма*). В Новой Токалы она находится южнее блока с «Вознесением» и «Отосланием апостолов на проповедь» (*Wharton Epstein A. Tokali kilise...; Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма*). В XI веке эта символическая ось получит развитие в церкви Панагии тон Халкеон, где «Пятидесятница» находится между сценами «Причащения апостолов» в виме и «Вознесением в куполе» (*Papadopoulos K. Die Wandmalereien...*).

³ В монументальной живописи сцена «Успения» появляется, видимо, позже остальных праздников, и распространяется только в X веке, потому что в известных нам по письменным источникам столичных ансамблях IX века (см. *Захарова А.В. Формирование иконографической программы византийского храма. С. 267–269*) она еще отсутствовала. Ранние примеры «Успения» есть в Агачалты (VIII–IX века) (см. прим. 24) и Йиланлы килисе (IX–X века) в Ихларе (см. прим. 30), однако иконография этой сцены здесь во многом связана с местной традицией.

Сцена «Сосшествия во ад», иконография которой получила особенное развитие в памятниках комниновского периода¹, известна уже в доиконоборческом искусстве. Она была включена, например, в евангельский цикл в Оратории Иоанна VII (705–707)², была представлена в Оратории Сорока Мучеников в Санта Мария Антиква³, в самой базилике Санта Мария Антиква справа от прохода на пандус⁴. Среди доиконоборческих примеров можно назвать также колонки кивория Сан Марко (VI–VII века)⁵, церковь Св. Иоанна Крестителя в Чавушине (рубеж VII–VIII вв.)⁶, а также памятники начала IX века – Ачикель ага килисеси (начало VIII века / ок. 787–813)⁷ и капеллу Сан Зено в базилике Санта

На протяжении X века «Успение» помещалось в разных местах храмовой декорации (в Кыльчлар килисе – в нижнем ярусе южной стене (*Cave J. The Byzantine Wall Paintings...*), в Айвалы килисе в Гюлюю Дерге – на северной стене погребальной капеллы (*Thierry N. Haut Moyen Âge... T. I. P. 135–181; T. II. P. 405–406; Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 37–44; Thierry N. La Cappadoce... P. 145–154, 163–165; fiches 24, 25*), в Новой Токалы килисе – в северной нише между жертвенником и алтарной апсидой (*Wharton Epstein A. Tokali kilise...*). Первым известным нам примером вынесения «Успения» на западную стену является церковь Панагия тон Халкеон в Салониках (1028) (*Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τον Χαλκεών in Thessaloniki. Graz; Köln: Verlag H. Böhlau, 1966*), затем оно появляется в западной части свода в церкви Мериемана в Гёреме (перв. пол. XI века) (*Jolivet-Lévy C. Les églises... P. 143–146*), а также на западной стене в Софии Охридской (ок. 1052–1056) и в Саклы килисе (середина XI века) (*İpşiroğlu M.S., Eyuboğlu S. et Moraux P. Saklı kilise...*).

¹ *Kartsonis A. Anastasis. The making of an image. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 159–164, 221–223.*

² *Лудова М.А. Ораторий Иоанна VII... С. 65; Kartsonis A. Anastasis... P. 70–81.*

³ *Nordhagen P.J. The Frescoes of John VII... P. 86*

⁴ *Ibid. P. 81–82; Nordhagen P.J., Folgerø P.V. The Case of the Missing Anastasis...*

⁵ Датировка по: *Weigel T. Die Reliefsäulen des Hauptaltarciburiums von San Marco in Venedig // Studien zu einer spätantiken Werkgruppe. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance: Band 5 / Hrsg. von J. Poeschke. 1997. S. 187–257.*

⁶ *Thierry N. La Cappadoce... P. 113–121.*

⁷ *Thierry N. Un décor pré-icôneclaste de Cappadoce. Açıkel Aga kilisesi (l'église de l'aga à la main ouverte) // CahArch, 18, 1968. P. 33–69; Eadem. Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce // Deltion tes Christianikes Archaïologikes Hetaireias. Ser. 4. Vol. 17 (1993/94). P. 61.*

Прасседе в Риме (817–824), где «Сошествие во ад» размещено в пандан «Преображению»¹.

Итак, как показывает наш обзор, система декорации византийского храма, созданная после Торжества Православия, стала закономерным развитием иконографических тенденций, наметившихся в иконографических программах уже в доиконоборческий период. Подобно тому, как в начале своего становления раннехристианское искусство взяло за основу античную традицию и приспособило ее под новые нужды, наделило античную форму христианским содержанием, средневизантийские программы заимствуют иногда целыми блоками доиконоборческие программные находки, составляя из них новое, более содержательное и многоаспектное целое. Если доиконоборческие программы, даже применяя образы, которые впоследствии закрепятся в постиконоборческой традиции, концентрировались либо на эсхатологической тематике, либо на назидательной функции сюжетных изображений, постиконоборческие программы в основе своей имеют идею первостепенной роли Церкви в домостроительстве спасения². В связи с этим именно в постиконоборческий период важной становится сотериологическая и экклесиологические линии, программа росписи концентрируется на темах Боговоплощения, Искупительной Жертвы Христа, создания вселенской апостольской Церкви. Таким образом, главным новаторством средневизантийского периода является не столько применение или изобретение новых иконографических решений, сколько иная расстановка смысловых акцентов, большая насыщенность и многогранность программ.

¹ Brenk B. Zum Bildprogramm... P. 213–221; Nordhagen P.J. The absent ruler... P. 335.

² Walter Ch. Art and Ritual.; Лидов А.М. Образы Христа.; Сарабьянов В.Д. Мозаическая декорация....

Секция 9

ПОЭТИКА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО: ОТ ФОТОГРАФИИ К ВИДЕОИГРАМ

Аминат Данияловна Цунтаева

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ОПЫТА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ КАВКАЗСКИХ РЕЖИССЕРОВ

Режиссеры все чаще обращаются к историческому материалу в попытках найти ответы на вопросы современности. Примечательно, что история в их работах подается через личные переживания героев, без обращения к жанровым особенностям исторического кино. Кинематограф, таким образом, выступает одним из способов художественного осмысления травм прошлого, становясь для режиссеров особым способом рефлексии и поиска новых художественных средств.

Картины выпускников мастерской Александра Сокурова в Кабардино-Балкарском университете жанрово не являются историческим кино. Тем не менее в них режиссеры затрагивают острые проблемы современности, имеющие глубокие исторические корни. Важно отметить, что за последние десятилетия кино и иные аудиовизуальные художественные формы стали важным средством перепрограммирования памяти и являются гораздо более популярными, нежели материалы, предназначенные для чтения¹. Симбиоз художественных форм и исторического нарратива выводит нас в сферу публичной истории, позволяющей исследовать особенности изображения современных проблем Кавказа в кино. Публичная история – это научно-исследовательская область, изучающая формы и способы репрезентации прошлого². Близость публичной истории к современному

¹ Cultural Memory and the Construction of Identity / Ed. by D. Ben-Amos and L. Weissberg. Detroit: Wayne State University Press, 1999. P. 21.

² Завадский А., Исаев Е., Кравченко А., Склез В., Суверина Е. Публичная история: между академическим исследованием и практикой // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2017. № 2 (112). С. 22–34. С. 23.

искусству также обусловлена практикой художественных исследований, свойственных искусству. В художественном исследовании объектом рефлексии становятся контекст, семантика места и времени, коллективные представления. Обращение к прошлому, к историческим представлениям, локальным легендам, мифологиям, официальной историографии или краеведению также становится обязательным компонентом проектов современного искусства¹. Данный ракурс позволяет нам обратиться к фильмам современных режиссеров с Кавказа и проанализировать, что их объединяет и как они работают с историческим материалом, актуализируя прошлое в современном контексте.

Выпускники мастерской Сокурова – молодые режиссеры, которые до 35 лет смогли представить зрителю свои знаковые полнометражные работы. В течение последних шести лет в свет вышли фильмы «Теснота» (режиссер Кантемир Балагов, 2017), «Глубокие реки» (режиссер Владимир Битоков, 2018), «Дылда» (режиссер Кантемир Балагов, 2019), «Разжимая кулаки» (режиссер Кира Коваленко, 2021), «Узлы» (режиссер Олег Хамоков, 2021) и «Клетка ищет птицу» (режиссер Малика Мусаева, 2023). Все эти картины представляют интерес для исследования, поскольку Кавказ в них является центральным местом действия, а исторические события, если и не являются главной темой повествования, то присутствуют опосредованно, при этом играя предельно важную роль в сюжете и определяя современность.

Примечательно, что исторические события, нашедшие отражение в фильмах, произошли задолго до рождения авторов или стали частью их раннего детства. Так, например, в «Тесноте», которую Кантемир Балагов снял в 26 лет, речь идет о событиях 1998 года: автору было примерно семь лет, когда произошло похищение молодых людей из еврейских семей, послужившее завязкой фильма. Также в картине особое место занимают события войны в Чечне, во время которых Балагов был ребенком, но ощущает острую необходимость отрефлексировать их в кино. В фильме «Разжимая кулаки» главная героиня в детстве стала жертвой теракта в Беслане, что стало роковым событием не только в ее судьбе, но и в жизни всей страны. Авторы обращаются не только к истории современной России, но и к событиям далекого прошлого. Так, Кантемир Балагов включает в повествование разговор о последствиях Кавказской войны, окончившейся в 1864 году («Теснота»). Режиссер также обращается

¹ Янковская Г. Современное искусство // Все о прошлом: Теория и практика публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство, 2021. С. 202.

к теме Великой Отечественной войны («Дылда») и ищет новые способы говорить о травмах прошлого. Важно отметить, что драматический фильм не просто транслирует прошлое, он напрямую влияет на эмоции зрителя, пытается разрушить дистанцию между ним и прошлым¹.

Не событийная, но ощущаемая в разрыве связь настоящего и прошлого присутствует во всех фильмах, но центральной становится в фильмах Владимира Битокова и Олега Хамокова. В «Глубоких реках» Битокова нет отсылок к конкретным историческим фактам, но конфликт старого и нового имеет историческую основу: патриархальные ценности и уклад, сформировавшиеся сотни лет назад, в современном мире находятся на стадии глубокого кризиса. Картина Олега Хамокова «Узлы» также не содержит ни одной исторической сцены, однако она затрагивает темы раннего брака, коммуникации между мужчиной и женщиной, старшими и младшими, в основе которых многовековые традиции патриархального общества.

Не меньший интерес вызывают короткометражные работы молодых режиссеров, которые снимались во время обучения в мастерской Александра Сокурова в Нальчике. Остановимся на анализе нескольких работ, на примере которых можно увидеть, как исторический фон, события и факты определяют современное состояние социума и с помощью каких художественных средств авторы передают это состояние зрителю.

Выпускник мастерской Сокурова Гаджимурад Эфендиев в короткометражной картине «Хамса» обращается к современной истории Кавказа и пытается начать разговор о последствиях войны в Чечне. Фильм, вошедший в конкурсную программу 39-го Московского международного кинофестиваля, посвящен октябрьским событиям 2005 года, когда на Нальчик было совершено масштабное нападение боевиков². Кино снято полностью на родном языке. По словам молодого режиссера, это был важный момент: снимать на русском языке было бы неправильно, фильм получился бы неорганичным³.

В картине можно выделить три ключевых темы: возвращение в родной город участника атаки, религия как один из незримо присутствующих

¹ *Rosenstone R. History on Film / Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. P. 18. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315833019>.*

² По разным оценкам, в нападении участвовали от 200 до 300 человек, атакам подверглись здания силовых структур. Погибли 15 мирных жителей и 35 сотрудников милиции и силовых структур.

³ Фильм ученика Сокурова участвует в конкурсе короткометражных фильмов ММКФ // Горец. 2017.27.06. – URL: <https://gorets-media.ru/news/4183> (дата обращения 10.02.2024).

персонажей, а также отношения боевика с матерью, женой и отцом погибшего при нападении друга.

В центре повествования участник атаки Иса, который отсидел срок в тюрьме и вернулся в родной дом. Автору было важно понять, что чувствует и как продолжает жить человек, совершивший зло. Его отношения с близкими становятся едва ли не главной идеей ленты.

Атмосфера подавленности, сопряженная с внутренними и социальными установками патриархального общества и очевидно присутствующая в картинах Балагова, Коваленко, Битокова, Хамокова, у Эфендиева проявляется иначе. Причиной внутренней тюрьмы главного героя картины является он сам. Более того, он обрекает на это заточение и близких. «Ты думаешь, ты один сидел в тюрьме? Нет, мы тоже сидели, каждый день, каждый час, ровно столько же, сколько и ты», – говорит жена вернувшегося Исе. Она выполнила свой моральный долг: ухаживала за тяжелобольной свекровью, несла бремя изгоя – жены убийцы, дождалась мужа и попросила ее отпустить. Символична сцена, в которой она накрывает спящего мужа одеялом. Кажется, что еще чуть-чуть, и она накроет покрывалом и лицо, но она берет чемодан и уходит от мужа навсегда: «Будто мой муж умер давно, а я вдова».

События современной истории страны вынесены за скобки, в кадре же мы видим мужчину, который отпускает жену, моет ноги больной матери, молится, склонив голову у могилы друга. Тем не менее мы видим отголоски трагических событий, о них напоминает каждый кадр.

По мнению профессора истории Бирмингемского университета Карен Харви, при реконструкции событий прошлого или работе с историческими объектами детали не обязательно должны быть исторически точными, чтобы эффект был убедительным или даже правдивым¹. В пространстве литературного текста или фильма создается эффект подлинности и целостности. Произведения искусства также могут быть ценным способом не только описания, но анализа прошлого. Таким образом, искусство помогает зрителям не просто знать что-либо о прошлом, но также почувствовать и понимать его.

Смерть стала частью бытия героев фильма. Вид кладбища на фоне гор открывает картину и после еще не раз появится в кадре. Иса становится

¹ Harvey K. Envisioning the Past: Art, Historiography and Public History // Cultural and Social History. 2016. Vol. 12. No 4. P. 527–543. URL: [https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20\(C%26SH\).pdf](https://eprints.whiterose.ac.uk/113100/5/Envisioning%20the%20Past%20(C%26SH).pdf) (дата обращения 07.02.2024). DOI: <https://doi.org/10.1080/14780038.2015.1088257>.



Эльдар Афашоков в роли Исы и Мажит Жангуразов в роли Аскера
Кадр из фильма «Хамса», режиссер Гаджимурад Эфендиев, 2016

случайным свидетелем одиноких похорон и помогает водителю скорой помощи донести тело в белом саване до могилы. Наконец, главная встреча Исы с Аскером, отцом погибшего лучшего друга, тоже происходит на кладбище. Они молятся у могилы убитого парня, после Аскер молча уходит, оставляя Ису одного. Примечательно, что, уходя, мужчина закрывает калитку, которая несколько раз появлялась в кадре широко открытой, перевязывая ее шнурком. Именно этот шнурок, а не железная цепь с замком, отделяет мертвых от живых, оставляя Исе возможность выйти, и, возможно, быть прощенным и простить себя. Герой будто завис где-то между жизнью и смертью.

Тема прощения занимает отдельное место в сюжете ленты. Встретив только вернувшегося мужа, женщина говорит, что все всегда прощают, только кто-то раньше, а кто-то позже. О прощении говорит и мать: «Люди со временем тебя простят. И Аскер со временем тебя простит, может, придет время, когда и ты себя простишь».

Религия в фильме присутствует фоном, но именно этот контекст позволяет говорить о ней, как о части публичной истории. Мы слышим азан (призыв к обязательной молитве у мусульман), видим современную сельскую рутину, где религия органично вплетена в быт, но тонким штрихом нам напоминают о нападении на Нальчик, которое организовали боевики. Название фильма также отсылает зрителя к древнему символу, имеющему отношение к разным религиям и культурам. В исламе хамса, или



*Кадр из фильма «Приоткрывая дверь»
режиссер Малика Мусаева, 2013*

«рука Фатимы», символизирует пять столпов религии: веру, пост, хадж (паломничество в Мекку), молитву и садаку (милостыню, благотворительность). Возможно, спасение души в религии и следовании предписанным ритуалам, которые веками поддерживали мусульман Кавказа? В картине нет ответа на этот вопрос, она будто дает повод к началу разговора, где каждый зритель найдет свой ответ.

Ощущение несвободы молодой режиссер с Кавказа пытался передать и в более ранней короткометражной работе под названием «Дерево без корней». Одному из героев родители не позволяют жениться на девушке, которую он любит, где-то за кадром слышна стрельба, и мы понимаем, что в городе, скорее всего, ведется КТО (контртеррористическая операция), которые стали частью жизни на Кавказе.

Еще одна выпускница мастерской Малика Мусаева в своих короткометражных фильмах исследует чеченскую тему, затрагивая очень болезненные и много лет замалчиваемые аспекты. Война давно окончена, в Чечне воцарился мир, но наступил ли он в сердцах людей, переживших войну. Мы вновь наблюдаем, как конкретное историческое событие вынесено за рамки картины, но именно оно является главным нервом сюжета. В центре картины «Приоткрывая дверь» – чеченская семья, где муж служит в МВД России. Руслан немногословен, погружен в себя, однажды в порыве безобидной игры с ребенком и женой чуть не убивает ее, после чего признается: «Я ненормален!.. Я устал! Я не могу больше... Я устал убивать». Зная исторические события современной России, мы понимаем, почему героя раздражают противоречия: он не знает, против кого борется и есть ли смысл в этой смертельной битве. Руслан делает выбор и уходит из села.

Финальные кадры фильма вновь отсылают нас к войне в Чечне, когда мы видим, как дети играют в войнушку.

Со своим притеснением пытается бороться и главная героиня ленты. Свекровь недовольна тем, как она стирает, не может скрыть своих чувств к мужу и т.д. Но героиня не молчит, она защищается и демонстрирует свою злость, выливая тазик с грязной водой прямо в ноги подстрекающей свекрови. Для чеченской девушки это дерзкий поступок, который может разрушить семью и опозорить ее в глазах общества.

Уход в радикальную религиозность – еще один способ выйти за привычные сковывающие рамки, которому посвящен другой короткометражный фильм Мусаевой «Легкая вина». Главная героиня Марьяна возвращается в родной дом после развода и знакомится с соседкой, муж которой в отъезде. Дружба становится близкой, и однажды Марьяна получает стопку религиозных книг, которые, по словам подруги, ей дадут ответы на все вопросы. Так мы понимаем, что муж соседки не просто в отъезде, а «ушел в лес», куда постепенно начинают вербовать и девушку, пережившую мучительный брак. Марьяна примеряет платок перед зеркалом, а одним ранним утром, покрывшись полностью, сбегает. Соседка с мужем ожидают ее на улице, чтобы увезти туда, где готовят будущих смертниц. В финале режиссер демонстрирует архивные съемки с домашних праздников и посиделок, где дети радостно носятся по дому, с документальными кадрами подготовки шахидок: полностью покрытые девушки тренируются в лесу стрельбе из автомата. Так публичная история становится частью творческого высказывания, не присутствуя в ленте в качестве конкретных исторических событий или отсылок к ним, но определяя ход повествования и контекст.

Олег Хамоков за основу своей короткометражной дипломной работы берет древнегреческую трагедию Софокла «Антигону» и пьесу Жана Ануя, оставляя без изменений название. Важно то, что действие древнегреческой трагедии переносится на Кавказ и разворачивается на фоне «Города мертвых» (места древних захоронений с узнаваемым комплексомсклеповых сооружений у селения Даргавс в Северной Осетии), а также в горах Абхазии и Кабардино-Балкарии. Язык повествования – родной для автора – черкесский. Таким образом, автор взял общеизвестный античный сюжет и перенес его в иное пространственно-временное измерение. По мнению автора, подобное сравнение стало возможным благодаря созвучности с кавказской фактурой и философией. Таким образом, автор берет исторический материал, перенося из него все вплоть до костюмов в иную культурную и языковую реальность, чтобы исследовать неизменность человеческой природы, где по-прежнему власть и эгоизм являются



Заира Ширитова в роли Антигоны
Кадр из фильма «Антигона», режиссер Олег Хамоков, 2015

главной движущей силой человеческого существования. Однако в отличие от древнегреческого драматурга Хамоков будто оставляет малую надежду на спасение: Креонт пытается спасти Антигону, и в финальном кадре она открывает глаза. Фильм «Антигона» служит еще одним примером работы с историческим материалом в современном контексте, однако здесь как прошлое, так и настоящее являются условными, границы их размыты. На передний план, на наш взгляд, выходит разговор о цене человеческой жизни и традиции, которая как в Древней Греции, так и на Кавказе амбивалентна: с одной стороны, она организует общество, с другой – служит источником противостояния и конфликта. Цветовая неоднородность фильма, переходящая от черно-белой съемки к сепии или даже цвету, также является художественным приемом, через который автор связывает прошлое с настоящим.

