

ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-
промышленная академия имени С.Г. Строганова»

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА**

Вестник МГХПА

1/2016
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2016. – № 1. Часть 1 – 328 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель: ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Аронов В.Р. – Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор

Бурганов А.Н. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения,
профессор

Бурганова М.А. – Действительный член РАХ, доктор искусствоведения,
профессор

Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук

Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор

Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор

Курган Г.И. – доктор философских наук, профессор

Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор

Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор

Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор

Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации

ПИ № ТУ 50-918 от 10.02.2011

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

тел.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Выпускающий редактор: Н.Н. Ганцева

Редактор: Ю.Б. Иванов

Художественный редактор,

верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2016

Scientific-analytical magazine of art studies

«**Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA**»/Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2016. – № 1. Part 1 – 328 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor

Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy

Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Kurgan G.I. – Doctor of Philosophy, Professor

Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor

Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor

Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor

Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Managing editor: N.N. Gantseva
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of
Applied Art and Design
named after Sergei Stroganov, 2016

Н.К. Соловьев

ЦЕНТР БОБУР И МУЗЕЙ БРАНЛИ: МЕТАМОРФОЗА АРХИТЕКТУРЫ ХАЙ-ТЕК

Статья посвящена двум выдающимся памятникам архитектуры Парижа конца XX — начала XXI вв. — Национальному центру культуры и искусства им. Жоржа Помпиду и Музею искусства Африки, Азии, Океании и Америки на набережной Бранли. Анализируются те изменения, которые произошли за тридцать лет в подходе к проектным концепциям и стилистическим особенностям архитектуры.

The article is devoted to two outstanding architectural monuments in Paris (the end of the XX century — the beginning of the XXI century) — Georges Pompidou National Center of Culture and Arts and the Museum of African, Asian, Oceanian and American Arts on Branly embankment. The article analyzes the changes in the approach to design concepts and architectural styles that have taking place for 30 years.

Ключевые слова: Центр Бобур, Музей Бранли, хай-тек, Р.Роджерс, Р.Пиано, Ж.Нувель, метаморфоза архитектуры.

Keywords: Beaubourg Center, Branly Museum, high-tech, R. Rogers, R.Piano, J.Nouvel, architectural metamorphosis.

В истории Западной архитектуры конца XX — начала XXI вв. бывает любопытно проводить параллели в создании выдающихся построек, а также творческих направлений и поисков, (совместимых и особенно малосовместимых друг с другом). Думается, что попытки таких сопоставлений помогают раскрывать спектр многообразия

форм, подходов и средств у тех архитекторов, которых критики нередко объединяют в один общий «изм» или, по словам Нормана Фостера, «запихивают в определенный ящик, из которого они непременно выпрыгивают».

В последние десятилетия знаковыми событиями не только французской архитектуры, но и культуры в целом было открытие в 1977 году в парижском квартале Марэ на плато Бобур Национального центра культуры и искусства, инициатором создания которого был президент Франции Жорж Помпиду. В 2006 году таким же событием стало открытие возле Эйфелевой башни на набережной Бранли Музея искусства Африки, Азии, Океании и Америки по инициативе другого французского президента Жака Ширака.

На проекты этих сооружений были объявлены престижные международные конкурсы. Жюри конкурса на проект Центра им. Жоржа Помпиду возглавил легендарный архитектор и инженер, предтеча хайтека с 1920-х годов Жан Пруве, а в его состав входили в том числе О.Нимейер, Ф.Джонсон, Э.Айо. Первую премию получил проект англичанина Ричарда Роджерса и итальянца Ренцо Пиано (соавторы Ж.Франчини и Дж.Юнг). В конкурсе на проект Музея на набережной Бранли, жюри которого возглавил Президент самого Музея Стефан Мартен, а членами жюри были Президент Центра им. Жоржа Помпиду Жан-Жак Айагон, сотрудники министерств культуры и образования, архитекторы и дизайнеры, на анонимных условиях участвовали такие архитектурные знаменитости, как один из авторов Центра Помпиду Ренцо Пиано, Петер Эйзенман, Тодао Андо, Норман Фостер, Кристиан де Портзампар. Победа досталась получившему широкую международную известность французскому архитектору Жану Нувелю, имя которого в начале его творческой деятельности прочно связывалось с хай-теком.

В архитектуре этих двух построек, естественно, отразились соответствующие программы на проектирование. Центр им. Ж.Помпиду должен был стать и стал многофункциональным культурным центром Парижа. Он объединяет так называемый Форум, расположенный на отметке земли и являющийся как бы продолжением площади. Форум включает антресольную галерею, предназначенную для проведения выставок и подземный этаж, где расположены зрительные залы.

Рисунок 1.
Национальный
Центр культуры
и искусства им.
Ж.Помпиду в
Париже, западный
фасад



На втором и третьем этажах находятся библиотеки, Центр дизайна, администрация. Третий и четвертый этажи заняты под музей современного искусства, на пятом расположены ресторан, открытые террасы и пространства для временных экспозиций.

Музей на набережной Бранли, в первую очередь, — музей, позиционирующий себя как «культурный городок», посвященный цивилизациям, которые не получили достаточного освещения в западноевропейских музеях. В его состав входят собственно музей с различными географическими разделами восточных культур, а также читальный зал, летний театр, спускающийся ступенями к заглубленному под зданием основному театру, залы для занятий, педагогические мастерские, медиотека, эксплуатируемые панорамические крыш-террасы, ресторан, магазин книг и сувениров. В музее предусмотрено бесплатное предоставление кресел-каталок, колясок, ходунков, складных стульев, карманных фонариков, биноклей, информационных брошюр и других услуг. Музей стал одновременно образовательным и исследовательским центром.

Тридцатилетняя разница в создании этих, не имеющих каких-либо архитектурных прообразов, Центров наглядно продемонстрировала архитектурную метаморфозу направления, которое вначале казалось единым.

Центр культуры и искусства на плато Бобур, ставший первой крупной реализацией концепций архитектуры хай-тек, расценивался «агрессивным и бескомпромиссным хай-теком» (нередко его архитектурный образ сравнивался с химическим заводом). Восточный фасад Центра окутывают трубы и другое инженерное оборудование, несущее свою исключительно техническую информацию при помощи активного цвета: голубой — кондиционирование воздуха, красный — лифты и подъемники, желтый — электропроводка, зеленый — водоснабжение.

Остальные фасады Центра Бобур формируются стальной пространственной решеткой с вертикальными, горизонтальными и диагональными связями. Вдоль западного фасада в решетке металлокаркаса поэтажно расположены пешеходные галереи, проходящие в ряде мест через прозрачные стеклянные туннели. Такими же стеклянными туннелями с эскалаторами прочерчен весь фасад по диагонали. Само здание авторы представляли как «машину, собирающую и передающую информацию», имеющую открытую и гибкую макроструктуру. Для реализации этой программы было решено создать универсальные внутренние пространства, лишённые опор и стационарных стен, так как все несущие конструкции и коммуникации вынесены наружу. Металлические конструкции Центра выявлены во всех своих звеньях последовательно и откровенно. В интерьерах фермы и технические коммуникации, по мысли авторов, должны были служить одними из главных элементов «структурирования пространства». Выставочное и музейное оборудование представляло легкие мобильные подиумы, вертикальные и горизонтальные щиты, которые могли легко и быстро трансформировать пространство под ту или иную экспозицию.

Перерасход средств на строительство Центра привел к сокращению общей архитектурной программы. Неосуществленными или реализованными не в полной мере остались задуманные динамические средства информации (кино и телеэкраны, движущаяся реклама, световые табло, информирующие о произведениях искусства, метеосводках и т.д.). Архитектура Центра им. Ж.Помпиду, трактованная авторами как «нейтральная архитектура информации» (очевидно, не без влияния идей Роберта Вентури), таким образом, эту информацию недополучила.

В настоящее время в «решетку фасада» вставляется информация о выставках и других мероприятиях, которые проводятся в Центре.

Последующая эксплуатация Центра Бобур привела к некоторому переосмыслению первоначальных композиционных принципов и переделкам его интерьеров. Легкие щиты в экспозиционных пространствах были заменены на внешне массивные, но пустотелые внутри перегородки, создающие впечатление «настоящих» стен, формирующих традиционные музейные залы. Однако универсальные безопорные пространства Центра способны были безболезненно вынести и эти консервативные изменения, продемонстрировав свою гибкость и трансформируемость.

Парижане уже давно привыкли к Центру Помпиду, ставшему достопримечательностью Парижа, несмотря на его чужеродность исторической архитектурной среде квартала Марэ. Индальгенцией его чужеродности в какой-то степени было то, что Центр виден фрагментарно и только при подходе к нему из прилегающих улочек и не нарушает сложившегося силуэта города.

При подходе к Музею на набережной Бранли первое, что бросается в глаза, — высокие стеклянные экраны с едва заметными иероглифическими знаками, отделяющие красную линию набережной от территории музея и наводящие на мысль о присутствии здесь идей Жана Нувеля (прием, использованный Нувелем в 1994 году при создании Фонда Картье в Париже). В Фонде Картье за 18-метровыми стеклянными экранами располагаются такие же стеклянные прозрачные стены двусветной выставочной зоны, создающие «отражения отражений» и дезориентирующие зрителя в физических реалиях архитектуры. Больше никаких аналогов с какими-либо предыдущими постройками в Музее нет, Нувель здесь неузнаваем.

За стеклянными экранами Музея на набережной Бранли находится большой заросший тщательно подобранными декоративными растениями сад, за которым с набережной почти не видно самого здания. Эти ландшафтные дизайнерские кущи неожиданно выходят на вертикальное трехмерное декоративное озеленение фасада административного здания музея, выходящего на красную линию набережной. Возникает острая композиционная интрига:

«вертикальный» сад прерывается стеклянными экранами, за которыми переходит в сад «горизонтальный». Чтобы разглядеть само здание Музея, необходимо пройти через этот сад.

Ситуация диаметрально противоположная по отношению к Центру Бобур, авторы которого выиграли конкурс в значительной степени потому, что высвободили большую часть отведенного участка для пешеходной площади, на которой проходит оживленная городская жизнь. На площади Бобур (территории «контактов с городом») всегда людно, сюда приходят уличные музыканты, клоуны, художники, глотатели огня, просто зрители, которые хотят поучаствовать в «тусовке».

Вокруг Музея на набережной Бранли, несмотря на близость Эйфелевой Башни, всегда тихо, благоухают цветы, порхают птицы, неспешно прогуливаются посетители музея или случайно заглянувшие сюда туристы. С противоположной стороны прохожие с Университетской улицы, параллельной набережной Бранли, видят здание Музея через более «сельский» сад с заросшими камышами прудами, в которых плавают и крикают утки.

Само двухэтажное здание Музея поднято на пилоны и плавным изгибом вытянуто вдоль набережной. Высокий фасад второго этажа членится наклонной решеткой, за которой просматривается виртуальная зелень кустов и деревьев (подсвеченная шелкография на стекле). С некоторого расстояния реальная зелень сада и «зелень» на фасаде зрительно сливаются. Из этой дематериализованной стены консольно выступают 28 «коробок» (глухих разноцветных призматических объемов разного размера и конфигурации, в которых, как в «гротах» находятся маленькие залы и ниши для экспозиции различных разделов музея). Выходящий на Университетскую улицу более «металлический» и «хай-течный» южный фасад представляет собой красно-коричневые панели-жалюзи, позволяющие регулировать естественное освещение интерьеров, которое всегда очень приглушенное (в отличие от сплошного остекления западного, северного и южного фасадов Центра им. Ж.Помпиду, в большинстве интерьеров которого всегда светло).

Между столь непохожими зданиями можно, однако, провести одну параллель — «процессуальность» архитектуры, ее так называемое «четвертое измерение», т.е. восприятие в движении с наслаиванием

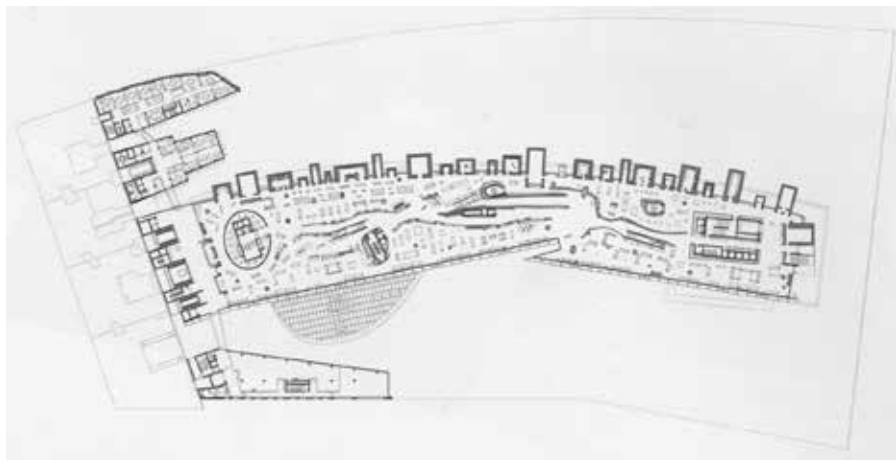


Рисунок 2. Музей на набережной Бранли, план

«зрительских кадров» в один сложный эмоциональный образ. В Центре Бобур — это наружные эскалаторы, на которых поднимающийся посетитель видит свое «аквариумное» пространство, проплывающие с левой стороны интерьеры Центра и раскрывающуюся по мере подъема панораму Парижа (в том числе уже пройденную ранее оживленную площадь перед зданием, но теперь уже видимую сверху).

В музее на набережной Бранли на «процессуальности» строится вся архитектурная концепция музея. Сценарий движения-восприятия начинается уже с ландшафтного дизайна садового пространства, затем в запланированной театрализованной последовательности раскрываются интерьеры собственно музея. Из входного холла посетители по изогнутому в плане пандусу поднимаются к основному Павильону коллекций. По мере подъема под ногами волнами переливаются невидимо проецируемые сверху маленькие белые буквы отдельных слов и фраз, не рассчитанные на то, что кто-либо может их прочитать, но создающие некую струящуюся реку слов, увлекающую посетителей на основной высокий второй этаж. Этот этаж (Павильон коллекций), плавным изгибом вытянутый вдоль всего здания, имеет чуть повышенную центральную островную часть (так называемую «реку») и три «мезонина» — поднятые на этаж выше экспозиционные островки, образующие двусветные пространства.



Рисунок 3. Музей на набережной Бранли, интерьер Павильона коллекций

Маршрут по Павильону коллекций построен по сложной траектории движения, в которой кажется «все предусмотрено», с остановками, акцентирующими отдельные архитектурные мизансцены и экспонаты. Так, например, смещение наружной стены здания под углом образовало в интерьере световой разрыв, в который абсолютно точно вписывается Эйфелева башня, как идеально закомпонованная картина, образуя в замкнутом и затемненном пространстве эффект композиционной неожиданности и даже шока от астрономически точной выверенности этого светового разрыва в сторону Эйфелевой башни.

Даже если бы не было экспонатов, которые уникальны и великолепно представлены по сценарию «мостов между культурами» и «непрерывных открытий», прогулка вдоль Павильона коллекций с заглядыванием в «коробки-гроты», вынесенные за плоскость фасада, с поднятием на «мезонины», откуда открывается пространство музея в новых ракурсах, была бы увлекательным театрализованным путешествием. Само музейное оборудование либо интегрально входит в архитектурно-скульптурную пластику «реки», либо представляет сложно расчлененные и виртуозно подсвеченные стеклянные выгородки-витрины, противопоставляющие свою



Рисунок 4. Музей на набережной Бранли, южный фасад

рафинированную «хай-течную» дизайнерскую отточенность непредсказуемо сложным охристым архитектурно-скульптурным и даже несколько бутафорским формам «реки», поставленным на темномалиновый пол павильона.

Часто возникает впечатление, что для Нувеля важно не «из чего сделано» и тектонически правдив ли результат, а эмоционально волнующий зрителя эффект. Поэтому излюбленные им решетчатые и сетчатые структуры верха, создающие оп-артные эффекты, могут соседствовать с массивной скульптурностью низа, не дающего представления о реальной конструкции и материале (архитектура-скульптура одета в кожу). Важную роль в этом архитектурном сценарии играет свет: противопоставление черного «звездного неба» потолка ярко освещенному полу; переливающийся свет люверсных решеток; направленный свет из невидимого источника; скрытые подсветки; светящиеся ниши; подсветки снизу; проекции с компьютерными технологиями; голографические эффекты; открытые, полуприкрытые и прикрытые металлические жалюзи, создающие не только различное освещение, но и изменяющие художественный образ интерьеров.

Естественно, что у Жана Нувеля как у главного режиссера, кроме постоянных сотрудников фирмы, для этого объекта была приглашена

команда проектировщиков-единомышленников, без которых комплекс Музея не получил бы такую тщательную композиционную проработку. Ландшафтный дизайн сада выполнял садовник, ботаник и «пейзажист» Жиль Клемен. Фантастический вертикальный сад, представляющий мастерски аранжированный скульптурный флоральный ковер на ирригационной простыне, надетый на фасад административного корпуса, — исследователь тропической экологии Патрик Блан. Декоративную подсветку сада — Ян Корсале, трактовавший свет как текучую искрящуюся воду из разновысоких светящихся палочек, живописно расставленных на земле. Этот свет варьируется в зависимости от состояния атмосферы, времени суток и времени года (пуантилизм света и его изменчивость очень близки концепциям Нувеля). К художественным работам в зданиях, выходящих на Университетскую улицу, были приглашены также художники из стран «народов Востока», которым посвящен Музей.

Нувель любит обсуждать собственные архитектурные идеи с людьми, опосредованно связанными с архитектурой, чтобы убедиться в их обоснованности, отточить их или натолкнуться на новые свежие мысли. Свое архитектурное кредо он высказал следующими словами: «Меня часто преподносят как архитектора «французского хай-тека». Хотел бы начать с объяснения термина... Признаю, то, что зовется хай-теком — было движением, занимавшим важное место в семидесятых. Полагаю, однако, что если бы мы вошли в новое здание сегодня и главное впечатление было бы — «о, какая выразительная балка!» — это означало бы бессодержательность архитектуры... Модернизм жив, но он обратился к другим областям, которые далеки от выражения структурной правды. В сегодняшнем модернизме приоритет принадлежит эстетике чуда. Это означает, что мы требуем максимального эффекта и в то же время не желаем знать как это достигается... Я протестую также против ярлыка «постмодерниста», поскольку сам термин в архитектуре несет исторические коннотации, а ничто не ужасает меня больше, чем та часть архитектуры, которая есть не что иное как репродукция... и лишь дискредитирует источники... Моя архитектура может быть определена как модернистская и современная...» [1].

Хай-тек — это, по сути, и есть архитектура модернистская и

современная, но обязательно высоких технологий. Последние на рубеже веков нередко становились либо фетишем (сверхтехнологичность ради нее самой), либо поверхностной стилистикой, а сам хай-тек в этом случае превращался в один из модных «стилей» (как это раньше произошло с необрутализмом). Центр Бобур был первым крупным сооружением хай-тека, непримиримой альтернативой эклектике и историзму, и с этим он вошел в историю мировой архитектуры. Музей на набережной Бранли показал, что, используя наработки хай-тека, соединив их со всем багажом достижений прошлого и абсолютно новыми идеями, можно создавать образно насыщенную, разнообразную, незашоренную концептуальными табу современную архитектуру, ориентированную и на человека, и на городскую среду, в которой он живет.

Примечания:

1. *Nouvel Jean*. Architecture and Design 1976–1995. — Milan, 1977. — P. 7–9. (Цит. по: *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий. — М., 2005. — С. 246.

Библиография:

1. *Рябушин А.В.* Архитекторы рубежа тысячелетий. — М., 2010.
2. *Соловьев Н.К., Турчин В.С., Фирсанов В.М.* Современная архитектура Франции. — М., 1981.
3. *Beret Ch.* In Prise of Multiplicity // Jean Nouvel. Catalogue. — Madrid, 2002.
4. *Boissiere.* Jean Nouvel. — Paris, 1996.
5. *Lavalou Armelle, Robert Jean-Poul.* Le muse du quai Branly. — Paris, 2006.
6. *Nouvel Jean*. Architecture and Design 1976–1995. — Milan, 1997.

КАНОН-КУЛЬТУРА

Проектная культура, ведущая свое начало от эпохи Возрождения, грандиозного исторического поворота от анонимного к авторскому Проекту, в глубинных пластах культурной памяти парадоксальным образом восходит к своему антиподу — Канону. Современная теория выдвинула немало позитивных определений и концепций дизайна, но метод положительного («катафатического») дискурса недостаточен для осмысления дизайна как феномена проектной культуры. Его необходимо дополнить определением того, чему дизайн **противоположен**. Цель данной статьи — ввести понятие **канон-культуры** как отрицательное («апофатическое») определение дизайна.

Design culture, leading its origin from the Renaissance, a Grand historic turn from anonymous to the author's Project, in the deep layers of cultural memory, paradoxically, goes back to his antipode — the Canon. Modern theory put forward many positive definitions and concepts of design, but the method is positive («cataphatic») discourse is insufficient for understanding design as a phenomenon of design culture. It is necessary to complement the definition of what design is opposite. The purpose of this article is to introduce the concept of the Canon of culture as a negative («apophatic») definition of design.

Ключевые слова: канон, традиция, трансляция, священный текст, миф, символ, модель мира, проектная культура.

Keywords: Canon, tradition, translation, sacred text, myth, symbol, a model of the world, design culture.

Типологические характеристики канон-культуры

Проектная культура, ведущая свое начало от эпохи Возрождения, грандиозного исторического поворота от анонимного к авторскому Проекту, в глубинных пластах культурной памяти парадоксальным образом восходит к своему антиподу — Канону, трансформируя и интерпретируя персоналистически его парадигматику и онтологию. Современная теория выдвинула немало позитивных определений и концепций дизайна, но метод положительного, «катафатического» дискурса недостаточен для осмысления дизайна как феномена проектной культуры. Его необходимо дополнить определением того, чему дизайн противоположен. Цель данной статьи — ввести понятие канон-культуры как отрицательное, «апофатическое» определение дизайна.

Историко-культурологический материал традиционалистских канон-культур в науке глубоко и всесторонне исследован (философами, историками, культурологами, семиотиками). Задача автора заключается в том, чтобы, опираясь на этот известный материал, обозначить точки сопряжения и векторы фундаментальной диалектической трансформации Канона в Проект.