Как мы видим, молодые режиссеры с Кавказа работают с современным материалом, но в своих картинах актуализируют события непрожитого прошлого. Картинам Кантемира Балагова, Киры Коваленко, Владимира Битокова, Олега Хамокова, Гаджимурада Эфендиева, Малики Мусаевой свойственна работа с ощущением зажатости между традиционным миром, в котором жить уже невыносимо, и новым, который пугает своей неизвестностью. Неудивительно, что герои картин оказываются в точке выбора, которая ведет к отрицанию или побегу. И тем не менее современный кавказский кинематограф выводит в главные герои людей, которые больше не бегут ни от себя, ни от своей истории. Примечательно, что эти герои – женщины. В картинах «Теснота», «Разжимая кулаки» мы видим искренних, сильных молодых женщин, выбирающих свободу и разделяющих ответственность за свой выбор. Не менее сильные женские образы созданы в картинах Хамокова. Мечтающая только о тихом семейном

счастье семнадцатилетняя Дина к концу фильма вырастает в сильную и последовательную женщину. Антигона в одноименном короткометражном фильме Хамокова также является классическим примером женщины с высокими представлениями о чести и храбрости. В меньшей степени очевидные, но, безусловно, положительные женские образы мы видим в картине «Хамса» Гаджимурада Эфендиева и в «Приоткрытой двери» Малики Мусаевой.

Режиссеры ищут новые художественные способы говорить о современном общественно-политическом контексте и прошлом. Они активно обращаются к теме войны и исторических травм. Среди событий, актуализируемых в разных картинах учеников Сокурова, можно выделить Кавказскую войну, Великую Отечественную войну и блокаду Ленинграда, войны в Чечне на рубеже XX–XXI веков и последующие за ними теракты по стране. Публичная история становится частью кинематографического повествования, актуализируя прошлое и вписывая его в современный художественный контекст.

Елизавета Юрьевна Разина

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»
в ФИЛЬМЕ КИРЫ МУРАТОВОЙ
«ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР» (1992)

В первую очередь, конечно же, следует обозначить терминологию. «Маленький человек» как тип героя русской литературы – это человек незнатного происхождения, низкого социального положения, не обладающий большими средствами, не блещущий талантами.

Первым таким героем из отечественной литературы стал Самсон Вырин, персонаж повести А. С. Пушкина (1799–1837) «Станционный смотритель». После этого произведения «маленький человек» появляется в повести Н.В. Гоголя (1809–1852) «Шинель». Трудно не процитировать Федора Михайловича Достоевского (1821–1881): «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». Это означает, что тип литературного героя, описанный Гоголем, оказал большое влияние на поэтику писателей, творивших в последующие десятилетия, в том числе и на самого Ф.М. Достоевского¹.

Крупный исследователь истории русской литературы Владимир Самойлович Белькинд в своей статье Пушкинского сборника сравнил образы «маленького человека» у А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя². По мнению исследователя, образ Самсона Вырина в повести Пушкина «Станционный смотритель» полностью раскрывается в семейной драме. Задеты отцовские чувства смотрителя, а его человеческое достоинство оскорблено. Несомненно, изменения описываемых событий зависят от резких перемен в частной жизни героев. Однако, как считает Владимир

¹ «Маленький человек» в русской литературе [2018.06.06] // URL: <https://zen.yandex.ru/media/litra/malenkii-chelovek-v-russkoi-literature-5b17d12d55876b04b08e3599> (дата обращения 09.02.2024)

² *Белькинд В.С.* Образ «маленького человека» у Пушкина и Достоевского // Пушкинский сборник. Псков: [б.и.], 1968. С. 140.

Самойлович, невозможно не увидеть в пушкинском конфликте выражение социального разделения, где частная жизнь складывается в соответствии с правовым и материальным положением. Профессор Н.Я. Берковский тоже обращает внимание на социальную природу противоречия: «Самсона Вырина Пушкин изображает с сочувственным вживанием в его социальную личность, с точностью во всем, что отмечает, как поставлен он в служебном, общественном мире»¹.

Дальше исследователь рассматривает образ Акакия Акакиевича, созданный Гоголем, который по-иному, чем Пушкин, демонстрирует взаимодействие личности и среды. Центральная тема смещается с семейной трагедии на общественные явления, на окружающую обстановку. Типичность главного героя проявляется не в раскрытии его личностных качеств, а в желании обобщить в поэтическом образе черты общества. Белькинд утверждает, что для Гоголя Башмачкин в первую очередь мелкий чиновник, полностью находящийся в сфере рабочих отношений. Акакий Акакиевич существует лишь в мире бумажной волокиты, простейшего переписывания, удовлетворения своих первичных потребностей. По мнению Владимира Самойловича, Башмачкин – это жертва не определенной личности, а безличного и жестокого государственного порядка, который воплощен в типизированном образе «важного лица».

Одним их типов «маленького человека» является Лука Прохорович из одноименной повести Евгения Павловича Гребёнки (1812–1848), который жаждет добиться всеобщего уважения благодаря своему финансовому статусу или сменой внешнего облика. Интерес к теме «маленького человека» у Евгения Павловича появился благодаря гоголевским «Запискам сумасшедшего». У Гребёнки несчастная жизнь «маленького человека» выглядит насмешливо, выражает пренебрежительное и отрицательное отношение автора к герою. Другой вариант маленького человека – тот, кто до жути окутан ужасом перед самой обычной жизнью – это учитель греческого языка Беликов из рассказа Антона Павловича Чехова (1860–1904) «Человек в футляре». «Маленький человек» Чехова сам, без давления общества, избрал себе такой путь, отгородившись от окружающего мира маленькими страхами, опасками и запретами. Постоянные предостережения, консервативность и обыденность стали основными характеристиками его зоны комфорта. Типы маленького человека, которые на фоне тотальной бюрократии отличаются еще и психической нестабильностью, представлены у Федора Михайловича Достоевского, например, в «Двойнике». Психическое раздвоение господина Голядкина, главного героя повести,

¹ Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 329.

произошло из-за уязвленного чувства собственного достоинства, из-за того, что Голядкин недоволен собой при завышенных требованиях к жизни. Представлены они и в «Дьяволиаде» Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940): «нежный тихий блондин» Коротков – маленький винтик жестокой бюрократической машины, и его история дает нам возможность увидеть, как выпадение «маленького человека» из общего хода конвейера может свести героя с ума. Есть и те, кто из-за горя от собственных поражений в отчаянии решают покончить жизнь самоубийством: Иосаф Иосафыч Ферапонтон – «Старческий грех» А. Писемского (1821–1881); Сергей Петрович – «Рассказ о Сергее Петровиче» Л. Андреева (1871–1919).

Отечественный кинематограф продолжает раскрывать концепт «маленького человека» и в постсоветском культурном пространстве, в частности, в фильмах Киры Муратовой (1934–2018)¹, которая прожила долгую творческую жизнь и только в 2012 году сама заявила, что уходит из профессии. Ее фильмы отличались оригинальностью и стояли особняком и в советские годы, и в постсоветские, и совсем недавно – в минувшее десятилетие. Последние годы она жила в Одессе, где в 1961 году начала свою работу в кино. К. Муратова в фильмах последних десятилетий, на наш взгляд, особенно ярко демонстрирует метаморфозы «маленького человека» нашего времени. Авторский мир Киры Муратовой представляет концепт «маленького человека», который вырос из традиций русской литературы, но оформился совсем иначе у режиссера². Мы бы отнесли к этой теме и ее советские фильмы «Короткие встречи» и «Долгие проводы», но поскольку мы в этой части работы касаемся постсоветского культурного фона, то выделили бы фильмы «Чувствительный милиционер», «Увлеченная», «Настройщик», «Мелодия для шарманки» и др.

Так, в ленте «Чувствительный милиционер» (1992), где главным героем выступает милиционер Толя, нашедший младенца – девочку – и желающий ее удочерить вместе с женой, рассказана трогательная история, которая достаточно распространена и в литературе, и в кино, но она так описана режиссером, что перед нами предстает новый старый герой – этот самый «маленький человек». Часто этой картине приписывают тему упадка нравственности и разрушения культуры. На наш взгляд, – это и так, и иначе.

¹ Абдулаева З. Кира Муратова. Искусство кино. М.: НЛО, 2008.

² Капитонов Д. С. Концепт «Маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченная» (1994) // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-malenkiy-chelovek-v-filmah-kiry-muratovoy-chuvstvitelnyy-militsioner-1992-i-uvlecheniya-1994> (дата обращения 06.02.2024).

Иначе, потому что добрый герой явно несет черты неприкаянного «маленького человека», он терпит неудачу и так и не может удочерить девочку, правда, в конце фильма мы узнаем, что он скоро сам станет отцом.

Многие кинокритики отметили, что фильм начинается с титров, где нет прописных букв, имена создателей картины представлены строчными буквами. На наш взгляд, это как бы подчеркивает ситуацию повседневности и косвенным образом свидетельствует и о теме «маленького человека». Отсыл к «маленькому человеку» есть и в первой сцене фильма, когда милиционер находит лежащего в поле плачущего ребенка и пытается его успокоить поцелуями и починить лежащую рядом куклу. Нельзя не отметить, что пластическое решение кадра напоминает немое кино (в сцене с ребенком звуком был только плач ребенка) Чарли Чаплина, о творчестве которого мы говорили и у которого мощно представлена тема «маленького человека». Ребенок успокаивается только тогда, когда милиционер закутывает его в свою рубашку и берет на руки.

В сцене эмоциональных возмущений проснувшихся жителей, требующих убрать собак, также присутствует тема «маленького человека»: только один милиционер спокоен и рассудителен в орущей толпе, в которой он предстает зрителю в преобразованном облике мадонны с младенцем да еще с тихой проникновенной речью о роли человечества. В сцене в милицейском участке, где царят хаос и безразличие, по сути, один милиционер Толя начинает разбираться с горе-грабителем, который просится переночевать в милиции, так как его мама не пускает домой после 11 вечера.

Когда режиссер знакомит зрителя с семьей милиционера, с ее неустроенным бытом, то зритель не может не видеть в этих героях обычных «маленьких людей», которые живут в стандартной квартире и даже не имеют необходимых предметов мебели и утвари: у них нет шкафа, они спят на матрасе, купаются в ведре, а едят из сковороды. Тем не менее все их действия хорошо слажены, синхронизированы и напоминают ежедневные ритуалы. Со временем в их квартире появляется телевизор, прочая техника, пространство обживается, тем самым потребность в ребенке у пары только усиливается, и они решают удочерить подкидыша.

Сам герой поднимает проблему «маленького человека» в своем монологе о случайности: «Так если рассуждать, то все дети случайность, и все вообще случайность, и никто ни за что не отвечает, и ни в чем не виноват, и ничто не обязательно, и мне это тогда не интересно, вовсе ни к чему, и скучно, как будто я вообще никто».

Вообще, интересно, что все герои Муратовой изъясняются именно монологами. Они как несостоявшиеся актеры, со своими языковыми особенностями, мимикой и пластикой, и все добиваются внимания

милиционера, точно так же, как «маленький человек» стремиться добиться уважения и интереса со стороны окружающих. В фильме персонажи второго плана настолько тщательно совмещены в кадре и проработаны, что втянуты в единый круговорот событий. Несомненно, такая полифоническая структура позволяет еще глубже оценить концепт «маленького человека», предложенный Кирой Муратовой.

Центральным элементом в описании главного героя становится эпизод вечернего разговора с женой, где милиционер признается в любви к стенке: «...жалко (стенку), как будто я все это люблю». По Кире Муратовой, любовь чувствительного человека – жалость: «Если жалко – значит любишь. Все, что не любовь – смерть». Так, милиционер, стремясь удочерить ребенка, решает судиться, и выясняется, что доктор Захарова, которая осматривала девочку в участке, и есть его конкурент. На вопрос исполкома о зароботке герой эмоционально отвечает: «Нормально зарабатываю! Не хуже людей!», что вновь отсылает нас к проблематике «маленького человека»: оценки результатов его трудовой деятельности. Однако суд молодая пара проигрывает, чем супруга милиционера очень возмущена, считая, что «нельзя так шутить над милицией».

А упадок нравственности и разрушение культуры в фильме «Чувствительный милиционер» демонстрирует сам стиль повествования Киры Муратовой – саркастичный и утрирующий детали, настаивающий на том, что этот герой скоро исчезнет как тип. В своей картине режиссер показала это через странные и бесконечные монологи, через контраст между милиционером и окружающими его героями. Кинематографическое утрирование, кстати, очень характерно для стиля Муратовой, оно позволяет режиссеру любую историю превратить в абсурд, к чему Муратова часто стремилась, особенно в последние два десятилетия.

Так что, делая вывод, мы можем сказать, что проблема «маленького человека» никуда не исчезла в нашей культуре, в частности, в творчестве Киры Муратовой в нашем кинематографе и в постсоветское время, но конечно, эта эпоха представляют другой концепт этого героя. Он остается, более того, он явно сохраняет привлекательные черты, является если не глубоким, то тонким, размышляющим, «чувствительным», как сказано в названии фильма, но явно одиноким. В советском кинематографе демонстрация типа «маленького человека» оборачивалась не только подчеркиванием «большого», что в нем есть, но и указанием на то, что таких людей много вокруг. Кира Муратова с присущим ей сарказмом утверждает, что таких людей уже почти нет.

Николай Александрович Львов

«ДОН КИХОТ» ОРСОНА УЭЛЛСА:
ПРОБЛЕМА АВТОРА В НЕЗАВЕРШЕННОМ КИНО

Проблема авторства в искусстве – один из нерешаемых вопросов искусствоведения и эстетики. Если даже в дискуссии о литературных текстах автор находится в суперпозиции, то есть мы не можем с уверенностью сказать, существует ли автор в тексте своего произведения или нет, то в синтетических видах искусства, таких как кино, музыка, театр и видеоигры, вопрос осложняется тысячекратно многообразием форм, соединенных в произведении, и многообразием опыта участников создания такого произведения.

Герой данной статьи, Орсон Уэллс, один из хрестоматийных режиссеров-авторов, и сам скептически отзывался об авторстве в фильме и искусстве в целом. В своей лекции во Французской синематеке в 1982 году, обращаясь к студентам, Уэллс заявил: «Упадок кинематографа вызван прославлением и возвеличиванием режиссера, который уже не слуга актера, а его хозяин и господин. Работа режиссера состоит в том, чтобы открыть в актере что-то такое, о чем он и сам не подозревал¹».

Однако невозможно отрицать, что фильмам Уэллса присущи уникальные моменты, будь то проблематика, стилистика, методика, образность, свойственные именно тем картинам, которые мы называем «его».

При этом определение авторства в картинах Уэллса осложняется также тем, что будучи режиссером по меньшей мере 14 полнометражных фильмов (по непроверенным данным и еще нескольких, в которых Уэллс как

¹ Уэллс об Уэллсе: Статьи. Интервью. Сценарии. Мистер Аркадин: (Роман) / Пер. с англ. и фр. / Предисл. К. Разлогова; сост., коммент., фильмогр. Н. Цыркун. М.: Радуга, 1990. С. 94.

режиссер не указан), он имел полный контроль над отснятым материалом только в семи картинах. Кроме того, более 12 фильмов Уэллса (не считая сценариев, которые были им написаны, но не поставлены) так и не были закончены. Некоторые из этих работ восстановлены, некоторые утеряны навсегда. Таким образом, исследователь, занимающийся изучением кино Уэллса, при анализе произведения вынужден учитывать также и влияние режиссера монтажа, работавшего с отснятым материалом без участия Уэллса, или реставратора работы, смонтировавшего фильм уже после смерти режиссера.

Мы можем разделить незаконченные фильмы Уэллса на следующие категории:

– фильмы, выпущенные в прокат при жизни Уэллса, смонтированные без его участия, к работе над которыми впоследствии он хотел, но не смог вернуться (в том числе «Великолепные Эмберсоны», 1942; «Печать зла», 1958);

– фильмы отснятые, но незаконченные Уэллсом, выпущенные после его смерти, смонтированные по плану Уэллса реставраторами, а также версии фильмов Уэллса переделанные после его смерти согласно его желаниям (в том числе «Слишком много Джонсона», снятый в 1938 и законченный в 2014, версия «Criterion Edit» «Мистера Аркадина», 1955–2006; «Другая сторона ветра», 1970–2018);

– фильмы частично снятые Уэллсом, материал которых потерян и полная реставрация которых невозможна (в том числе «Все это – правда», 1942; «Венецианский купец», 1969; «Мечтатели», 1980).

Единственный незаконченный фильм Уэллса, не подходящий ни к одной из этих категорий, – это «Дон Кихот», съемки которого проходили между 1958 и 1972 годом, но так и не были закончены. При этом фильм под названием «Don Quijote de Orson Welles» вышел в 1992 году, смонтированный режиссером Хесусом Франко, который работал с Уэллсом над фильмом «Полуночные колокола» (1966). В отличие от версий-реставраций «Печати зла», «Мистера Аркадина» и «Другой стороны ветра», работа Франко не основывалась на монтажных листах, заметках и планах самого Уэллса, а была выполнена куда более вольно. Так, столкнувшись с нехваткой материала для монтажа, Франко заменил отсутствующие сцены фрагментами из других проектов Уэллса, в первую очередь, отрывками из телепередачи «В стране Дон Кихота» (1966).

В результате работа Франко была воспринята чрезвычайно негативно и наследниками интеллектуальной собственности Уэллса, и кинокритиками, и уэллсоведами. В своей работе «Когда и как мы можем закончить “Дон Кихота” Уэллса» киновед Джонатан Розенбаум пишет: «Франко

извратил и искажил материал Уэллса больше, чем кто-либо, включая тех, кто монтировал “Великих Амберсонов” и “Мистера Аркадина”»¹.

В чем же причины, по которым к восстановленным версиям «Аркадина» и «Другой стороны ветра» киноведы склонны относиться как к каноническим работам Уэллса, а к «Дон Кихоту» Франко, скорее, как к «Великолепным Амберсонам» – изуродованному, но все еще прекрасному произведению, которое восторгает в первую очередь грандиозностью режиссерского замысла, а не мастерством исполнения? Одна из причин – упомянутая вольность Франко, недостаточная бережность реконструктора в обращении с первоисточником. Здесь следует отметить, что при создании восстановленной (re-edit) версии «Печати зла» 1998 года реставраторы пусть и следовали знаменитому «Меморандуму» Уэллса, который содержал правки к студийному монтажу версии фильма 1958 года, все равно вынуждены были использовать в монтаже сцены, снятые без самого Уэллса вторым режиссером Клиффордом Стайном, то есть так же, как и Франко комбинировали фильм Уэллса с инородным материалом. В восстановленной версии «Венецианского купца», показанной на 72 Венецианском кинофестивале (2015), на восстановленный видеоряд 1969 года была наложена запись монолога Шейлока, записанная Уэллсом в 1980-е и не предназначавшаяся для использования в этом фильме. Таким образом, то, что кинокритики не прощают Франко, простительно, с их точки зрения, для некоторых других реставраторов.

Другая причина этого особого положения «Дон Кихота» – отсутствие каких бы то ни было доказательств того, что Уэллс хотел бы, чтобы этот фильм был закончен после его смерти. В случае с «Другой стороной ветра» существуют свидетельства желания Уэллса, чтобы картина была завершена, например слова Питера Богдановича, ученика и последователя Уэллса: «Орсон сказал мне: “Если что-то случится со мной, закончи это [фильм], хорошо?” Это, конечно, было честью для меня, но в то же время и ужасным моментом. Он настаивал на том, чтобы я пообещал ему»². «Дон Кихот» же, судя по словам самого режиссера, оставался для него очень личным проектом. «Теперь фильм можно закончить, когда я захочу, так как он был снят полностью на мои деньги. Никто не имеет права

¹ *Rosenbaum J.* When Will – and How Can – We Finish Orson Welles’s Don Quixote? Berkeley: University of California Press, 2017. – <https://doi.org/10.1525/9780520940710-028>

² *Swains H.* Deal Near on Lost Welles // The Sun. 2007.04.02. – URL: <https://web.archive.org/web/20180831035338/https://www.nysun.com/arts/deal-near-on-a-lost-welles/51609/> (дата обращения 08.02.2-24).

ставить мне палки в колеса или что-то навязывать. Писателя не заставляют закончить книгу, если он того не желает»¹, – говорил Уэллс в интервью «Аван-Сен. Синема» в 1982 году, за три года до смерти. Кроме того, Уэллс, опасаясь повторения судьбы его «Амберсонов» и «Печати зла», приобрел привычку намеренно путать материалы и монтажные листы к снятым фильмам, объясняя это тем, что «если кто-то найдет материалы, он не сможет понять последовательности, потому что только я ее знаю»². Уэллс создавал из катушек с пленкой борхесовские лабиринты, хранил пленки в разных домах на разных континентах, описывал их с помощью шифров, чтобы оставить за собой право, пусть даже посмертное, решить, как завершить работу над фильмом, и завершать ли ее вообще.

Третья причина негативной реакции на версию Франко, хотя и менее значимая, чем остальные, тем не менее должна быть упомянута среди прочих. Ею можно назвать творческую биографию реставратора, которая не внушала публике веру в способность такого режиссера восстановить утерянный шедевр Орсона Уэллса. Карьера Франко во многом состоит из эксплуатационного кино, фильмов категории Б и порнографии.

Впрочем, и расхождение с первоисточником, и сомнения насчет желания Уэллса закончить картину, и неблагоприятная репутация Франко не так важны в вопросе о «Дон Кихоте», как содержательные и структурные особенности самого фильма, которые не допускают и мысли о возможной реставрации. На протяжении 15 лет работы над лентой Уэллс многократно менял актерский состав, подход к съемкам, сюжет и даже жанр «Дон Кихота». Сам он описывал работу с концепцией фильма следующим образом: «Я взялся за этот фильм, надеясь, что Франко со дня на день умрет. Но он не умирал. Пришлось смириться с обстоятельствами. Я переписал сценарий и отправил героев на Луну. Но затем на Луне побывали реальные люди, и я отказался от этой идеи, ведь она перестала быть фантастической... А потом умер Франко, но к этому времени я уже уехал из Испании»³. В какой-то период работы фильм должен был закончиться ядерным апокалипсисом, уничтожающим все человечество, кроме Дон Кихота и Санчо Пансы, в другой Уэллс хотел переделать отснятый материал в фильм-эссе наподобие своей «Фальшивки» (1973). Большая часть сцен снималась без сценария, Уэллс просто просил съемочную группу явиться к тому или иному месту в Севилье и отправляться импровизировать на

¹ Уэллс об Уэллсе: Статьи. Интервью. Сценарии... С. 98.

² *Heylin C. Despite the System: Orson Welles vs the Hollywood System.* Edinburgh: Canongate, 2005. P. 335.

³ Уэллс об Уэллсе: Статьи. Интервью. Сценарии... С. 98.

улицы города. Материал записывался на три разных формата пленки, из-за чего при монтаже страдало качество изображения. За время съемок умер исполнитель главной роли Франциско Ригуэрра, Уэллс переозвучил несколько сцен с его участием, почти идентично копируя голос и акцент актера. Какое-то время режиссер надеялся завершить работу подобным образом, снимая дублеров Ригуэрры со спины, но спустя три года умер и Аким Тамиров, сыгравший Санчо Пансу. Доминик Антуан, один из продюсеров «Другой стороны ветра», вспоминал, что Уэллс говорил ему, что сможет закончить работу над «Дон Кихотом» только если перестанет приезжать в Испанию. Каждый раз, когда режиссер оказывался в стране, он находил новый материал и идеи для фильма¹.

Именно в силу этих особенностей фильма стоит признать, что «Дон Кихот» не относится ни к одной из вышеперечисленных категорий незавершенных картин Уэллса, потому что «Дон Кихот» – не незавершенный, а незавершаемый фильм. Фильм, особая красота и ценность которого заключается в том, что он бесконечный, как сама история Дон Кихота, как история Орсона Уэллса. С таким подходом к этому фильму можно было бы отбросить псевдоэстетические споры об оправданности тех или иных решений реставратора-интерпретатора и разрешить тем донкихотствующим людям, которые примеряют на себя роль Орсона Уэллса, стремясь закончить его фильмы, строить на руинах «Дон Кихота», подобно тому, как возводились христианские храмы на месте античных руин. Потому что «Дон Кихота» Уэллса невозможно закончить, его можно только продлить в вечность, пронесся дальше рыцарское знамя его режиссера, пусть даже верхом на Росинанте. Потому что рыцарь печального образа, подобно картине Уэллса, был смешон и жалок с того самого дня, как вышел из Ламанчи, но странствует он и поныне.

¹ *Rosenbaum J.* Discovering Orson Welles. Berkeley: University of California Press, 2007. P. 78. – <https://doi.org/10.1525/9780520940710>.

Марина Сергеевна Хангалова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖИТЕЛЯ ПРОВИНЦИИ
В СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ
(на примере фотоальбомов Александра Калиона
«Русские» и «Снова в СССР»)

В отношении каждого человека точкой отсчета его собственной современности является его самобытное, идентифицирующее «Я». «Благодаря многообразию отличающихся друг от друга “Я”, проецирующих себя и стремящихся практически организовать вокруг себя среду, образуется динамичная архитектура общественной жизни как ее непрерывно меняющаяся, но в то же время и сохраняющая ее качество форма»¹. То, что включено в жизненный мир конкретного автора, одновременно является современным и тотальным. Наши современники – люди, имеющие индивидуально-личностную самобытность. Возможно, отличаясь от художника, его современники, тем не менее, существуют в одной с ним системе коммуникаций и находятся во взаимодействии.

Очевидная документальность фотографии – это неотъемлемое ее свойство и базовая характеристика. Смотрящий на фотографию доверяет ей больше чем живописи. Система отношений, сложившаяся в станковой живописи, отводит художнику место Творца. Он сам выбирает способ взаимодействия с холстом, рассматривая холст как объект своего творческого воздействия. Художник определяет выбор художественных инструментов, композицию, характер изображаемой сцены. Создание условий и обстановки осуществления художественной практики целиком отдано во власть художника. Именно он решает где, когда, в какое время и что произойдет.

Фотография, однако, не предполагает подобной свободы художественного самовыражения. Фотограф всегда ограничен ситуацией. По словам

¹ Павлов А.В. Заметки о современности и субъективности. Критерий современности // Социум и власть. 2013. № 1 (39). С. 5–14.

Жиля Морá, «что имеет наименьшее значение для фотографии – так это, пожалуй, тот, кто фотографирует». Как отмечает Анри ван Лиер, «инициатива фотографа проявляется только после других инициатив, а именно инициатив техников, естественного освещения и зрелища со своими структурами и действующими лицами»¹. В данном случае речь идет о постановочной фотографии, но это положение также применимо к фотографии в естественных условиях среды, города, события. Следовательно, необходимо наличие доступной части объективной физической реальности и техническая возможность ее зафиксировать на фотографии. Неотделимость фотографии от света реальности обуславливает доверие зрителя. Зритель склонен приписывать фотографии объективность, наблюдая ее техническую точность передачи линий, пятен и цветов. Здесь возникает возможность конструирования новой другой реальности, воссоздания уже ушедшей «современности».

Таким образом, фотография как медиум отображает, сохраняет и транслирует образы современного человека. Исследуя внутренний мир современника, фотограф воссоздает конструкцию и содержание модели своего времени.

Тверской фотограф Александр Калион родился в 1958 году на Северном Урале. В 1963 году семья переехала в Конаково (Тверская область). С 1975 по 1980 год учился в Калининском политехническом институте, где и увлекся серьезной фотографией. С 1980 года – штатный фотограф Конаковского фаянсового завода, участник и призер областных и всесоюзных выставок. В 2006 году А. Калион издает авторский фотоальбом «Русские. Провинция начала 1980-х»², где были использованы черно-белые сканы с негативов того времени. В мае 2009 года вышел в свет второй фотоальбом – «Снова в СССР»³, где представлены современные цветные фотографии жанровой тематики.

Фотосерия «Русские. Провинция начала 1980-х» была снята Александром Калионом большей частью в городе Конакове и Конаковском районе Калининской (ныне Тверской) области в 1979–1983 годах. «Издавая этот альбом, автор не притязал на масштабное исследование “загадочной русской души” <...> мне, фотографу-любителю, хотелось тогда найти правдивые образы живущих рядом людей. Без лишней

¹ Лиер А. ван. *Философия фотографии* / Пер. с англ. Ж.В. Шаповал. Харьков: Гуманитарный центр, 2019. С. 87.

² Калион А. *Русские. Провинция начала 1980-х: фотоальбом*. М.: R-Master, 2006.

³ Калион А. *Снова в СССР: Фотоальбом*. М.: Известия, 2009.

заумности, предвзятости и суеты запечатлеть в них коренное, истинное, хоть и не всегда здоровое, что воедино связывает поколения русских»¹.

Фотографии, сделанные в начале 80-х годов прошлого столетия в небольшом районном центре с его сельскими окрестностями, несут в себе глубоко личностное отношение автора к жизненным реалиям того времени. Поймать динамично развивающийся сюжет в законченную картинку видоискателя – довольно сложная задача, когда даже периферийное зрение не успевает отслеживать и оценивать развитие сюжета на краях кадра. Поэтому Александр Калион komponует кадр скорее интуитивно, с надеждой на везение, на случай, на удачу.

Выражая свое отношение к реальности, сопереживая ей, фотограф обнаруживает свою человеческую, гражданскую позицию, и в этом выдающееся различие фотографии от других видов изобразительных искусств. Ее вещной сущностью стало не изображение, не файл и даже не бумажный отпечаток. Вещной сущностью стало авторское отношение к мироустройству. Обнаружить и распознать бытие – чрезвычайно трудная задача, считает Александр Калион: необходимо отстраниться от бытового влияния вещей и событий, сопережить временному контенту, проявить «сопричастность» месту и действию. Иначе фотография не возвысится до уровня метафизического, останется лишь актом утилитарного или декоративно-прикладного назначения.

При съемке серии «Русские» Александр Калион вдохновлялся работами британского фотожурналиста из Magnum Photos Иана Берри (Ian Berry, род. в 1934). Его альбом «Англичане» (1981) содержит великолепное



Александр Калион
Сорванец. 1980-е
Фотоальбом «Русские»
Провинция начала 1980-х»

¹ Из личной беседы автора статьи с Александром Калионом. 01.07.2022.



Александр Калион

Либи. 1980-е

Фотоальбом «Русские. Провинция начала 1980-х»

визуальное повествование об английской повседневности 70-х годов XX века¹.

Иан Берри рассказывает о «членах закрытого национального клуба» (англичанам) с позиции стороннего наблюдателя, не вмешиваясь в ход событий, а фиксируя обыденные ситуации и людей, в них задействованных, в полноте непосредственности и достоверности. Фотограф снимает на праздниках, фестивалях, в прачечной, бассейне, пивной и галерее. В альбоме можно встретить фотографии с выставки мотоциклов, конкурса бальных танцев. Портретируемые максимально расслаблены и пребывают в своем естественном состоянии. Фотоизображения контрастны, линии и пятна подчинены оригинальной композиционной схеме, использован средний план, присутствует мастерская работа со светом.

Александр Калион: «У Берри меня привлекает полное единство формы и содержания: все линии у него рифмуются, работают. А линии – это то, что я все время вижу, – такие створы, знаки, которые я анализирую на визуальные соответствия. Когда я иду по улице, даже без аппарата, я мысленно делаю кадры, которые еще несколько секунд хранятся в памяти – получилось – не получилось. Такая работа, которая постоянно

¹ Берри И. Англичане: фотоальбом. М.: Планета, 1981.



Александр Калион
Из серии «Снова в СССР». 2000-е

совершается в мозгу. Это как музыка, которая беспрерывно звучит в ушах, ведь музыку слышишь всегда, верно?»¹.

Таким образом, Иан Берри конструирует реальность английской повседневности 1970-х, сохраняя этнографический отпечаток и совершенствуя язык бытовой и стрит-фотографии. Создавая фотографии своих современников-жителей Тверской области, Александр Калион документирует образ среднего российского провинциала 1980-х годов.

Наблюдая разрушение привычного порядка повседневности в 1990-е и репрезентируя собственные эмоции и переживания, тверской фотограф Александр Калион экспериментирует в поиске новых визуальных форм представления образа жителя провинции различных эпох. Александр Калион: «Я искал образы, характерные черты множества окружающих людей. Я сверялся со своей генетической памятью: похож ли этот человек на тех, кого я уже видел: может быть, во сне или в какой-то прошлой жизни. Или не похож? Похож ли он на персонажа рассказа, сказки, которые я когда-то прочитал? Или этот образ из просмотренного фильма?»².

¹ Из личной беседы автора статьи с Александром Калионом. 05.03.2023

² Из личной беседы автора статьи с Александром Калионом. 01.07.2022



Александр Калион
Из серии «Снова в СССР». 2000-е

Фотоальбом «Снова в СССР» – взгляд в наше прошлое через призму нашего настоящего. Это субъективная ненаучная попытка отыскать сегодня фрагменты того уклада, той цивилизации, тех отношений, которые, родив и вынырнув множество поколений, сами безвозвратно исчезают, растворяясь в глобальных процессах. Это попытка рассмотреть и распознать на лицах живущих рядом людей общую родовую отметинку, печать «малой Родины».

Съемки происходили в сорока районах Тверской области в 2006–2008 годах в разное время суток и времена года. Александр Калион

неизменно взаимодействует с портретируемыми. Прежде всего, он устанавливает контакт, разговаривает с интересным прохожим – жителем города – и в процессе общения фотографирует. Поэтому его работы максимально эмоциональны, изображенный типаж 2000-х годов будто вступает в разговор уже со зрителем, раскрываясь ему в своем аутентичном облике и настроении.

Персонажи снимков Александра Калиона живут рядом с нами, радуются, печалются, злятся и умиляются, и редко встретишь на улице «убитое горем» страдальческое лицо – распространенный фотографический штамп. «Снова в СССР» – ироничный взгляд фотографа на наше прошлое и настоящее, где он постарался избавиться от расхожих штампов. Ведь ирония – лучшее лекарство против лжи.

На фотографиях Александра Калиона портретируемый всегда гармонично вписан в окружающее пространство, автору важно поймать момент идеальной композиции вокруг главного объекта. Здесь Александр Калион ориентируется на внутреннее ощущение: «Где бы ты ни был, камера всегда висит у тебя на локте, объектив подмышкой, затвор взведен, экспозиция выставлена, дистанция – три-четыре метра. Все мысли из головы выкидываешь и ждешь, когда тебе “ёкнет”. Среди серой обыденности улиц вдруг блеснет что-то. Тут не раздумывая – клац! Сработала в голове релюшка. Потом разберешься, проанализируешь, что к чему. Редко, очень редко так бывает, но зато, если блеснуло, если сердце подпрыгнуло – сразу

бежишь проявлять пленку, ждешь и ищешь только этот кадр. И еще страшно волнуешься, переживаешь: как экспозиция? попал ли в резкость? не дернулась ли рука? Чудно, но, как правило, рядом кадры и смазанные, и пересвеченные, а этот, нужный тебе – просто красавец»¹.

Таким образом, репрезентация образа жителя провинции в работах Александра Калиона позволяет проследить художественно-стилистические особенности портретного и бытового жанра современной российской региональной фотографии. Как правило, это поясной портрет, либо портрет в полный рост с максимально информативным пространством вокруг как естественной природной среды у жилища портретируемого, так и внутри него. Детализация предметов быта, личных вещей и маркеров времени на фотографиях современных авторов сохраняет уникальную интерпретацию образа провинции и ее жителей в истории отечественного фотоискусства.

¹ Из личной беседы автора статьи с Александром Калионом. 01.07.2022

ВОСТОЧНОЕ ИСКУССТВО В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Милалика Сергеевна Авдеенко

РЕТРОСПЕКТИВА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО ВЛИЯНИЯ НА РУССКИЙ ФАРФОР НА ПРИМЕРЕ ИЗДЕЛИЙ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА: РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

История Императорского фарфорового завода насчитывает более двухсот семидесяти лет, его изделия хранятся в крупнейших музеях мира (Государственный Эрмитаж, Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Музей Метрополитен в Нью-Йорке и многие другие). Завод менял название несколько раз, но в 2005 году ему вернули историческое наименование.

В конце XIX – начале XX века велся активный поиск новых форм и сюжетов во всех сферах искусства как в Европе, так и в России. Многих художников вдохновляли дальневосточные мотивы. Пути их воздействия на изделия Императорского фарфорового завода (ИФЗ) отнюдь не линейны. Японское влияние не всегда возможно разграничить с китайским, помимо ориентации на собственно фарфор имели значение и общие эстетические принципы живописи и прикладного искусства Китая и Японии (к примеру, популярной в Европе гравюры на дереве направления укиё-э). Что-то могло восприниматься уже через призму европейской переработки – в качестве раннего примера утверждения стиля ар нуво в сочетании с дальневосточными мотивами можно упомянуть изготовление французскими мастерами сервиза Ламбер–Руссо и поиски Эмиля Галле. Для России особое значение имела особая – в духе северного модерна – интерпретация дальневосточного искусства Арнольдом Крогом, ведущим мастером Копенгагенской королевской фарфоровой мануфактуры.

До момента знакомства с художественными принципами копенгагенского стиля мастера Императорского фарфорового завода периодически возвращались к интерпретации китайских и европейских изделий в стиле шинуазри. В изделиях XVIII века в композиции росписей могли сохраняться свойственные китайской (но также и японской) эстетике принципы «пустоты» и асимметрии – например в вазе И.Г. Миллера середины 1760-х годов (фарфор, подглазурная роспись кобальтом, пленка,

золоченная бронза, ГМЗ «Петергоф»), тогда как в XIX веке, в условных ампире и «постампире» в посуде «по китайским мотивам» композиции, напротив, стали симметричными, а узор равномерно заполнял всю поверхность (ваза с крышкой, ИФЗ, середина XIX века, фарфор, подглазурная роспись кобальтом, ГМЗ «Петергоф»). Это характерно для европейского фарфора и для изделий ИФЗ.

В сравнении с прихотливыми фантазиями XVIII столетия, в XIX веке следование дальневосточным образцам могло носить более документальный, копирующий характер. Однако восходящие к эпохе шинуазри китайские мотивы обнаруживаются в русском фарфоре второй половины XIX и даже начала XX века (невзирая на модный японизм и ориентацию мастеров ИФЗ на копенгагенский стиль). Хорошим примером является блюдце из чайных пар с изображением птиц на ветках (1870–1880-е, ВМДПИНИ).

В период классицизма и позже стремление к точности воспроизведения дальневосточных образцов касалось изделий не только китайских, но и японских. В вазе с крышкой середины XIX века, сделанной на Императорском фарфоровом заводе, мы видим пример такого «документального подхода». Скорее всего, копировали с японской вазы в форме гуань.

В настоящее время мастера вновь обращаются к китайскому и японскому влиянию, не всегда их разделяя, пытаются создать новые формы и росписи. Рассмотрим чайную пару из коллекции «Монплезир». Ее название, как говорят авторы, происходит от дворца Монплезир в Петергофе, где Лаковый кабинет был декорирован в стиле шинуазри (в переводе с французского – китайщина). В изделиях этой серии «соединили современные тренды с французским шармом и сдобрили восточной эстетикой»¹.



Ольга Будашова, Сабин Шеневье
Коллекция «Монплезир». 2022
Императорский фарфоровый завод
Твердый фарфор, роспись
подглазурная монохромная

¹ Императорский фарфоровый завод [сайт]. URL.: <https://www.ipm.ru/collections/monplezir/> (дата обращения 08.02.2024)

Чайная пара из этой коллекции отличается популярной в настоящее время простой формой и украшена монохромной росписью в жанре китайской живописи «цветы и птицы». В данной коллекции автор решил использовать как основной цвет росписи не синюю краску, то есть кобальт, а неяркую фиолетовую. Цвет создает ощущение нереальности – рисунок как бы расплывается и вот-вот пропадет. Безусловно, простая форма изделий заставляет обратить внимание на саму роспись, но из-за тусклого цвета рисунок теряется. Возможно, гармоничнее смотрелась бы классическая для восточных изделий бело-голубая гамма, а также закругленные формы у чашки.

Следует отметить, что обращение к жанру «цветы и птицы» не обязательно напрямую восходит к Китаю – подобные мотивы («нежные, еще безлистные цветущие ветви деревьев, стаи легкокрылых птиц, готовых спорхнуть с качающихся ветвей»¹) не менее популярны были и в искусстве Японии. Еще в 1870-х годах ими вдохновлялся представитель французского японизма, Анри Ламбер. В своем сервизе (сервиз Ламбер–Руссо, 1873–1875, выполнен по заказу выдающегося ювелира Фредерика Бушрона²), он неоднократно использовал мотив «птица на зацветшей древесной ветке», чередуя его с обращением к пейзажным композициям по гравюрам Андо Хиросигэ, Утагавы Кунисэи, Китагавы Утамаро, Каванабе Куосая и других.

Помимо повторения в росписях сосудов мотивов дальневосточной живописи и графики особым вариантом воспроизведения и художественного переосмысления дальневосточного влияния было обращение к «фигурной» – то есть скульптурной форме, со скульптурным декором – посуде. И в Китае, и в Японии делали чайники, тарелки и иную посуду в форме листьев, цветков, украшали рельефными изображениями «ползущих» по поверхности животных, например крабов.

Во Франции особый интерес к скульптурному фарфору проявил «пионер» ар нуво и коллекционер японского искусства Эмиль Галле. В его «Вазе в виде раковины с лягушкой и рыбами» 1870-х годов очевидно как обращение к японским мотивам, так и их остроумная, игривая – вполне во французском духе – интерпретация.

¹ *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. С. 7.

² Музей Орсе [сайт]. URL: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/reccherche?search=henry+Lambert+1873%E2%80%931875&sort_by=search_api_relevance&items_per_page=15&search_type=simple_search&display_type=grid (Дата обращения 08.02.2024).