Согласно Шпенглеру, история представляет собой нейтральное пустое пространство-время для условного мысленного размещения в нем типологического ряда качественно различных, неповторимых культур, исполнивших на «исторической поверхности» свой уникальный эволюционный круг, тем самым реализовавших каждая свою идею — свой проект. Каждая культура произрастает на своем ландшафте, тождественна сама себе и своей внутренней истории. Эти истории сосуществуют рядом, не соединяясь и не сливаясь в некую единую общечеловеческую мировую метаисторию, в которой якобы реализуется мировая идея — проект общечеловеческой метакультуры. Культура конкретна, локальна, уникальна, неповторима, и поэтому ни одна культура, по определению, не может претендовать на роль метакультуры, метаистории, метапроекта. Очертив свой исторический круг, осуществив до конца свою идею (свой имманентный «проект»),



Рисунок 1. Книга мертвых. Египет

культура внутренне и внешне завершается в форме **канона** — сакрализованной художественной формулы бытия, подобно сосуду сохраняющей, оберегающей и сберегающей для будущих поколений — столетий и тысячелетий — созданный творчеством неисчислимого ряда предшественников образ жизни народа.

Канон — способ трансляции и воспроизводства культуры, основанный на Традиции. Противоположен канону способ трансляции и воспроизводства культуры, основанный на Проекте, проектном типе мышления и отношения к миру.

Типологические характеристики канон-культуры, в противопоставлении к которой складывалась и самоопределялась, «перереформируя» канон, проектная культура в новой и новейшей истории Запада, не стерлись до сих пор на огромной территории некогда существовавших цивилизаций, охватываемых понятием древний Восток (Египет, Вавилон, Ассирия, Персия, Индия, Китай и др.). Восточные корни мифологического древа канон-культуры древнее и глубже корней западного средневекового традиционализма, а сама оппозиция «Восток — Запад» имманентно содержит смысловой концепт для определения типологических характеристик канон-культуры и введения понятия проектной культуры.

«Традиционная культура, прежде всего культура, основанная **на священном тексте**: вне этой основы она не только непонятна, но, так сказать, вообще не существует» [Семенцов В.С., 7, 5]. *Священный текст*

(индийская «Бхагавадгита», египетская «Книга мертвых», (рис. 1) китайское «Учение о середине», «Библия» и др.) — смысловое ядро канона, семиотический концепт традиционной культуры. Слово Священного текста может быть устным, произнесенным Богом, мифологическим героем, учителем, либо письменным, либо предметным, когда Слово опредмечивается в вещи и сакрализуется посредством символа. Для древневосточного искусства типична фигура писца, записывающего слово, а для греческой античности характерно скульптурное изображение оратора. Во всех культурах древности человек считал Слово изначальным, созидающим, творящим, оно играет решающую, мирозидательную роль в древнеегипетском, шумерском, библейском и других мифах творения: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово Было Бог» (Иоанн 1, 1). Все содержание культуры: устройство жилища и города, образы сознания и формы производства, человеческие отношения, война и мир, пространство и время, дух и материя, жизнь и смерть, миф и реальность, необъятный космос и судьба самого малого существа на земле — все обнималось Священным текстом, входило в него как символическое или предметное значение, знающее свое место и функцию в метафизической парадигматике канона. Как из сакрального образа Мирового древа жизни и смерти, из Священного текста прорастали в культуру и ветвились малые каноны, в том числе и те, что осмысливали профессиональную эстетику, цеховую этику и прагматику ремесла — пропорциональные системы архитектуры и человека, геометрические фигуры, модульные сетки, антропоморфные изображения, а также реальные объекты, выступавшие в функции канона, как, например, Великая пирамида Хеопса, «Дорифор» Поликлета и другие проекции канона в конкретные предметные области бытия. В одной из гробниц около Мемфиса найден такой канон фигуры человека, относящийся по времени к 5000 лет до н.э. На протяжении веков и тысячелетий строительство подчинялось правилам канона, принципиально не изменявшегося.

Канон священного текста во всей совокупности его универсальных категорий, образов, мифов, историй и героев представляет собой особую знаковую систему, «модель мира» — ту

«сетку координат», при посредстве которых «люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» [27].

Весь предметный мир традиционной культуры Древнего Египта, Китая или Индии, включая строительство городов, грандиозных храмовых ансамблей, пирамид, тоже представлял собой единую художественно-пластическую и знаково-символическую систему пространственных и визуальных искусств — архитектуры, скульптуры, рельефов, росписей, костюма, утвари, орнамента, каллиграфии.

Трансляция — способ передачи традиционной культуры от поколения к поколению. Это, прежде всего, трансляция Священного текста. Передача священного знания, например, ведийской культуры, могла быть вверена только в руки особой избранной касты людей. Школы находились во дворце или храме, учителями в них были жрецы и писцы, школа готовила главным образом жрецов и писцов для дворца и храма. В заупокойном храме фараона Рамсеса II обучались будущие жрецы, в другой школе при дворце фараона готовили художников фиванского некрополя. «Канон пропорций постигался ремесленником в процессе обучения и работы на специальных образцах — скульптурных моделях», ... «которые являлись своего рода записью правил канона, выраженной в пластической форме» [25]. Prestиж школы был чрезвычайно высок, во всех поучениях подчеркивается красота Слова, а также заключенная в нем сила и матрица жизни, воспроизводящейся вопреки смерти от поколения к поколению.

Механизм трансляции и воспроизводства канон-культуры заключается в особом типе школы, нацеленной на традицию. Древневосточная школа это и есть канон-культура, рассмотренная в срезе трансляции культурного кода («сетки координат», «матрицы жизни», «модели мира» и т.п.): в процессе образовательной коммуникации учителя и ученика происходит передача сакрального текста культуры (канона, сакрального проекта) новому поколению.

Традиция — специфический способ организации в пространстве и времени ритуального действия с сакральным текстом культуры, в процессе которого осуществляется трансляция последнего и

воспроизводство смыслового содержания культуры (духовное рождение учителя в ученике: отец есть сын). Каноническая культура потому и называется традиционной, что традиция для нее — основной способ трансляции.

Традиция является реальным живым процессом передачи сакрального текста от учителя к ученику. Заучивание Священного текста — часть ведийского *ритуала* — иерархической знаковой системы (языка) сакрального поведения. Ритуал есть определенная последовательность огромного числа отдельных священнодействий. Для правильного совершения любого из них (то есть для правильного воспроизведения соответствующего действия учителя) ученик должен был научиться организовывать свое поведение одновременно на трех уровнях: 1 — совершенно точно произнести **слова** ритуальной формулы; 2 — воссоздать в уме определенный **образ** (числовое соотношение, мифологему), представленный в Священном тексте вместе с сообщением о предполагаемым благоприятным результатом всего действия в целом; 3 — наконец, совершить определенное физическое **действие** (описанное в Священном тексте, однако без подражания учителю, по-видимому, невозпроизводимое) [7, 13].

В итоге ритуальное поведение, соединяя в себе **слово, образ и действие**, предстает как тщательно продуманная и отрегулированная система знаков-приемов, то есть **система символического и предметного языка**, позволяющего передавать от поколения к поколению личность учителя, а вместе с ней способ деятельности и культуру в ее **форме, смысле и предметности**.

Семенцов подчеркивает, что все традиционные культуры устроены по тому же принципу и что эта особенность присуща вообще человеческой культуре как таковой.

Воспроизводство личности учителя в ученике — новое, духовное рождение от него ученика. Семенцов подчеркивает, что «этот принцип справедлив не только для ведийской Индии... существо трансляции традиционной культуры состоит в том, что с помощью ряда специальных приемов духовная личность учителя возрождается в ученике. **В тех случаях, когда эта передача личности имеет место, культура воспроизводится в противном случае — нет**» [7, 8].



Рисунок 2. Будда и ученики

Восприятие учеником от учителя **знания**, духовного **образа** и способа **деятельности** и трактуется в литературе индуизма как второе рождение ученика (рис. 2).

Ученичество воспроизводит ситуацию усыновления: учитель является духовным отцом ученика, он порождает его как сына в процессе передачи традиции. Более того, именно второе, духовное рождение считалось настоящим и совершенным, так как оно свободно от старости и смерти.

Этот тип ученичества настолько резко контрастирует с современными представлениями о трансляции знания в образовании, что на первый взгляд воспринимается лишь как метафора. Но для брахмана и его ученика это не было метафорой, а понималось буквально. Учитель буквально порождает себя в ученике, а ученик буквально воспроизводит в себе личность учителя. Второе, истинное рождение человека как ученика-сына от учителя-отца составляет стержень процесса трансляции и воспроизводства культуры канонического типа, **ориентированной не на изменение, а на идентичность культуры в каждом новом ее рождении.**

Итак, матричность мифологического мышления древневосточного

человека неразрывно связана с его традиционализмом. Традиция прошлого, опыт предков оценивались как абсолютная истина, рассматривались как эталон для всех последующих поколений. «Древний человек жил в мире абсолютных истин... В общественном сознании, как правило, царило единомыслие» [26].

Канонический тип трансляции и воспроизводства культуры гарантировал ее самождество по:

— материальному составу (предметы, жилища, города, граждане — живые носители культуры);

— смысловому содержанию (духовное воспроизводство);

— форме трансляции культуры (способ внутренней организации и внешнего выражения содержания — свое-чужое, знаковая система, язык традиции).

Человек мифологического мышления комфортно чувствовал себя в знакомой **знаковой** среде, привычных условиях. Его жилище и утварь, его одежда и пища мало менялись в течение тысячелетий, литературные жанры, как и жанры ремесел и искусств, устойчивы, каждый из них имеет постоянные сюжеты, образцы, приемы, новые храмы возводились на месте старых и повторяли их канонический образ.

Рефлексивный механизм самождества

Все три структурных компонента канона — слово, образ, действие, — функционируют еще и в качестве своеобразных зеркал, отражающих друг друга.

В ритуале происходит как бы «утраивание» каждого компонента, дублирование каждого в другом. Например, если ученик ритуально воспроизводит слово «сила», то одновременно он должен срезать с определенного дерева непременно «сильную» ветку и при этом вообразить в своем сознании образ (мифологему), говорящий о силе богов. Эта структурная особенность ритуала как формы воспроизводства традиционной культуры, называемая внутренней рефлексией целого (= самоцелостностью), изображается в канонической графике и скульптуре в виде «Многоголового Будды». Самоцелостность гарантирует устойчивость структуры (парадигмы) и ее воспроизводимость при отсутствии одного и даже двух других членов. Воспринимая проявление личности учителя в неполной, редуцированной форме, ученик может

восстановить отсутствующие члены за счет особо интенсивного, глубокого восприятия целого, редуцированного в данном элементе. Например, если он воспринимает только слово и образ, то в ритуальном поведении воссоздает по ним и действие, а если он воспринимает только действие, то воспроизводит слово и образ. Внутренняя («рефлексивная») самоцелостность ритуала дает возможность восстанавливать внешнюю целостность. Деятельность ученика в таких ситуациях напоминает, согласно В.С.Семенцову, «биологическую активность некоторых простейших организмов, способных из одного отрезанного члена регенерировать весь свой организм».

Структура ритуального поведения является одновременно и системой приемов передачи традиций. Но если ученик не овладел внутренней («рефлексивной») самоцелостностью формы, то трансляции и воспроизводства культуры не происходит, даже если учитель демонстрирует перед учеником полную парадигму ритуального поведения. Подобная ситуация сопровождает времена распада традиционных культур .

Способность традиционной культуры редуцироваться к своим структурным компонентам, реализуясь, приводит к внутреннему типологическому богатству, образуя многоликое художественное пространство данной культуры. Между типами существует синхроническое, а не диахроническое отношение, хотя они могут формироваться в разные времена (не образуя при этом истории).

Разные типологические формы одной культуры (из одной парадигмы произошедшие) получают разные имена. По Семенцову, культура, развернутая по полной программе, представлена в Индии культурой брахманизма. Редуцированный ведический ритуал представлен культурой йогического типа: ослабление слова и действия и гипертрофия образно-ментального компонента. Семенцов выделяет также культуру «словесного» типа, «транслирующую личность учителя путем постоянного проговаривания, рецитации определенного числа текстов (это могут быть либо тексты большого объема, как, например, эпические высказывания и пураны — либо совсем маленькие, вплоть до кратких формул, тексты, непрерывно повторяемые вслух и про себя). Здесь также сохраняются (могут

сохраняться) элементы двух остальных уровней ритуального акта, однако в еще более упрощенной, минимальной форме: принятие определенной позы во время чтения текста, совершение несложных очистительных упражнений и т.д.» [7, 16–17].

Говоря о механизме трансляции и воспроизводства традиционной культуры, нельзя не затронуть вопрос о психотехнике ритуального поведения, которая есть и его эстетика. Главный определяющий принцип этой эстетики — **тождество учителя и ученика**: «Учитель есть ученик», «Отец есть сын...» Это эстетика **тождества**. Бхагават-Кришна призывает своего ученика Арджуну «прийти к Нему», «достичь Его», «отождествиться с Ним». Но каким образом этот символический приход возможен на уровне реального обучения брахмачина в доме своего учителя? Это возможно в эстетическом отождествлении с **образом идеального ученика — Арджуны**. «Читая, перечитывая, многократно повторяя вслух, мысленно представляя потрясающую сцену встречи Арджуны на поле битвы с многочисленными родичами, переживая вместе с ним чувство нерешительности, ужаса и отчаяния, приводящие к отказу участвовать в братоубийственной войне, сопереживая затем его пламенное обращение к Бхагават-Кришне за истинным знанием, которое одно только может вывести его, Арджуну из подобного непреодолимого тупика (соответственно, из какого угодно жизненного кризиса), ученик, приступивший таким образом к изучению Гиты, должен был в конце концов почувствовать, что его обращение за наставлением к Гите вполне эквивалентно обращению к реальному, физически присутствующему учителю за традиционным (то есть личностным) знанием. При этом постоянное пребывание памятью в тексте поэмы аналогично постоянному пребыванию в доме учителя и т.д.» [7, 20].

Высшей точкой переживания тождества учителя и ученика является **любовь-соучастие**, вырастающая из глубокого почитания учителя учеником и перерастающая в обожествлении. Кульминацией этой линии в Гите является состояние изумления, в котором Арджуна созерцает мир в теле своего учителя. Высшая степень познания дается ученику, отождествляющемуся с учителем, а учителю — отождествляющемуся с божеством. Обожествляемый учитель

приковывает благоговейное внимание со стороны ученика, что помогает последнему максимально сосредоточиться на ритуальном слове, действии, образе.

Наконец, еще одним важнейшим моментом ритуального поведения и эстетики тождества является **принцип незаинтересованности действия**. Значение этого принципа для традиционных культур чрезвычайно велико. По мнению исследователей, учение о незаинтересованности действия является идейным центром Гиты и аналогичных священных текстов всех традиционалистских культур. Арджуна буквально на каждом шагу призывает «совершать действия без мысли о плоде», «отбросить привязанность к плоду», «видеть свою цель в действии, но не в плоде» и т.д.

Художественная техника традиции

Комментируя методологию и теоретическое содержание статьи В.С.Семенцова, китаевед В.В.Малыгин в статье «В поисках традиций» пишет: «Китай принадлежит к тем великим цивилизациям Востока, где, как и в Индии, существовало отчетливое понимание самобытной природы традиционного мирозерцания, а также хорошо разработанная техника традиции, то есть воспроизводства учителя в ученике. Мы обнаруживаем очевидное и в своем роде закономерное сходство между принципами традиций в Индии и Китае» [7, 34].

Ради создания многомерного представления о канон-культуре рассмотрим на примере китайской традиции театральный эстетический канон сценического образа [17].

В нашем сознании представление о каноническом типе культуры ассоциируется с далеким прошлым. Трудно представить, что трактат («Священный текст») о китайском каноне сценического образа был создан в конце XVIII века, когда европейское искусство переживало период «бури и натиска»; что Хуан Фань-чо, подытоживший в своем трактате предшествующий опыт актерского искусства, накопленный в течение многих столетий, был современником Ф.Шиллера, борющимся с канонизацией в театре; что этот канон китайской театральной традиции жил в театре и в 1917 году, когда трактат Хуан Фань-чо впервые был опубликован, а в это время в Европе и России был пик вандалистского разрушения всего «старого мира», всего, что чем-либо напоминало

о канолах и традициях прошлого. Сама по себе возможность такого сопоставления канона и проектной культуры в срезе одновременности символична и свидетельствует о полном «равнодушии» традиционной культуры к идее проектности: существуя рядом с проектной культурой, традиционная культура никак не реагирует на нее до тех пор, пока ей не «привьют» ее искусственно. Проектная культура, напротив, агрессивна, экспансивна, глобалистична по сути.

Сложившийся в национальной системе театральной традиции Древнего Китая канонический стандарт с невероятной конкретностью, доведенной до детальности жеста, излагает: десять пороков актерского искусства; шесть правил вокально-музыкального и речевого искусства; пять тонов; восемь перемен сценического облика; четыре эмоциональных состояния; восемь ориентаций сценического пространства и т.д. Знание формальных признаков каждого из «восьми обликов» и умение воплощать их в точной сценической форме — это элементы азбуки актерского искусства, передавшегося по традиции в контакте учителя и ученика. Для неискушенного европейского читателя этот трактат может показаться технократической бессмыслицей, тюрьмой творчества, мертвой формой, лишенной смысла. Однако в контексте китайской традиции изысканно строгие контуры канонического текста, напротив, полны смысла, извлекаемого из очевидной для китайца и вместе с тем магической связи театрального канона с сакральным каноническим текстом. Прослеживается связь театрального канона с буддийской терминологией и иконографией, в частности, с изображением буддийских сюжетов на стенных росписях: «По существу же, поскольку движение, игра, подобно росчерку кисти, способны воссоздать облик персонажа, они есть также театральная эманация магической функции линии и знака в философии «Ицзина», а позже в традиции даосов» [17, 85].

Число «восемь», являющееся чрезвычайно важным в композиционном построении канона, в организации его текстового материала и его онтологии, взято из сакрального числового ряда буддизма. «Основные числовые знаки буддизма — ба сян (восемь ликов Жулая при его обращении в Будду), сы сян (четыре обличья человека — при рождении, старости, болезни и смерти) — входили в повседневную жизнь народа и в его эстетическое мировосприятие» [17, 86—87].

Театральный канон, существуя в контексте культурной традиции, связывает воедино (в сознании актера-читателя и в процессе лицедейства и передачи своего искусства ученику) канонический **текст**, сакральный **смысл** слова и **реальные значения бытия** (повседневную жизнь). Сама погруженность театрального канона в целое (Священный текст), незримая для постороннего его связь со всем контекстом традиционной культуры избавляют автора трактата от необходимости специально репрезентировать этот контекст. В истории культуры и интерпретации культурных текстов нередко случалось, что «фигура умолчания» оставалась незамеченной и текст прочитывался без подтекста — прямолинейно, натуралистично. Автор «Зеркала Просветленного духа» больше заботится о том, чтобы направить внимание молодого актера (ученика) на сосредоточенное изучение жизни, повседневности, учиться видеть «тьму вещей и замечать их различия». Но наивно было бы делать из этого вывод о «реализме» китайского искусства в нашем понимании. Излагая правила и давая наставления по технике актерской мимики, автор трактата знает (но умалчивает) о физиомантии, связывающей строение человеческого лица со строением космоса (физиомантическая ориентация лица по 12 созвездиям Зодиака, по шести небесным светилам и др.). Поэтому эмоция, прочитанная на лице, и для актера, и для живописца, и для зрителя является не только зеркалом души человека, но и мистически связана с жизнью Вселенной. «Глаза — луна и солнце всего тела, чистейшее украшение человеческого естества, — наставляет учитель молодых живописцев, — не только повтори их внешнюю форму, основное — ухвати их дух; дух ухвачен — позови, изображение как будто хочет сойти к тебе, дух потерян — не знаешь, что за человек. Об этом и говорят: «Передаёт дух — здесь в глазах. Левый глаз — ян, правый инь» [17, 31]. И в то же время — поразительно тонкое, внимательное наблюдение связи лица и души: «Из всех частей тела, — пишет Мэн-цзы, — нет ничего более прекрасного, чем зрачок. Зрачок не может скрыть зла в человеке. Если в груди человека все прямо, зрачок блестящ. Если нет прямоты в его груди, зрачок человека тускл. Разве он может тогда скрыть свой характер?» [17, 355–356].

Трактат Хуан Фань-чо как собственно текст — это **формальная система сценического образа, язык актерского мастерства**. В

этой формальной системе рефлексивно удерживаются два других структурных плана — **сакрально-смысловой** и **бытийный**, — без которых канон превратился бы в омертвевший «технический стандарт». Смысловая и бытийная полнота театрального канона оживала в процессе обучения искусству сценического образа и непосредственно в игре на сцене. В итоге ... внутренняя взаимовыраженность друг в друге: **формы—смысла—бытия**. «Судьбой человека, — пишет С.А.Серова, — повелевал мистический ритм земли, выраженный **законом квадрата**. Человеческое воображение, представлявшее землю в виде гигантского квадрата, создавало и для театрального героя свой микромир и заставляло его действовать в воображаемом квадрате сценической плоскости. Сценическое движение актера имело последовательную пространственную ориентацию на восемь стран света, что придавало игре и сюжетному действию вселенские масштабы. Связи с космологией и мантикой «Ицзина» театральный канон ба син обязан приобщением театрального героя к непреходящим законам бытия, которые выводили человека за пределы времени и дарили ему вечность постоянно обновляющегося человечества. Таким образом, сакральный числовой ряд «Ицзина», философски осмысливший в Китае основы человеческого бытия, в театральной теории принял на себя эстетические функции» [17, 88].

В иерархии сакрального мира для театра и художника вообще был обозначен и тот важный уровень, на котором осуществлялся ритуал общения актера со своими богами-покровителями. Этот ритуал, кроме сугубо религиозного значения, выполнял и утилитарные функции, помогая актеру войти в роль, транслировать свое искусство зрителям или ученикам и тем самым осуществить воспроизводство традиции, культуры. Религиозные ритуалы были органически вплетены в повседневную жизнь и профессиональную работу актеров, порой сливаясь до неразличимости с творческим методом китайского актера. «Религия настолько театрализовала повседневность, что актерство становилось для лицедеев постоянным состоянием души» [17, 199].

Жанр и стиль театрального канона, как и Священного текста «Ицзин», — ретроспективный. Он весь в своем смысле и форме устроен *по принципу обратной перспективы*: точка схода всего

моделируемого образа социального и сакрального мира проходит через сердце художника, а путь сердца, путь души — это *возвращение* в свою истинную обитель, то, что называется «гуй мэнь дао». Первоначальным начертанием знака слова «гуй» был человеческий череп; потом оно стало обозначать души умерших и семантически связывается с понятиями «тьнь», «прошлое», «след», «память», «образец», «подражать». То есть путь души как возвращение назад приравнивается к *воспоминанию о прошлом, в котором существует образец для подражания*. Но это воспоминание и возвращение происходят в сакрализованном времени-пространстве, и образец тоже носит сакральный характер. Когда актер действительно достигает пути, у него возникает образ. «Если у актера возникла идея — и, и чувство и цин, — учит Хуан Фань-чо, — то лицо его будет божественным — одухотворенным — шэньци, а в глазах появится чудесно-таинственное — лин» [17, 63].

«Возвращение в прошлое» не следует понимать натуралистически: как происходящее во внешнем натуральном времени. Это путь духовного просветления, цель которого — достижение Дао. Это путь сердца. «Сердце открывает путь, и сердце его завершает», а сердце — это зеркало, в котором просветленная душа художника обладает истинным знанием. Не достигнув просветления духа, что же можно увидеть в зеркале? В этом случае в зеркале можно увидеть внешний облик. Обращаясь же к духу, можно увидеть принцип — ли. Обращаясь же к деянию духа как к зеркалу, надо стремиться к еще большему просветлению, учит китайский канон.

Принцип «обратной перспективы» — это собирание мира и познание его истины в сердце художника. Одновременно это возвращение миру смысла и возвращение к тому, из чего мир произошел.

Слово «синь», которое в трактате Хуан Фань-чо встречается постоянно, обозначает и сердце как средоточие эмоциональных потенциалов человека (душа), и способность интуитивного постижения предмета: через озарение человек проникает сердцем в сердцевину предмета, достигая середины — последней точки, где находится абсолютный покой: «Когда внезапная вспышка мысли сверкает в твоём разуме и ты убедишься в этом в сновидении или предаваясь иллюзии, ты можешь прийти в то состояние, которого достиг Будда в прошлом» [17, 29].

Кажется, что эта «эстетика возвращения» во всем диаметрально противоположна современной европейской эстетике проектного творчества, превыше всего ценящей изменение, развитие, динамику, новизну и оригинальность идей, проектное опережение будущего, «прямую перспективу» с точкой схода во внешнем мире. Пространство-время, моделирующее мир в прямой перспективе, — не путь к себе, а путь от себя, во вне, нацеленный не на то, что уже когда-то совершилось и в интуиции дано как известное, а на то, чего нет и никогда не было и никому не известно. В противоположность ориентации проектной культуры на деятельное преобразование внешнего предметного и социального мира, философия и эстетика «обратной перспективы» предполагает путь возвращения в Пустоту как «максимум сосредоточенного достижения», покой и идеал познания: безмолвие бездны, нуль деяния: «Все это — мир неба, земли и апогей Дао-дэ» [4, 9—10]. «Покой есть просветленность, просветленность есть пустота, пустота есть надеяние», — говорит Чжуан-цзы. *Возвращение к Пустоте осуществляется в сакральном времени, которое течет в обратную сторону по отношению к земному «натуральному» времени. Поэтому возвращение назад есть движение вперед, в котором земное время всегда остается позади как преодоление его опредмеченности во внешнем мире и поверхностном знании.* Человек, стремящийся к Пустоте, должен «развить свое знание, чтобы накопленное ранее не мешало дальнейшему восприятию вещей, — комментирует В.Ф.Феоктистов. Он должен забыть ранее познанное, чтобы запомнить новое, ибо знание, как утверждает Сюнь-цзы, и есть процесс запоминания, оно есть образ вещей, хранящийся в пустом сердце» [22, 237].

«Покой», «Пустота», «Недеяние» — эти столь противоположные проектному духу ценности сопряжены в эстетическом каноне китайского театра, живописи, архитектуры, культурной традиции в целом с особой трактовкой искусства, художественного образа, театра, лицедейства, наконец, самого художественного метода как магического зеркала: «Дух мудреца спокоен, — говорит Чжуан-цзы, — он служит зеркалом неба и земли, зеркалом тьмы вещей». «Кто умеет находиться под небесным сводом и обитать на земле, у кого сердце чисто, как зеркало, тот видит все сквозь великий свет солнца и луны», — читаем мы у Гуань-цзы [14, 33].

Спокойная и незамутненная гладь зеркала или неподвижная и чистая гладь воды в безветренную погоду — метафоры и символы просветленного духа, отражающего неподвижную истину, скрывающуюся за внешней изменчивостью видимого предметного мира. В магическом зеркале художественной формы, тождественной Просветленному духу и Пустоте, отраженный предмет лишается своей оплотненности, материальной определенности и однозначности. Сама «предметность» предмета оказывается символом Духа. Ибо горы и реки и все, что имеет предметную форму, берут начало в Мировом духе. «Спрашивать, может ли кто-нибудь обнаружить Дух в объекте, — пишет С.А.Серова, — все равно, что смотреть на лицо человека в зеркало; все, что видно, есть отражение. Все, что является человеку, — ничто, реален лишь сам Дух. Дух совершенно прозрачен и пуст, он не что иное, как тьма» [17, 29].

Таким образом, эстетика театрального (= художественного) канона учит не обременяться заботой о комфорте обустройства человеческого тела в материально-предметном мире; человек, вставший на истинный путь, проходит как бы сквозь предметность, не соблазняясь и не оплотняясь в ней, ибо она лишь отражение в зеркале, а сам он — зеркало и тень своего тела.

Внутри этой духовной традиции и эстетики существует школа как «великий учитель в ученике, чьи безмолвно-доверительные отношения не заслонены ни символами веры, ни школьными реликвиями, ни какой бы то ни было корпоративностью... В даосизме, — продолжает В.В.Малявин, — техника традиции и сама фигура учителя в конце концов подлежат “забытию”, и цель даосского совершенствования — «прозрение Одиночества» [7, 35]. В учительстве как в художественном творчестве — тот же самый принцип пути: не преувеличивая значения и даже как бы не замечая предметной оплотненности внешнего мира, не задерживаясь ни на чем, человек традиции и в учительстве стремится к ненавязчивости, давая возможность ученику «израстаться» и быть тем, что он есть (то бишь не-есть). Но не навязываясь миру и обременяясь им, «уходя от мира, он предоставляет всему сущему место быть» [7, 35].

Символическая матрица мифопластики

Обозначив по первому кругу основные структурообразующие категории канон-культуры — *слово, образ, действие, традиция, тождество (ученик есть учитель), обратная перспектива, мифопластика, символ*, — рассмотрим более внимательно формообразующую сущность **символа**.

Этимология слова «символ» указывает на соединение двух планов действительности: на то, что символ представляет собой арену встречи смысло-образных конструкций сознания с тем или иным возможным предметом сознания. В символе образ и идея представляют собой нераздельное единство и равновесие: идея (смысл, слово, священный текст) дана конкретно, чувственно, наглядно, а образ не сводим к абстракции, изображаемый в символе предмет предстает в его глубокой и многозначной смысловой перспективе. *Связывая сакрально-смысловой и предметный планы бытия, символ обеспечивает передачу традиции и адекватное и устойчивое воспроизводство канон-культуры.* Мир символов — это промежуточный мир соответствий земного и небесного, временного и вечного, конечного и бесконечного, видимого и невидимого, реального и сверхреального. Символ многозначен и многосмыслен, как говорил Вяч.Иванов: «Подобно солнечному лучу, символ пронизывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение», строя таким образом великий космогонический миф, в котором каждое значение символа «находит свое место в иерархии планов Божественного всеединства».

Символ — структурообразующая единица сакрального мифа, а миф — символическая матрица формообразования мира культуры (мифопластика).

В многозначности и смысловой неисчерпаемости символа заключен творческий потенциал канон-культуры. Всепроникающий символизм охватывает все структурные уровни сакрально-мифологического текста канон-культуры, включая, конечно, и символическое значение букв алфавита. Древние египтяне считали свои иероглифы священными символическими изображениями принципов всех знаний, начертанными до потопа богом Тоту. Одно из самых древних,

египетское письмо было связано с идеей творения и знаниями, исходящими из первопринципа. Божественный первопринцип изображался в виде орла. Действие изображалось в форме руки. Бездействие — ломаной линией. Греческий алфавит представляет собой соединение гласных и согласных, духа и материи и символизирует универсальность и совершенство космоса. Каббала также устанавливает мистическое и магическое значение каждой буквы. [24, 34]. Это большая тема, требующая особого рассмотрения как важный раздел теории проектной культуры и, в частности, графического дизайна (типографики).



Рисунок 3. Мандала

Среди безграничного числа символов традиционалистских культур есть некоторый ряд символов, моделирующих идею и образ культуры как целого. Это комплекс геометрических символов, образующих «мандалу» (круг, квадрат, крест, треугольник, середина); комплекс изобразительных символов, образующих «мировое древо»; комплекс предметных символов, образующих «храм» (рис. 3).

Категория «середины» дала название Священному тексту китайского канона — *«Учение о середине»*. Принцип середины заключается в абсолютном совпадении **центров неба** (сакральной сферы), **земли** («пуп квадрата земли») и **человека** (сердце) **на мировой оси**. В этом заключена тайна гармонии, самотождества, творческой неиссякаемости и вечной жизни канон-культуры.

Японский мастер дзэн Такуан (1573—1645) писал: «Интуитивная мудрость приходит после длительной тренировки. Быть «неподвижным» — не значит быть неповоротливым, тяжелым на подъем, безжизненным, как камень или кусок дерева. Напротив, это значит быть в высшей степени готовым к действию, только центр остается неподвижным, и тогда сознание достигает способности мгновенной реакции <...> Зеркало мудрости отражает вещи сразу, одну за другой, само же остается чистым и неподвижным» [10, 133].

Пропорциональность означала равенство отношений земного мира, в центре которого находится человек как «мера всех вещей», и небесной сферы, в центре которой находится Божество. «Без этого уравнивающего все бытие принципа, — писал А.Ф.Лосев об античности, — начиная от психологии и кончая космологией, совершенно немыслимо никакое античное мировоззрение... Везде грек видел нечто цельное. Без понятия середины немыслимы также античные учения о пропорции, мере, симметрии или о гармонии» [15, 355].

Графическим эквивалентом такого представления в буддизме было изображение мандалы. Мандала, в переводе с древнеиндийского — круг, один из основных сакральных символов в буддийской мифологии, а также ритуальный предмет, воплощающий символ. Геометрические символы круга и квадрата, образующие мандалу, описывали в архаических культурах структуру космоса в его горизонтальном и вертикальном аспектах, в пространственном и временном планах, а также моделировали все более и более оплотняющиеся образы космоса: земля, страна, город, поселение, дворец, храм, гробница, социальное устройство коллектива (в частности, его структуру с точки зрения брачно-родственных отношений); этическое пространство, структурирующее такие категории, как вера, любовь, надежда, стойкость, преданность, справедливость, истина, порядок, закон и т.д.; структуру ритуального пространства и формы ритуализованных предметов. Геометрические символы, дополненные символическими изображениями мирового древа, лежали в основе алфавита и орнаментации ритуализованных предметов, обслуживающих не только культ, но и повседневную жизнь человека [16, т. II, с. 100].

Взаимосвязь Слова, Образа и Действия, символизируемая фигурой треугольника и актуализируемая в ритуале, также входит в структуру мандалы как внутренний принцип воспроизводства мандалы и всего охватываемого ею космоса в целом и в каждой малой части. В различных мифологических контекстах треугольник символизировал: плодоносящую и воспроизводящую силу земли; жизнь-смерть-новую жизнь (возрождение); ум-душу-тело; слово-образ-действие; свет-цвет-тьму и др.

Для мифологических представлений традиционалистских культур,

наряду с мандалой и геометрическими символами, характерен *образ мирового древа*. И мандала, и мировое дерево воплощают универсальную концепцию мира. Только мандала моделирует весь универсум в горизонтальной проекции, включая мировую ось, проходящую через центр круга и связывающую небо и землю. А мировое дерево моделирует тот же универсум во фронтальной (вертикальной проекции). В сущности, это два разных изображения, две «картинки» одного и того же. Но в силу выразительных возможностей «картинок» мандала более выпукло моделирует горизонтальную структуру мира, а мировое дерево — вертикальную.

Наряду с буквальным изображением дерева, в функции мирового древа выступали также трансформированные его *образы*: «ось мира», «мировой столп», «мировая гора», «мировой человек» («первочеловек»), храм, крест и др.

Образ мирового древа обозначал знаковоорганизованный космос, противостоящий беззнаковому и беспризнаковому хаосу, предшествовавшему космосу. Мировое дерево помещается в сакральном центре мира как его космическая опора. «Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства» [16, т. 1, с. 399]. При членении древа по вертикали вводятся бинарные оппозиции: верх—низ, свет—тьма, небо—земля, земля—нижний мир, огонь (сухое)—влага (мокрое), Бог—человек, царь—раб, богатый—бедный и т.д., описывающие всю полноту состава и устройства Космоса, классифицированного по сферам: пространственная сфера (небесное царство, земля, подземное царство), временная сфера (прошлое, настоящее, будущее), этиологическая сфера (благоприятное, нейтральное, неблагоприятное) и т.д.

Важнейшая особенность мифологического восприятия пространства, наиболее заметное его отличие от современного состоит в том, что древневосточный человек видит пространство качественно определенным и разнородным. Первым и главным критерием подобного оценочного подхода является степень близости или удаленности от обладающей безусловной и абсолютной сакральностью середины. Поэтому первичная качественная классификация пространства заключается в разделении его на пространство сакральное и

пространство несакральное. На этой первичной классификации основываются, с ней причудливо переплетаются вторичные классификационные ряды пространства: верх-низ, правое-левое, мужское-женское, свое-чужое и другие. Первое звено в таких бинарных или тринарных оппозициях всегда содержит позитивную оценку, это «доброе», «хорошее» пространство, противостоящее второму звену, содержащему негативную оценку, представленному «плохим», «злым» пространством. Примеры такого рода встречаются на древнем Ближнем Востоке на каждом шагу. В любом жилом доме есть его центр, обладающая сакральностью и поэтому представляющая «хорошее», «доброе» пространство середина — священный дворик, очаг, опорный столб. Такой же аксиологический подход к пространству проявляется в так называемом плане реставрации в ветхозаветной пророка Йехезкеела (Иезекииль) (С. 40–48), созданной неизвестным пророком из «школы» Йехезкеела и являющейся программой восстановления разрушенного вавилонянами в 586 г. до н.э. государства. По этому плану центром страны и государства должен был стать четырехугольный «священный участок», в середине которого «участок, который вы посвятите Йахве», с храмом, городом и дворцом правителя в центре. По обеим сторонам этого центра располагались бы «священные участки» жрецов. За пределами которых на севере и юге простирались несакральные земли «колен» (племен)» (С. 64–65).

Для любого древневосточного социума «своя» страна есть середина мира и средоточие сакральности. В шумеро-вавилонской «карте мира» земля представлена в виде омываемого Мировым океаном круга, середину которого занимает Двуречье. Тот же принцип виден в разделении древними египтянами всего земного пространства на две качественно различные части — на Черную, милую богам и подобающую для жизни людей «добрую» землю Кемет, т.е. Египет, и на Красную землю пустыни, злого Сетха и «недочеловеков» азиатов, кушитов и прочих, недостойную быть местом жительства египтянина» (С. 65).

Мировое древо наглядно моделирует и функциональное взаимоотношение вертикальной и горизонтальной структур. Если вертикальная структура дерева связана со сферой мифологического и

космологического, то горизонтальная структура соотнесена с ритуалом. «Сам же ритуал может трактоваться как прагматическая реализация мифа, проекция «мифологического» в сферу «ритуального» [16, т. 1, с. 401].

Высшей ценностью обладает та точка в пространстве и времени, где и когда совершается акт творения, то есть «середина», где стоит мировое древо, и в «начале» — время творения. Праздник воспроизводит порубежную ситуацию, когда пришедшим в упадок силам космоса противостоят набравшие мощь силы хаоса. Происходит роковой поединок, как в «начале», обязательно заканчивающийся победой космических сил и воссозданием нового (но по образцу старого) мира [16, т. 1, с. 405].

Праздничный ритуал Нового года не только театрализовал, но и реально снимал накопившуюся напряженность и управлял этим опасным процессом, который может выйти из под контроля и стать роковым для культуры и «последним» для сложившегося порядка. Вспомним лозунг Октябрьской революции — «Это есть наш последний и решительный бой», «Кто был ничем, тот станет всем» — возвещавший реально «перевернутый» мир. В революции всегда присутствует элемент карнавальности: «маски» (изменение имен), «ряженые» («знаковая» одежда), ритуализованные «жертвы» и символы революции. Сам замысел революции исходит из «теневого», «невидимого», «нижнего мира», отождествлявшегося в архаических культурах с «мертвым миром». Отсюда архетип «жертвенности-карательности», «разрушения до основания старого мира». Революция изменяет и сам порядок ритуала: она заканчивается победой сил хаоса...

Ритуальное «перевертывание» системы космоса и восстановление порядка в прежней аранжировке схематически может быть разделено на следующие четыре фазы [см.: 16, т. 1, с. 405]:

. **«хаос»** — исходное положение — стык старого и нового года, мир распался в хаосе; задача ритуала — интегрировать космос из составных частей жертвы, зная правила отождествления, заданные мифопоэтическими классификациями;

. **«слово»** — жрец произносит священный текст, содержащий эти

отождествления, над жертвой вблизи жертвенного столба или другого образа мирового дерева, отмечающего сакральный центр мира; загадки об элементах космоса в порядке их возникновения и ответы на них;

. **«образ»** — обращение к мировому дереву как символу вновь воссозданного космоса;

. **«действие»** — консолидация всех богов, их поединки с противником (чудовищем), распределение сфер и функций в организуемом мире между отдельными богами и парадигмальными мифологемами этиологического характера («как было создано небо?»); «почему ночью темно?»; «откуда возникли камни?»).

Как и мандала, образ мирового дерева, являясь местом пересечения вертикальной и горизонтальной проекций мира (идея креста), определял центральное положение и задачу человека в мире — быть носителем и исполнителем целостного сакрального образа мира.

Христианско-средневековая парадигма

В христианско-средневековом мире Запада мы также находим все основные признаки культуры канонического типа, сопоставимые с Востоком. Сакральный канонический текст — Священное писание — лежит в основании западной культуры. Средневековый человек верит в библейское Откровение, которое удостоверяет действительность Бога и его присутствие в мире, созданном Им, его любовь к миру и человеку, порядок, установленный и поддерживаемый Богом через человека: хозяйствующего, устраивающего семью, дом, государство. Соответственно, в основе механизма трансляции и воспроизводства культуры лежит особый тип ученичества, построенный на традиции и подражании образцу. В этих терминах расценивается отношение между учителем и учеником и, более широко, отношения сходства и различия между людьми.

«Учительство, — пишет Аверинцев, — как порождение в духе, как отцовство, или, еще глубже и еще интимнее, как материнство, — похоже на то, что это мотив общечеловеческий... Христианские параллели известны всем, например, слова апостола Павла: «Дети мои, для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится в вас Христос» (Послание к Галатам). И Павел как учитель членов общины ощущает себя не только отцом, но и матерью своих учеников, которых он должен снова и снова

рождать в муках, пока в них не будут видны, как в произведенном на свет законном потомстве, родовые, наследственные черты, в данном случае — черты Христа как Учителя их учителя, Первоучителя, зачинателя их духовной генеалогии. И здесь, стало быть, новое порождение ученика учителем есть одновременно новое рождение учителя в ученике» [7, 37]. Сходство может быть установлено, пишет Аверинцев, и еще более полное: Дух передается через людей, имеющих иерархическое положение в церковной структуре. Для верующего всякий священник — «отец». «Сакраментальность авторитета, персо-нифицированного в личности плотского или духовного отца, перед которым необходимо склониться в послушной позе, — для христианской традиции необходимое предусловие, сказанное не последним, не окончательным словом» [7, 38].

Говоря о христианской традиции, Аверинцев имеет в виду не только собственно религию, а христианскую культуру, или «христианский мир», как называла себя с XIII века Западная Европа. Сакральные тексты, Церковь, Храм — духовно-символические средоточия христианского мира, стягивавшие весь этот мир (от быта до государственности) в послушании Святой Троице. В русской народной лексике, отмечает Аверинцев, эта функция понятия «христианский мир» передана словосочетанию «Святая Русь» [1] (рис. 4).

Схема духовного воспроизводства учителя в ученике как отца в сыне, спускаясь к иерархически нижним ступеням, преломлялась в деятельности художника-ремесленника (мастера) как работе по образцу: мастер — образец для ученика, канон вещи — образец для изделия. Форма продуктов ремесла воспроизводила наиболее совершенный образец продукта, канонизированный цеховыми или церковными постановлениями на том основании, что он наиболее близок к божественному первообразу вещи.



Рисунок 4. Отечество. XIV в.

Процесс формообразования в ученичестве в конечном счете вписывался в формообразование мира внутри предвечно осуществившегося акта его сотворения Богом. Мир «...как в целом, так и в каждом из своих элементов, есть образ Божий, — пишет Р.Гвардини, немецкий философ и теолог. — Ранг и ценность всякого сущего определяется той степенью, в какой она отображает Бога. Различные области сущего соотнесены между собой и образуют порядок бытия: неживого, растительного, животного. В человеке и его жизни вновь собрана вся вселенная, чтобы развернуть новый порядок микрокосмоса во всей полноте его ступеней и значимостей... и над всеми данностями мирового бытия, имеется абсолютная точка опоры: Откровение. Оно церковью и догмой принимается на веру каждым человеком. Авторитет церкви сковывает, но, с другой стороны, он же дает возможность подняться над миром и над собственным Я к такой свободе созерцания, какая не открывается больше нигде. Истина Откровения становится предметом медитации и развивается средствами разделяющей и связывающей логики в огромное целое теологической системы» [9, 130–131].

Целое христианско-средневекового космоса дано в Откровении, оно включает в себя различные элементы — древнегреческие и арабские тексты, — но эти вкрапления служат лишь материалом, ассимилированным посредством толкования текстов. Откровение проросло готическим деревом теологических трактатов-толкований и грандиозных соборов, но целое оставалось тем же самым, и чем больше оно детализировалось в материале бытия, тем больше оно узнавалось как именно это, а не другое целое. «Сумма теологии» Фомы Аквинского — это кафедральный собор, вычитанный из содержания Откровения, бесконечно дифференцированная вселенная, представшая как стилевое единство, это все имеет помимо созерцаемой данности еще и символический смысл, открывающий путь религиозному созерцанию.

В сознании средневекового человека его «здесь» и «теперь», то есть психологически переживаемое пространственно-временное бытие имеет свое точное место в целом пространстве-времени христианского космоса, который при всей своей огромности и чрезвычайной дифференцированности существует в четко обозначенных

границах. Пространство и время человеческого общежития на земле символически соотнесены с Божьим высочайшим авторитетом, и поэтому средневековый космос, представляющий собой единство и тонко разработанное соответствие земного и небесного порядков, образует одну великую иерархическую целесообразность и целостность, символическим воплощением которой является храм и совершавшаяся в нем литургия.