Несколько позднее сильными конкурентами французов (с точки зрения успешного художественного освоения дальневосточной традиции) становятся датские мастера, в том числе Копенгагенская королевская мануфактура во главе с художественным руководителем Арнольдом Эмилем Крогом. Показательно, что Крог вдохновился дальневосточными мотивами именно во Франции, познакомившись с коллекцией Самуэля Зигфрида Бинга. Его собрание японского искусства на тот момент времени было самым большим в Европе, включало в себя также и китайские изделия. «Простота мотивов, трактовка переднего плана и фона, отличавшаяся от европейской концепции перспективы, – вот что привлекало датских мастеров в искусстве Японии»¹. Крог привнес в национальный фарфор простоту мотивов, лаконизм форм и монохромную тональную роспись (бело-голубая гамма), которая придавала изображениям особую глубину; он вдохновлялся декоративными лаками и гравюрами Японии. Помимо характерной именно для Японии флоры и фауны, он активно обращался и к образам родной датской природы. В дальнейшем прочтение копенгагенской школой дальневосточного искусства открыло «дверь в родную природу» уже для русского фарфора ИФЗ². Александр III, будучи почитателем нового датского фарфора, решил внедрить копенгагенский способ декорирования в производство ИФЗ и пригласил в Россию мастеров датской мануфактуры. Григорий Дмитриевич Зимин обучался у датских мастеров и перенял их стиль³. Его лепная ваза с дельфинами (1898–1899) напоминает «скульптурные» работы Крога (например вазу с изображением лягушки середины 1880-х годов), но, пожалуй, отличается большей детализацией.

В выполненных уже после основательного знакомства с копенгагенским стилем изделиях ИФЗ японское влияние не всегда отделимо от общих принципов модерна. Воздействием эстетики модерна можно

¹ Ноттельманн С. Из истории Копенгагенской Королевской фарфоровой мануфактуры // Датский фарфор в России. 1880-е – 1917: Каталог выставки. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2006. С. 62.

² Цветкова Г.В., Цветкова Ю.Н. Вазы Императорского фарфорового завода конца XIX – начала XX. М.: Галерея Акварель, 2002. С. 6.

³ Подробнее об этом: Авдеенко М.С. Вазы А.Э. Крога и Г.Д. Зимина: дальневосточные мотивы глазами мастеров северного модерна // Всероссийская научно-практическая конференция молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер): сборник материалов. Часть 1. М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2017. С. 12 и далее.

объяснить сложные, «закрученные» движения линий, асимметрию, сочетание условного и натуралистичного, использование сложных цветов и градиента, а также «таяние» цвета и «вырастающие» из сосуда природные формы. Но, заметим, последнее созвучно не только модерну, но и традиционной живописи Китая, ксилографиям Японии, дальневосточному фарфору.

Как и в предшествующие периоды, европейских и русских мастеров привлекал не только фарфор с полихромными росписями, но монохромные изделия высокого огня. Последние были популярны как в Китае, так и в Японии, соотносились с философским представлением о «красоте в простоте». Например, китайский кувшин с изображением дракона периода династии Мин, выполнен с использованием только одной краски – кобальта (фарфор, подглазурная монохромная роспись кобальтом, начало XV века, династия Мин, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). В какой-то степени это можно назвать минимализмом.

Обращаясь к подглазурной росписи, копенгагенские мастера делали тональные переходы не разными оттенками краски, а послойно снимали ее, как в вазе с изображением силуэтов летящих лебедей авторства А.Э. Крога (1887). Мастера Императорского фарфорового завода тоже делали подобные вещи – ваза с изображением деревенского пейзажа с мельницей росписи Г.Д. Зимина (1917, фарфор, роспись подглазурная кобальтом, ГЭ).

Вариантом нового – в сравнении с этапом шиуазури – соприкосновения с дальневосточной эстетикой было обращение к монохромным изделиям без росписи. Их поверхности, оформленные в технике «пламенеющей» и потечной глазури, могли напоминать о рисунке каменных пород, свободным движением цвета вдохновлять на неторопливое созерцание ничуть не хуже, чем облака или волны.

В полихромных же росписях интерпретация А. Крогом японского искусства подразумевала определенную тонкость и легкость образов. В коллекции Музея керамического искусства Копенгагена хранится группа из двенадцати какэмоно, или висячих свитков, которые, возможно, были привезены Крогом из Парижа. На нескольких свитках изображены маленькие птички на ветвях с различными цветами, например, синица, сидящая на ветке цветущей вишни. Вероятно, они послужили источником вдохновения для Крога при работе над сервизом «Птицы» 1887 года¹.

¹ *Wagner M. Following the Japanese Trail: Karl Madsen and Arnold Krog – Danish Aspects of Natur in Pen and Porcelain, 1885–1900 Japanomania in the Nordic Countries, 1885–1918 / Ed. by G.P. Weisberg, A.-M. von Bonsdorff, H. Selkokari. New Haven, London: Yale University Press, 2016. P. 124.*

В данных изделиях наряду с изображением важную роль играет пустота, хотя иногда она и заполненная цветом. Пустота – один из эстетических и философских принципов восточного искусства, он «наследуется» японским искусством у китайского. Датчане достаточно тонко его почувствовали, они также эстетизируют «ничто», белизну поверхности; в искусстве модерна «пустой» фон может обозначить природную среду, подвижную стихию, он стремится образовать свой узор, определяет общий ритм композиции (например «Ваза с изображением змей» авторства К. Лисберга из собрания Эрмитажа и «Ваза с изображением плывущих рыб» авторства А.Э. Крога, 1893–1897, фарфор, роспись подглазурная, полихромная, ГМЗ «Петергоф»).

Во второй вазе рыбы будто бы растворяются в дымке. Дымка и туман в пейзажах Китая и Японии помогают отделять и, одновременно, соединять пространственные планы¹. Но, помимо этого, они передавали идею безграничной природы, наполненной дао, единым духовно-материальным началом. Пустота выступала «потенциальной возможностью всего»².

Русские мастера ИФЗ не менее активно обращаются к дальневосточной трактовке природного мотива «живое существо в органичной для него стихии», к «тающей» форме и многозначительной пустоте. Ваза с изображением рыб мастера Е.Ф. Кордес (1907) органично дополняет ряд японских и датских изделий (фарфор, роспись подглазурная полихромная, ГЭ).

Подобные решения созвучны также и эстетике модерна, сочетая в одной композиции реальное и условное, тщательное реалистическое изображение птицы, зверя и условный пейзажный задний план, обобщенный до силуэта и данный как бы в тумане³. В вазе с изображением летящих лебедей А. Крога (1887, фарфор, подглазурная монохромная роспись, ГМЗ «Петергоф») птицы даны силуэтно, нет проработки деталей, все построено на контрасте пятен синего и белого. Но и в вазе ведущего мастера ИФЗ Г.Д. Зимина «Цапли» (1904) изображение не натуралистично, а графично, особенно близки к китайско-японской манере приемы передачи оперения и воды.

¹ *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. С. 17–18.

² *Осенмук В. В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII – XIII века) в Китае. М.: Смысл, 2001. С. 86.

³ *Карякина Т.Д.* Русский и западноевропейский фарфор XVIII – начала XX века в собрании Государственного историко-архитектурного, художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно»: каталог. М.: Спутник+, 2015. С. 267.



Григорий Зимин
Ваза «Цапли». 1904
 Императорский фарфоровый завод
 Фарфор, роспись подглазурная
 полихромная
 Государственный Эрмитаж,
 Санкт-Петербург

XIX–XX веков под влиянием мастеров Копенгагенской фарфоровой мануфактуры. Но иногда создавались и более яркие полихромные изделия, как, например, ваза «Рыбы» (1910) Э.А. Сулиман-Грудзинского. Один из вариантов вазы Григория Зимина с рельефом в виде дельфинов (формовщик А.М. Лукин, 1894–1917, фарфор, рельеф, роспись подглазурная, ГЭ) похож на «зеленое семейство» китайского фарфора; при этом дельфины (мотив античного искусства) уподобляются «обвитым» волной дальневосточным карпам.

Теперь рассмотрим современное изделие Императорского фарфорового завода, вазу «Журавли» неизвестного автора. В ней также просматриваются дальневосточные мотивы. Вытянутая форма, которая расширяется кверху, отсылает нас к датским изделиям рубежа XIX–XX веков и испытавшим их влияние вазам ИФЗ. Так, данное изделие похоже формой на вазу «Журавль» 1911 года Елены Оскаровны Гаген-Торни, росписью – на вазу «Журавль» авторства А.Э. Круга. Мы можем назвать это отголосками датского влияния. Но современная роспись, пожалуй, более

Последнее, впрочем, в работах Г.Д. Зимина встречается нечасто. Редко акцентировалась каллиграфичность росписи, чаще использовались европейские (а не традиционные дальневосточные) линия и мазок. То же находим и у Круга. К примеру, в «Вазе с изображением цапли и ажурным бортом» (1887) дальневосточный традиционный «водный» узор вынесен на золотую диагональную полосу, а оперение прописано, скорее, в европейской манере (фарфор, подглазурная монохромная роспись, ГМЗ «Петергоф»).

Представляется, что важной чертой северного модерна, соединившейся с техниками, мотивами, композиционными принципами дальневосточного искусства, в изделиях ИФЗ стал колорит. Природная холодная гамма красок утвердилась в фарфоре ИФЗ на рубеже



Неизвестный автор
Журавли. XXI век
Императорский фарфоровый завод
Фарфор, роспись подглазурная, полихромная



Елена Гаген-Торн
Ваза. 1911
Императорский фарфоровый завод
Фарфор, роспись подглазурная полихромная
Из Гофмаршальской части,
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Форма Арнольда Крога
Роспись Анны Смиidt
Ваза с изображением летящих ласточек. 1896, 1909
Фарфор, роспись подглазурная полихромная
Музей-усадьба «Кусково»,
Москва



натуралистична. Это созвучно ряду решений датского и русского фарфора эпохи модерна, но не самому модерну и не дальневосточной эстетике с ее сдержанным минимализмом и многозначностью.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что дальневосточные мотивы в росписях, формах и принципах декорирования изделий по-прежнему привлекают мастеров Императорского фарфорового завода. В определенном смысле актуальны и восходящие к традициям XVIII–XIX веков способы художественной коммуникации с китайским и японским искусством, и открытия модерна (особенно северного, копенгагенского), тоньше почувствовавшего особую природную философию китайских и японских изделий и переключившего внимание с «экзотического» на «эзотерическое»¹. Принципиально новых и современных способов коммуницирования с богатым дальневосточным наследием в рассмотренных изделиях ИФЗ начала XXI века автором статьи пока что обнаружено не было.

¹ Сиповская Н.В. Фарфор в России XVIII века. М.: Пинакотека, 2008. С. 83.

Полина Алексеевна Пудова

**АФРИКА И ЕЕ ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА:
ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Межкультурное взаимодействие стран и континентов – проблемное поле для исследования самого разного профиля. И, как известно, смена художественной парадигмы в начале XX века сопровождалась в том числе изменением отношения к первобытному и традиционному искусству. Африканская пластика выступала одним из важнейших источников вдохновения в развитии идейно-формальных особенностей западноевропейского авангарда.

Отечественный опыт характеризуется иными внутренними механизмами, но все же находится в контексте времени: поиск истины и абсолютных ценностей также приводит художников «к истокам», выраженным в древних или экзотических формах. Сейчас, после прошедшего «Экономического и гуманитарного форума Россия – Африка» (2023) и приуроченных к нему тематических событий как никогда актуальным становится вопрос реконструкции этого культурно-исторического диалога. Тем более что общие аспекты темы все еще ожидают своего исследователя. Например, интерес к «Черному рейду» эмигранта А.Е. Яковлева возрос в 2017 году благодаря публикации его дневников¹, но африканский цикл художника все еще нуждается в искусствоведческой интерпретации. Отдельные включения «экзотических» мотивов также могут быть найдены на полотнах известных отечественных авангардистов. А развитие советской африканистики и энтузиазм оттепели послужили формированию особого пласта живописцев-шестидесятников, для которых

¹ Яковлев А.Е. Черный рейд. Путевой дневник путешествия по Африке в экспедиции автомобильного общества «Ситроен». М: Искусство XXI век, 2017.

Тропическая Африка и ее пластические искусства стали центральной темой творчества. О возможности посещения континента и внимании к его культуре свидетельствуют регулярные организованные поездки целой группы художников¹.

Цель исследования состоит в выявлении специфики восприятия образа Африки и отражения ее художественной культуры в русском и советском искусстве прошлого столетия. Для чего необходимо выделить два ключевых этапа обращения к материку: в первой половине 1910-х и 1960-х годов.

Однако первые российско-африканские контакты начались значительно раньше. При этом внимание русских путешественников было сосредоточено на северо-восточной части материка ввиду географической близости и торгово-экономических интересов (в 1869 году был открыт Суэцкий канал). Одним из первых на континенте побывал еще Афанасий Никитин, остановившийся в Сомали в ходе своего индийского «похода». А дневники разведчика Матвея Коковцова² времен Екатерины II могут считаться истоком отечественной африканистики³.

В XIX веке поездки на материк сопровождались сбором этнографических предметов, в будущем составивших основу коллекций петербургской «Кунсткамеры» (МАЭ им. Петра Великого) и Этнографического музея

¹ Гвинея / Ил. и текст М. Бирштейна, Л. Кравченко, Б. Преображенского, М. Шагинян. М.: Советский художник, 1965; Мали: Живопись. Рисунок. Гравюры / М.А. Бирштейн, Л.А. Кравченко, Б.В. Преображенский, М.Я. Шагинян. М.: Советский художник, 1965; По западной Африке. Выставка произведений заслуж. деятеля искусств Т. Тагиева. Баку: [Б.и.], 1962; *Долгоруков Н.А.* По странам двух континентов: путевой альбом. М.: Советский художник, 1966; Африка борется, строит, побеждает: каталог Московской фотовыставки. М., 1964.

² *Коковцев М.Г.* Описание Архипелага и Варварийского берега, изъясляющее положение островов, городов, крепостей, пристаней, подводных камней и мелей; число жителей, веру, обряды и нравы их с присовокуплением древней истории и с тремя чертежами. СПб.: Печатано у г. Вильковскаго и Галченкова, 1786; *Он же.* Достоверные известия об Алжире. О нравах и обычаях тамошнего народа; о состоянии правительства и областных доходах, о положении Варварийских берегов, о произрастаниях и о прочем. СПб.: Издано под смотрением и на иждивении Ф. Туманскаго: Печ. у Шнора, 1787.

³ *Косвен М.О.* Первый русский африканист М.Г. Коковцев // Советское востоковедение. 1956. № 2. С. 91–95.

в Москве¹. Интерес к традиционному африканскому искусству проявил и один из самых именитых собирателей своего времени С.И. Щукин: предметы из его коллекции сейчас экспонируются в ГМИИ им. Пушкина и активно используются на выставках, посвященных собранию².

Формирование современной этнографической науки об африканских народах будет складываться только в 1930-е годы, отсюда поразительным кажется раннее появление искусствоведческого эссе В. Матвея³. Хотя сочинение и было опубликовано в 1919 году посмертно, достоверно известно, что художник написал его за год до выхода «Негритянской пластики» К. Эйнштейна⁴, а материалы собрал еще в заграничной поездке 1913 года⁵. Школа Д.А. Ольдерогге в 1960-е годы подарила самые известные труды выдающихся советских африканистов: Н.Е. Григоровича⁶, Стерлигова⁷, В.Б. Мириманова⁸ и др.

При этом может быть установлена четкая хронологическая корреляция между развитием научной, художественной и литературной африканистики, связанной прямой и косвенной коммуникацией. Собственно, Владимир Матвей был художником, Николай Гумилев консультировался с эфиопистом Б.А. Тураевым⁹ и сам во время экспедиции 1913 года выступил в качестве этнографа¹⁰, художник М.А. Бирштейн состоял в дружеских отношениях с географом И.М. Забелиным¹¹, в фондах РГАЛИ также была

¹ Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе / Отв. ред. Р.Н. Исмагилова. М.: Восточная литература, 1996. С. 8.

² Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина = The Birth of modern art: Sergey Shchukin's choice [каталог выставки, ГЭ и ГМИИ им. А.С. Пушкина] / Сост. О.Д. Леонтьева, авторы статей М.О. Дединкин и др. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. С. 346–349.

³ Марков В. (В.И. Матвейс). Искусство негров. Пг.: Наркомпрос РСФСР, 1919.

⁴ Einstein C. Negerplastik. München: K.Wolff, 1920.

⁵ Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе. С. 31–32.

⁶ Григорович Н.Е. Традиционная скульптура йорубов. М.: Наука, 1977.

⁷ Григорович Н.Е., Стерлигов А.Б. Искусство Африки. М.: Знание, 1962.

⁸ Мириманов В.Б. Африка: Искусство. М.: Искусство, 1967.

⁹ Давидсон А.Б. Николай Гумилев: Поэт, путешественник, воин. Смоленск: Русич, 2001. С. 23.

¹⁰ Чистов Ю.К. Эфиопская экспедиция МАЭ 2008 г.: по следам Н. Гумилева // Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2008 г. / Отв. ред. Ю.К. Чистов, М.А. Рубцова. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 248–249.

¹¹ Забелин И.М. Лунные горы: Африканские повести / Худ. И. Урманче. М.: Мысль, 1969.

найдена открытка на имя художницы Н.Г. Хотемовой с репродукцией ее картины «Посланец мира»¹, подписанная поэтом-африканистом Е.В. Долматовским². Тексты каталога выставки по результатам поездки четырех советских художников в Мали в 1961 году свидетельствуют об их знакомстве с этнографическими исследованиями догонов³.

Также стоит полагать, что литература стала посредником между наукой и изобразительным искусством, поскольку именно в словесности этот интерес зарождается раньше. Африка как романтический образ чужбины будет упоминаться в творчестве литературных классиков еще в первой половине XIX века⁴. При этом главным источником африканских мотивов для литературы Серебряного века можно назвать «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова (1855)⁵, и эти веяния напрямую связаны с публикацией научных трудов, в том числе и переводных⁶. Внимание к Африке в среде отечественных авангардистов оказывается закономерным: анализ показывает стабильность и основательность ориентальных тенденций в русском искусстве во второй половине XIX – начале XX века: от передвижников⁷ до мирискусников⁸.

Экзотические мотивы в живописи художников близких «Бубновому валету»⁹ появляются лишь спустя пару лет после «открытий» П. Пикассо, пик этого интереса приходится на первую половину 1910-х годов,

¹ РГАЛИ. Ф. 1864. Оп. 2. Ед. хр. 470. Дарственная надпись Хотемовой Нонны Георгиевны. Л. 1.

² Долматовский Е.В. Светлая Африка // Юность. 1960. № 8. С. 70–80.

³ Мали: Живопись. Рисунок.

⁴ Кувишинов Ф.В. Тема Африки в русской литературе первой трети XX века // Вестн. ВГУ. Серия: филология, журналистика. 2015. № 2. С. 45.

⁵ Гончаров И.А. Фрегат «Паллада». Л.: Наука, 1986.

⁶ Кувишинов Ф.В. Тема Африки в русской литературе первой трети XX века. С. 46.

⁷ В частности, к африканской теме обращались К.Е. Маковский (1870-е), В.Д. Поленов (1880-е), К.Н. Верещагин (1880–1890-е), И.Е. Репин («Негритянка», 1876; «Африканский мотив»; «Негритянка», 1907) и др.

⁸ Известны поездки на материк З.Е. Серебряковой (1928–1929, 1932), К.С. Петрова-Водкина (1907, 1921), а также обращение к африканским мотивам в эскизах театральных костюмов А.Н. Бенуа («Петрушка», 1921), Л.С. Бакста («Клеопатра», 1909; «Шехеразада», 1910), М.П. Бобышова («Пантомима», 1931).

⁹ Н.С. Гончарова («Обнаженная негритянка», 1911), М.Ф. Ларионов («Деревенские купальщицы», 1909), Р.Р. Фальк («Негр. Артист цирка», 1917).

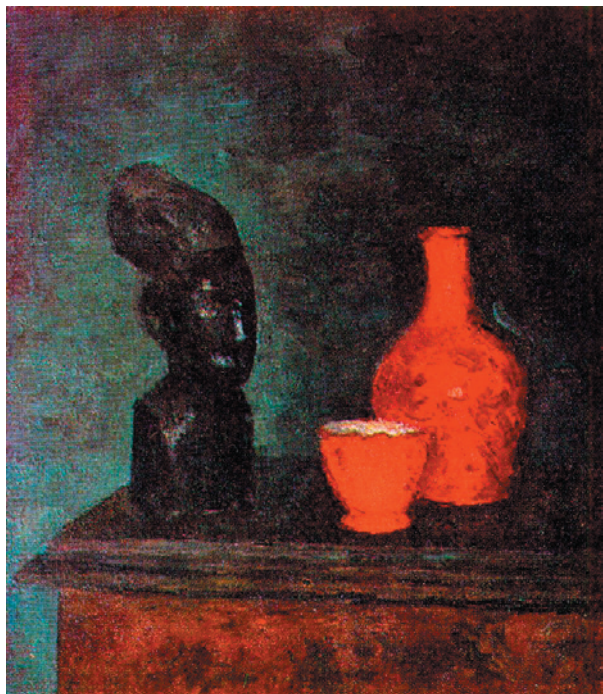
одновременно с поездками Н.С. Гумилёва в Абиссинию и сбором материалов для «Искусства негров» В. Матвеем; но быстро входит в стагнацию в связи с ранним уходом последних и началом Первой мировой войны, хотя частично и сохраняется в литературной среде.