Храм — не только место для моления. И не только функциональный предметно-пространственный слепок с совершающейся в нем литургии. И даже не только архитектурный эквивалент Священного писания и символ содержащегося в нем откровения. Это парадигма всего христианско-средневекового космоса, наглядный образ связи земного и небесного порядков, конечности и бесконечности, времени и вечности, человека и Бога. Это, в сущности, сама конструкция всего образа бытия в Слове, которая своими точно расчерченными духовными напряжениями и опорами держит на себе грандиозную иерархию средневекового космоса, строившегося по образу и подобию Храма.

«С непосредственно религиозной точки зрения, — пишет Гвардини, — совокупный порядок бытия воссоздается в культе. Здесь в каждый исторический момент как бы заново совершаются в символической форме все вечно значимые события священной истории.

Культовый облик имеет архитектурно-пространственный облик — это здание церкви, и, прежде всего, епископской резиденции — кафедрального собора, которому подчинены все остальные церкви епархии — своего рода ответвления. Они, в свою очередь, тоже пускают побеги в свободном пространстве вокруг себя — кладбища, часовни, придорожные кресты и прочее, — накладывая на это пространство печать своего значения; так создается целая священная страна. Что же до самой церковной архитектуры, то обряд освящения Храма показывает, что он символизирует весь мир в целом. Но и внутри Храма все — от направления его центральной оси до каждого предмета церковной утвари — насыщено символическими значениями, в которых элементы повседневного существования сплавлены с элементами священной истории. К этому добавляются фигурные изображения лиц

и событий священной истории — пластика, живопись, витражи. Из всего этого вместе складывается целое, позволяющее воочию увидеть мир религиозной действительности.

То же самое происходит в чередовании дат и праздников церковного года. Он связывает солнечный год с его ритмами, жизненный годовой круг — с его переменами и жизнь Христа как годовой цикл «Солнца спасения» — «Sol salutis» — в одно неисчерпаемое единство. Обогащая его, к Христовым датам праздника добавляются праздники святых, охватывающие более или менее полно всю историю христианства. Из года в год это целое воссоздается в литургии каждого Храма, образуя временной ритм общины. А так как сюда же включаются все события жизни каждой семьи и отдельного человека, рождение, бракосочетание и смерть, работа и отдых, смена времен года, недель и дней, то порядок церковного года пронизывает всю жизнь вплоть до мельчайшего ее движения.

Самые разнообразные сферы мира и жизни с их ступенями и фазами связаны друг с другом богатейшими разветвлениями соответствий, отношениями прообраза и отражения, основания и развития, истока и возвращения к Нему, — и все эти отношения, в свою очередь, соотносены с вечным, так что универсальная символика пронизывает все сущее и правит им» [9, 132–133]

Человек средневековья не был человеком проектирующим. Он был мастером, знавшим, как сработать вещь по образцу, а образец восходил к первообразу, заданному предвечно Богом, сотворившим мир. Через символическую соотношенность образа с первообразом мастерство приобщалось к Божественному акту творчества, но это было не проектирование самой по себе вещи, а стремление не отклониться от сакрализованного образца. Через символ деятельность мастера становилась священнодействием в духовном пространстве-времени храма, частью литургии, как бы распространявшейся из храма на весь мир. Через символ осуществлялось богоподобие человека и храмоподобие мира. И эстетика как переживание онтологической красоты, не исказить которую стремился мастер, воссоздавая вещь внутри первообраза, была эстетикой тождества: вещь в качестве символа являла сам трансцендентный мир. Конечно, граница между

миром земным и миром небесным существовала, но она не была непроницаемой, и обожение человека и мира, происходившее в храме во время литургии, не испарялось бесследно, как только он оказывался за стенами храма. Духовно-символическая среда храма покрывала и обволакивала весь средневековый мир. «Бог есть первичный образец всего», — подытожил Ф.Аквинский принцип эстетики завершения средневекового строительства мира по образу и подобию Божьему. Этот принцип верен и для храма, и для любой самой «малой» по значению вещи, входившей в иерархически целое средневекового космоса. И так же, как храм не создавался произвольно и не мог быть продуктом самореализации личности мастера, так не могла быть произвольной никакая другая вещь. И даже «святые отцы не говорят, какого вида должен быть храм, — пишет Л.Успенский. — ...Это вытекает из общего смысла храма, а потому подчиняется определенному канону, аналогичному рамкам литургического творчества» [12]. Храм как самый главный, центральный объект в предметном ансамбле средневековья обладал всей полнотой смысла и своей символической формой исчерпывал все пространство и все время от сотворения мира и до Страшного суда.

Н.Бердяев говорил о христианском средневековье, что это «эпоха закона и канона», что она еще в значительной мере ветхоязычна, это эпоха статики, а не динамики. «Языческая культура, языческая философия и искусство не погибли; они легли фундаментом мировой христианской культуры; ими питались учителя церкви, строители церкви», — писал Н.Бердяев [6, 182].

Человек средневековья, считал Бердяев, еще не осознал себя как динамичный, творческий центр вселенной. Поскольку канон трансцендентен человеку, дух послушания с роковой неизбежностью заглушал дух творчества. Послушание, носившее религиозный характер, было связано с осознанием греха и необходимости его искупления. То есть морально-нравственные ценности доминировали над познавательными и эстетическими; добро подчиняло себе истину и красоту; добродетельный поступок считался ценнее творческого и познавательного. «Мир жил религиозным послушанием или преступным непослушанием. А с послушанием нельзя творить в мире. То, что все называли творчеством, как бы ни было оно ценно и

велико, то было лишь намеком на подлинное творчество, лишь знак, лишь подготовка. Творческие порывы сопровождают всю историю человека, но творческая природа его была обессилена космическим падением, погружением в низшие сферы бытия. Обычно, когда говорят о творчестве, то имеют в виду процветание «наук и искусств». Но в свете религиозном «науки и искусства» могут оказаться формой послушания, а не творчества» [6, 332].

«По мере консолидации субъективистского «я», — пишет В.В.Малявин, — традиция отходит в область недосягаемого и невероятного и в конце концов полностью устраняется (и изгоняется) из человеческой жизни. Такова не слишком известная оборотная сторона процесса секуляризации традиционных религий как на Востоке, так и на Западе» [7, 36].

С точки зрения основного христианского догмата — Святой Троицы — канонический тип культуры, по Бердяеву, символизируется эпохой «Бога-отца» которая и есть эпоха закона (канона). Выше, говоря о способности целостной парадигмы традиционных культур рефлексивно замыкаться на одном из своих структурных компонентов, я назвал это рефлексией самоцелостности парадигмы. Этой способностью рефлексивного замыкания целого на части объясняется возможность развертывания в пространстве и во времени разных типологических модификаций культур на базе одной парадигмы по принципу: часть равна целому и целое равно части. Парадоксальная способность рефлексии самоцелостности получила глубочайшую по смыслу историческую интерпретацию в христианском догмате троичности: «Мир еще не был сотворен творцом, когда образ человека был уже в сыне Божьем, предвечно рождающемся от отца» [6, 315]. Согласно такому пониманию, вехи предстоящей истории мира — эпох Отца, Сына и Святого Духа — проложены предвечно до истории. И каждой эпохе предшествуют другие, ибо часть равна целому. Но это не значит, что одна эпоха эволюционирует в другую и третью, что эпоха канона эволюционирует в эпоху личности и творчества. В каждой рефлексивной ипостаси самоцелостность троичной парадигмы типологически уникальна и невыводима из другой ипостаси.

Генезис проектной культуры, рождение эстетики и методологии дизайна начинается с разрушительного акта по отношению к канон-культуре, с эстетизации и философского обоснования этого разрушения в качестве права на свободу творчества. В XX веке американский дизайнер Джордж Нельсон подтвердит: без разрушения нет творчества!

Раньше, чем в других областях, изменения проявились в хозяйственной жизни. «До тех пор промысел и доход, — пишет Р.Гвардини, — были скованы сословными представлениями и церковными предписаниями, а канонический запрет на взимание процентов делал невозможным кредит — главную предпосылку хозяйственного предпринимательства; теперь стремление к доходу обретает свободу и отныне заключает свой смысл в самом себе... Собственность взрывает установившийся социальный порядок... Развивается еще одна автономная область культуры — хозяйство, живущее по своим собственным законам» [9, 135–136].

Наука высвобождается как автономная область культуры из целостной системы канона, в котором познание истины было неотделимо от религиозного культа. Политика, являвшаяся в средние века составной частью нравственно-религиозного кодекса канона, приобретает сугубо функциональное значение средств борьбы всех против всех. Из пространственно-временного созерцания постепенно уходят символы, иерархия, представление о границах и середине, о сакральной символике Дома и центра мира, об объективной точке опоры, о ценностном начале и конце. Литургия больше не является смыслообразующей парадигмой всего бытия, а выделяется в одну из зон реализации права человека на свободу совести — один из стилей складывающегося многостилья. Также в самостоятельную сферу деятельности выделяется и искусство, связь которого с религией становится чисто внешней, не обязательной.

Возрождение стало великим цивилизационным разломом между старым и новым временем, между человеком традиции и человеком личностного творческого «я», между Каноном и Проектом.

Уникальная особенность этого исторического слома состояла в том, что в самом организме западной культуры произошла

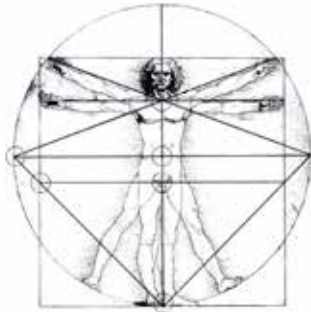


Рисунок 5. Пропорциональный канон Леонардо да Винчи

мутация, качественное перерождение, которое, не будучи изжито до конца, стало непрерывным процессом *погони за будущим* как сущностное самоопределение новой культуры и ее глубочайшая экзистенция — осознание проблемности существования и воспроизводства бытия.

Типологическая уникальность возрожденческого цивилизационного процесса не теряет своей актуальности в современном гуманитарном дискурсе, открывающем в каждой очередной

публикации новые значимые грани темы. Акцентируя проблему личности как типологически определяющую для западной культуры, Л.М.Баткин пишет: «Но после Гете и В. фон Гумбольдта, Дидро и Бюффона, Канта и Фихте, после романтиков идеалом впервые была осознана «индивидуальность» и «личность». Всемирно-историческая переориентация, сопоставимая по значимости с «осевым временем» возникновения древних цивилизаций, захватившая Западную Европу XV–XVIII веков, потребовавшая всех творческих сил и метаморфоз Возрождения, Барокко, Просвещения, свершилась. То был не просто переход от одной традиционалистской модели (так или иначе основывающий достоинство индивидуности на включении в национальный Порядок и Путь) к другой модели того же класса, а переход к новому классу моделей — к обоснованию индивидуности из нее же самой: «вот это» не как части и производного, но как актуального всеобщего. Следовательно, понятие самоценной личности беспрецедентно: вместе с тем оно могло быть постепенно и трудно выработано лишь из антично-христианской традиции. Никакого другого мыслительного материала в распоряжении нарождавшегося буржуазного общества, впрочем, не было. Бесспорно, эта традиция в отличие от индусской или китайской, как и европейские социальные структуры, содержала в себе существенные возможности последовательной индивидуализации — от римского права до

христианского персонализма. Но сама по себе и в собственном целом она, скорее, ближе к Востоку, чем к «западному человеку» Нового и Новейшего времени, с его индивидуализмом» [5, 11–12].

«Беспрецедентность понятия самоценной личности» — осевая идея размежевания традиционалистской и новоевропейской моделей культуры. Но понятие «самоценности» недостаточно для парадигмального противопоставления этих культур, так как не определяет метапарадигмальный код отношения человека к миру в названных моделях. «Самоценность» должна быть дополнена идеей **проектности**, обосновывающей и завершающей парадигмальную оппозицию «Канон-Проект».

Ренессансная пропорция — код проектной культуры

Наглядным графическим выражением этого глобального парадигмального процесса является трансформация древней архетипической мандалы в широко известный «пропорциональный канон», нарисованный Леонардо Да Винчи (рис. 5).

В символической мандале канон-культуры **круг, квадрат и человек** имеют общий центр, символическую пуповину макромира — сакрального и материального, небесного и земного, а также микромира человека, его психологии и деятельности. Это прообраз тождества трех ипостасей мироздания в единой сущности божественного замысла о человеке и его творческой богоподобной деятельности в мире. Малое входит в большое и в то же время внутри себя рефлектирует все три ипостаси целостной парадигмы канон-культуры. Грани квадрата — это символические границы встречи Света (круг, солнечный диск) и Тьмы (квадрат, темная материя земли), четыре пространства творческого синтеза Духа и Материи, образующие мир Культуры: Логос (Слово), Эйдос (Образ), Этос (Дело), Танатос (Смерть).

Леонардо изобразил возрожденческого человека, вписанного в круг («солнечный человек») и в квадрат («распятие»). Горизонтальная ось круга проходит через пуповину человека. Горизонтальная ось квадрата проходит через лобковое сочленение. Образовавшийся «зазор» между двумя центрами символизирует ПРОБЛЕМУ — типологический признак и принцип проектной культуры.

Возрожденческий человек разотождествил идеальную систему

канон-культуры. Земля (квадрат) сдвинулась с центра круга и пуповины мироздания. Квадрат теперь не вписан в круг, а лишь пересекается с ним верхними углами и соприкасается нижней гранью на вертикали «Мировой оси». Это самая нижняя точка сопряжения круга и квадрата. Она символизирует крайний предел сдвига центров на Мировой оси, оставляя возможность возврата Земли «на круги своя». Линия, соединяющая эту точку с горизонтальной осью квадрата, будучи продолжена, попадает точно на конец горизонтальной оси круга: символ возможного возвращения Земли в «центр мироздания». Далее эта линия, ломаясь под острым углом, проходит через «центр распятия» (яремной ямки крестообразного человека) и попадает в точку пересечения круга и квадрата в том месте, где к ней прикасается средним пальцем руки «солнечный человек». Связь этой точки пересечения с центром распятия — символ жертвы, ценой которой проектная культура возвращает миру нарушенную целостность. Фигура человека в рисунке Леонардо — это автопортрет самого тридцатилетнего мастера и в его лице творческой личности Возрождения как эпохи, наследующей от античности идею единства микро-и-макромира человека и вселенной, материальной и духовной сфер как высшей цели человеческой деятельности в науке, технике, искусстве и проектировании.

В отличие от анонимного рисунка традиционалистских культур, Возрождение создало авторский рисунок, наполненный личностно-проектным смыслом. Символично развитие жанра автопортрета — взгляд художника в самого себя как в зеркало эпохи: автопортрет как проект ренессансного человека. В каком-то смысле все искусство Возрождения есть автопортрет-проект.

Наиболее осознанно, последовательно, даже тенденциозно, эту идею выразил своим творчеством Леонардо. При внимательном изучении его многочисленных рисунков различных человеческих голов бросается в глаза, что многие из них являются модификациями и трансформациями одного исходного образа — автопортрета самого Леонардо, не исключая известную версию об автопортретности «Джоконды».

В контексте сказанного рисунок Леонардо, известный под назва-

нием «Пропорциональный канон», этот автопортрет тридцатилетнего Леонардо в полный рост, является не просто антропометрической моделью идеальной соразмерности частей фигуры и целого, но и парадигмой ренессансного человека-титана — «Homo Designer», — пришедшего, чтобы изменить мир.

Рисунок представляет собой модифицированную мандалу. Вписав свое изображение в круг и квадрат, на место мирового древа и божества, Леонардо десакрализовал архетип. Возрожденческое «Небо» и возрожденческая «Земля» приобрели теперь иные значения. Круг — это сфера предельных ценностей, ренессансного идеала красоты и творчества человека. Человек, вписанный в круг, олицетворяет ренессансную идею человека-титана, художника в высшем смысле, который, обладая телесно-пластическим совершенством и могуществом, воплощает волю к абсолютной творческой власти над пространством Вселенной. Это и есть новый бог и новый миф Возрождения, переосмысление сакральной сферы в духе авторского проектного мифотворчества. Человек, вписанный в квадрат, олицетворяет ренессансного реального эмпирического субъекта, реализующего в своей земной практической деятельности возрожденческий идеал человека-художника, преобразующего по собственному авторскому проекту существующий мир. Метафизическая глубина возрожденческой пропорции заключается не в установлении метрической «формулы красоты», а в индивидуалистическом типе проектности, в праве индивидуального человека на проектирование мира по принципу антропоподобия — создавать новый мир культуры по мере человека. Онтологическим основанием этого проектного принципа являлось для Возрождения представление об изначальном «пропорциональном тождестве» человека и природы. «С древних времен человека называют малым миром, — писал Леонардо, — и это правильно, потому что, поскольку человек состоит из земли, воды, воздуха и огня, тело его подобно мировому пространству».

Идеальный образ этого подобия и есть возрожденческая классическая пропорция. Гуманистический антропоцентризм осознавал и проектировал мир как проекцию органического природного человека, его органов чувств, его способности видеть, осязать, слышать, наслаждаться красотой, преобразовать материал природы в чувственно прекрасные фор-

мы. Поэтому чувственно воспринимаемое и изображаемое человеческое тело как таковое стало для возрожденца самостоятельной эстетической данностью, абсолютизированным сверхреальным объектом — проектной метафорой бытия, пластически выражающей себя мудростью, философией, наукой, короче, — моделью и «мерой всех вещей».

Фигура в круге — возрожденческое самообожествление человека как творца и художника новой мировой гармонии, абсолютизирующее со-природного человека как универсальную и самодостаточную личность. Круг и квадрат — это пропорциональная соотнесенность возрожденческого человека с самим собой: для него нет больше внешней надличной меры, он сам для себя и для всех вещей (существующих и не существующих) — единственная мера. Пропорциональность — это задача человека создать самого себя «по образу и подобию» возрожденческого идеала (проекта) человека-титана, это соразмерность образа и подобия, цели и результата внутри гуманистического проекта новоевропейской культуры.

Ренессансный миф о человеке-титане рисовал на самом деле двойственный портрет человека. С одной стороны, это действительно конкретная индивидуальность, реальные личности, яркие деятели эпохи Возрождения — политики, военачальники, философы, дипломаты, канцлеры городов-республик, открыватели Нового Света, врачи, изобретатели, ученые, художники, чьи портреты дают наглядный срез возрожденческого «человеческого фактора» — элиты великой эпохи. Это коллективный портрет реального человека-мастера, создававшего новые вещи, архитектуру, города, науку, экономику, новый образ хозяйствования и жизни. С другой стороны, миф о человеке-титане рисовал портрет невозможного, нереального человека, человека-Бога. Это был проект человека-идеи, человека безграничных возможностей, не сводимого ни к одному реальному эмпирическому индивидууму, и вместе с тем обладающего предельной смысловой полнотой как абсолютной порождающей модели для самого же эмпирического субъекта.

В отличие от традиционалистского канона с его абсолютным совпадением центров земли и неба, возрожденческая концепция включает в себя существенный момент нетождества (неравенства отношений) — сдвиг центров земли и неба на мировой оси. Образовавшийся «зазор»

между центрами квадрата и круга на рисунке Леонардо — это гениальная проговорка ренессансного художника о высокой цене обретенной ренессансной личностью свободы от традиционалистского канона, обладавшего завершенной сакрализованной соразмерностью всех онтологически значимых частей в картине мира. Возрожденческий мир потерял устойчивость: пропорциональность его частей и целого, образа и подобия не есть готовый результат — божественный дар человеку, а ПРОБЛЕМА, которую человек сам перед собой поставил, сказав «я сам». («Ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и отдельных высказываний») [15].

Возрожденческая пропорция — это проблема возвращения земли «на круги своя», проблема раздвоенности и обретения новой целостности образа и подобия, идеала и реальности: сознательно избранный путь проектной культуры с ее культом индивидуальности, свободы творчества, личного авторства, риска и ответственности. Это выбор процесса, неопределенности взамен стабильности, ибо существенное несовпадение проектного идеала и реальности является не ошибкой, а принципиальной типологической особенностью проектной культуры, ориентированной на изменения, и поэтому воспроизводящей проблему, никогда не удовлетворяясь достигнутым результатом. Это выбор проблемного образа бытия и вечной погони за будущим «человека проектирующего», знающего, что конечная цель проекта недостижима, но, подобно Сизифу, упорно следующего избранному пути.

«На вершине этой культуры, вне всякого сомнения, начиная с XV века, мы воспринимаем слово «жизнь» просто как равнозначное воле. Такие выражения, как «жизненная сила», «воля к жизни», «деятельная энергия» как нечто само собой разумеющееся наполняют нашу этическую литературу, между тем как на греческий язык эпохи Перикла их было бы невозможно перевести» [Шпенглер, 23, т. 1, с. 369]. Изображение человека является центральной стилистической доминантой классического рисунка, онтологическое основание проектного творчества человека как удвоения себя на небе и на земле. Рисунок Леонардо — это единство философии, науки, искусства, инженерии и проектирования — Дизайн с большой буквы.

Библиография:

1. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. — 1988. — №№ 7, 9.
2. *Аверинцев С.С.* Символ // КЛЭ. Т. 6. — М., 1971.
3. *Аверинцев С.С.* Символика раннего средневековья (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977.
4. *Алексеев В.М.* Китайская поэма о поэте. — Пг., 1916.
5. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М.: Наука, 1989.
6. *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. — М.: Правда, 1989.
7. Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М.: Наука, 1988.
8. *Вышеславцев Б.П.* Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии. — 1990. — № 4.
9. *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии. — 1990. — № 4.
10. *Григорьева Т.П.* Японская литература XX века. — М.: Художественная литература, 1983.
11. Гуань-цзы. Древнекитайская философия. Т. 2. — М., 1937.
12. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. — М., 1972.
13. *Клочков И.С.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. — М., 1978.
14. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды.
15. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М., 1986.
16. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х тт. — М.: Советская энциклопедия, 1980.
17. *Серова С.А.* «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. — М.: Наука, 1979.
18. *Сидоренко В.Ф.* Форма и контрформа // Проблемы дизайнера-2: Сборник статей / В.Л.Глазычев и др. — М.: Архитектура-С, 2004. — 400 с.: ил.
19. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. Смысл и

абсурд // Проблемы дизайна 4: Сборник статей / сост. В.Р.Аронов. — М.: Пинакотека, 2007. — 352 с.

20. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика проектного творчества. Тождество, целесообразность и хаос // Проблемы дизайна-5: Сборник статей / сост. В.Р.Аронов. — М., РАХ НИИ теории и истории изобразительных искусств; Артпроект 2009.

21. *Сидоренко В.Ф.* Идея проектной культуры. Проблемы дизайна-6: Сборник статей / сост. В.Р.Аронов. — М., РАХ НИИ теории и истории изобразительных искусств; Артпроект 2010.

22. *Феоктистов В.Ф.* Философские и общественно-политические взгляды Сюнь-цзы. — М., 1976.

23. *Шпенглер О.* Закат Европы. — В 2-х тт. — М.: АЙРИС ПРЕСС, 2003.

24. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М.: Локид-Миф, 1999. — С. 34.

25. *Водчиц С.С.* Книжный дизайн. Теория пропорций. М., МГТУ им. Н.Э.Баумана. С. 32

26. *Клочков И.С.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. М.: 1978.

27. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 15–16.

27. *Бембель И.О.* На руинах традиции. Дом Бурганова. Пространство культуры, №2/2015, М.: 2015. — С.16-21.

**ФРЕСКИ АПОКАЛИПСИЧЕСКОГО ЦИКЛА МОНАСТЫРЯ
ДИОНИСИАТ. ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА ЧЕРЕЗ
ГЕРМЕНЕВТИКУ ТЕКСТОВ**

В данной статье автор рассматривает проблему иконографического прочтения и отображения через систему образов (фресок монастыря Дионисиат на Афоне) наиболее таинственной книги священного Писания — Откровения Апостола Иоанна Богослова (Апокалипсис).

In this article the author considers a problem of iconographic reading and display through system of images (monastery frescos Dionisiat on Athos) the most mysterious book of the Holy Writ — Revelations of the Apostle John the Evangelist (Apocalypse).

Ключевые слова: Афон, Апокалипсис, фреска, икона, художественный образ.

Keywords: Athos, Apocalypse, fresco, icon, artistic image.

Монастырь Дионисиат, посвященный Предтече и Крестителю Господню Иоанну, считается одной из наиболее строгих обителей Святой Горы. Устав монастыря Дионисиат стал образцом для многих монастырей, а сама обитель была основана преп. Дионисием в XIV в. при посредстве его брата Феодосия, митрополита Трапезундского и императора Алексия III Комнина. Причем, место, где следовало строить монастырь, преп. Дионисию указал чудесно возникший столп света. До сих пор в обители хранится трехметровый царский «хрисовул» — хартия с имперской золотой печатью. Судьба Динисиата уникальна в ряду Святогорских монастырей тем, что за последние пять столетий обитель ни разу не пострадала от пожара. Период наивысшего расцвета

монастырь пережил в XVI в. Благочестивый император, кроме других пожертвований, передал прп. Дионисию и чудотворную икону «Похвала Пресвятой Богородицы», по преданию написанную св. евангелистом Лукой. Считается, что это тот самый образ, с которым в 626 г. патриарх Сергий во время варварского нашествия совершил крестный ход по крепостным стенам Константинополя, вдохновляя защитников города. Из многочисленных святынь обители следует особо упомянуть часть Животворящего Креста Господня, часть одежды Спасителя, часть пояса Богородицы, десницы Предтечи и Крестителя Господня Иоанна. В монастырской библиотеке хранится стул, на котором над своими книгами работал преподобный Никодим Святогорец. Собор монастыря Дионисиат расписан известным мастером XVI в. Тзордзисом, учеником ведущего представителя критской школы Феофана, а трапезная — монахами Даниилом и Меркурием.

Незабываемое впечатление производят на всех посетителей монастыря фрески, обычно датируемые XVI в., написанные по таинственным сюжетам Откровения ап. Иоанна Богослова (предположительно 1560–64 гг.) В древней церкви сюжеты Апокалипсиса обычно писались на западной (входной) стене храма, чтобы выходящие имели в своих сердцах страх Божий. Фрески Апокалипсиса в монастыре Дионисиат написаны с наружной стороны монастырской трапезной. Это единственное в мире полное изображение иконографии событий Апокалипсиса и древнейшее на Православном Востоке (хотя большинство из них подвергались позднейшей переписке). Все 20 сюжетов расположены в качестве своеобразных иллюстраций ко всем главам Апокалипсиса в хронологическом порядке. Таким образом, весь цикл фресок Апокалипсиса, воспроизводящий смысл каждой главы, создает круговую композицию внешнего интерьера трапезной. Перед нами открывается не специально выбранный период того или иного исторического периода, а прямая связь всего человечества с миром духовным и Божественным, от которых и зависит судьба человека в гораздо большей степени, чем от мира материального. Фрески занимают оставшуюся часть двух узких стен и почти всю южную стену. Цикл начинается с 12 сцен справа от главного входа к западу, а остальные 9 сцен расположены слева от входа в восточной стороне. Эти сцены

иллюстрируют текст последней таинственной книги Нового Завета, которая несет особое откровение Пресвятого Духа о смысле и цели земного существования Церкви Христовой. Разумеется, на Откровение нельзя смотреть как на хронику здешней земной исторической жизни человечества. По существу своего содержания весь цикл представляет собой ряд откровений об этапах борьбы за Царствие Небесное и против него в сферах сверхчеловеческих, божественных, ангельских, святых, с одной стороны, и демонических сил — с другой. Центральной идеей является явление Христа в сопровождении небесных сил (Второе Славное и Страшное пришествие), конечное воскресение, за которым последует единение верующих со Христом и создание нового мира. Росписи приковывают взгляд зрителя и производят особое впечатление, приводят в трепет любого, смотрит ли на них специалист-исследователь или простой верующий. Все сцены сопровождают стихи, написанные большими буквами, из соответствующего текста Откровения ап. Иоанна (Апокалипсиса).

Согласно единому мнению представителей патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийному мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера знания. Несмотря на тот факт, что в Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений, уже древние Отцы передали многие законы, относящиеся к религиозным образам, в форме неписанного Церковного Предания, которое имеет силу закона (PG. Т. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25). Именно эту линию развивал в своих трактатах, посвященных защите иконопочитания IX в. св. Иоанн Дамаскин, имея в виду, в частности, образы искусства. Положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, св. Иоанн различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный) [4, 61–62].

«Для чего необходим образ?» — задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [1, 405]. Другими

словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет св. Иоанн Дамаскин, «...для путеводительства к знанию, для откровения и обнаруженного скрытого и выдуман образ», т.е. главная функция образа — гносеологическая. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины — Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неопишемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, даны нам «туманно Божественным промыслом» (PG. Т. 94. Ю. Dam. De imag. I. 1261 A). Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума, видимого нашими глазами. Св. Иоанн прямо говорит: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» (Ibid. III. 24). Допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»). Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. Примеры, которых мы найдем ниже.

1-я сцена: явление Господа Иисуса Христа ап. Иоанну (Откр. 1, 9–20). Христос является апостолу и евангелисту Иоанну и диктует ему Апокалипсис, что говорит о важности и подлинности книги. Он изображен на облаке во весь рост с золотым поясом на высоте груди и с поднятой правой рукой, в которой он держит 7 звезд (ангелов), символы епископов 7 церквей. Христа окружают 7 зажженных светильников, которые символизируют 7 малоазийских церквей, к которым обращена

книга Откровений в форме послания. Ниже сидит иступленный Иоанн, кресло его поднялось на воздух перед горой, а взгляд и слух со вниманием обращен к Иисусу Христу. Вся обстановка созерцания убеждает нас, что Спаситель, имея в виду означенные ассирийские церкви, входящие в состав епархии ап. Иоанна, в то же время обращается ко всей Вселенской Церкви в семи проявлениях и моментах ее существования. Эти семь эпох новозаветной истории, о которых мы можем только догадываться, судя по наставлениям ассирийским церквям, не имеют точной хронологии. Каждая эпоха выражает некоторый, в данное время преобладающий, дух или тип, который не сразу и не одновременно возникает и не сразу изменяется. И в этом апокалипсические эпохи ничем не отличаются от иных эпох культурной или духовной жизни человечества. Например, мы не можем точной датой определить, когда закончилась античная культура и когда началось и закончилось средневековье и т.д.

2-я сцена: Небесная литургия, книга и агнец (Откр. 4, 1–5, 14). Изображен «Сидящий на престоле», которого несут престолы (ангельские чины). Его окружают четверо крылатых животных, символизирующие 4 евангелистов, и множество ангелов, «число которых было тьма тем и тысяча тысяч», которые несут 6 крыльев и многочисленные черные очи на теле и на крыльях. Над головой центральной фигуры Господа небесных чинов изображены 7 факелов, «семь духов Божьих», которые символизируют Святой Дух и полноту его божественных энергий, а далее радуга. Радуга со времен Ветхозаветной истории считается символом завета между Богом и людьми. Слева и справа стоят 24 пресвитера, по 12 с каждой стороны: они сидят на престолах, молятся и славословят Бога игрой на гусях и фимиамом. Они отождествляются с небесными ликами (или множеством святых). Одновременно они поклоняются Агнцу (образ Иисуса Христа), стоящему на двух задних ногах «семироговому агнцу», который открывает запечатанную тайную книгу, которая содержит в себе все прошедшее, настоящее и будущее всего человечества. Когда Агнец снимает 7 печатей, одну за другой, слышится голоса 4 животных стоящих у престола, говорящих: «Прииди и виждь».

3-я сцена: Четверо всадников Апокалипсиса (Откр. 6,1–8). Одновременно со снятием печатей раскрываются события жизни

природы и человечества, изображенные символически в виде 4 всадников. Четыре всадника различаются между собой цветом коней, головным убором, одеянием и оружием, которое они держат в правой руке: первый на белом коне носит царский венец и поднимает лук (символ победы, власти и царства), подразумевая Эфесскую эпоху. Согласно толкованию Андрея Кесарийского, под этим всадником подразумеваются Апостолы и их проповедь: «Вышел он как победоносный, и чтобы победить» [2]. Глас Божий говорит: «Ты много переносил и имеешь терпение, и для имени Моего трудился и не изнемогал» (Откр. 2, 3). Второй всадник, рыжий, носит шапку и держит меч, ему «...дано взять мир с земли, чтобы убивали друг друга; и дан большой меч» (Откр. 6, 4). Этот всадник символизирует Смирнскую эпоху гонений на христиан, а третий вороной держит меру (весы) и сеет по земле всеобщую дороговизну дневного пропитания и частый голод. Четвертый всадник — бледный, и имя ему смерть. За ним следуют война и голод со всеми их ужасами (болезни, мор, жестокости и пр.) Кажется, что бледный всадник выходит прямо из открытой пасти адского зверя, поражая копьем (трезубцем) падших на землю людей и сея везде смерть. Одновременно тот же зверь в нижней левой части иконы изрыгает пламя из пасти, усиливая и дополняя дело смерти и других всадников.

4-я сцена: Открытие пятой печати (Откр. 6, 9–11). Шесть ангелов разворачивают длинную белую ткань сверху и сзади столообразного жертвенника, чтобы обернуть души нагих мучеников, находящихся в нижней части изображения. Души вызывают к Богу, испрашивая возмездия за грехи людей: «Доколе, Владыка святыи и истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу» (Откр. 6, 10). Под жертвенником можно различить души еще шести мучеников, одного рядом с другим. Вероятно, речь идет об антиминоссе, то есть о ткани, покрывающей Святой Престол, (куда вшиты мощи святых мучеников) без которой невозможно совершить православную литургию.

5-я сцена: Снятие шестой печати (Откр. 6, 12–17). В верхней части изображены два облака, перекрещивающиеся между собой, которые окружают и луну, красную как кровь, и солнце в тот момент, когда оно темнеет. Заколебались силы вселенной, земля сотряслась, солнце

полузатмилось, луна светится кровавым цветом, звезды небесные падают на землю, небо сворачивается в свиток, и всякая гора и остров двинулись со своих мест. В нижней части изображены разрушенные сильным землетрясением городские стены. Люди, испуганные всем происходящим, прячутся группами в пещерах и зывают к горам: «Падите на нас и скройте от лица Сидящего на престоле от гнева Его, кто может устоять» (Откр. 6, 12–16). Разрушение мира сопровождается звездным дождем. Звезды с огнями падают на город и скалы.

6-я сцена: Запечатление 144 000 избранных (Откр. 7, 1–12). Как бы в укрепление верным христианам и в знамение непобедимости Церкви Христовой, ап. Иоанну вновь явлено знамение славы Господа Иисуса Христа. «И взглянул я, и вот Агнец стоит на горе Сионе и с ним 144 000, у которых имя Отца Его написано на челах» (Откр. 14, 1). Мы видим изображение ангела на облаках, который держит на плече крест, «печать Бога Живаго», а ниже другие четыре ангела приказывают поднятыми мечами ветрам не дуть ни на землю, ни на море. В нижней части можно различить еще одного ангела, который в левой руке держит чашу, а правой рукой запечатывает избранных (12 000 из каждого колена Израилева), очерчивая знак креста на челе. Также в центре композиции за скалами вторая группа людей, одетых в белое, которые «прошли великое гонение, омыли свое одеяние и обелили его кровью Агнца» (Откр. 14, 3).

7-я сцена: Седьмая печать и золотая кадильница (Откр. 8, 1–13). Изображен Иисус в белой одежде (Пантократор), сидящий на троне в окружении семи ангелов, трубящих в трубы высоко в сторону центра. Другой ангел напротив изображен с кадильницей, из которой исходит дым. Под этой главной сценой изображен немного приподнявшийся, как будто летящий справа налево на облаках, ангел гнева, а с двух сторон за ним следуют солнце и луна. Наконец, в самой нижней части можно различить суда, которые разбивает о скалы бурное море.

8-я сцена: Пятая труба (Откр. 9, 1–12). Справа веру изображен трубящий пятый ангел, обращенный к центру, тогда как большую часть композиции занимает построенный из равной величины камней «кладезь бездны» со звездой и человеческим ликом (головой) в дыму, поднимающемся из колодца в виде ядерного дымового гриба. Из-

за дыма помрачены солнце и луна, а люди внизу пали мертвыми. Одновременно с небес падают многочисленные крылатые чудища (саранча) с человеческими головами, царскими венцами и хвостами с жалом, имеющая своим царем Аввадона, или Аполлиона (Губителя). Эта саранча, скорее всего, демоны, в течение «пяти месяцев» страшно жалит и мучает людей, не носящих печать Божию на челе. Так что «в те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (Откр. 9, 6). Третья часть человечества при этом погибнет, а те грешники, которые остались в живых, «не раскаялись в делах рук своих» (Откр. 9, 20).

9-я сцена: Шестая труба (Откр. 9, 13–21). За небесным жертвенником — Иисус, одетый в белое (см. 7-ю сцену), тогда как из верхнего левого угла к центру композиции летит трубящий шестой ангел. В нижней части изображены 4 освобожденные шестой трубой ангела суда (губители), связанные ранее на Евфрате. Они должны умертвить треть людей и у них 200 млн. какого-то войска. Вместе с ними — алчущие крови всадники, сидящие на львах с хвостами змей, а из пасти зверей извергается сера и дым. Две темы разделяются облаками, образующими гирлянду.

10-я сцена: Ангел с раскрытой книгой (Откр. 10, 1–11). В 10-й сцене изображается видение Иоанна, согласно которому ему предстает ангел, который передает ему раскрытую книгу с заповедью «съесть ее». Голова ангела окружена круглым нимбом, из которого исходят лучи, тогда как его ноги, похожие на «столпы огня», ступают одна по морю, а другая по суше. Одновременно он поднимает левую (вместо правой) руку в виде клятвенного жеста: «Воздел он десницу к небесам и клялся Живущим во веки веков». Над ангелом изображена радуга с тремя разноцветными полосами — зеленой, красной и желтой. Иоанн с левой и нижней части композиции немного приклоняет колени и двумя руками с явным трепетом берет книгу у ангела. Надпись 10: И видел я другого ангела сильного сходящего с неба, облаченного облаком, над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные (Откр. 10, 1). Возьми и съешь ее, она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка как мед (Откр. 10, 9).

11-я сцена: Измерение храма (Откр. 11, 1–7). Изображение

еще одного видения Иоанна — измерение им самим внутренней части храма в Иерусалиме по повелению небесного голоса. Иоанн изображен держащим в протянутых руках жезл, которым он измеряет вертикальные поверхности храма. Рядом с ним изображен каштаново-рыжий крылатый зверь с короной на голове и раскрытой пастью. Он игриво движется в левую сторону, где стоят два мученика, которых он грозит убить. Согласно надписям, речь идет о Енохе и пророке Илье, которые не познали смерти, а были взяты на небо, и которые явятся свидетелями во дни антихриста. В глубине композиции можно различить внутреннюю часть храма с прекрасным полом и престолом, скрытым под разукрашенным пологом.

12-я сцена: Жена и дракон (Откр. 12, 1–17). Левую часть занимает святящаяся женщина, стоящая прямо. Согласно авторитетнейшим отцам, она олицетворяет вечный символ — Церковь. Например, Андрей Кесарийский отвергает мнение некоторых отцов, которые считали Жену символом Богородицы, и цитирует мнение знаменитого толкователя Мефодия Патарского (+ 312) который говорит, что Жена — это Церковь, в болях рождающая спасаемых, «народ духовный — Сион мужеского рода» [2, 33]. Жена облачена в солнце, увенчана двенадцатью звездами и ступает на перевернутый полумесяц. Она страдает муками рождения младенца мужского пола, которому надлежит пасти народы жезлом железным. Напротив Жены изображен семиглавый дракон, который желает проглотить рожденного младенца. Но дитя взято к престолу Бога, а Жене даны крылья большого орла, чтобы она скрылась в пустыне «в свое место», где ей приготовлено место на 1260 дней (в продолжении времени, времен и полувремени). Дракон взбешен, и из его пасти исходит водная река, чтобы потопить ее, а его хвост поднимается вверх по всей поверхности росписи. Земля разверзается и поглощает реку, а дракон идет на брань с оставшимися от семени Жены. Тогда два ангела с дубиной и мечом нападают на дракона, витая над его головами, одновременно два других ангела на облаках поднимают Христа-младенца в полотне на небеса к Богу, где виден пустой разукрашенный престол, приготовленный для него. Под дитем понимается «народ духовный» — верующие, под пустыней — мир, чуждый Христа, море — волнующиеся народы, земля — народы

в культурном отношении, потоки воды — стремление народов [8, 560].

13-я сцена: Два зверя (Откр. 13, 1–8). В центре композиции изображены два зверя — один напротив другого. Один — лжепророк — поднимается от земли (из культурной среды) и имеет вид ягненка, у которого два повернутых рога, что делает его похожим на «агнца». Откровение прямо говорит, что он имеет «два рога подобные агнчим, и говорит как дракон» (Откр. 13, 11). Это указывает в нем на бывшее христианское начало, перешедшее на сторону «жены любодейной», на сторону дьявола. Он играет важную роль некоего «предтечи» Антихриста — «действует перед ним со всею властью первого зверя» (Откр. 13, 12–14). Мнимый «агнец» творит великие знамения и обольщает живущих на земле, готовя их к принятию второго зверя Антихриста. Он несет в себе идеи, отражающие дух последних времен, идеи обожествления человека (человекобожия) и обожествления сатаны (сатанобожия). Обо всех этих лжепророках (предтечах Антихриста) предупреждал еще сам Спаситель: «Восстанут лжехристы и лжепророки и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мф. 24, 24; Мк. 13, 22). Другой многоголовый зверь выходит из моря (из волнующегося политического водоворота). Его символический образ с 7 головами с венцами, 10 рогами и ужасным хвостом, который проходит под животом и достигает облаков, — образ власти Антихриста. Его головы и рога, по объяснению Ангела, означают власть царей, которые примут власть вместе с Антихристом, а семь голов — прежние великие исторические империи (Вавилон, Македония, Рим и пр.). Как считает Андрей Кесарийский, это есть «вообще земное царство как бы в одном теле», которое является приемником всех исторических государств. Сам зверь Антихрист есть «восьмой из числа семи» (Откр. 17, 8).

14-я сцена: Агнец Сиона и падение Вавилона (Откр. 14, 1–13). Семирогий агнец Божий изображается стоящим на горе Сион, изображенной в виде лестничных скал, как обычно изображаются горы в византийской иконописи. В левой передней ноге он держит скипетр победы. Он окружен верными сподвижниками, символическими животными четырех евангелистов. Ниже изображены ангелы-музыканты, играющие на арфах, а еще ниже — три ангела суда. Из них средний держит раскрытую книгу (Евангелие), тогда как два других

провозглашают или показывают падение Вавилона: «Пал, пал Вавилон, великая блудница» (Откр. 14, 8–10). По сути, это суд Божий над Вавилонской блудницей, бессознательными орудиями которого будут служить цари-вассалы Антихриста. Разрушенный Вавилон занимает нижнюю часть композиции. Таким образом, агнец, который впервые появляется ранее, когда пытается раскрыть книгу с семью печатями (Откр. 5), показан здесь уже побеждающим. Он стоит на горе Сион и попрает силу дьявола (Откр. 14). Надписи 14: И взглянул я, и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи (Откр. 14, 7). Раскрытая книга ангела: «и говорил он громким голосом: убойтесь Бога и воздайте Ему славу, ибо наступил час суда Его» (Откр. 14, 7) (Над развалинами): «кто поклоняется зверю, тот будет пить вино ярости Божией» и «...пал Вавилон великий» (Откр. 14, 8–10).

15-я сцена: Жатва и сбор винограда (Откр. 14, 14–20). Следующая по очереди идет сцена видения жатвы и сбора винограда. Христос в центре сидит на облаках. Он окружен нимбом с крестом, на голове его венец, а в правой руке он держит серп. Напротив Христа тоже на облаках стоит ангел суда, и кажется, что Христос разговаривает с ним. Сцену дополняют три ангела внизу, из которых двое жнут, а третий собирает виноград и бросает его в давящую в левом нижнем углу. Но из давящей вместо вина исходит кровь, которая символизирует гнев Божий. Надпись: И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп. (Откр. 14, 14).

16-я сцена: Семь ангелов с чашами гнева (Откр. 15, 1–16, 21). На верхней части росписи изображаются по всему пространству семь ангелов суда «семь Ангелов, имеющих семь язв», каждый из которых опустошает чаши (фиалы) «гнева Божия». Этими «язвами» начинается последний сильный призыв всех грешников к покаянию, обозначающий завершающий этап земной истории. Справа внизу изображен одноглавый крылатый зверь, который изрыгает в гневе три нечистых духа в виде лягушек. Он изрыгает их на группу из трех земных царей (правителей), которые стоят напротив него в нижнем левом углу. Однако при всех этих бедствиях грешники не каются, но продолжают хулить Бога за посылаемые им испытания.