Однако опыты реализма, модерна, примитивизма зачастую ограничиваются вниманием к «экзотической» природе за нераспространением предметов традиционной пластики на территории страны. Первыми обращаются к африканской скульптуре, возможно, Д.П. Штернберг и Р.Р. Фальк, побывавшие во Франции.

Африка активно появляется в работах художников, вынужденно или на время покинувших Родину. Самой яркой иллюстрацией этого явления является пример А.Е. Яковлева, сохранившего академические догмы, воспринятые в школе Д.Н. Кардовского, но также точно отразившего



Давид Штернберг
Обложка книги Ольги Гурьян «Галу и М'Гату негритянские ребята». 1930
(Москва: ГИЗ, 1930)



Роберт Фальк
Натюрморт с негритянской скульптурой. 1944
Холст, масло. 63.8 × 53.5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва

особенности населения, природы, культуры материка. Этнографические зарисовки художник выполнил в составе «Черного рейда» – уникальной и масштабной экспедиции 1920-х годов, организованной французской компанией «Citroën»¹. Эта тенденция характерна и для художников второй половины века – яркий тому пример творчество М.М. Шемякина, также обратившегося к африканской пластике во время эмиграции².

¹ См.: Яковлев А.Е. Черный рейд. Путевой дневник путешествия по Африке в экспедиции автомобильного общества «Ситроен».

² М.М. Шемякин использует традиционное искусство с конца 1960-х годов в качестве источника «метафизического синтеза». Наиболее ярким примером служит серия «Карнавалы Санкт-Петербурга».

Подробности исторического диалога Африки и СССР начинают только открываться в последние годы благодаря публикациям московского Института Африки. Тем не менее было выяснено, что характерные для искусства рубежа 1950–1960-х годов тенденции, выразившиеся во всеприятии разнообразных художественных методов и внимании к особенностям отдаленных или народных культур, находят нечто общее с устремлениями начала века и актуализируют интерес к этнографическим материалам. Начало африканского национально-освободительного движения и заинтересованность советских лидеров в происходящем приводят к своевременным культурным контактам, нашедшим отражение в массовом искусстве и поездках художников и писателей на материк, материалы которых представлены в РГАЛИ¹, РНБ, РГБ.

География стран при этом широка, как велико и количество имен, посетивших и возвращавшихся в Африку на протяжении десятилетий: Б.В. Преображенский, Н.А. Долгоруков, Л.А. Кравченко, М.Я. Шагинян и др. Африканские «сувениры» и впечатления послужили основанием для создания бесчисленного количества живописных и графических работ, в которых молодые африканские государства с подчеркнуто суверенной традиционной культурой и историей предстают своеобразной новой «Аркадией». Идеологическая направленность здесь сочетается с разнообразием живописных приемов. И крайне показательный пример М.А. Бирштейна, после запрета на выезд за пределы страны² запечатлевшего африканские статуэтки из коллекции С.И. Шуккина в стенах музея, демонстрирует глубину этого отклика.

Наиболее полно специфика африканской культуры, ее мифологический аспект отражается в творчестве двух малоизвестных художников Н.Г. Хотемовой и Д.Н. Дубровина. Несмотря на оригинальность мотивов творчество Хотемовой и Дубровина находится в контексте эпохи. В ходе анализа может быть продемонстрирована широта источников и аналогий не только среди традиционного искусства, но и отечественной и западной

¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 29. Ед. хр. 97. Документы о проведении выставки советского изобразительного искусства в странах Африки в 1975–1976 гг. Л. 1–31; РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 35. Ед. хр. 2660. Документы о проведении выставки «Советские художники об Африке» в Замбии и Мозамбике в 1988 г.; РГАЛИ. Ф. 2926. Оп. 6. Ед. хр. 12. Непал – Выставка эстампов. Польша – Международная выставка графики в г. Кракове. Сенегал – Выставка «Советские художники об Африке». Япония – Международная выставка графики в г. Токио. Л. 11–13.

² Макс Бирштейн. Жизнь и картины. М.: Галарт, 2000. С. 202–203.



Макс Бирштейн

Классическая африканская скульптура. 1965

Холст, масло. 80 × 100 см

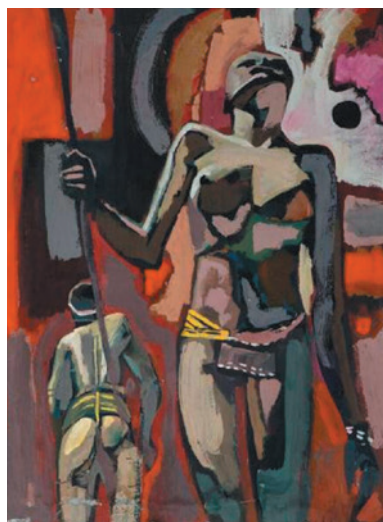
Аукционный дом «Совком»

живописи предшествующего времени. При этом способ отражения вариативен: от экспрессионистических композиций до декоративных решений.

В результате исследования установлено: существовали разные пути посещения Африки, выставки и другие культурные события регулярны, а советские африканисты – художники, писатели, ученые – были знакомы друг с другом. Личные контакты и общность впечатлений не могли не отразиться в живописи: в работах художников отличных друг от друга манер находятся общие параллели. Внимание к экзотической культуре в России не исчезало с момента его зарождения. Эти тенденции особенно актуализируются в последние десятилетия, о чем свидетельствуют анонс об открытии Музея культуры стран Африки в Москве и целый ряд тематических выставок в крупнейших музеях страны: ГМИИ им. А.С. Пушкина («Река Конго. Искусство Центральной Африки из собрания Музея Бранли, Париж», 2016), Государственном Эрмитаже («Трансфигурации. Маски Африки XIX–XX веков», 2021), ЦВЗ «Манеж» («Перевернутое сафари. Современное искусство Африки», Санкт-Петербург, 2023), Государственном Русском музее («Африка в русском искусстве», 2023).



Андре Дерен
Купальщицы. 1907
Холст, масло. 132 × 194 см
Музей современного
искусства, Нью-Йорк



Дмитрий Дубровин
Африка
Холст, масло. 120 × 90 см
Тульский музей
изобразительных искусств

Становится очевидным, что отечественная африканистика в самом широком смысле – целостное состоявшееся явление, которое требует комплексного методологического подхода в изучении. И, как показывает опыт, обращение к культуре отдаленных стран совпадает со временем поиска нового художественного языка, обогащая его тематические и пластические проявления. Поэтому, с учетом актуальных событий, стоит ожидать подобных явлений и в современных художественных практиках.

Дарья Сергеевна Шабанова

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ АБОРИГЕННОГО ИСКУССТВА НА ТАЙВАНЕ В 1990–2000-Е ГОДЫ

В конце прошлого века, когда на острове наметились тенденции к демократизации, в обществе стал подниматься «аборигенный вопрос». Более того, с конца XX века на Тайване стал активно возрастать интерес к аборигенной культуре и истории коренных народов.

Уже в 1980-е годы начался подъем аборигенного общественного движения, которое особенно ярко показало себя в 1990-е годы. Под влиянием демократических идей в политической жизни острова тайваньские аборигены стали все больше привлекать внимание к своему прошлому и своим проблемам. Особую роль в повышении интереса к аборигенам сыграла государственная политика, проводимая на Тайване в тот период. Некоторые представители высшей власти Тайваня стали распространять и даже в какой-то степени популяризировать аборигенную историю и культуру, в частности, через поддержку ряда проектов, направленных на изучение «истинных» корней тайваньцев.

Продолжая тенденцию, начатую в 1990-х годах, 1 августа 2016 года президент Китайской Республики Цай Инвэнь (蔡英文)¹ принесла извинения коренным народам от имени правительства. Кроме того, в тот же день президент объявила о создании «Комитета исторической справедливости и правосудия переходного периода аборигенов при администрации президента» (*цзунтунфу юаньчжу миньцзу лиши чжэнъи юй чжуаньсин чжэнъи взйюаньхуэй*, 總統府原住民族歷史正義與轉型正義委員會), который, по сути дела, выступает в качестве платформы для диалога между

¹ Тайваньский государственный и политический деятель; председатель Демократической прогрессивной партии с 20.05.2008 по 26.11.2022; президент Китайской Республики с 20 мая 2016 года.

правительством и представителями коренных народов для решения несправедливости по отношению к аборигенам. Если попытаться дать определение политике «правосудия переходного периода» (*чжуаньсин чжэнъи*, 轉型正義), то можно сказать так: это политика, направленная на искоренение нарушений, которые были совершены властью в прошлом. Для продвижения данного курса был создан Фонд содействия по продвижению политики «правосудия переходного периода» (*цуцзинь чжуаньсин чжэнъи цзицзинь*, 促進轉型正義基金)¹. Все упомянутые выше изменения повлияли и на культурную сферу: аборигенные художники стали выставляться на крупнейших выставках, а коллекции тайваньских музеев начали пополняться предметами аборигенного искусства.

Актуальность темы настоящего исследования связана с возрастающим интересом к проблеме аборигенов в современном обществе. В последнее время в научных исследованиях как на самом Тайване, так и по всему миру все чаще поднимаются вопросы, связанные с коренными народами, их культурой, традициями. Кроме того, сейчас на острове также наметился интерес к «аборигенности», в результате чего многие художники в своем творчестве стали внедрять элементы, так или иначе отсылающие к жизни аборигенов и их обычаям и т.д.

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

После отмены военного положения в 1987 году все чаще ставился вопрос о корнях жителей Тайваня и все громче звучали призывы к созданию самобытной тайваньской культуры. 1992 год стал поворотным моментом в культурной политике Тайваня, когда интерес к аборигенам достиг своего пика².

1990-е годы также стали ключевым периодом в музейном конструировании истории Тайваня и тайваньской идентичности. Государственные музеи, находящиеся в ведении Министерства образования, в то время

¹ *Цуцзинь чжуаньсин чжэнъи цзицзинь* (Фонд содействия по продвижению политики «правосудия переходного периода», 促進轉型正義基金) / *Гоцзя фачжань вэйюаньхуэй данъань гуаньлицизюй* (Национальное управление архивами при Совете национального развития, 國家發展委員會檔案管理局) [2022.06.15] // URL: <https://www.archives.gov.tw/Publish.aspx?cnid=104224&p=4445> (дата обращения 09.02.2024).

² *Pei-Yi Lu*. *Off-Site Art Curating: Case Studies in Taiwan (1987–2007)*. Saarbrücken: VDM Publishing, 2011. P. 77.

находились под влиянием идей президента Ли Дэнхуэя (1923–2020) о «локализованном» управлении, то есть создании «тайваньской» национальной историко-культурной идентичности через музеи. Национальный музей доисторического периода и культуры Тайваня и другие культурные площадки также были созданы в последнее десятилетие XX века¹.

В 1990-х годах возрождение аборигенной культуры на Тайване привело к увеличению числа аборигенов, занимающихся художественным творчеством, студий и художественной деятельностью. Кроме того, важно отметить, что в 90-е годы прошлого столетия правительство проводило ряд мероприятий, выставок и т.д., которые были напрямую связаны с коренными народами. Как пишет Лу Мэйфэнь от лица аборигенов: «Проводимые правительством выставки, конкурсы, мероприятия, мастер-классы и семинары 1990-х годов от имени аборигенов являются основными местами художественного самовыражения аборигенов и каналом коммуникации и понимания искусства аборигенов. Цель – поощрение творчества, выявление талантов и содействие сохранению, передаче и развитию культуры. Однако большинство мероприятий направлены скорее на культурную репрезентацию, чем на развитие художественного творчества»². С одной стороны, поддержка государства была значительна, способствовала процветанию культуры аборигенов, но, с другой – в каком-то смысле, наоборот, тормозила развитие искусства, так как правительство было лишь заинтересовано в создании «тайваньского аборигенного искусства», а не во включении искусства аборигенов в общую историю искусства,

¹ Лу Мэйфэнь 盧梅芬. Юаньчжуминь ишу «лишихуа» дэ сяньчжи: гоцзя боугуань чжиши фэньлэй чжили шу чжун дэ шицзянь чжисюй (Пределы «историзации» аборигенного искусства: временной порядок в искусстве управления классификацией знаний в национальных музеях, 原住民藝術「歷史化」的限制: 國家博物館知識分類治理術中的時間秩序) / Голи тайвань мэйшугуань, тайвань мэйшу цикань, 115 ци (Национальный музей изящных искусств Тайваня, Тайваньский журнал изящных искусств. №115; 國立臺灣美術館, 臺灣美術期刊, 115 期), 2019. С. 8.

² Лу Мэйфэнь 盧梅芬. Пунци. Лахэйцзы дэ чуанцзо личэн. Кань цзюши няндай тайвань юаньчжуминь чуанцзо иши дэ цзюэсин юй маодунь (Следуя смене сезонов. Творческое путешествие Лахэйцзы. Пробуждение и противоречие творческого сознания аборигенов Тайваня в 1990-е годы, 從季.拉黑子的創作歷程. 看九0年代台灣原住民創作意識的覺醒與矛盾) / Тайбэй: тайбэй шили мэйшугуань, «сяньдай мэйшу сюэбао», ди лю ци (Тайбэй: Тайбэйский музей изобразительных искусств. Журнал современного искусства. Вып. 6; 台北: 台北市立美術館, 《現代美術學報》, 第六期), 2003. С. 17.

что вывело бы искусство аборигенов Тайваня на новый уровень. Появились даже такие понятия, как «искусство для политики» (*чжэнчжи эр ишу*, 政治而藝術) и «искусство для представления сообщества» (*цзуюнь бяочжи эр ишу*, 族群表徵而藝術)¹.

МУЗЕИ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЕКТЫ

Последние десятилетия на Тайване также ознаменовались бурным развитием музеев. В тот период появился ряд новых музеев и увеличилось число тайваньских художников, представляющих аборигенную культуру в своих произведениях.

С 1996 года Совет по вопросам коренного населения при Исполнительном юане (*синчжэньюань юаньчжу миньцзу вэйюаньхуэй*, 行政院原住民族委員會) начал активно реализовывать проект по развитию местных музеев культуры коренных народов при поддержке Национального музея Тайваня. Известно, что Национальный музей Тайваня предоставлял ряд экспонатов для экспозиций в местных музеях². В 1996 году был также открыт «Музей культурных реликвий равнинных племен в Сяолине» (*сяолинь пинпуцзуюнь вэньгуань*, 小林平埔族群文物館)³.

¹ Лу Мэйфэн 盧梅芬. Цунци. Лахэйцзы дэ чуанцзо личэн. Кань цзюши няньдай тайвань юаньчжуминь чуанцзо иши дэ цзюэсин юй маодунь (Следуя смене сезонов. Творческое путешествие Лахэйцзы. Пробуждение и противоречие творческого сознания аборигенов Тайваня в 1990-е годы, 從季.拉黑子的創作歷程.看九0年代台灣原住民創作意識的覺醒與矛盾) / Тайбэй: тайбэй шили мэйшугуань, «сяньдай мэйшу сюэбао», ди лю ци (Тайбэй: Тайбэйский музей изобразительных искусств. Журнал современного искусства. Вып. 6; 台北: 台北市立美術館, 《現代美術學報》, 第六期), 2005. С. 20.

² Лю Юйцин 劉雨青. Сы нянь хоухуа ю чэн! Дифан юаньчжу миньцзу вэньхуагуань жан юаньсян дунцилай (Четыре года оживления! Местные музеи культуры коренных народов оживляют родные деревни, 四年活化有成! 地方原住民族文化館讓原鄉動起來) / Фулу вэньхуа цзициньхуэй (Фольклорно-культурный фонд, 福祿文化基金會), 2011 // URL: <https://newsletter.teldap.tw/news/NewsExpressContent.php?nid=4696&lid=542> (дата обращения 12.02.2024).

³ «Гаосюн люйю» [Цзясянь] хуайчжэ ганьшан юй цзинвэй дэ синь каньгуань сяолинь пинпу цзуюнь вэньгуань юй сяолинь цзинянь гунюань («Путешествие по Гаосюню» [Цзясянь], посещение музея культурных реликвий

Исследователь Хай Жэнь в своей работе писал, что Национальный музей естественных наук (*голи цзыжань кэсюэ боугуань*, 國立自然科學博物館) представляет культуру аборигенов как «национальную аборигенную культуру». В 1998 году в этом же музее проходила выставка «Культура тайваньских австронезийских народов» (*Тайвань наньдао миньцзу*, The Culture of Taiwan Austronesian, 臺灣南島民族). Упоминается, что «последний раздел выставки, занимающий большую часть зала, посвящен искусству и ремеслам коренных народов. Там находится большая часть экспонатов, включая резьбу по дереву, керамику, корзинки, архитектуру, лодки, текстиль, вышивку, бисер, аппликацию, кожу, изделия и украшения»¹. Таким образом, можно заметить, что государство делало попытки представить аборигенную культуру как национальную, однако все же в программах выставок по какой-то причине вместо названия «коренные народы» аборигенов именовали как «тайваньские австронезийские народы». Можно предположить, что такое название больше подчеркивает связь тайваньских аборигенов с коренными народами других стран, в частности с аборигенами Австралии.

Таким образом, можно прийти к выводу, что правительство оказывало значительную поддержку в организации культурных мероприятий, связанных с аборигенами. Тем не менее не стоит относить появившийся интерес к аборигенной культуре исключительно к государственной политике. В то же время были отдельные энтузиасты, в частности учредитель Музея «Шунь И», а также активные аборигены, которые старались распространить аборигенную культуру, но нельзя не признать, что их идеи соответствовали тенденциям того периода, поэтому и получили дальнейшее развитие.

Как мы убедились из выше написанного, аборигенный фактор в культуре Тайваня в основном был специально использован для политических целей. Аборигенная культура острова, а вместе с ней и современное аборигенное изобразительное искусство отчасти являются «продуктами» искусственного конструирования правительства. Внедрение аборигенных

равнинных племен и мемориального парка Сяолиня с чувством грусти и благоговения, 《高雄旅遊》[甲仙]懷者感傷與敬畏的心參觀小林平埔族群文物館與小林紀念公園) / Тайвань: гунцзо сюн дэ ваньлэ шэнхо чжи (Тайвань: журнал «Веселая жизнь рабочего медведя», 工作熊的玩樂生活誌), 2016.04.28 // URL: <https://www.findlifevalue.com/archives/11881> (дата обращения 10.01.2024).

¹ Ren, Hai. The Displacement and Museum Representation of Aboriginal Cultures in Taiwan // Positions Asia Critique. 1998. № 6 (2). P. 324.

элементов было продиктовано политикой как президента Ли Дэньхуэя, так и президента Чэнь Шуйбяня. В качестве обоснования отличия острова от КНР был сделан упор на аборигенной культуре и искусстве, что подтверждает открытие новых музеев, проведение ряда выставок, посвященных коренным народам, и так далее. Немаловажным является государственное спонсирование участия художников-аборигенов в международных выставках и фестивалях, что еще раз подтверждает тот факт, что правительство в этом было напрямую заинтересовано и использовало аборигенное искусство в конструировании новой «тайваньской идентичности». Аборигенное искусство мыслилось как продукт единого народа, который мог бы противостоять китайской культуре в борьбе за свою идентичность, однако все же аборигенная культура никогда не была однородной: это много разных культур, каждая из которых самобытна и имеет свои отличия. Именно тот факт, что и в музеях, и на выставках, посвященным аборигенному искусству, аборигенов представляли как некую обобщенную группу, является доказательством искусственного конструирования образа аборигенов – «исконных жителей острова».

Екатерина Николаевна Ищук

ЭВОЛЮЦИЯ СТИЛЯ НИХОНГА В ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Существует несколько теорий происхождения термина «нихонга». По одной из них, пейзажист XV–XVI веков Сэсю¹ подписывал свои работы определением «японский человек Дзэн Тойо»². Сэсю работал в стиле *кара-э*³, монохромной живописи тушью, уходящей корнями в китайскую традицию. По версии ряда исследователей, Сэсю выбрал себе эту подпись, чтобы выделить свои произведения среди пейзажей местных художников во время путешествия по Китаю. По другой версии, Сэсю таким образом обозначал свои работы, чтобы их можно было узнать среди произведений, ввозимых в Японию с континента⁴. Так или иначе, посредством подписи, содержащей слово «нихон», Сэсю делал акцент на своем японском происхождении при создании живописных работ определенного типа.

¹ Сэсю (1420–1506) – японский художник и дзэнский монах периода Муромати (1336–1573), мастер монохромной живописи тушью. Имя художника от рождения неизвестно. Сэсю – творческий псевдоним, который художник взял себе в зрелом возрасте; Тойо – личное имя, полученное в монастыре.

² С яп. 日本の禪人東洋.

³ Кара-э (яп. 唐絵) – стиль японской живописи, берущий начало из китайского искусства времен династии Тан (618–907). Картины кара-э представляли пейзажи или многофигурные композиции. Для работ в стиле кара-э характерен насыщенный колорит и четкая линия контура.

⁴ Цит. по: *Morioka M., Berry P. Modern Masters of Kyoto: The Transformation of Japanese Painting Traditions, Nihonga from the Griffith and Patricia Way Collection. Seattle: Seattle Art Museum, 1999. P. 19.*

В конце XVII – начале XVIII века некоторые художники стиля укиё-э также использовали термин «нихон», подписывая свои работы. В частности, Миягава Тёсун (1683–1753) нередко использовал приставку «нихон-э» перед своей подписью, также Окумура Масанобу (1686–1764) использовал символы из слова «нихон», обозначая свои работы. Таким образом художники выделяли свои работы на фоне произведений более ранних направлений, таких как ямато-э¹, например, и работ представителей школы Кано, берущей начало в стиле кара-э.

Однако в конце XIX века термин «нихонга» стал известен как название самостоятельного направления в искусстве Японии, оформившегося на волне подъема национального самосознания в противовес вестернизации, пришедшей с открытием границ в страну, прошедшую два столетия в самоизоляции, подкрепленной доктриной кокутай², получившей распространение в эпоху Эдо (1603–1868).

В 1853 году самоизоляция Японии была нарушена по инициативе США с целью установки дипломатических отношений и вовлечения Японии в международные экономические процессы. Познав культуру стран Запада, японцы познакомились с новым для них мировоззрением, проникнутым прагматизмом, по всей стране прокладывались железные дороги и линии связи, привычная жизнь островов поменялась и ускорилась. Феодалную диктатуру сёгунов сменило правительство во главе с императором Мэйдзи, поставившим Японию на капиталистический путь развития по образу западных государств. Процесс модернизации японского общества носил характер заимствования западной культуры, и не в последнюю очередь это касалось сферы образования. В стремлении постичь ценностные основы культуры Запада, на которых зиждились столь внушительные достижения науки и техники, японцы старались усвоить корпус философских теорий, на котором основывалось европейское гуманитарное знание. Однако в японском терминологическом аппарате не хватало инструментов для перевода философских текстов. Философом Ниси Аманэ (1829–1897) было скомпилировано

¹ Ямато-э (яп. 大和絵) – стиль живописи, получивший распространение в Японии в эпохи Хэйан (794–1185) и Камакура (1185–1333). Произведения ямато-э характеризуются обилием деталей, стилизованным изображением ландшафта и бытовых сцен. Стиль противопоставлялся традиции кара-э, имеющей китайское происхождение.

² Кокутай (с яп. 国体) – «тело нации» – идеологическая доктрина, известная со времен периода Эдо и базирующаяся на концепции национального суверенитета.

787 слов¹ для перевода западной научной лексики, что, безусловно, сделало возможным организацию высших учебных заведений в Японии по образцу американских и европейских университетов. В 1876 году появилась первая школа живописи *ѳга*², где работали приглашенные преподаватели-европейцы. В 1877 году был учрежден Токийский университет, куда для чтения лекций по философии и политической экономии был приглашен выпускник Гарвардского университета Эрнест Франциско Феноллоза (1853–1908). Авторитетный американский ученый был увлеченным ориенталистом, занимался популяризацией японского искусства и вместе с ближайшим соратником из числа студентов по имени Оакура Какуздо (1862–1913) Феноллоза стал идеологом стиля нихонга. Оакура Какуздо, известный под именем «Тэнсин»³, первый ректор Токийской школы искусств и основатель японской Академии художеств оказал серьезное влияние на формирование национального самосознания японцев в конце XIX века. В его работах звучит негодование по поводу недооцененности японского искусства и незаслуженно приниженого положения страны на мировой арене: «Мы бы с готовностью выжидали того времени, когда должное уважение будет проявлено также к нашему искусству и идеалам»⁴. Оакура Какуздо настойчиво призывал аккуратно относиться к слепому подражанию западной традиции и ценить достижения традиционного японского искусства: «Мы вовсе не хотим сказать, что изучение европейского искусства и литературы в какой бы то ни было мере вредно или нежелательно, но дело в том, что плоды такого изучения не идут ни в какое сравнение с достижениями национальной школы»⁵. Так нихонга вырос в идеологически «нагруженное» направление, став своеобразной визуализацией идей сохранения японского культурного наследия и развития искусства по отличному от европейского художественному пути.

Институционализация нихонга послужила оформлению канона, по которому создавались произведения в рамках стиля. Консолидация традиции выражалась в выборе тем и сюжетов, традиционных для японской

¹ Цит. по: *Скворцова Е.Л., Луцкий А.Л.* Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века. М.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. С. 118.

² С яп. «洋画» – западный стиль живописи.

³ С яп. «天心» – зенит.

⁴ *Okakura Kakuzo. Book of Tea.* Tokyo: Charles E. Tuttle, 1972. P. 41

⁵ *Okakura Kakuzo. The Awakening of Japan.* New York: The Century Co, 1905.

живописи, – эпические и мифологические сюжеты, пейзаж, портрет, изображение цветов и птиц. Художественные приемы также были почерпнуты из локальной традиции: уход от применения приема перспективы, использование четкого контура и работа чистым цветом. Наконец, материалы и инструменты художников были теми же, что веками использовались японскими живописцами: бумага васи, традиционные пигменты, смешанные с желатиновым связующим никава, обилие золотого и серебряного пигмента, традиционные форматы, такие как экран, ширма, свиток и т.д.

Видными мастерами, в чьем искусстве отразилось все своеобразие стиля нихонга первой половины XX века были Хасимото Гахо (1835–1908), Ёкояма Тайкан (1868–1958), Симура Канзан (1873–1930), Хисида Сюнсё (1835–1908). Генри Пайк Боуи (1848–1920) писал о Хасимото Гахо в 1911 году: «Несмотря на принадлежность школе Кано, он восхищался европейским искусством, и изображение человеческих фигур в некоторых из его поздних работ напоминает стиль ранних фламандских мастеров»¹.

Ёкояма Тайкан и Хисида Сюнсё также положили начало направлению «моротай»² в рамках нихонга. «Моротай» переводится как «нечеткий», и главными особенностями работ направления был уход от активной линии контура и использование приема воздушной перспективы. Однако оказалось, что выбор тем и сюжетов для применения подобных решений очень узок, и моротай не получил серьезного развития.

После поражения во Второй мировой войне Япония лишь в начале



Хасимото Гахо
Белые облака и осенние листья. 1890
Японская бумага, пигмент, никава
265,8 × 159,3 см
Токийский университет искусств

¹ Цит. по: *Bowie H.P. On The Laws Of Japanese Painting: An Introduction To The Study Of The Art Of Japan*. San Francisco: Paul Elder and Company, 1911. P. 19.

² С япон. «朦朧体».

1950-х годов смогла влиться в жизнь международного культурного сообщества, приняв участие в 26-й Венецианской биеннале, однако биполярная система довоенного мира искусства Японии, подразумевавшая дихотомию нихонга и ёга, оказалась совершенно неконкурентноспособной за пределами страны в широком общемировом контексте. Несмотря на участие нескольких именитых экспонентов из числа художников старшего поколения Япония не сумела громко заявить о себе на биеннале, что послужило импульсом для серьезных перемен в японском искусстве середины XX века. Японское искусство второй половины двадцатого столетия широко представлено творчеством художественных объединений Экспериментальная мастерская (1951), Гутай (1954), Кюсю-ха (1957), Моно-ха (ок. 1964) и др., члены которых исследовали пределы формы, предназначение искусства и роль, которая отводится в нем художнику.

Однако несмотря на утрату идеологического фундамента эпох Мэйдзи (1868–1912) и Тайсё (1912–1926), времени, когда национальный дух Японии был на подъеме, стиль нихонга не исчез из японского искусства, но получил развитие, избирательно впуская в себя находки западной живописи и обращаясь к новым источникам вдохновения в выборе тем.

В 1976 году в Советском Союзе в рамках мероприятий по культурному обмену между СССР и Японией прошла выставка «Современная живопись Японии. Школа нихонга», представившая работы молодых художников стиля наряду с известными мастерами живописи нихонга. Произведение Мацуо Тосио (1926–2016) «Взмах крыльев» (1971, 144 x 96 см) демонстрирует применение приемов кубизма и своеобразное решение сюжета жанра «катё-га», Гото Сумио (1930–2016) на картине «Одинокая тень» (1971, 130 x 88 см) показывает необычную для японского мастера проработку живописного пространства, в которое помещает традиционные для японских произведений образы пагоды, луны и деревьев.

Картина Тосио Хиракава (1924–2006) «Сливы» (1968, 86 x 153 см), являясь репрезентацией традиции любования цветением ханами¹, вместе с тем исполнена в энергичной манере, обращенной к находкам европейского модернизма начала XX столетия. Небольшая работа Иосида Иосихико (1912–2002) «Юмэдоно в снегу» (1972, 72 x 91 см) представляет здание Юмэдоно при храме Хорюдзи, считающемся наиболее древним деревянным храмом в мире. Художник, очевидно, обращается к находкам Ёкояма Тайкан и Хисида Сюнсё, разрабатывая приемы моротай, в то же время подробно трактуя городской пейзаж, что отсылает зрителя к полотнам мастеров импрессионизма.

¹ С яп. «花見».

На рубеже тысячелетий стиль нихонга повторно был подвергнут переоценке, получив новую трактовку в творчестве Хисаси Тэммёя (р. 1966). В начале 2000-х годов Хисаси Тэммёя ввел в оборот термин «нео-Нихонга» как название развиваемого им стиля, в рамках которого он переосмыслил традиционные образы японского доводенного искусства через призму глобализации. В своей работе «RS-78-2 Kabuki-mon» (2005) Тэммёя изобразил робота, обвитого хвостом парящего дракона и облаченного в стилизованные доспехи самурая.



Иосихо Иосида
Юмэдоно в снегу. 1972
Японская бумага, пигмент, никава
72 × 91 см
Музей Яматанэ, Токио

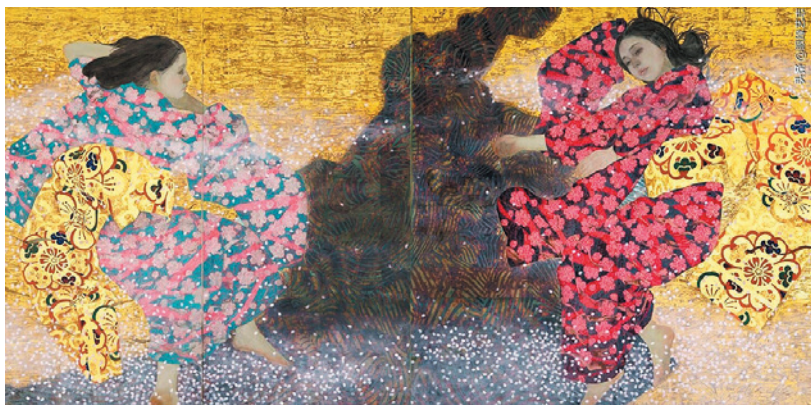
Композиция передана с высокой степенью детализации, живописное пространство решено условно и заполнено золотым фоном – художественный прием, характерный для произведений школы Римпа. О развиваемом им подходе Хисаси Тэммёя писал следующее: «Я задумал нео-нихонга в качестве антагониста нихонга нынешнего времени. Нихонга, который вынужден строго придерживаться использования материалов и пигментов минерального происхождения, никавы и чернил, стал жестким и формальным. Я предлагаю [нео-нихонга] как новый жанр, который, не ограничиваясь [минеральными пигментами], использует такие новые материалы, как акрил, в то же время соединяя в себе черты японского искусства, такие как сильная линия контура, графичность, декоративность, символика и живость. На тематическом уровне мои работы предназначены для составления типа современного нихонга, основанного на квинтэссенции классического японского искусства»¹.

Однако несмотря на предложенный Тэммёея новаторский подход школы классического нихонга также продолжает существовать и развиваться, представляя собой важную часть японской культуры, способствующую сохранению национальных традиций и эстетики. Нихонга сохраняется и развивается и в наши дни благодаря таким последователям стиля, как Фуюко Мацуи, Мари Ито, Каори Сомейя и многим другим художникам,

¹ Цит. по: Foxwell C. The Painting of Sadness? The Ends of Nihonga, Then and Now // ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology. 2015. Vol. 4. Issue 1. February. P. 37.



Мари Ито
*Прохождение желания
 Свобода 1 и Свобода 2.* 2018
 Деревянная панель, японская бумага,
 пигмент, тушь, никава. 150 × 200 см
 Частное собрание, Испания



Каори Сомейя
День и ночь. Цветущая вишня. 2020
 Японская бумага, пигмент, поталь, никава. 180 × 540 см
 Галерея Сакура, Япония

переосмысляющим традицию через призму личного восприятия искусства, японской культуры, ее особенностей и значения.

Фуёю Мацуи (р. 1974) работает с темой кусодзу, феномена, исследующего девять стадий разложения тела и восходящего к буддийской традиции созерцания смерти. Художница использует традиционный формат какэмоно, однако исполняет произведения, не уходя от законов перспективы и моделирования объема.

Мари Ито (р. 1980), разрабатывая жанр «катё-га», пишет работы на тему исследования человеческой психики в разрезе фрейдистской теории, представляя бессознательное в образе сада, прибегая при этом к находкам современных японских художников Яёи Кусамы (р. 1929) и Такаси Мураками (р. 1962) в решении живописного пространства.

Каори Сомейя (р. 1977) разрабатывает жанр «бидзинга», изображая на огромных ширмах бёбу красавиц в традиционных японских одеждах в окружении лепестков сакуры и цветущих пионов, передавая лица своих героинь с поразительной точностью, уходя от условной плоскостной трактовки, характерной для традиций японской живописи.

Подводя итог, хочется отметить, что несмотря на отчасти синтетическую природу происхождения стиля нихонга и его очевидный идеологический фундамент он лишен заостренности и представляет собой живое явление, претерпевающее развитие и обретающее новые смыслы и воплощения сквозь призму восприятия каждого нового поколения художников-представителей школы нихонга.

Ду Шанждэ

ЖИВОПИСЬ БАМБУКА В ПЕРИОД ДИНАСТИИ ЮАНЬ

Эпоха Юань (1271–1368) в Китае была временем, когда страной правила монгольская династия. Это было полиэтническое государство, проводившее дискриминационную политику по отношению к коренным китайцам – ханьцам. Последние находились на более низком социальном уровне, чем монголы и другие народы. К тому же в эпоху Юань государственная экзаменационная система *кэцзюй* (科举) была уже не единственным способом отбора людей на императорскую службу. В результате появилась целая прослойка недооцененных государством образованных людей, литераторов – *вэньжэнь* (文人 – дословно «человек культуры»), которые просто занимались художественным творчеством. Так, живопись художников-литераторов – *вэньжэньхуа* – стала одним из символов мудрости образованных людей эпохи Юань и их способом выражения своих чувств.

Одним из главных мотивов *вэньжэньхуа* стал бамбук. Он является важным символом в китайской культуре, выражая идею стойкости. Живопись бамбука – *мочжу*¹ – стала проявлением укоренившейся в традиции любви

¹ 墨竹 *мочжу* – это вид классической китайской живописи, в которой главной темой является бамбук, а основным средством – тушь, при этом бамбук используется для выражения личных представлений и переживаний автора. Она технически отличается от контурной живописи и техники юньжань (晕染, дословно – «мазать пятнами») для нанесения цвета тем, что в ней используются техника *се-и*, а кисть непосредственно обмакивается в тушь. Этот вид живописи, обладающий богатым культурным содержанием и духовным измерением, издавна почитался учеными-литераторами (文人, вэньжэнь), художниками и теоретиками.

к этому растению. Как заключает исследователь Ван Линьсюй (р. 1959) в своей работе «Искусство живописи бамбука в деталях» (2002), «если проследить развитие живописи бамбука, то у монохромной живописи бамбука долгая история. В эпоху Тан (618–907) он писался разными цветами, с эпохи Пяти династий (907–979) начинает использоваться тушь, в Северную Сун (960–1279) популярность приобретает монохромная живопись бамбука, а Юань – это период расцвета, оказавший влияние на Мин (1368–1644) и Цин (1616–1912)»¹.

Бамбук имеет особое значение в китайской культуре: он символизирует прямоту, сдержанность и устойчивость вследствие способности растения приспосабливаться к любым условиям, а также благородство. Бамбук естественным образом соответствовал эстетическим предпочтениям, этике и моральным принципам китайцев и потому был введен в сферу социальной и этической эстетики. Он стал идеальным олицетворением образа благородного мужа, мудреца. Как следствие, этот образ появляется прежде всего в живописи художников-литераторов, которые через образ бамбука лучше всего могли выражать собственные чувства.

Обращение интеллектуалов к неоконфуцианству повлияло на то, что произведения наполнились символизмом – художники выражали личные переживания посредством изображения бамбука, сопровождая их каллиграфически выполненными стихами, таким образом произведения сочетают разные виды искусства. Например «Бамбук из семьи Чжао», в котором Чжао Мэнфу (1254–1322)² сотрудничал со своей женой Гуань Даошэн (1260–1319) и сыном Чжао Юн (1289–1369), сочетал каллиграфию, поэзию и живопись. В конце тома есть стихотворение, написанное Ду Му, коллекционером династии Мин: «Чжао Мэнфу и его родня не только достигли больших успехов в литературе, но и весьма преуспели в живописи».

Фундаментальной причиной изменения стиля живописи стали серьезные социальные и культурные изменения, повлекшие за собой психологическую трансформацию, через которую пришлось пройти литераторам. Здесь стоит отметить две основные особенности: открытость мышления и высокая ценность индивидуализма в эстетической психологии.

Чтобы укрепить свою власть, монгольские правители, с одной стороны, поддерживали ханскую культуру – например, проводили политику

¹ Ван Линьсюй. Исследование искусства бамбуковой живописи // Литература и искусствознание. 2002. № 2. С. 136–140. 1. 王林旭, 竹画艺术探微[J]. 文艺研究. 2002.(02). 136–140页。

² Чжао Мэнфу (Династия Юань 1254–1322) – китайский художник, каллиграф, литератор и государственный деятель.



Чжао Мэнфу (1254–1322), Гуань Даошэн (1262–1319), Чжао Юн (1289–1369)
Бамбук из семьи Чжао (фрагмент). Династия Юань
 Бумага, тушь. 37,5 × 63 см
 Музей Гугун, Пекин

объединения трех религиозных учений¹, мирного сосуществования различных идей и религиозных школ, что способствовало смешению культур разных народов. С другой стороны, завоевания и торговля расширяли международные культурные горизонты. В стиле живописи бамбука это проявилось в одновременной акцентуации рафинированности, элегантности и мужественности, стойкости. В пример можно привести произведения художника Гао Кэгуна (1248–1310), происходившего из хуэйцзу – одного из этнических меньшинств Китая. В его работах используются легкие и изящные чернила, а мазки медленные, что придает картине ощущение спокойствия и сдержанности.

Вань Тун (1018–1079) и Су Ши (1037–1001), жившие в эпоху Северная Сун, придали живописи бамбука глубокое смысловое содержание,

¹ Три религии сливаются, и складывается представление, что конфуцианство, буддизм и даосизм составляют одну религию. Процесс интеграции начался с конца династии Сун. Со слиянием трех религий развитие древнекитайской философии вышло на новый этап. Сочетание трех религий преобладает в китайских народных верованиях. Китайские народные верования весьма специфичны – обычные люди часто заявляют, что не имеют никаких религиозных верований, даже если они ежедневно поклоняются небу и предкам.



Ван Тинцзюнь (1151–1202)
Одинокий бамбук и сухие ветви (Ю чжу ку цо). Династия Цзинь
 Бумага, тушь. 38 × 86,5 см
 Музей Фуджи Юйлинь, Киото

сформировав направление живописи, особенности которого были впоследствии унаследованы художниками эпохи Юань. Живопись бамбука Гао Кэгуна испытала на себе влияние художника эпохи Цзинь Ван Тинцзюня (1151–1202), в творчестве которого особенно выделяются изображения сухих деревьев, бамбука и камней, от него до нас дошло произведение «Одинокий бамбук и сухие ветви» («Ю чжу ку цо», 《幽竹枯槎图》). Ся Вэньян (теоретик конца династии Юань и начала династии Мин, даты рождения и смерти неизвестны), комментируя картины с бамбуком Гао Кэгуна, сказал: «Мастер монохромной живописи брызгами *помо* и *се-и*, он писал настолько глубокие по содержанию работы, что мало кто из художников способен превзойти его»¹.