17-я сцена. Великая блудница и зверь (Откр. 17, 1–18). На этой фреске изображена ступенчатая скала, на вершине которой зверь, несущий жену-блудницу, движется влево. Жена «любодеица» носит золототканую царскую одежду, распущенные волосы и корону из пяти частей, а в правой руке торжественно поднимает чашу, наполненную «мерзостями», держа ее за основание. Кажется, что зверь сгибается под ее тяжестью. Жена-блудница (любодеица), как свидетельствует надпись, олицетворяет Вавилон, «мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17, 5). Толкование символа жены любодейной весьма различны. Некоторые отцы считают это Древним или «Новым» Римом (семь холмов) — символический и совершенно условный город (государство), центр отступничества и разврата, который будет царить повсюду с приходом антихриста. Согласно другому толкованию, она символизирует соборное отступившей от Христа падшей церкви, о чем свидетельствует слово «тайна», написанное на ее челе. Различные атрибуты жены блудницы также указывают на общество, претендующее быть «церковью». Она сидит в пустыне, но не скрывается, а сидит открыто «на водах многих», которые, согласно словам Ангела, «... суть люди и народы, и племена и языки». Живет она богато, облечена в порфиру и багряницу, украшена золотом и драгоценными камнями. Ее волшебством введены в заблуждение все народы. «Сижу царицею, я не вдова и не увижу горести», говорит она. То страшное омерзение, которое чувствуют святые на небесах и ангелы при мысли о жене любодейной, и их радостное торжество при виде ее гибели также свидетельствует в пользу версии отпавшей от Христа церкви. Она говорит — «я не вдова», значит имеет покровителей и защитников. Она утверждает — «сижу царицею», то есть как царица, но не царица (не государство). Зверь с 7 головами (семь царей) и 10 рогами, занимающий почти весь центр композиции, символизирует государства, которые прелюбодействуют с женой блудницей. В нижней части росписи стоят цари земные, взгляд которых обращен к зверю и блуднице, а руки воздеты в молитве.

18-я сцена: Падение Вавилона (Откр. 18, 1–24). В верхнем левом углу изображается ангел, летящий направо и проповедующий «Пал, пал Вавилон, великая блудница» (Откр. 14, 8–10). По сути, это суд Божий над Вавилонской блудницей, бессознательными орудиями которого

будут служить цари-вассалы Антихриста. Этим царям Бог вложит в сердце исполнить Его волю и они «...возненавидят блудницу, и разорят ее, и обнажат, и плоть ее съедят, и сожгут ее в огне» (Откр. 17, 16). На фреске можно различить город, преданный четырем огням, выходящим из зданий. Под ним второй ангел бросает в Евфрат большой камень, который уже выскользнул из его рук. В нижней части на первом уровне изображено 5 человек: один из них царь, а остальные 4 — торговцы или купцы, которые богатели вместе с Вавилонскою блудницей. Они оплакивают разрушение города. Их движения направлены в разные стороны, а товары или пожитки брошены на земле. Это кара Божия, составляющая начало грозного суда над развратившимся миром. Надпись 18: После сего я увидел иного Ангела, сходящего с неба и имеющего власть великую; И воскликнул он: пал, пал Вавилон, великая [блудница], сделался жилищем бесов. И купцы земные восплачут и возрыдают о ней, потому что товаров их никто уже не покупает (Откр. 18, 1, 2, 11).

19-я сцена: Победа всадника на белом коне (Откр. 19, 11–21). Изображается столкновение двух групп всадников со шлемами: по цвету одежды они делятся на красных слева и белых справа. Во главе второй группы стоит ангельский воин (как гласит надпись, «Слово Божие»). Он появляется с драгоценным венцом на голове и держит длинный обоюдоострый меч, который исходит из его уст. Это ангельское воинство обращает в бегство противника Бога и ввергает его в озеро с огнем и серой, а белые хищные птицы, которых ведет ангел над облаками, падают с неба, чтобы разорвать побежденных (трупы воинов Антихриста). Во время столкновения двух армий семиглавый дракон с рогами получает от белого всадника смертельный удар и, побежденный, низвергается на скалы. Надпись 19: И вот конь белый, и сидящий на нем называется Верный и Истинный, и на голове Его много диадем. Имя Ему: «Слово Божие» (Откр. 19, 11, 13).

20-я сцена: Ангел влачит закованного в цепи Сатану (Откр. 20, 1–3). Изображается ангел, который занимает почти все пространство росписи сверху вниз: в правой руке он держит большой ключ, чтобы открыть, а потом закрыть дверь бездны. Левой он держит конец красной цепи, которой он сзади связал руки Дьявола, и ведет его в правую

сторону. Дьявол черный и с рогами. Он шагает к пещере бездны, где он скованный будет заперт тысячу лет. Надпись 20: И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. Он взял дракона, змия древнего, который есть Диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет (Откр. 20, 1–2).

21-я сцена: Новый Иерусалим (Откр. 21, 1–27). Этой сценой завершается цикл росписей на тему Откровения апостола и евангелиста Иоанна, праздником радости завершаются и ужасные образы разрушения мира. Сверху справа изображен ангел Господень, обративший голову к восхищенному ап. Иоанну, которому правой рукой он показывает на Новый Иерусалим со словами: «Се скиния Бога с человеками». Город занимает нижнюю часть композиции, от одной вертикальной плоскости до другой. Помимо зубчатых стен, различаются церковные, общественные и другие здания. На возвышающихся башнях над каждым воротами изображаются стоящие ангелы-стражи. Неотмирность образа передается испускающим лучи золотым треугольником Святой Троицы, который выходит из-за облаков и устремляется к городу. В действительности речь не идет о «новом Иерусалиме» царствии Божьем, где удел получают победители соблазнов и страстей мира сего. Этим завершается земная история и совершается сказанное Спасителем своим ученикам: «Когда же придет Сын Человеческий в славе Своей, и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престол славы Своей, и соберутся пред Ним все народы, и пойдут одни в муку вечную, а праведники — в жизнь вечную» (Мф. 25; 32, 46). «И сказал сидящий на престоле: «Се творю все новое», и ап. Иоанн увидел «новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21, 1–6). Описанием Нового Иерусалима заканчивается Откровение тайнозрителя. Надпись 21: И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего.

Завершив беглое рассмотрение всего Апокалипсического цикла фресок, отметим тот факт, что изографам была хорошо известна и декоративная, и дидактически-информационная, и коммеморативная функции изображения (художественного образа). Специфическая красота этого цикла фресок, доступность и наглядность живописных

изображений выгодно отличают их от более сложных словесных образов Откровения, выдвигая их часто на первое место. Еще св. Василий Великий (вслед за ним и св. Иоанн Дамаскин) признавал, что красота живописного изображения доставляет зрителю особое духовное наслаждение: «У меня нет множества книг. Я не имею досуга для чтения. Вхожу в общую целительницу душ — церковь, терзаемый заботами, как терниями. Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг услаждая зрение, незаметно вливает в душу славу Божию» (Ibid. I. 1268 АВ). Другими словами, собственно эстетическая функция религиозной живописи, оказывающая сама по себе сильнейшее воздействие на человека, неразрывно соединяется Отцами Церкви с религиозно-сакральными образами, опирающимися через герменевтику непосредственно на тексты Священного Писания. Так, св. Дионисий Ареопагит считает, что изображение (как и всякий религиозный образ) не замыкает внимание зрителя в самом себе, но возводит ум его «чрез телесное созерцание к созерцанию духовному» [10]. Иными словами, согласно мнениям авторитетных Отцов, религиозное изображение как художественный образ выполняет еще и анагогическую (учительно-воспитательную) функцию. Не случайно уже к VIII–IX вв. сложившаяся христианская традиция иконопочитания, основанная на Церковном Предании и церковных традициях, имеет силу неоспоримого авторитета. Традиционализм в церковном искусстве, опирающийся на герменевтику священных текстов и церковные предания, становится одной из главных составляющих восточно-православной художественной культуры Византийской империи. [1, 406]. Если прибегнуть к современной искусствоведческой терминологии, то изложенная концепция традиционного иконографического типа изображения является, по сути дела, философско-эстетическим обоснованием каноничности религиозного искусства [1, 412].

Подробно разработанная св. Иоанном Дамаскиным еще в эпоху иконоборчества теория образа состоит как бы из трех основных разделов. Первый — общая теория образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах. Второй — теория изображения, в первую очередь, конечно, визуального и вербального. И, наконец, третий — теория иконы как антропоморфного изображения, выполняющего

сакрально-культурные функции. Как отмечает в своем исследовании В.В.Бычков, икона является частным случаем изображения, а изображение частным случаем образа. Таким образом, на икону, соответственно, распространяется практически все то, что сказано у св. Иоанна и Отцов об образе и изображении [1, 408]. Позднее, на VII Вселенском (Никейском) соборе 787 г., были окончательно подтверждены и узаконены сформулированные св. Иоанном Дамаскиным основные положения теории иконы. Там же Отцами Собора был разработан ряд новых положений иконописи, основанный на церковном предании и художественной практике. Интересно отметить, что обоснование догмата иконопочитания Отцы Собора строили в основном на философско-эстетических, а не на чисто богословских принципах. Мысли о культовом и сакрально-мистическом значении икон встречаются в трудах св. Иоанна Дамаскина, прп. Феодора Студита и свт. Никифора Константинопольского не часто и не играют большой роли в их полемике с иконоборцами [1, 414]. На заседаниях VII Собора лишь приводятся многочисленные свидетельства о чудотворных иконах, но в полемике они занимают относительно скромное место. Участники VII Собора единогласно подтвердили, что, с точки зрения информативной, живописное изображение абсолютно адекватно со словесным текстом: «...что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками» (Mansi. XIII. Col. 232 B). Отцы Собора, помимо прочего, практически провели полное равенство между словесными текстами и соответствующими живописными изображениями, называя и то и другое «чувственными символами» (Ibid. Col. 482 E). Если учесть тот факт, что под словесными текстами подразумевались, прежде всего, тексты Священного Писания, которые считаются Богооткровенными, то понятно, насколько возросла значимость церковного изобразительного искусства (прежде всего живописи) в Византийской православной культуре по сравнению античностью, считавшей изображение, по словам Платона, «тенью тени». Важно также, что Собор подчеркнул дидактическое значение церковной живописи. Если книги по своей дороговизне доступны очень немногим, а чтение далеко не всегда звучит в храмах, то «живописные изображения и вечером, и утром, и в полдень постоянно повествуют и проповедуют нам об истинных событиях» (Ibid.

Col. 361 A) [1, 408]. В заключении (Томосе) Никейского Собора 787 г. однозначно утверждается, что «познаваемое тем и другим способом не имеет между собой никакого противоречия, взаимно объясняется и заслуживает одинаковой чести» (Ibid. Col. 482 E) [7]. Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в богословской мысли византийского социума на протяжении иконоборческих споров VIII–IX вв. В истории культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем — явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, ни после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа (и вообще художественного образа) не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-православного искусства, начиная с общего богослужебного канона, который включал в себя все виды искусства. Великие Отцы VIII–IX вв. поставили и успешно решили многие из тех проблем, которые до сих пор являются актуальными в современном искусствознании, эстетике и герменевтике [1, 425–426]. Величавое спокойствие, вневременное положение, надмирность, даже некая «академичность» пост-византийской религиозной живописи как бы утверждают окончательность нахождения образа за пределами земной перспективы [6, 198]. На долгие века турецкого, а затем и светского европейского владычества главной задачей стало сохранение православия, и византийское искусство, будучи формой исповедания веры, намеренно остановилось на том высочайшем духовном и художественном уровне, на который оно было поднято великими Отцами Церкви.

Библиография:

1. Культура Византии (вторая половина VII–XII в.) // Институт Всеобщей Истории АН СССР. — М.: Наука, 1989. — 58,6 п. л.
2. *Андрей Кесарийский*. Толкование на Апокалипсис в славянском переводе по древним спискам и с русским переводом с греческого

текста. — Издание Братства св. Петра Митрополита Московского, 1889.

3. *Болотов В.В.* Лекции по истории Древней Церкви III–IV/ В.Болотов. — Минск: Белорусский Дом печати, 2004. — С. 767.

4. *Бычков В.В.* Теория образа в Византийской культуре VIII–IX веков // Старобългарска литература. Кн. 19. — София, 1988. — С. 61–62.

5. *Евсевий Памфил (епископ Кесарийский)*. Церковная история. — М.: Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1993. — 446 с.

6. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период 1204–1453 гг. — СПб.: Азбука-классика, 2010.

7. *Курбатов Г.Л.* История Византии (От античности к феодализму) // Учебное пособие для ВУЗов. — М.: Высшая школа, 1984. — 207 с.: ил.

8. *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства. — СПб.: Лига Плюс, 2000. — 412 с.: ил.

9. *Райс Л.Т.* Искусство Византии. — М.: Слово, 2002.

10. *Спасский А.* История догматических движений в эпоху Вселенских Соборов. Издание второе / А.Спасский. — Сергиев Посад, 1914. — 647 с.

11. *Тихомиров Л.А.* Религиозно-философские основы истории. 3-е издание. — М.: Москва, 2000. — 592 с.

12. *Успенский Ф.И.* История Византийской империи / Ф.И.Успенский. — М.: Астрель, 2011. — 640 с.

**«СБОРЩИКИ НАЛОГОВ» РЕЙМЕРСВАЛЕ В КОНТЕКСТЕ
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ
«СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ»**

В статье рассматриваются особенности творчества Маринуса ван Реймерсвале в изображении банкиров, ростовщиков и мытарей XVI века на примере образно-стилистического анализа произведения «Сборщики налогов» 1542 года (из собрания Старая пинакотекка, Мюнхен).

The article is dedicated to the analysis of the painting “Tax Collectors” by Flemish Reymerswaele in the context of the historical and cultural situation of the “Northern Renaissance”.

Ключевые слова: Реймерсвале, Сборщики налогов, Северное Возрождение.

Keywords: Reymerswaele, Tax Collectors, Northern Renaissance.

Фламандский художник Маринус Клаус ван Реймерсвале (Marinus van Reymerswaele) интересен сегодня не только тем, что родился в городе Реймсвал (современные Нидерланды), являясь одним из представителей «Северного Возрождения». Человек с высшим образованием, он учился в католическом университете Лёвена в 1504 г. и прошел подготовку в качестве художника в Антверпене (1509). Адри Макор (искусствовед) в своем исследовании задается вопросом кем все-таки был ван Реймерсвале: художником, юристом, иконоборцем [1, 191]? Работы Маринуса датируются, начиная с 1521 года. Он принимал активное участие в движении иконоборцев в Миддельбурге, за что был осужден на публичное покаяние в 1566 году и к десяти годам изгнания. Социальная направленность художественных работ

актуальна сегодня и для России. Каждая эпоха требует от искусства ясности; неясность рассматривалась как недостаток [2, 230]. Картины, подобные «Сборщикам налогов», вывешивались в государственных учреждениях и служили социальной рекламой, призывавшей: «Заплати налоги и можешь спать спокойно».

Относительно изученности темы взимания платежей на территории средневековой Европы и в странах именуемых «территорией Северного Возрождения», можно отметить довольно сдержанный интерес со стороны отечественных и западных искусствоведов. «Реймерсвале привлек на удивление мало внимания ученых, несмотря на удивительную ясность и выразительность его картин. Отчасти это была тенденция со стороны искусствоведов и широкой общественности проглядеть “Маньеризм”, движение, зародившееся во Флоренции вокруг последователей Микеланджело, в пользу высокого Возрождения и барокко. “Маньеризм” Северной Европы еще менее признан, потому что в центре внимания была Флоренция. Периферийные фигуры, вдохновленные этим движением, такие как Реймерсвале, остались на окраинах искусствоведческой истории» [3, 18].

Среди общего перечня работ отдельно стоят монографии венского ученого Отто Бенеша, оформившего их в стенах Гарвардского и Кембриджского университетов (будучи приглашенным профессором). Он наиболее полно отразил свои мысли и наблюдения в работе «Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями», изданной в столице нашей Родины в 1973 году. Кроме этого, интерес представляют иные работы Бенеша (*Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier As Shown in Book Illustration, 1969 by Otto Benesch.*; *Art of The Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. 1945 by Otto Benesch*; *Otto Benesch, collected writings, volume 2: Netherlandish Art of the 15th and 16th centuries, Flemish and Dutch Art of the 17th century, Italian Art, French Art. 1971 by Otto Benesch*). Труды Н.М.Гершензон-Чегодаевой (Фламандские живописцы. М., 1949; Голландская жанровая живопись XVII в. «Искусство». 1941. № 2; Нидерландский портрет XV века, 1972) интересны идеями, заложенными в этих монографиях. Виктор Иванович Рутенбург, профессиональный историк, как специалист

по Европейскому средневековью изучал быт и нравы средневековой Европы. Интерес представляют работы голландских историков Макса Фридлендера, Адри Макор, П.Экройда, Биллинджера, Кэмпбелл Джей Кирби. Писатель Адри Макор проводит переоценку жизни голландского художника, предполагая, что он имел вторую, параллельную карьеру в качестве адвоката, нотариуса или чиновника [1, 195]. Из свежих западных воззрений на период творчества Реймерсвале внимание заслуживает Крейг Харбисон и его исследование «Зеркало художника: Северное Возрождение. Искусство в историческом контексте». Автор использует новую методологию и возможности визуализации в своей работе. Это первая книга, представляющая широкий обзор искусства эпохи Возрождения Северной Европы в историческом контексте. Интересна работа Марка Шелла «Искусство и деньги». В наш век живопись рассматривается как источник инвестиций. Аналогично она рассматривалась и в приличных европейских домах XVI века, времени, когда творил Реймерсвальд. Изучение темы искусства и денег остается актуальной, по крайней мере, для инвесторов и искусствоведов. Аукцион произведений старых мастеров Sotheby's показал ожесточенную борьбу за «Скупцов» Маринуса ван Реймерсвале: цена продажи первой картины (2,1 миллиона фунтов) превысила эстимейт в 10 раз, второй (2 миллиона фунтов) — в 13 раз! Искусство и деньги откровенный, провокационный и совершенно нетрадиционный взгляд Шелла на два мира в тандеме с упором на то, что их связывает и объединяет.

Работа «Сборщики налогов» (из собрания *Старая пинакотекa, Мюнхен*) была написана М. ван Реймерсвале в 1542 году и является одной из целого ряда работ, на которых художник изобразил представителей финансовых профессий средневековой Европы. В этот период Нидерланды переживают экономический расцвет, однако налоговое бремя тогда также как и сейчас было огромным, многие обращались к услугам менял и ростовщиков, чтобы перехватиться деньгами. Последние «могли позволить себе заказывать групповые портреты» [4, 26]. В основе благополучия лежал кредит. Несостоятельных должников бросали за решетку. Денежная анархия, при которой процветали незаконные махинации менял, представляла главное препятствие для развития страны.

С XVI века соображения как социального, так и финансового плана подвигли муниципалитет Амстердама на создание Заемного банка (Bank van Lening), целью которого было выбить почву из-под ног частных ростовщиков. Понижая процентные ставки, этот банк препятствовал обнищанию мелкой буржуазии и расширял возможности кредитования населения. Указанный опыт интересен для его внедрения на территории РФ в условиях активизации коллекторских агентств и отказа от ипотечных программ на рынке жилищного строительства.

Переходим к вопросу образно-стилистического анализа произведения М. ван Реймерсвале «Сборщики налогов», картине прямоугольной формы размером 104x120 см, (англ. The Tax Collectors 1542. Мюнхен, Старая пинакотекa), выполненной маслом. «Картина не просто иллюстрирует текст, который она изображает, — она его перерабатывает и обыгрывает» [5, 326]. Однако самое интересное, что картин с похожим сюжетом, только официально написанных художником в разное время, — не менее трех. Первая работа с данным сюжетом датируется 1535 годом: «Сборщик налогов со своими клерками» (A Tax Gatherer With His Clerks) 96x115,5 д., м. Частное собрание. Таким образом, на сегодня известны следующие полотна:

- М. ван Реймерсвале. Сборщики налогов. 1542 г. (англ. The Tax Collectors 104x120 см. Мюнхен, Старая пинакотекa);

- М. ван Реймерсвале. Сборщик налогов со своими клерками. 1535 г. (A Tax Gatherer With His Clerks) 96x115,5 д., м. Частное собрание;

- М. ван Реймерсвале, Сборщик налогов со своими клерками, 1542 г. (A Tax Gatherer With His Clerks) 104x122,5 х., м.;

- М. ван Реймерсвале, The Lawyer's Office, 1545. (New Orleans Museum of Art) 40 3/8 x 48 5/8 in.

Однако в научной литературе встречаются утверждения, что «есть тридцать версий его сборщиков налогов, которые всегда поражали историков странностью, — почему так много людей хотели обладать картиной довольно гротескной, карикатурной, алчными сборщиками налогов, считающими собственные деньги?» [3, 33]. Методологически «Сборщики налогов» представляют собой бытовой жанр, на полотне изображен момент приема кредиторов в кабинете у ростовщика. Всего изображено пять персонажей — крайняя фигура слева это

сам ростовщик, в центре стола сидит его помощник, клерк, который занимается записями в бухгалтерскую книгу, а три человека по другую сторону стола — это люди, которые пришли получить отсрочку по платежу. Рассмотрим каждый из этих образов подробнее. «В готическом изобразительном искусстве рядом с необозримым массивом фигур и сюжетных сцен, иллюстрирующих священную историю и жития святых, существует огромное количество иных образов, не принадлежащих к миру святости и благочестия» [6, 52]. Основной герой изучаемой картины — это сам ростовщик. Его фигура выглядит явно массивнее, чем фигуры всех остальных героев, хотя везде пропорции соблюдены примерно одинаковые. Его одежда отличается от одежды остальных героев своим богатством и вычурностью — на нем одеяние из алого и темно-синего драгоценного бархата, отороченное мехом, из-под платья выглядывает рубашка из тонкого полотна, на указательном пальце можно заметить золотое кольцо с драгоценным камнем, голову покрывает шапочка из черного бархата. Человек явно уже не молод, его дорогая и красивая одежда составляет контраст с его физической внешностью. Лицо покрыто сетью морщин и складок, длинный крючковатый нос, намечается второй подбородок, под одеждой угадывается полнота и рыхлость тела. Выражение лица тоже довольно отталкивающее — здесь смешались пренебрежение, насмешка, самодовольство. В правой руке он небрежно держит какую-то деловую бумагу, очевидно, кредитный договор одного из просителей, а левая рука поднята в пренебрежительном жесте.

Пишущий клерк значительно моложе и его одежда скромнее. На нем надет синий камзол из ткани, похожей на шелк и алый головной убор. Мы не видим его взгляда, он занят своими записями, его лицо обращено вниз, однако, можно заметить все те же резкие черты лица и уже намечающиеся мешки под глазами. У обоих ростовщиков, несмотря на разность телосложения, практически одинаковые руки — тонкие, длинные «музыкальные» пальцы.

Теперь обратимся к образам кредиторов. На переднем плане изображена фигура немолодого человека, чей взгляд обращен к старшему сборщику. Вся его фигура выражает подобострастие — сгорбленная спина, он весь подался вперед, что-то говоря ростовщику,

в его руках зажат мешочек с монетами. Очевидно, что это не простой буржуа, а человек благородного происхождения, потому как на боку виднеется шпага, а на плече — синий шелковый плащ.