Как отмечал Ван Фэн (1319–1384), живший в эпоху Юань, «когда Чжао Мэнфу писал бамбук, изображение было живое, но неправдоподобное. Когда бамбук писал Ли Кань (1245–1320) – правдоподобное, но лишённое живости. И лишь в произведениях Гао Кэгуна бамбук и правдоподобный, и живой»². Например, его «Бамбук и камень» («Чжу ши ту» 《竹石图》 с округлым камнем в углу картины и двумя омываемыми дождем ростками бамбука, вырастающими из-под камня. Передний план передан при помощи «густой туши» (浓墨), а задний – «бледной тушью» (淡墨). Это создает ощущение глубины пространства, при этом мазки кисти широкие,

¹ Ся Вэньян (Династии Юань). Записи о живописи и скульптуре династии Юань. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016.

² Ван Фэн (Династии Юань). Ву Си сборника. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2016.



Гао Кэгун (1248–1310)
Бамбук и камень (Чжу ши ту).
 Династия Юань
 Бумага, тушь. 121,6 × 42,1 см
 Музей Гугун, Пекин

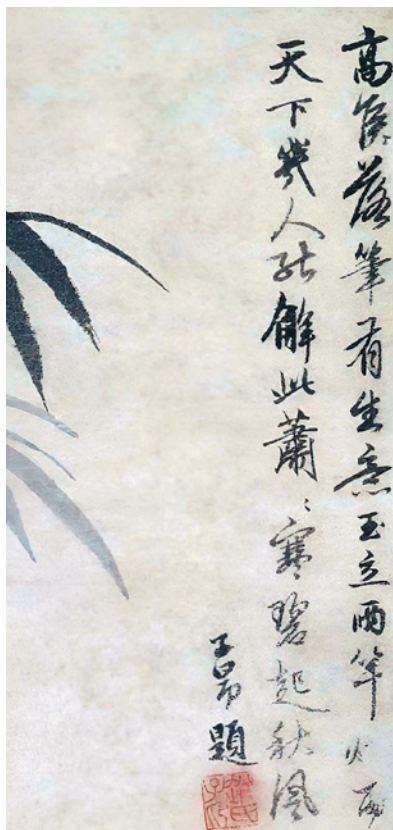
тяжелые, но не теряющие элегантности. Рядом с камнем – комментарий Чжао Мэнфу: «Своей энергичной кистью Гао Кэгун написал два ростка бамбука под мелким морозящим дождем. Бамбуку не страшен ни холод, ни ветер, он всегда прям и высок, словно непоколебимый человек с сильной волей».

Неоконфуцианство с его приоритетом скромности, сдержанности, выражения того, что у человека на сердце, привело к отказу от понимания живописи через ее морально-этическую функцию воспитания и помощи людям, господствовавшую в предшествующие исторические периоды. Юаньская живопись обращена к индивидуальному эстетическому опыту и акцентирует внимание на индивидуальном стиле автора. Стиль живописи стал более разнообразным: в живописи *мочжу* проявились элегантность и спокойствие – это характерно для творчества Чжао Мэнфу, а также плавность и смелость – черты работ У Чжэня. Кроме того, стало популярным использование каллиграфии – художники начали писать стихи на полях работ.

Особое влияние на стиль живописи эпохи Юань оказала теория живописи художников-литераторов, сформулированная Цянь Сюанем (1239–1299) и Чжао Мэнфу.

В отличие от Чжао Мэнфу, который был придворным живописцем, Цянь Сюань, чиновник и художник Южной Сун, после установления династии Юань не остался при дворе,

а ушел в отставку и все свое время посвятил живописи. Как и Чжао Мэнфу, он был сторонником теорий живописи вэньжэнь, согласно которым мастерство художника и техника одинаково важны, а также настаивал на использовании приемов каллиграфии в живописи. Это отход от южносунской живописи, которая отличается чрезмерной тонкостью и объективностью в прорисовке деталей и чей стиль страдал от нехватки творческих новаций. Минский литератор Ту Лун в труде «На досуге наслаждаться уединением» («Као пань юй ши», 《考槃餘事——画笺》) отмечал: «Юаньская живопись стремилась к жизненности замысла и манеры исполнения [цзюнь 气韵], ее не так волновало изображение реального мира, сколько отход от “осторожного” стиля академической живописи хуа-юань (画院)»¹. В отличие от сунской живописи, которая в целом тяготела к «натурализму», живопись эпохи Юань была больше сосредоточена на выражении субъективных мыслей и эмоций автора, а ее основным средством выразительности были приемы кисти и туши, использовавшиеся для того, чтобы через изображение предмета выразить чувства автора. Большой акцент делался на настроении, которое передается картинами «прелести природы», пользуясь выражением Ту Луна. Это был скачок в развитии китайской живописи, который в китайском искусствоведении называется «победой настроения» в живописи. Поэтому живопись бамбука в эпоху Юань гораздо более разнообразна, чем в предшествующие эпохи, и кажется более легкой, свободной по своему настроению.



Гао Кэгун
Бамбук и камень (Чжу ши ту)
Фрагмент
Стихи, написанные на картине

¹ Ту Лун (Династия Мин). Као пань юй ши. Нанкин: Феникс Пресс, 2014.



У Чжэнь (1280–1354)
Бамбук и камень (Чжу ши ту).
 Династия Юань
 Бумага, тушь. 90,6 × 42,5 см
 Национальный дворцовый музей,
 Тайбэй

Разберем еще пример. Все сохранившиеся работы У Чжэня – это картины, написанные тушью, причем в более поздние годы своей жизни он все чаще писал бамбук. По многочисленным подписям на картинах мы можем судить о его мыслях, чувствах и культуре человека. У Чжэнь (1280–1354) как-то сказал, что его живопись – «это баловство с тушью, способ выразить чувства в свободное от дел время»¹. Несмотря на это скромное замечание и легкое отношение к своему творчеству профессионализм У Чжэня в изображении бамбука очевиден, что ярко демонстрирует его картина «Бамбук и камень» («Чжу ши ту», «竹石图»). Это шедевр живописи тушью, в котором видна рука весьма зрелого мастера живописи. Мазки кисти сильные и округлые, что отчетливо видно в изображении ростков и ветвей бамбука – слегка заостренных, с акцентом «последнего штриха» хуэйфэн (回鋒 – черта, получающаяся естественным образом при возвращении кисти в исходную позицию). Камень изображен при помощи бледной туши и горизонтальных мазков хунь-дянь (混点 «клякса»). Художник не

использовал густой туши, что создает ощущение спокойного, ровного тона композиции. Связь между камнем и бамбуком появляется благодаря тому, что верхушка бамбука склоняется к камню. В картине ощущается легкость и непринужденность. Наконец, достаточно густой

¹ Сюй Сяоху. У Чжэнь. Каллиграфия и переоценка живописи. Наньнин: Изд-во педагогического университета Гуанси, 2012.

тушью сделана подпись, подчеркивая серьезный тон произведения и его глубину.

Экспрессивная манера живописи тушью отражает завершение перехода от контурного рисунка к работе пятном туши, манера обретает большую свободу и простоту воплощения. Как впоследствии писал художник эпохи Мин Гу Нинъюань (1580–1645), «юаньская живопись отличалась простой, лаконичностью и богатым смысловым содержанием»¹. По сути, выдвижение новых теорий и манер живописи было стратегией литераторов, направленной на консолидацию образованного класса.

Таким образом, можно сделать два вывода. Во-первых, стиль живописи *мочжу* в Юань представлял собой сочетание *гунби* (工笔) и *се-и* (写意). При этом приемы каллиграфии использовались лишь частично, в отдельных частях работы, художники пока еще не начали использовать приемы и представления каллиграфии в живописи для изображения объектов природы. Во-вторых, факторы, повлиявшие на стиль живописи бамбука при династии Юань, были разнообразны, но самым главным из них было напряжение, существующее между классом литераторов и монгольским режимом по поводу культурного и эстетического дискурса.

¹ Гу Нинъюань (Династия Мин). Цитаты о рисовании. Цзинань: Шаньдунское иллюстрированное изд-во, 2017.

Екатерина Сергеевна Топлер

РИСУНКИ КИТАЙСКИХ ВАЗ ДЖЕЙМСА УИСТЛЕРА
В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА КИТАЕМАНИИ В ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Большое количество западноевропейских художников XIX века так или иначе испытали на себе влияние восточного искусства. Импрессионисты, постимпрессионисты, фовисты, символисты – многие мастера изучали японские и китайские предметы искусства, по-своему включая их в свои работы. Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834–1903) входит в число художников, в чьем творчестве ярко прослеживается влияние искусства Дальнего Востока.

В связи с этим необходимо рассмотреть понятие «японизм», непосредственно связанное с западноевропейскими мастерами, которые обращались к восточному искусству в своих работах. Филипп Бюрти, известный французский искусствовед и один из самых первых и увлеченных коллекционеров японского искусства, стоял у истоков формирования понятия «японизм», используя этот термин одним из первых. В представлении Бюрти «японизм» обозначал «все, что касалось японской истории, культуры и искусства, а также любого заметного влияния Японии на французское искусство»¹. В результате «японизм» стал термином с широким применением, который охватывал как форму, так и содержание. Впоследствии существовала тенденция маркировать все, относящееся к азиатской культуре, как «японское», но это неправильно по отношению ко многим художникам XIX столетия, которые в своих произведениях обращались не только к образам из японской культуры, но и из китайской, что вполне естественно, поскольку в XVIII и XIX веках связи Европы с Китаем укреплялись, становились более тесными и постоянными.

¹ *Dufwa J. Winds from the East: A study in the art of Manet, Degas, Monet, and Whistler, 1856–86. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1981. P. 197.*

Одним из художников, которого традиционно относят к японистам, является Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер. В своей диссертации «Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера» А.Е. Познанская справедливо отмечает влияние японского искусства на творчество этого мастера. Познанская пишет: «Пристальное внимание, уделяемое Уистлером этим предметам [японского искусства], позволило ему освоить стилистику японской гравюры, которая немало способствовала постепенной трансформации живописного языка и формированию глубоко индивидуальной художественной системы мастера»¹. Однако термин «японист» применим к Уистлеру лишь в широком смысле, так как среди большого количества предметов Дальнего Востока, которыми он увлекался и вдохновлялся, он также коллекционировал и изображал на своих картинах бело-синий китайский фарфор. Например, в 1864 году художник приобрел высокую вазу с крышкой, которой отведено важное место на картине «Симфония №2: девушка в белом»².

Сосуд расположен на каминной полке, а девушка, слегка наклонив голову, касается его пальцами. Взгляд девушки направлен на вазу, причем он удваивается, так как видно не только лицо девушки, но и ее отражение в зеркале. Благодаря этому приему сосуд привлекает еще больше внимания зрителя, а своеобразный диалог героини с восточным предметом искусства становится центром всей композиции. Внушительное собрание восточных предметов Уистлера упоминается во многих источниках, в частности в письмах его матери, которая в 1864 году с гордостью упоминала «очень редкую коллекцию японских и китайских предметов» ee



Джеймс Уистлер
*Симфония №2: девушка
в белом.* 1864
Холст, масло. 76 × 51 см
Британская галерея Тейт,
Лондон

¹ Познанская А.В. Роль японизма в становлении художественной системы Джеймса Макнейла Эббота Уистлера: автореферат дисс.... канд. искусствоведения. М.: Рос. акад. художеств, 2008. С. 24

² Merrill L. Whistler and the 'Lange Lijzen' // The Burlington Magazine. 1994. Vol. 136. No. 1099. P. 687.

сына¹. Другую показательную в этой связи цитату можно найти в письме Анри Фантен-Латура, который летом 1864 года побывал в студии Уистлера и поделился впечатлениями с родителями: «Здесь, я почти в раю. Мы создаем невероятную жизнь, мы все втроем в студии Уистлера. Можно поверить, что мы в Нагасаки или в Летнем дворце, Китай, Япония, это изумительно»². Однако не только восхищение коллекцией Уистлера привлекает внимание в этом отрывке, но и то, что автор письма смешивает Китай и Японию, воспринимая их вместе как далекую и прекрасную райскую страну.

Тот факт, что Уистлера обычно связывают с японизмом, проистекает из тенденции его современников обозначать художественное влияние Восточной Азии «японским» чаще, чем «китайским»; таким образом, в термине «японизм» соединяются две культуры: Японии и Китая. В сознании европейцев XIX века (и Уистлера в том числе) Япония и Китай становятся недостижимым и прекрасным местом, очагом возвышенного, утонченного, «чистого» искусства³. Для европейского зрителя азиатское искусство трудно для понимания в силу различия художественных и эстетических концепций. Благодаря этому японские и китайские предметы становятся безупречными примерами высочайшей красоты для человека, разбирающегося в искусстве, и любопытной экзотикой для обывателя. В последнее время исследователи начали обращать внимание на эту проблему в изучении искусства второй половины XIX века. Например, во вступительной статье к изданию книги Джеймса Уистлера «Изящное искусство создавать себе врагов» на русском языке Е.А. Некрасова, описывая картину художника «Розовое и серебряное: Принцесса из страны фарфора», отдельно отмечает, что одежда на изображенной девушке не японская, а китайская⁴. Достаточно подробно на проблеме рецепции японского и китайского искусства в творчестве Уистлера останавливается Эйлин Цуй в своей статье «Принцесса из страны фарфора» Джеймса Уистлера: новый взгляд на картину».

¹ Whistler A. to Gamble J. 10th to 11th February 1864 // Glasgow University Library. MS Whistler W516.

² Fantin-Latour to his parents. July 12, 1864 // *Spencer R. Whistler and Japan: Work in Progress // Japonisme in art: an international symposium / Ed. by Y. Chisaburo. Tokyo: The Society for the Study of Japonisme, 1980. P. 60.*

³ Tsui A. Whistler's 'La Princesse du pays de la porcelaine': Painting Re-Oriented // *Nineteenth-Century Art Worldwide. 2010. Vol. 9. № 2. P. 33.*

⁴ *Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / Пер. с англ., предисл., комм. Е.А. Некрасовой; послесл. В.М. Толмачёва. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 216.*

Таким образом, термин «японист» оказывается неполноценным в отношении Джеймса Уистлера, поскольку в своих работах художник комбинирует японские и китайские предметы. Например, на картине «Розовое и серебряное: Принцесса из страны фарфора» Уистлер изобразил японский веер и китайскую бело-синюю вазу. Кроме того, ковер на полу также отсылает к китайской бело-синей керамике и образует своеобразный «фарфоровый» постамент для фигуры, которая таким образом сама приобретает характер фарфоровой статуэтки.

В целом, во Франции XIX века преобладало мнение о превосходстве японской культуры над китайской. В 1864 году Уистлер написал «Принцессу из страны фарфора» и несмотря на то, что в самом названии художник обозначил источник своего вдохновения, большинство критиков игнорировали отсылки к китайской культуре, предпочитая искать истоки для этой картины в японских гравюрах¹. Одним из первых, кто проанализировал связь живописи Уистлера с мастерами японской гравюры укиё-э, был Мацуки Бунке². Другой критик, Элизабет Кэри, отмечала, что «Принцесса из страны фарфора» вызывает в памяти «композиционное решение Утамаро, Йейсена и Сюнсена»³. Тем не менее в творчестве Джеймса Уистлера можно в равной степени заметить как увлечение японской гравюрой укиё-э, так и страсть к бело-синему китайскому фарфору. Уистлер включает его во многие свои произведения, например на картине «Пурпурное и розовое: Шесть марок фарфора Ланге Лейзен» изображено сразу семь предметов китайской бело-синей керамики. Подобные восточные элементы, которыми изобилуют картины Уистлера (кимоно,



Джеймс Уистлер
*Розовое и серебряное:
Принцесса из страны фарфора.*
1863
Холст, масло. 201,5 × 116,1 см
Художественная галерея
Фрира, Вашингтон

¹ Merrill L. Whistler and the 'Lange Lijzen'. P. 687.

² Matsuki B. In Memoriam: James A. McNeill Whistler // Lotus. 1903. P. 25–26.

³ Cary E.L. The Works of James McNeill Whistler. A Study. New York: Moffat, Yard & Co, 1907. P. 59.

ширмы, веера, фарфор и т.д.), на первый взгляд кажутся стаффажем и декорациями. Однако для художника эти предметы имели огромное значение, так как являлись для него примером идеального искусства, визуальные качества которого могут понять только люди с подготовленным «художественным» взглядом, с тонким пониманием эстетики¹. В то время как в викторианской культуре преобладала тенденция придавать большое значение сюжету картины и меньшее – эстетическим свойствам, Джеймс Уистлер во многом концентрировался именно на визуальных элементах искусства.

Японские и китайские объекты стали для Уистлера примерами формы искусства, которая была способна заинтересовать зрителя своей визуальной новизной и, кроме того, представляла собой несколько загадочное и даже мистическое явление для европейского зрителя. Восточные предметы на картинах Уистлера представляют собой не просто декорации, но явления, которые должны, с одной стороны, вызывать интерес своим загадочным содержанием, а с другой – привлекать зрителя с визуальной точки зрения. В 1860-х годах большая часть европейцев воспринимала главным образом внешние черты восточных объектов, что было связано с недостатком знаний об азиатской культуре, литературе и истории. Благодаря этому зрителю не была доступна интерпретация представленных на восточных предметах сцен, он не мог оценивать их с точки зрения сюжета или морали, концентрируя все свое внимание лишь на визуальных характеристиках. Внешний вид восточных предметов поражал новизной своей эстетики зрителя викторианской эпохи: светлая палитра, необычные комбинации цветов, минимальное (или отсутствующее) моделирование, незнакомое пространственное построение, стремление к декоративности². Явная визуальная новизна дизайнера японских и китайских объектов поражала и интриговала и таким образом вводила европейского зрителя от внимания к сюжету произведения в сторону восприятия им внешних черт: цвета, линии, формы, композиции и т.д.

Восточные предметы символизировали непреодолимую культурную инаковость и тем самым мистическую загадку для европейского зрителя. При этом эти заграничные объекты оставались вещами, которые можно коллекционировать, которыми можно обладать и украшать ими свой дом. Рисунки китайских ваз, созданные Уистлером, могут свидетельствовать о коммерческой направленности творчества художника: не все могли себе

¹ Tsui A. Whistler's 'La Princesse du pays de la porcelaine': Painting Re-Oriented. P. 34.

² Ibid. P. 39.

позволить украсить стены настоящим фарфором, поэтому заказывали изображения фарфоровых предметов.

Тем не менее создание Уистлером подробных изображений ваз может снова отсылать к его пониманию «искусства ради искусства» и желания лишить свои произведения повествовательной или дидактической функции, сосредоточив свое внимание на визуальных характеристиках. Вероятно, с помощью подобных работ Уистлер стремился продемонстрировать, что китайский фарфоровый сосуд способен заинтересовать зрителя сам по себе, лишь своими эстетическими свойствами. Отметим, что своеобразные «портреты» китайских фарфоровых сосудов стали логичным продолжением его стремления уравнивать в своих работах значение человеческой фигуры и восточного сосуда. Например, на уже упомянутой картине «Пурпурное и розовое: Шесть марок фарфора Ланге Лейзен» фарфор является столь же важным «героем» произведения, как и изображенная девушка. В своих рисунках китайских ваз Уистлер заходит еще дальше и концентрирует все свое внимание исключительно на сосуде, тем самым полностью убирая сюжетную составляющую.



Джеймс Уистлер
Имбирная банка овальной формы
с колокообразной крышкой. 1876–1878
Бумага, тушь. 20,3 × 31,2 см
Художественная галерея Фрира,
Вашингтон



Имбирная банка с крышкой.
Середина XVII – начало XVIII века
Фарфор, кобальт, глазурь
Художественная галерея Фрира,
Вашингтон



Джеймс Уистлер
Ваза со слегка выпуклым туловом
 1876–1878
 Бумага, тушь. 21,8 × 16,2 см
 Художественная галерея Фрира,
 Вашингтон



Ваза-балясина из набора из пяти предметов. 1662–1722
 Фарфор, кобальт, глазурь
 Художественная галерея Фрира,
 Вашингтон

Рисунки Уистлера из этой серии, скорее всего, были созданы на основе реальных предметов из знаменитой Павлиньей комнаты, которая является ярким примером китаемании и коллекционирования редких восточных экспонатов. Данную теорию подтверждают некоторые работы Уистлера из этой серии, в которых при детальном рассмотрении можно углядеть близкое сходство с оригиналами китайским ваз династии Цин, представленных в интерьере Павлиньей комнаты. В качестве примера можно привести «Имбирную банку», формы и узоры которой были практически в точности перенесены Уистлером на бумагу.

В более свободной манере, но с опорой на очевидные прототипы решена ваза на рисунке «Ваза со слегка выпуклым туловом». Изучая предметы из пятичасового гарнитура династии Цин эпохи правления Канси, художник не копирует сюжеты дословно, но очевидно вдохновляется позами, расположением фигур в пространстве, композиционным решением.