Остальные два плательщика — молодые люди, очевидно, буржуа. На лице того, что постарше, застыло отрешенное выражение, взгляд устремлен куда-то мимо, на лице второго терпилы заметно отчаяние и тоже подобострастие, он в просящем жесте прижимает свой берет к груди.

Изучая сюжет картины, можно предположить, что речь идет о займе денег или отсрочке платежа, причем, автор изображает как должника/заемщика аристократа, так и в остальных можно угадать мелких буржуа, ремесленников, то есть практически две сословия средневекового голландского города оказываются в сетях ростовщика.

Обратимся к интерьеру и деталям. Действие происходит в каком-то небольшом помещении, на заднем фоне видны различные расписки, кожаные мешочки с монетами, деревянные шкапулки. Стол покрыт зеленым сукном, его цвет олицетворяет собой деньги. Документы на заднем фоне картины реальный судебный процесс, начавшийся в 1526 году в городе Реймсвал на Северном море. Спор возник между тремя наследниками, один из которых, выкупив доли двух других в соляном заводе, отказался вносить первоначальный взнос. Спор длился до 1538 года, когда имущество, находящееся в споре, было затоплено вследствие шторма. По иронии судьбы, судебные расходы все равно подлежали оплате [7, 1].

Как было замечено выше, Реймерсвале очень внимателен к деталям, как и все творцы Северного Возрождения, а также стремился к реализму в изображении, поэтому он вводит в оборот предметы, максимально приближенные к времени, когда происходит действие сюжетной линии. Несмотря на достоверность и точность деталей, изображение внешности сборщиков налогов весьма условно и несколько искажено, так как образы получились не столько сатирическими, сколько гротескными.

На первый взгляд, полотно кажется статичным, но динамика хорошо прослеживается во взглядах, мимике, жестах героев. Само изображение несколько плоскостное. Контурные, отграничивающие отдельные предметы, подчеркнуты и хорошо видны, передаётся

разнообразие фактур изображенных поверхностей, например, за счет бликов, рефлексов и теней хорошо передана фактура бархата одеяния сборщика, хорошо передана фактура смятой бумаги. Художник здесь оперирует маленькими пятнами-мазками.

Все перечисленное относится к анализу полотна 1542 года, однако, для более полного анализа, нужно обратиться к рассмотрению работы над этим сюжетом в целом. Работа с данным сюжетом 1535 года «Сборщик налогов со своими клерками» (A Tax Gatherer With His Clerks). Сюжет на этом полотне практически не изменен по сравнению с работой 1542 года, количество деталей также практически неизменно, однако есть сильные различия в технике написания. Во-первых, работа 1535 года очень плоскостная, перспектива и объем как таковые в ней практически отсутствуют. Колорит также отличается. Все полотно выполнено в темной цветовой гамме, тона приглушены, использованы цветные пятна — это одежда ростовщика и клерка, но цвет здесь отличен от последующего варианта — синий не яркий, имеет серо-стальной оттенок, красный — это, скорее, темно-вишневый в одежде ростовщика и ярко-красный в одежде клерка. Зеленый здесь отсутствует совсем.

Значительно отличается степень передачи мимики, жестов в изображении героев полотна. Лица на картине Реймерсвале 1535 г. еще довольно схематичны, статичны, наиболее проработан образ самого ростовщика и кредитора-аристократа, а вот остальные герои практически лишены эмоций и выражения.

К 1535 г. в работе художника довольно хорошо проработана фактура поверхностей, например, бумага и ткань.

Возвращаясь к художественным особенностям одного из вариантов «Сборщиков налогов», созданного также в 1542 года (англ. A Tax Gatherer With His Clerks) 104x122,5 х., м. Частное собрание), можно отметить, что сюжет сохранен, неизменными остались и его герои. Новшества заметны в следующем. Во-первых, появляется перспектива, изменяется цветовое решение и колорит. Сохраняются приглушенные тона одежды, но общий тон полотна уже значительно светлее, появляется зеленый цвет сукна на столе. По-прежнему используется принцип цветовой пятна, остается неизменной цветовой диагональ от нижнего левого угла

к верхнему правому через красный цвет (рукава ростовщика, берет клерка, камзол кредитора). Более четкими и объемными стали тени. На заднем плане увеличивается количество деталей.

Наиболее значимые отличия, по мнению автора исследования, касаются работы над лицами героев полотна. Лица уже намного реалистичнее и натуралистичнее, чем на первой работе. Картина стала намного экспрессивнее. Хорошо понятны эмоции и выражение на лицах ростовщика, клерка и просителя-дворянина. Иные персонажи, остаются по-прежнему довольно схематичны. Можно предположить, что здесь уже ясно, что основной диалог разворачивается между ростовщиком и стариком-дворянином. Лицо клерка при этом устало, равнодушно, он погружен в работу, для него подобные сцены уже давно не представляют интереса, он видит их каждый день.

Это полотно наиболее гротескно из всех трех вариантов. Гротеск заметен при изображении образа ростовщика, он изображен здесь наиболее отталкивающе — множество морщин и складок, землистый цвет, маленькие злобные глаза, на лице выражение коварства и жадности.

Если вернуться к исходному варианту «Сборщиков налогов» 1542 года (из собрания Старая пинакотека, Мюнхен), можно сказать, что здесь хорошо заметна работа над перспективой, цветом.

Перспектива здесь хорошо выверена, полотно выглядит объемным и динамичным. Использован прием краевого контраста — чередование темного и светлого при работе над контурами. Этот прием позволяет выписать объем изображаемого и создать ощущение пространства на полотне. Хорошо видна работа над тенью — если раньше она была глубокой и локальной, то теперь можно наблюдать цветовые нюансы в зависимости от угла падения света, контуры тени стали мягче и прозрачнее, то есть окружающее пространство стало намного реалистичнее. Появился объем у второстепенных деталей, увеличилось число изображенных бумаг на заднем плане. Угол падения света на всех трех вариантах не изменился, но сейчас местонахождение источника освещения на полотне стало более явственным.

Также хорошо заметна работа художника над цветом. Колорит и тональность изменились. Зеленый тон сукна стал сочнее и светлее.

Принцип цветового пятна и цветовая диагональ сохранены, но теперь на цветовых пятнах заметны нюансы оттенков, которые создают фактуру поверхностей. Красный из темного вишневого и ярко-красного превратился в кроваво-красный. Теперь ростовщик одет в кроваво-красный бархат, что подчеркивает его статус и богатство, таким же стал и берет клерка. Камзолы и плащ дворянина из приглушенно серо-синего превратились в ярко-синие, создавая заметный цветовой контраст с красным и зеленым. Выбранный оттенок красного несет в себе подсознательный ощущение тревожности, опасности, именно так он воспринимается психикой человека. Возможно, выбор такого цветового решения является символичным — автор хочет подчеркнуть ту угрозу, которая таится в приемной ростовщика или в совершении неблагоприятных поступков из-за денег.

Заметна работа над лицами. Тон лица ростовщика здесь заметно высветлен, менее выражены и сглажены морщины и складки, глаза увеличены. Лицо ростовщика теперь добродушно, что создает контраст с окружающей атмосферой и выражениями лиц кредиторов, которые выглядят отчаявшимися и униженными. Все добродушные является фальшивым, за ним прячется жадность, расчет и беспощадность.

Подводя итог живописного творчества Реймерсвале в деле увековеченья образов банкиров, ростовщиков и сборщиков податей 16 века, можно смело утверждать, что это ему полностью удалось. Его картины неожиданные. При посещении Эрмитажа или Прадо глаз не только искусствоведа, но и обычного туриста выхватывает сюжет, который вызывает целую гамму эмоций, вплоть до протеста, какие же это «животные» на картинах. Тем не менее, работы нидерландского мастера украшают многие галереи мира. Слово «живопись» было неразрывно связано со словом «Италия». Пройдет не так много времени, и великая живопись появится на скудных Северных землях, отвоеванных у моря и болот [8, 4]. Особенность творчества художника — это точно пойманный общественный заказ на изображение «кровососов нидерландского общества 16 века» в гротескной форме, иронии, который к тому же хорошо оплачивался потребителем. Реймерсвале — характерный художник, выходящий за границы скудоумия, обладающий в рамках выбранной им темы — мира менял и ростовщиков —

коммерческим успехом. Этот крепкий старик, разменяв шестой десяток лет, активно принимал участие в иконоборческом движении. Он был одним из тех, кто, являясь выпускником престижного католического университета, жил с осознанием, что мир несправедлив. Его картина «Сборщики налогов» и люди, на ней изображенные, понятны каждому из посетителей музейного зала. Возможно, более 80% населения современной планеты существуют в ситуации, которая живо описана в «Сборщиках налогов», когда каждый должен каждому. «Жили в голоде, проживем и в изобилии» — главный тезис банкиров и менял.

Библиография:

1. *Mackor Adri*. Marinus van Reymerswale: Painter, Lawyer and Iconoclast? // *Oud Holland*. — 1995. — № 109.
2. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Издательство В.Шевчук, 2013.
3. Inside the Masterpiece: Marinus van Reymerswale's «Saint Jerome in His Study» // *THE SECRET HISTORY OF ART / NOAH CHARNEY*. — 2011. — February 1.
4. Голландский групповой портрет Золотого века. — М.: Издательство Красная Площадь, 2013.
5. *Арасс Д.* Деталь в живописи. — СПб., Азбука-Классика, 2010.
6. Сборник из истории классического искусства Запада. — М.: Государственный институт искусствоведения, 2003.
7. Музей Нового Орлеана, США. Аннотация к картине.
8. Киселев А.К. Шедевры фламандской и голландской живописи. — М., 2010.

ПЕРВЫЙ ОПЫТ П.П. РУБЕНСА ПО СОЗДАНИЮ СЕРИИ КАРТОНОВ ДЛЯ ШПАЛЕР (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Выполнение заказа по созданию серии живописных картонов для шпалер, посвященных истории римского консула Деция Муса, стало успешным дебютом Питера Пауля Рубенса в этой сложной и привилегированной области художественного творчества. Данный цикл обращен к античной тематике и раскрывает разные грани таланта мастера, который находился под впечатлением от изучения шедевров итальянского искусства в ходе своего путешествия по стране.

Completing the order for the picturesque paintings to the tapestries dedicated to the Decius Mus's life story became the debut of Peter Paul Rubens in this complicated and privileged area in arts. The series is about antiquity and opens up the master's multi-faceted talent who was inspired by masterpieces of Italian arts during his travelling around the country.

Ключевые слова: шпалеры, картоны, Рубенс, Италия, Генуэзские заказчики, Брюссель.

Keywords: tapestries, cartoons, Rubens, Italy, Genoese family, Brussels.

Важную роль в творчестве фламандского художника Питера Пауля Рубенса (1577–1640) сыграла Италия, где он получил свой первый заказ на серию картонов для шпалер. Цикл шпалер, повествующих об истории римского консула Деция Муса, стал отправной точкой в его творчестве. В дальнейшем подобная тематика будет прослеживаться практически во всех крупных работах маэстро.

Мать художника постаралась дать мальчику хорошее гуманитарное образование, а старший брат, используя свои связи, помогал завязывать

полезные знакомства. Рубенс был прекрасно знаком с античной мыслью, литературой и искусством, он стремился вырваться в высшие слои общества с юного возраста, хотел богатой жизни, мечтал о принадлежности к высшему сословию. Амбиции, а также трудолюбие, внимательность и аккуратность помогли художнику стать всемирно известным. В 1610 г. Рубенс построил роскошный дом-дворец в центре разрушенного войной Антверпена, покупал коллекции античного искусства, расплачиваясь своими картинами, был приближенным королей. Однако добился этого своими силами, хотя и сама удача была на стороне мастера.

Ключевым моментом в жизни художника стала его поездка в Италию, которую Питер Рубенс впервые посетил в 1600 году. На тот момент ему было 23 года, а за плечами имелось восьмилетнее обучение в подмастерье художников Тобиаса Верхахта, Адама ван Ноорта и Отто ван Веена. По истечению срока учебы П.П.Рубенс получает звание свободного мастера и вступает в гильдию Св. Луки, но начинать творческую деятельность как свободный художник не спешит — ранние произведения несут на себе явный отпечаток того или иного учителя. На тот момент у молодого человека не было ни одной заметной работы, а те, что имелись, были развешены в гостиной матушки. Юноша довольно требователен к себе и в будущем, когда он станет уже известным художником, будет внимательно выбирать заказы, «достойные» его внимания. Стремление быть лучшим, подвигло его совершить путешествие в Италию, чтобы увидеть своими глазами шедевры титанов Ренессанса.

Согласно предварительно составленному плану, сначала он посетил Венецию. В отеле судьба свела его с неким вельможей, приехавшим из Мантуи на карнавал, из свиты самого Винченцо Гонзага. Именно эта встреча стала судьбоносной для Питера Рубенса. Молодой художник показал ему несколько своих работ, а тот в свою очередь поведал о фламандском мастере герцогу Гонзага. Что именно побудило Винченцо пригласить к себе юного Рубенса, точно неизвестно. Может, ему приглянулись работы, может быть, важную роль сыграла любовь герцога к Фландрии. У него на службе уже пребывал фламандский портретист, тем не менее, это было отличное начало карьеры для неизвестного художника. В Италии в это время процветало семейство Медичи,

покровителей искусств. Несмотря на это, двор «мантуанского владыки» Винченцо Гонзага был самым пышным и богатым на всю страну. Герцог тратил небывалые суммы на пополнение своей художественной коллекции. В нее входили и фламандские шпалеры, и полотна таких художников как Корреджо, Тициан, Веронезе, Леонардо и Караваджо. Стены дворца украшали фрески Мантеньи и Пизанелло. Гонзага был довольно расточительным, содержал при дворе собственный театр, а также разнопрофильных мастеров, которые не только оснащали герцога изысканной утварью и предметами обихода, но и обучали мантуанских ремесленников. Попав в такую роскошную обстановку, художник не потерял голову, но был полон решимости самоутвердиться в жизни и творчестве. Всего в Италии он провел восемь лет, из них три года именно в Мантуе. Герцог заказывал у мастера чаще всего пейзажи, декоративные работы или копии с полотен известных мастеров. Лишь спустя два года Винченцо дал художнику крупный заказ — триптих для иезуитской церкви в Мантуе [1]. В алтаре помещался холст «Семейство Гонзага поклоняется Троице», а по бокам сцены «Преображение» и «Крещение» [2]. За время своего пребывания в Италии Рубенс активно путешествовал, а в дорогу всегда брал альбом и делал множество зарисовок. Также художник делал много копий с произведений античных авторов и работ Рафаэля. Тем самым он оттачивал мастерство рисовальщика и собирал свой каталог по искусству [3]. Он особенно интересовался жизнью, бытом и культурой Римской империи. Военные доспехи, мебель, одежда, музыкальные инструменты, триумфальные арки и колонны, бюсты философов и многое другое — все попадало в сферу увлечений художника. Впоследствии эти зарисовки видоизменялись и будут использоваться в композициях автора, в живописных полотнах, а также в картонах для шпалер. Например, мотив арки и фриза станет основополагающим при создании мастером эскиза для торжественной встречи испанских правителей в Нидерландах.

Следует отметить, что Рубенс был не просто «слепым копиистом». Он смело мог переделать что-либо в рисунке, если считал это недостаточно удачным в оригинале. В процессе кропотливой работы художник находился в постоянном поиске, формируя свой творческий метод.

Рубенс также неоднократно посещал Геную в 1605 г. и в 1606 г. Был хорошо знаком с покровителями города. Он выполнял для них великолепные портреты и позднее, в 1622 г., опубликовал виды и планы их резиденций в гравюрах, сделанных им во время своего путешествия. Именно в Генуе изначально хранились картоны Рафаэля к серии шпалер «Деяния Апостолов» [4]. Конечно же, Рубенс внимательно изучал и делал зарисовки с этих полотен. Учитывая особенности личности художника, нельзя исключить, что он хотел посоревноваться с Рафаэлем в искусстве создания картонов для шпалер. Художник любил выполнять картоны не традиционными углем или цветным мелом по бумаге, а маслом на деревянных досках, тем самым снова показывая свое отличие от других мастеров.

Серия ковров «История Деция Муса» стала успешным начинанием художника в области шпалерного искусства, распространившегося по Европе, и достигшего расцвета во Фландрии. Документальные источники сообщают, что подготовительная работа художника по созданию картонов длилась с ноября 1616 г. по май 1618 г., и заказчиками серии являлись Генуэзские дворяне, чьи имена не известны [5]. Однако есть версия, что это семейство Паллавичини, с которыми художник имел достаточно близкие отношения — как деловые, так и дружеские [6]. Более точные обстоятельства и условия заказа остаются неопределенными. Мы знаем, что в ноябре 1616 г. двое фламандских купцов-ткачей — Ян Райс, имевший свою шпалерную мастерскую в Брюсселе, и Франс Свирс-младший, торговец шпалерами, заключили соглашение на изготовление серии с Франко Катанео — генуэзским торговцем из Антверпена. И Райс, и Катанео были выходцами из семей, которые занимались изготовлением и продажей шпалер не одно поколение [7]. В заключенном соглашении указывается, что именно Рубенс должен выполнить картоны и, более того, следить за качеством исполнения ковров. Художник потребовал от ткачей добиться максимальной точности в передаче цветовой гаммы в материале, и мастерам-красильщикам шерсти пришлось прибегнуть к новым способам окрашивания нитей, чтобы удовлетворить требования Рубенса. Впоследствии эти эксперименты плохо скажутся на шпалерах, которые со временем сильно потеряют в цвете [8]. Также

мы можем предположить, что художник имел контакты и определенные договоренности с мастерскими в Брюсселе. В своем письме от 26 мая 1618 г. сэру Дадли Карлтону, Рубенс сообщает, что он только закончил работу над картонами для серии шпалер и имеет еще много дел с Брюссельскими ткацкими мастерскими [9]. Мастер пишет: «Я пошлю Вашему Превосходительству размеры моих картонов к истории Деция Муса — консула, который принес себя в жертву для победы римского народа. Но чтобы получить точные цифры, я должен написать в Брюссель, потому что как раз недавно сдал всю работу хозяину мастерской» [10]. Также следует отметить тот факт, что дедушка Рубенса по материнской линии и его сын Дионисий были торговцами шпалер и текстиля. Поэтому художник с детства имел непосредственное отношение к этому виду искусства [11]. В итоге шпалеры ткались в Брюсселе, в известной мастерской Яна Райса старшего, его клейма стоят на коврах. В течение XVII столетия цикл «История Деция Муса» приобрел массовую популярность, и было дополнительно сделано около 20 копий с картонов Рубенса. Они изготавливались в других брюссельских мастерских и, как следствие, с измененной каймой и разным количеством самих ковров.

В 1661 г. шесть полотен принадлежали двум Антверпенским художникам — Гонзалесу Коку и Жану Баптисту ван Эйку, совместно с Жаном Карель де Витте. Затем они появились в усадьбе ван Эйков после его смерти в 1692 г. Вскоре после этого принц Иоганн Адам Андреас фон Лихтенштейн приобрел серию, дополненную двумя другими полотнами, которые были во владении императора Леопольда I, общей суммой в 11 000 гульденов, через Анверпенского арт-дилера Маркуса Форхаута. Принц был в восторге от данной серии и заказал дорогие обрамления с роскошными резными картушами, которые специально выполнил скульптор Джованни Гулианни в 1706 г. Они предназначались для усиления впечатления от коллекции Лихтенштейна [12].

Сюжет цикла взят из книги античного историка Тита Ливия «История Рима от основания города», и описывает решающую битву в войне между римлянами и латинянами в 340 г. до н. э. Войско римлян возглавляли два полководца Деций Мус и Титус Манлиус.

Обоим перед итоговым сражением во сне явился некий муж, который рассказал, что для победы римлян один из полководцев должен пожертвовать свою жизнь. Деций Мус приносит себя в жертву согласно древнему ритуалу, и племя латинян обращается в бегство. Серия включает в себя восемь картонов, шесть из которых представляют собой повествовательные сцены, такие как «Деций Мус рассказывает свой сон», «Деций Мус советуется с оракулами. Толкование победы», «Молитва о пожертвовании. Благословление Деция Муса», «Деций Мус отсылает ликторов к Титу Манлиусу», «Смерть Деция Муса», «Похороны Деция Муса», «Деций Мус получает статую Минервы». И два межоконных полотна «entre-fenêtres», предназначенные для использования в качестве узких полос для стен между окнами: «Победа и Доблесть», «Трофеи». В настоящее время шпалеры законсервированы и находятся на хранении в фонде музея Лихтенштейна в Вене [13]. Картоны составляют постоянную экспозицию.

Зарубежных исследователей особенно остро занимает вопрос участия учеников Рубенса в выполнении работ. Действительно, Рубенс создал «кустарную мануфактуру» по производству картин. Целая команда художников, в их числе и весьма талантливые, такие как Ван Дейк и Якоб Йорданс, трудились под присмотром маэстро. Он приносил в подмастерье свой эскиз, а ученики переносили в натуральный размер на холст и подробно выписывали. Для каждой части картины был свой художник: кто-то писал только пейзажи, фрукты или одежды. Затем Рубенс проходил своей рукой по всему полотну и прописывал лица, так как предпочитал делать это сам. В завершение, на готовом произведении, мастер ставил свое клеймо. Многие современники осуждали художника за присваивание коллективной работы себе. Однако, на наш взгляд, П.П.Рубенс действовал справедливо. В этой связи стоит отметить, что начинающие молодые художники получали уникальную возможность трудиться и набираться опыта у именитого мастера. Если кто-либо из учеников «созревал» для самостоятельного творчества, Рубенс отпускал его без претензий и со многими сохранил в будущем хорошие доверительные отношения. Кроме того, ученики работали

в мастерской за определенное вознаграждение и сознательно принимали все условия. Самым главным моментом является то, что маэстро ничего не скрывал, и у него существовала четкая ценовая политика в отношении работ, написанных собственноручно и при помощи учеников. Так, например, исследуя переписку Рубенса с одним богатым заказчиком, можно увидеть, что художник сразу сообщает ему, сколько будет стоить заказ, если его напишет сам мастер, или он будет выполнен с помощью кого-то из учеников. Он стал первым художником в истории, который «повел настоящую войну за охрану своей художественной собственности и добился того, что во всех главных европейских столицах его подпись пользовалась защитой закона» [14]. В подмастерье Рубенс поставил «на поток» создание гравюр и офортов по своим работам, так как мечтал о распространении искусства в массы. Эта идея посетила его во время своего путешествия в Италию.

Существует версия, согласно которой «История Деция Муса» является единственной серией, где художник не прибегал к помощи подмастерья при создании картонов. Однако однозначного ответа на этот вопрос нет. Даже тщательное изучение картонов не привело исследователей к общему мнению. Большая часть холстов действительно является великолепным примером кисти Рубенса с его характерной силой и блестящей проработкой деталей. В частности, в полотнах «Деций Мус рассказывает свой сон» и «Посвящение Деция Муса» яркий стиль мастера проявляется с уверенной простотой, что подтверждает отсутствие помощников, хотя талантливый ученик, конечно, мог бы достичь такого уровня. Другая гипотеза сводится к тому, что, учитывая общую площадь серии, более 915 квадратных метров, можно предположить, что мастерская художника была активно задействована в художественных работах. Наиболее вероятно участие таких известных учеников, как Йорданс и Антонис Ван Дейк. Мы не считаем данный вопрос настолько принципиальным. Как уже говорилось ранее, Рубенс не скрывал работу подмастерья для такой долгой и кропотливой работы, как перенос рисунка в натуральную величину и выписывание отдельных частей. Но не следует забывать, что сам эскиз и композиционная задумка всегда

принадлежали только мастеру. Более того, свои будущие идеи, наработки и некоторые важные заказы он скрывал от учеников в кабинете под замком. Учитывая его отношение к своей репутации и статусу, мы считаем, что такой выгодный и важный заказ он взялся выполнить самостоятельно.

В последующие годы Питер Рубенс создаст еще четыре цикла картонов для шпалер: «Истрия Ахиллеса», «История императора Константина» и «Триумф Евхаристии». В каждой из них активно будут проявляться излюбленные художником мотивы имперского Рима: несущиеся колесницы, античные герои, трофеи, доспехи и архитектура. Органично слившись с барокко и силой самого мастера, они стали «визитной карточкой» Рубенса. Фламандский художник, оказавшийся под влиянием Италии и выполнявший заказы для Испании, Англии и Франции, стал символом эпохи барокко. Дипломатичный и обаятельный, но твердый и гордый, он оставил после себя много вопросов, на которые искусствоведы до сих пор ищут ответы.

Примечания:

1. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011. — С. 41–48, 62–102.
2. Сайт «Музеи Европы. О художниках и картинах». — URL: <http://nearyou.ru/rubens/105gonzag.html> (дата обращения: 16.06.2015).
3. Например, альбом «Дворцы ГENUИ» с рисунками П.П.Рубенса вышел в тираж в 1622 г.
4. Ныне находятся в музее Виктории и Альберта в Лондоне.
5. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle. — New York Metropolitan museum of art, 1985. — P. 3–4.
6. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977. — С. 415, 452.
7. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. — Lannoo, 1999. — P. 224.
8. Там же. — P. 228.
9. Там же. — P. 229.
10. Егорова К.С. Петер Пауль Рубенс. Письма, документы,

суждения современников. — М.: Искусство, 1977. — С. 102.

11. Там же. — Р. 222.

12. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle. — New York Metropolitan museum of art, 1985. — Р. 4.

13. По информации, предоставленной сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене

14. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011. — С. 152.

Библиография:

1. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977.

2. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011.

3. *Реале Дж. и Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. — СПб., 1994. Т. 2. — С. 282.

4. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle [exhibition] : The Metropolitan museum of art, The collections of the prince of Lichtenstein [New York, from October 26, 1985, to May 1, 1986].

5. *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. — Lannoo, 1999.

6. Сайт «Google книги». — URL: <http://books.google.ru/books> (дата обращения: 25.05.2015).

7. Сайт «Познавательный журнал. Школа жизни.ру». — URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-41795/> (дата обращения: 6.07.2015).

8. Сайт «Live internet». — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3251944/post331703064/> (дата обращения: 10.08.2015).

9. Сайт «Рубенс.ру Питер Пауль Рубенс. Жизнь и творчество». — URL: <http://rubens.ru/> (дата обращения: 2.06.2015).

10. Сайт «Gallerix. Музей Лихтенштейн (Вена)». — URL: <http://gallerix.ru/storeroom/95098395/> (дата обращения: 5.08.2015).

11. Также автор выражает благодарность музею Лихтенштейна в Вене, в частности, секретарю музея Софи Веставель и заведующей отделом хранения шпалер Александре Хансл, за предоставленную информацию о серии «История Деция Муса».

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ УСАДЬБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
МАСТЕРОВ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»,
«ГОЛУБОЙ РОЗЫ» И «МИРА ИСКУССТВА»**

В статье приводятся краткие характеристики усадебной изобразительности ведущих художественных объединений рубежа XIX–XX вв. В рамках обозначенной темы дается классификация избранных мотивов, выявляются стилистические тенденции и проводится сравнительный анализ картин. Описываются живописно-пластическая система (манера письма художников, основные приемы изображения «внешнего» и «внутреннего» мира усадьбы, привнесение «усадебных жанров»), анализируется образный строй усадебного искусства «союзников», «голуборозовцев», «мирискусников» (подчеркивается их сходство и различие).

The article is dedicated to short characteristics of estate depiction by the leading artistic unions existing on the turn of the 19th–20th centuries. In the borders of the given topic the classification of chosen motives is presented, stylistic tendencies are pointed out and comparative analysis of canvases is made. Pictorial and plastic system (artists' manner of painting, general ways to depict «outer» and «inner» world of estate, introduction of «estate genres») and figurative system of «estate art» by members of «Union of Russian Artists», «Blue Rose» and «World of Art» are described (underlining their similarities and differences).

Ключевые слова: «внешний» и «внутренний» мир русской усадьбы, усадебная изобразительность (артистично-живописный («этно-поэтический»), мечтательно-синтетический («мифопоэтический») и стилизационно-универсальный («историко-поэтический») варианты), художественный образ русской усадьбы, усадебное искусство, живописно-пластическая система, образный строй.

Keywords: «outer» and «inner» world of Russian estate, estate depiction (artistical and pictorial («sketchy-poetical»)), visional and synthetical («mythopoetic»), stylistical and universal («historical and poetic») variants), artistic image of Russian estate, estate art, pictorial and plastic system, figurative system.

Живописное изображение усадьбы — усадебная панорама XVIII–XIX вв., приближаясь к зрителю сквозь столетия, на рубеже XIX–XX вв. распалась на множество частей (сначала мастера показали усадьбу издалека, словно «через бинокль», затем взяли ее «под увеличительное стекло»). Главные составляющие усадебного ансамбля — дом, храм, сад, парк — превратились в самостоятельные мотивы и, образовав переходные (межжанровые) явления, выстроились в целую классификацию. Для художников стало характерным изображение внешнего и внутреннего мира усадьбы, нередко состоявшее из видов одного и того же имения. Обойдя его с мольбертом со всех сторон, живописцы «заглядывали» и внутрь дома. Избранные мотивы в данном случае диктовала структура усадебного комплекса, его устройство.

Художественный образ усадьбы слагался из «внешнего мира» — экстерьера и пейзажа, охватывающих архитектурно-парковый комплекс усадьбы (дом, храм, сад, парк [1], хозяйственные сооружения, близлежащие уголья (лес, река, берег), и «внутреннего мира» — интерьера, с его портретом, жанром и натюрмортом.

Эти части имели и более мелкое деление: «внешний мир» включал общий вид усадьбы (изображение усадебного дома издалека, вблизи), фасад дома (портик), окно, парадный вход (лестница, оформленная скульптурами), фасад дома со стороны внутреннего двора (выход в парк), боковое крыльцо (в более скромной усадьбе), флигель (галерея), бельведер (мезонин), терраса (веранда, балюстрада), парк (аллея, партер, роща, боскет, трельяж, беседка — «душа парка»), павильон, мост, холм, мемориальные сооружения (монумент, памятник, обелиск), скульптура (бюст), фонтан, колоннада (руины, грот, пещера, лабиринт) [2] — подобные сооружения В.С.Турчин называл «семантическим инвентарем», «поэтическими символами в жизни усадьбы», сад (оранжерея, клумба, цветник, в т.ч. его хозяйственная часть — огород, плодовые деревья), водоем (бассейн, пруд, озеро, ручей), постройки,

носящие функционально-бытовой и развлекательный характер («чайный» и «кофейный» домики, павильоны (купальные, ванны, представляющие разные страны, возведенные в честь дружбы и любви), молочня, каретник, вольер, птичник, зверинец) [3], находящиеся в отдалении от усадьбы пасеку, мельницу, плотину.

«Внутренний мир» усадьбы состоял из интерьера (прихожая, гостиная, столовая, кабинет, спальня, детская, библиотека, галерея (фамильные и царские портреты), бильярдная...), натюрморта (чаепитие в усадьбе), портрета (владелец и гости усадьбы в интерьере, на террасе...), на стыке двух миров возникали сцены повседневного, хозяйственного (варка варенья) и культурного быта (чтение, музицирование, рисование), развлечения и свободного времяпрепровождения (театр, прогулка, катание на лодке, рыбалка, охота, рукоделие), праздники в усадьбе (карнавал, фейерверк).

Этот иконографический реестр можно, безусловно, продолжать, но и перечисленные выше мотивы позволяют отметить постоянное взаимопроникновение двух усадебных «миров», выразившееся в поиске новых художественных средств и жанров. В исследовательских целях составим краткие (модульные) характеристики усадебной изобразительности «Союза русских художников», «Голубой розы» и «Мира искусства», имея в виду не столько списочный состав объединений, сколько круг художников-единомышленников.

Общие (программные) принципы строения усадебных полотен «союзников» на наш взгляд заключались в следующем:

— фрагментарной *композиции* — ее непреднамеренности (случайности), «выхваченности» (кадровости), сиюминутности (одномоментности), стремительной этюдности, асимметричности; носящей разомкнутый характер (предполагающий продолжение за рамками холста, — фрагмент дома, часть сада или парка);

— *технике письма* — масляной живописи (*alla prima*); предпочтительно открытом способе работы красками на холсте (пастозная техника, цветовые замесы, лепка формы легко положенным цветовым пятном-мазком без предварительного рисунка или с рисунком-наброском кистью; в случае с многослойной живописью — подмалевком), «суггестивный, кумулятивно-взрывной способ ведения холста — *on line*» [4];

— *характере мазка* — свободном, широком, скором, вибрирующем

(«темпераментная растрепанность мазка» — К.А.Коровин, Л.В.Туржанский), корпусном (плотном) и пастозном, густом и жирном, рельефном и фактурном («мозаичная кладка» с частицами краски-смальты — П.И.Петровичев); легком и раздельном (С.А.Виноградов), сплавленном (слитном) и мягком (А.В.Средин); чередующаяся система кладки красок то мазком, то ступенчатым цветовым пятном («веерообразная» техника, кладка красок жидко нанесенной пастой, слегка растушеванной кистью, а в отдельных случаях и пальцем — К.А.Коровин);

— *колорите* — светлой, но в то же время интенсивной гаммы, состоящей из густых, насыщенных (сочных) цветов («плоскость холста сверкает самоцветами»); построенном на контрастном сочетании и противопоставлении дополнительных тонов; высокой звучности, подчиняющейся цвето-световым законам природы — солнечным бликам (рефлексы), игре света и тени (приемы импрессионизма), тонкой (изысканной) нюансировке и передаче цветотонных отношений («цвет заключен в каждой молекуле жизни» — К.А.Коровин);

— *фактуре* — богатой поверхности холста (предъявлении ее такой, какая она есть, без дополнительной отделки, включение в построение живописно-красочного слоя картины), соответствующей задуманному образу (проработка мастихином, черенком кисти);

— *используемых материалах* — холст, холст на картоне, холст на фанере, картон, картон на холсте, бумага на картоне, фанера, масло, темпера.

Среди привнесенных «союзниками» *усадебных жанров* следует отметить «пейзажные» интерьеры или «пейзажные» окна, сведшие воедино интерьер и пейзаж; «полижанр», объединивший пейзаж, интерьер, портрет и натюрморт; «атмосферные» этюды, овеянные ностальгией *элегий и ноктюрны*. *Усадебный пейзаж* «союзников» всегда стремился «*наружу внутрь*» (увлекал к дому по одной из аллей парка), а интерьер — «*изнутри наружу*» (вид из окна «устраивался» по дорожке в парк или сад). Особая близость к природе достигалась и за счет перенесения действия (жанровой сцены) и портрета (зачастую владельцев усадьбы) на террасу или в парк.

Следует выделить и *особые приемы изображения*, возникшие у художников в результате передачи «внутреннего» и «внешнего» мира усадьбы, — это возможность «*пройти*» по комнатам усадьбы в любое время года и суток — «*круглосуточные*» и «*круглогодичные*» циклы картин; прочувствовать ход

времени на протяжении нескольких лет — своеобразные *«хронологические летописи»* (периодическое изображение художником одной и той же усадьбы или произведения нескольких мастеров, обращавшихся к ней в разные годы); *«обернуться»* вокруг главной оси — барского дома и заглянуть в самые потаенные уголки усадьбы («обратная панорама», «обратная перспектива» — по Б.А.Успенскому).

Приведенная характеристика в немалой степени относится к творчеству «союзников» в целом. Усадьба как «мастерская под открытым небом» лишь усилила некоторые ее черты. В случае с темой усадьбы, живопись «Союза» составила особо яркий пример искусства «интонируемого смысла» (Б.Асафьев), выразившего в эмоциях-красках («нотах-звуках природы») всю гамму человеческих чувств и переживаний. Художники видели в уходящей усадьбе важную часть угасающей вместе с ней русской культуры. Воспринимали ее «смерть» как соборную русскую кончину, возвысив усадьбу до символа целого народа.

Усадебная изобразительность рубежа XIX–XX вв. — это искусство совести, а полотна «Союза» — не только техника и технология, но, прежде всего, образный строй — размышления «ходившей по мукам» интеллигенции, поиск ответа на вопрос: «И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшеббно краткий срок?» [5].

Это и *воспоминания о детстве*: «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» [6], «...мое открытие себя произошло в деревне, летом, когда, задав кое-какие вопросы, я сопоставил в уме точные ответы, полученные на них от отца и матери, — между которыми я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе... Они шли, и между ними шел я... посреди дорожки, в которой теперь из смехотворной дали узнаю одну из аллей, — длинную, прямую, обсаженную дубками, — прорезавших «новую» часть огромного парка в нашем петербургском имении» [7]. И *взросление*: «Затем детская жизнь моя становится разнообразнее. Я все больше замечаю быт усадьбы, все чаще бегаю в Выселки, был уже в Рождествене, в Новоселках, у бабушки в Батурине...» [8], «Очень русское было все то, среди чего жил я в мои отроческие годы» [9]. И *юношеские впечатления*: «Я родился и рос... совсем в чистом поле, которого даже и представить себе не может европейский человек. Великий простор, без всяких преград и границ, окружал меня: где в самом деле кончалась наша усадьба и начиналось это

беспредельное поле, с которым сливалась она?» [10]. . . *И мемуары зрелых лет*: «И мне нравится представить себе, при громком ликующем разрешении собранных звуков, сначала какую-то солнечную пятнистость, а затем, в проясняющемся фокусе, праздничный стол, накрытый в аллее. Там, в самом устье ее, у песчаной площадки вырской усадьбы, пили шоколад в дни летних именин и рождений. На скатерти та же игра светотени, как и на лицах, под движущейся легендарной листвою лип, дубов и кленов, одновременно увеличенных до живописных размеров и уменьшенных до вместимости одного сердца, и управляет всем праздником дух вечного возвращения. . . » [11]. Не об этом ли усадебная изобразительность мастеров «Союза русских художников» с основными критериями их искусства («русскостью» и «живописностью»)?

Незабываемое детство, активные годы жизни и творчества многих живописцев прошли в усадьбах России, Польши, Финляндии, Латвии, Украины. . . «Абрамцево», «Талашкино», «Пенаты», «Кучук-Кой». . . стали теми центрами культуры, которые не имели аналогов в мире. Художников роднила особая привязанность к усадебному ландшафту. Путешествия по живописным местам, сбор материала для новых картин, дружеские встречи послужили поводом к остановке в усадьбах в качестве гостя, непосредственной работе в них или окрестностях (пленэр), к аренде усадеб и возведению своих.

Непосредственное участие в оформлении и «художественном обживании» усадьбы «Новый Кучук-Кой» приняли мастера «Голубой розы» (П. В. Кузнецов, А. Т. Матвеев, П. С. Уткин). Однако их основное отличие от «союзников» состояло в уходе от реальности, перенесении русской действительности — угасающей усадьбы в мир грез и мифологизированных воспоминаний. В творчестве «голуборозовцев» усадьба была «отрефлектирована двояко» [12].

Таким образом, характеристика станковой и монументальной усадебной изобразительности художников сводится к следующим параметрам:

— *композиции* — преднамеренной (не этюдной) и ритмически точной, с угадываемым предварительным рисунком (в случае с *декоративной росписью* — подготовительным эскизом);

— *пространству* — неограниченному, намеченному «вибрациями и модуляциями цвета, насыщенным светом и «окрашенным воздухом» [13] (воздушная перспектива, «проницаемость» поверхности) (в *монументальной*

живописи еще более бесконечному, дрящемуся и плавно переходящему из «внутреннего» мира усадьбы (имитация крымской флоры на стенах дома) во «внешний» — парк);

— *форме* — заключающейся в безграничности и перетекании светозвоздушной массы (туман, зыбкость), отсутствии строгого силуэта (размытые абрисы), «линии, наброшенной на цвето-световой объем» [14];

— *технике письма* — смешанной; валерной, полупрозрачной, достигающей эффекта «сфуматто», выявляющей основу холста (*в оформлении дома усадьбы* сменяющейся фресковой живописью, мозаикой и майоликой);

— *характеру мазка* — поиск разнообразного (свободного) штриха, чередование короткого и динамичного, в том числе вертикального («стежок» — П.В.Кузнецов), отдельного и акцентированного, слитного и растворяющегося (*в декоре* — более четкого и витиеватого, подчиняющегося орнаментике);

— *колориту* — небольшому («сужение палитры»), но тембрально богатому диапазону *цветов* (цвет — «главная выразительная особенность живописи», «носитель художественного образа»), достижение его бархатистости, глубины и сияния; включающему преимущественно размытые тона («плоскости-пятна»), сочетающие звонкие и глухие, плотные и проницаемые зелено-синие краски («золото в лазури») с белильными и розовато-красными акцентами;

— *фактуре* — особое отношение к живописной поверхности (тщательно подготавливаемый холст, структура и грунт которого — полноправные участники изображения);

— *используемым материалам* — холст, бумага, акварель, гуашь, темпера, масло (*в монументально-декоративном искусстве* — поверхность стен: фреска, мозаика (смальта), майолика (керамическая плита), *в садово-парковом искусстве* — камень, мрамор).

Особые приемы передачи «внешнего» и «внутреннего» мира усадьбы у «голуборозовцев» выразились не в отдельных картинах, а в самой усадьбе «Кучук-Кой», возникшей на стыке трех искусств — архитектуры, скульптуры и живописи. Непосредственными «полотнами» в ней явились внутренние (фигуративный фриз, декоративные сюжетные композиции) и внешние стены (майоликовые и мозаичные панно) дома, на которых «как в зеркале отразились

узнаваемые элементы крымской флоры» [15] («природоморфность», приемы «экстраполяции» и «олицетворения»: усадьба — сама природа). Еще один интересный ход связан с использованием мелкой пластики в оформлении интерьеров усадьбы — медные медальоны (скульптор А.Т.Матвеев). Декор мебели, занавесок, дверей и стекол «Кучук-Койя» также выполнялся самими художниками или по их эскизам. Отдельный вопрос — устройство парка («мозаичность» его частей, смена «картин»), созданные для него скульптура и керамика.

Художников «Голубой розы» отличает «надмирное», выходящее за рамки действительности, изображение усадьбы. В образном строе их усадебного искусства отмечаются присущие символизму недосказанность и многозначность (мотивы задумчивости, молчания, сна); «двуединство — сочетание языческого и христианского», в нем «слилось то, что волновало просвещенного русского в 1900–1910-х гг. — античная мифология и древняя история, Священное писание и современная литература и поэзия...» [16]. У «голуборозовцев»: «Усадьба — мираж, волшебный сон, воплощенная гармония, оставшаяся дивной и недостижимой мечтой» [17]. Как заметил Г.Ю.Стернин, творчество «Голубой розы» более всего перекликалось с поэзией К.Д.Бальмонта, а значит (применительно к усадебному искусству) со следующими строками: «Я тревожный призрак, я стихийный гений, / В мире сновидений жить мне суждено, / Быть среди дыханья сказочных растений, / Видеть, как безмолвно спит морское дно...»; «Я мечтою ловил уходящие тени, / Уходящие тени погасавшего дня...»; «Мгла замглила край долины, / Воздух курится, как дым, / Тают тучи-исполины, / Солнце кажется седым...»; «На темном влажном дне морском, / Где царство бледных дев, / Неясно носится кругом / Безжизненный напев...»; «Закрыв глаза, я вижу сон, / Там все не так, там все другое, / Иным исполнен небосклон, / Иное, глубже дно морское...»; «В моем саду мерцают розы белые, / Мерцают розы белые и красные...»; «Я обещаю вам сады, / Где поселитесь вы навеки, / Где свежесть утренней звезды, / Где спят нешепчущие реки...» [18].

Некоторые аналогии прослеживаются у «голуборозовцев» и в связи с интерпретацией темы усадьбы мастерами «Союза русских художников». Например, в создании хронологических летописей усадьбы (С.А.Виноградов — «Головинка», П.С.Уткин — «Кучук-Койя»), музыкальности усадебных картин (С.Ю.Жуковский — «элегия», К.А.Коровин — «ноктюрн» («романс»)),

П.В.Кузнецов — «симфония»). У «союзников» музыкальность в большей степени проявилась в эмоциональном строе работ, у «голуборозовцев» был «ощутим» особый композиционный ритм, «слышались» бесконечная мелодия и импровизационность. В «музыке» русской усадьбы XIX–XX вв. чувствовались «муза и мука» О.Э.Мандельштама.

Иное осмысление и художественное претворение тема усадьбы получила в творчестве «Мира искусства». «Мирискусники» перенесли ее в прошлые столетия (ретроспекция) и чужеземные дали, на страницы книг [19] и в выставочные павильоны [20] — в эпохи правления Петра I, Елизаветы Петровны, Александра I (Е.Е.Лансере, А.Н.Бенуа) [21], в век Екатерины II и круг развлечений «галантного века» (К.А.Сомов), на аллее Версаля (А.Н.Бенуа, К.А.Сомов) и в загородные царские резиденции — Петергоф, Павловск, Царское Село, Ораниенбаум (показали их на момент начала XX в. и в предыдущих столетиях — А.П.Остроумова-Лебедева, М.В.Добужинский, А.Н.Бенуа). «Через пенсне» они заглянули в мир пьес И.С.Тургенева (М.В.Добужинский) и уголки родной старины (Г.И.Нарбут, Г.К.Лукомский).

Опираясь на эстетическую программу художников — «искусство для искусства» с учетом поставленных ими технических задач как показателя