Подобные работы могли бы быть отнесены к жанру натюрморта, однако, рассматривая их, зритель не мог опереться на знакомую ему символическую составляющую натюрмортов, поскольку, как уже отмечалось выше, европейцы не были достаточно знакомы с восточной культурой для

того, чтобы свободно интерпретировать ее образы. Поэтому даже когда на сосудах появляются сюжетные композиции, француз или англичанин будет способен воспринять и проанализировать лишь эстетическую, внешнюю сторону предмета, находящегося перед ним. Для Уистлера эти работы представляли широкое поле для оттачивания его мастерства как колориста, несмотря на то, что большинство из подобных рисунков художника выполнены в черном и белом цветах. Уистлер изучает тончайшие тональные переходы для создания сложных визуальных эффектов. Например, рисунок «Квадратный сосуд с расширяющимся горлышком» демонстрирует стремление Уистлера передать светотень, не используя для этого непосредственно отбрасываемый силуэт, что может говорить о его знакомстве с восточным построением полотна и принципами работы азиатского художника.

Важно отметить, что акварель – не самый характерный материал для Уистлера, он больше работает в живописи. Отсюда можно сделать вывод о коммерческом характере данной серии, которая, скорее всего, была сделана на заказ. Коллекционирование восточных предметов было очень дорогим. Поэтому, вероятно, Уистлер создает рисунки-копии реальных предметов на продажу как дешевый способ для покупателя получить «желаемый» объект, тем самым отвечая на социальный и экономический запрос общества своего времени. Подобная практика изображения «редких» предметов в альбомах и рисунках была распространена уже в XVII веке, когда художники подробно зарисовывали в акварелях раковины и т.д.

Подводя итог, подчеркнем, что искусство Уистлера многовалентно, а его иконографические и стилистические источники разнообразны: это не только Япония, но и китайское искусство. В целом Китай является колыбелью всех азиатских совершенствований, поэтому причины непониманий различия между этими странами неудивительны. В истории Японии прослеживаются целые эпохи, когда целью японской культуры была ориентация на китайскую. Тем не менее в творчестве Уистлера возможно достаточно четко проследить как японские, так и китайские истоки.

Сюй Цзинчжу

СИНТЕЗ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ФОТОГРАФИИ
ЛАН ЦЗИНШАНЯ

Генри Пич Робинсон в 1869 году предложил термин «пикториальная фотография» (Pictorial Photography), который он в своей монографии «Pictorial Effect in Photography»¹ («Пикториальный эффект в фотографии») использовал для описания особого, художественного по средствам выразительности стиля фотографии. В странах Европы и США после почти полувека бурного расцвета пикториальная фотография вскоре пришла в упадок. И напротив, в Китае пикториальная фотография получила распространение в социальном контексте новодемократической революции, начавшейся с «Движением 4 мая» 1919 года. На этой почве китайский пикториализм пошел по пути интегрирования особенностей классической китайской живописи.

По средствам выразительности, визуальному ощущению китайская пикториальная фотография передает настроение и те же смыслы, что и классическая китайская живопись. Она не просто копирует природные виды, но передает субъективные переживания самого фотографа. Композиционно пикториальная фотография также испытала на себе влияние традиционной пейзажной живописи *шаньшуй* (山水, дословно – горы и воды): рассеянная перспектива, которую можно увидеть на множестве произведений, это основа композиции в китайской классической живописи².

¹ *Robinson H.P. Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers. London: Piper & Carter, 1869.*

² См.: *Лань Т. Стилистические особенности традиционной китайской живописи. Шанхай: Изобразительное искусство, 1978.*

В самом начале своего пути китайский пикториализм был представлен такими художниками, как Чэнь Ваньли¹, Лю Баньнун² и Лан Цзиншань, которые в своем творчестве объединяли фотографию, китайскую традиционную живопись и поэзию, создав множество произведений фотографии с ярким китайским традиционным культурным колоритом. Это, например, сборник Чэнь Ваньли «Сильные ветры», «Баньнун о фотографии» Лю Баньнуна и другие его работы, а также «Рассвет», «Облака на горе» и «Мудрец в тени сосны» Лан Цзиншаня.

Как и в произведениях многих других передовых китайских фотографов того времени, в пикториальной фотографии Лан Цзиншаня использовались особенности китайской пейзажной живописи, а сами фотографии имели как субъективную, так и объективную составляющие. Фотография погружала зрителя в среду, формируя художественное пространство, в котором можно было жить, на которое можно смотреть, по которому можно бродить. Через эстетическое чувство линии, цвета в фотографии автором создавался уникальный природный пейзаж.

Лан Цзиншань родился на закате цинской эпохи в традиционной семье. Его отец был чиновником, а значит – человеком образованным, носителем традиционной китайской культуры. Он был большим любителем китайской драмы и классической живописи и при этом несмотря на то, что был человеком старого уклада, его необычайно интриговали те новинки, которые проникали в Китай из западных стран, в том числе и фотография. Фотография для жителей Китая в то время была чем-то новым, более того – страшным и пугающим. Отец, заинтересованный всем новым, оказал большое влияние на юность Лан Цзиншаня³. К 12 годам Лан Цзиншань в целом уже овладел основами китайского классического культурного и художественного образования, в том числе каллиграфией и живописью. В 1902 году в возрасте 12 лет Лан Цзиншань отправился в Шанхай, где и началась его фотографическая карьера.

В этом городе он познакомился с любителем фотографии и своим учителем традиционной живописи Ли Цзинланем⁴, который преподавал ему основы фотографии, а также передал немало знаний о классической

¹ Чэнь Ваньли (1892–1969) – китайский керамист и фотограф.

² Лю Баньнун (1891–1934) – один из пионеров движения за новую культуру в Китае, литературовед, лингвист, фотограф и педагог.

³ Чэн Г. Биография Лан Цзиншаня. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2012. С. 13.

⁴ Ли Цзинлань (даты жизни неизвестны) – известный деятель художественного просвещения республиканской эры.



Лан Цзиншань
Черная воду на реке Кумган. 1933
 Отпечаток 1948 года. 39 × 29 см
 Музей изобразительных искусств,
 Тайбэй

живописи. Это одна из причин, по которой традиционная живопись оказала столь глубокое влияние на последующее творчество Лан Цзиншаня.

После окончания средней школы Лан начал заниматься фотографией профессионально. Первым этапом его фотографического творчества стала документальная фотография, как, например, серия «Сад Хатун» (1920). Сад Хатун – известное в то время место сбора знаменитостей в Шанхае, которое шутливо называли «китайской новейшей историей в миниатюре»¹. Лан Цзиншань снял в саду несколько фотографий, которые издал в приложении к «Дунфан шибао» (шанхайское издание, досл. «Восточный Таймс») «Иньсян чжоукань» (досл. «Еженедельные картины»). До этого времени фотография в Китае развивалась медленно, прерывисто из-за экономических трудностей.

Фотография если и существовала, то только для решения конкретных задач или рекламы, при этом лишь небольшой процент составляли фотографии пейзажные или архитектурные. Поэтому если сейчас «Сад Хатун» и кажется всего лишь малопримечательным «снимком», не имеющим особой художественной ценности, для своего времени это шедевр.

Вторым этапом стало подражание живописи, и изначально – западной масляной живописи. Например, такая работа, как «Черная воду на реке Кумган» (1933), является оммажем картине Жана-Огюста-Доминика Энгра «Источник». Вскоре Лан Цзиншань начал подражать уже китайской классической живописи, заимствуя у нее отдельные элементы – селения, горы, лесные рощи, беседки, речные потоки, лодки, люди, читающие книги, лесорубы и т.д. Эти объекты, часто присутствующие в живописи и поэзии литераторов, являются символами их духовного мира.

¹ Чэн Г. Биография Лан Цзиншаня. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2012. С. 32.



Лан Цзиншань
Мудрец в тени сосны. 1963
40 × 30 см
Музей изобразительных искусств, Тайбэй

Лан Цзиншань начал с небольших сцен и портретов. Фотография 1935 года «Тонкий намек» подражает позе персонажа на картине цинского художника Чэнь Хуншу «Прогулка Хэ Тяньчжана», а главный персонаж большого фотографического произведения «Мудрец в тени сосны» – это великий мастер китайской традиционной живописи Чжан Даянь, который изображен поистине бессмертным, что видно по языку художественного выражения: он в высоком головном уборе, даосском халате, его изображение как по композиционному расположению картины, так и по позе, и по форме деревьев, тому, как написан сам пейзаж, воспроизводит

тон и идейное содержание известного шедевра живописи эпохи Южная Сун «Слушая ветер в сосновом бору» кисти Ма Линя. При создании работы Лан использовал технику наложения нескольких кадров, когда несколько негативов помещаются на один лист фотобумаги путем многократного проявления в фотолаборатории.

Третий этап – альбомная фотография 1930-х годов. После 1939 года Лан Цзиншань соединил свои фотографические приемы с шестью законами традиционной китайской живописи Се Хэ¹ – «одухотворенный ритм живого движения», «структурный метод пользования кистью», «соответствие изображения роду вещей», «применение красок сообразно с объектом», «соответствие расположению вещей» и «следование традиции и копирование образцов». Приемы Лан Цзиншаня можно обозначить общим словом «фотомонтаж», однако в действительности для создания своих произведений Лан не использовал обычный метод склеивания. В его фотографиях сходство достигалось путем компоновки фотоматериалов, снятых в разное время и в разных местах, в фотолаборатории по технологии, основанной на личной эстетической теории фотографа или художника². Например, изданная Лан Цзиншанем в 1956 году работа «Олень в лесу», которая представляет из себя 18 разных снимков, наглядно показывает, как Лан работал над созданием целого произведения. Отличие от западного фотомонтажа³ состоит в том, что, опираясь на собственные эстетические представления и разработанный им язык выразительности, Лан внедрял элементы художественного языка традиционной китайской культуры. Например, печатал фотографии на оборотной стороне бумаги, добавлял подписи и печати, а также использовал уникальную перспективу и композицию, свойственную китайской живописи.

Примерно с 1930 года Лан Цзиншань активно участвовал в международных салонах, получая множество призов за свои работы. В 1931 году начинается активный период фотографического творчества Лан Цзиншаня. Число его работ, отобранных для участия в 265 различных

¹ Се Хэ – известный художник, теоретик живописи V века. Разработал «шесть законов живописи», принципы (или критерии качества оценки произведений) традиционной живописи, которыми руководствовались последующие поколения художников, критиков и любителей китайской живописи.

² См.: Лан Ц. Композитная фотография // Пекин: Китайская фотопресса. 1990. № 4. С. 5.

³ См.: Ян Я. Фотомонтаж в Европе начала XX века. Ханчжоу: Ханчжоуский нормальный университет, 2016.

международных салонах, составило 755, а к концу 1948 года оно возросло более чем до тысячи¹. Он является пионером в интеграции западных фотографических техник с восточной культурой и искусством. Его фотоработы имеют традиционное классическое эстетическое настроение и смысловое содержание, но также и реалистичные черты. Они одновременно и похожи на «картины», но не являются ими. Это был новый визуальный опыт в фотографии. Главное для Лан Цзиншаня – это не достижение сходства с произведением живописи, но передача скрытых смыслов. Иными словами, в фотографии он стремился запечатлеть и передать зрителю дух пейзажа. В фотографии присутствуют объективные элементы, действительно увиденные фотографом, но субъективно им переосмысленные и выраженные в фотографии, – это переданное в фотографии душевное состояние, которое для Лана тесно связано с образом природы. Большинство его работ укоренено в традиции *шаньшуй* с ее лиричностью и аллегоричностью. Таким образом, его фотографии прочно и неразрывно связаны с конкретной географической средой, контекстом времени, традиционной культурой.

Сюжет «Рассвет», первый вариант которого увидел свет в 1930 году, проходит через всю историю фотографической деятельности Лан Цзиншаня в период с 1930 по 1966 год и является своего рода свидетелем трансформации в подходах и осмыслении фотографического искусства Лан Цзиншаня: это путь от фиксирования действительности до экспериментов с накладыванием негативов и упрощения его фотомонтажной техники «наложения». В 1930 году это была черно-белая фотография, сделанная без использования фотолаборатории. В 1934 году Лан добавил стихи и печати, используя более сбалансированную композицию и сделав акцент на облаках и тумане между гор.



Лан Цзиншань
Рассвет. 1930

¹ Чэнь Ш. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. С. 100.



Лан Цзиншань
Рассвет. 1942
 43 × 45 см
 Музей изобразительных искусств,
 Тайбэй



Лан Цзиншань
Рассвет. 1966
 43 × 45 см
 Частное собрание

В 1937 году на переднем плане произведения вместо первоначальных ветвей было помещено более крупное изображение ивы. Также он начал использовать диагональную композицию, что позволило уменьшить размер фигур и подчеркнуть эффект глубины и резкости во всем произведении.

В 1942 году диагональная композиция была усилена, стихи убраны, а ива заменена ветвями, подчеркивающими неземную атмосферу гор.

Вариант 1966 года – более лаконичный, редкие осенние ветви склоняются из левого нижнего угла, а грязь у кромки воды в центре картины служит продолжением диагонали, дальние горные вершины убраны, кроме того, вернулись каллиграфические надписи и печати.

Общей чертой этих четырех работ является центр изображения, которое обретает баланс благодаря фигуре носильщика. По краям работ используются приемы затенения или даже передержки с оставлением незаполненных, размытых пространств. Незаполненные пространства – прием *лю-бай* (досл. «оставление белого») – является одним из основных в традиционной китайской живописи. Он позволяет создать

безмятежный, минималистичный визуальный эффект тумана, дополняя ощущение глубины пространства, недосказанности. Лан также часто использовал своего рода прием *лю-бай* при проявлении негативов в других своих работах, чтобы скрыть переход от одной глубины резкости к другой, придавая вид облаков, дыма и неба, чтобы спрятать реальные физические объекты. Интересно отметить, что для того, чтобы подчеркнуть этот технический прием, Лан часто сопровождал свои фотографии надписью не «Сфотографировано Цзиншанем», а «Изготовлено Цзиншанем»¹.

Выводы: сочетая фотографию как технику с традиционным китайским искусством, Лан Цзиншань создал множество фоторабот, отличающихся уникальным стилем и глубоким смыслом. Его произведения не только демонстрируют применение фототехники, но и несут в себе стремление к искусству и осмыслению традиционной культуры, что делает его одним из наиболее значимых художников в истории китайской фотографии.

Благодаря сочетанию технологий и искусства Лан Цзиншань вдохновил последующие поколения китайских фотографов, способствуя инновациям и развитию фотографии. Некоторые фотографы объединили фотографию с другими видами искусства, такими как живопись, скульптура, инсталляция и т.д., и смогли преодолеть ограничения традиционной фотографии с помощью цифровой компиляции или преобразования фотографий при помощи других современных технологических средств для создания более разнообразных и творческих произведений искусства.

В целом, сочетание технологий и искусства открывает богатый творческий простор в области фотографии, как за счет инноваций в фототехнике, так и за счет использования других технологий, позволяющих фотографам лучше использовать свою фантазию и реализовать творческий потенциал.

¹ Лю М. Бури в пейзаже: политический контекст фотопейзажей Лан Цзиншаня // Коллекция и оценка искусства. Чанша. 2021. 01. С. 102.

ОБ АВТОРАХ

Авдеев Василий Александрович, аспирант Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург.

Научный руководитель – доктор искусствоведения С.В. Лаврова.

Авдеенко Милалика Сергеевна, студентка Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

Научный руководитель – кандидат культурологии И.В. Мишачева.

Андреева Елизавета Александровна, магистрант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н.Н. Мутья.

Антипин Константин Сергеевич, аспирант Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент С.В. Хачатуров.

Арсанукаева Милана Алиевна, аспирант Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.В. Калимова.

Бессонова Ксения Максимовна, студентка Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

Научный руководитель – кандидат культурологии, доцент И.В. Мишачёва.

Булак Ксения Андреевна, соискатель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.М. Грачева.

Владимирова Дарья Владимировна, магистрантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.В. Захарова.

Воинова Юлия Геннадиевна, аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штигица.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.П. Сталинская.

Данилов Вадим Валерьевич, аспирант Российского государственного гуманитарного университета.

Научный руководитель – доктор исторических наук Г.И. Зверева.

Дедков Олег Модестович, аспирант Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – доктор культурологии, профессор Е.В. Сальникова.

Ду Шанждэ, аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Д.Н. Воробьева.

Егорова Вероника Андреевна, студентка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штигица.

Научный руководитель – кандидат культурологии, профессор А.В. Карпов.

Ефремов Николай Александрович, аспирант Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.В. Наумов.

Заложных Юлия Сергеевна, заведующая экспозиционно-выставочным отделом Государственного бюджетного учреждения культуры Калужской области «Калужский музей изобразительных искусств». Независимый исследователь.

Ищук Екатерина Николаевна, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Прошкина.

Калинин Алексей Олегович, аспирант Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – доктор культурологии, доцент Н.Д. Мостицкая.

Кукушкина Екатерина Владимировна, студентка Российского института театрального искусства – ГИТИС.

Научный руководитель – доцент Е.Г. Ковальская.

Лаврушичева Валерия Александровна, младший научный сотрудник Научно-справочного отдела фотокиноматериалов Государственной Третьяковской галереи; независимый исследователь.

Левашев Иван Евгеньевич, магистрант Российской академии музыки имени Гнесиных.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И.П. Сусидко.

Лобская Анастасия Анатольевна, магистрантка Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А.Е. Петракова.

Львов Николай Александрович, аспирант Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – кандидат философских наук Д.Д. Смолен.

Манучарова Дарья Александровна, аспирантка Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – доктор искусствоведения Э.В. Пастон.

Неуймина Ольга Борисовна, студентка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Ю.И. Арутюнян.

Овсянникова Марина Андреевна, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.В. Малова.

Пономаренко Ирина Петровна, стажер-исследователь Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Н.В. Плунгян.

Пудова Полина Алексеевна, магистрантка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.

Научный руководитель – кандидат культурологии, профессор А.В. Карпов.

Разина Елизавета Юрьевна, студентка Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Научный руководитель – доктор философских наук, профессор Н.Н. Суворов.

Репина Елена Дмитриевна, аспирантка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Н.С. Кутейникова.

Рыжихин Артём Игоревич, аспирант Российского государственного института сценических искусств.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Н.А. Маркарян.

Савченко Мария Дмитриевна, магистрантка Санкт-Петербургского государственного университета.

Научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент Е.В. Ходаковский.

Сажнева Алена Сергеевна, студентка Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор С.Г. Войткевич.

Сапогов Иван Андреевич, студент Центра социальной антропологии Российского государственного гуманитарного университета.

Научный руководитель – доктор филологических наук О.Б. Христофорова.

Синенко Наталья Олеговна, аспирантка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.

Научный руководитель – доктор исторических наук, доцент И.В. Палагута.

Смолянская Александра Алексеевна, аспирантка Российского института истории искусств РАН.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения И.Д. Чечот.

Спиридонова Василина Андреевна, аспирантка Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н.С. Кутейникова.

Стрекалова Галина Сергеевна, аспирантка Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Н.Е. Третьякова.

Сюй Цзинчжу, аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Е.А. Лаврентьева.

Ткачева Алина Александровна, аспирантка Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Л.И. Абызова.

Топлер Екатерина Сергеевна, магистрантка Санкт-Петербургского государственного университета.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Д.О. Мартынова.

Хангалова Марина Сергеевна, магистрантка Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения Г.Н. Габриэль.

Цунтаева Аминат Данияловна, соискатель Государственного института искусствознания.

Научный руководитель – доктор культурологии А.А. Новикова.

Шабанова Дарья Сергеевна, магистрантка Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Научный руководитель – кандидат исторических наук А.С. Каимова.

Шарифуллина Василиса Александровна, студентка Санкт-Петербургской академии художеств имени И.Е. Репина.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Ю.И. Арутюнян.

Юдина-Надеждина Маргарита Константиновна, аспирантка Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Е.Е. Докучаева.

Научное издание

Аспирантский сборник

Выпуск 13

Сборник статей по материалам
Международного форума
молодых исследователей искусства
«НАУЧНАЯ ВЕСНА-2023»
26–28 апреля 2023 года

Редактор

Н.А. Борисовская

Корректор

Г.А. Мещерякова

Оформление:

Е.А. Сиверс

Компьютерная верстка:

Н.В. Мелкова

Подписано в печать 07.03.2024

Формат 60×88¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro

Уч.-изд.л. 27,25. Усл.-печ. л. 27,0

Тираж 100 экз.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Очередной выпуск «Аспирантского сборника» основан на материалах Международного форума молодых исследователей «Научная весна-2023», который состоялся 26–28 апреля 2023 года. Статьи охватывают широкий круг тем, связанных с разными видами искусства: архитектурой, музыкой, театром, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, экранными искусствами и др. Авторами статей сборника являются молодые ученые – аспиранты, соискатели, преподаватели отечественных и зарубежных вузов, научные интересы которых сопряжены с теорией, историей, философией искусства и культуры.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru

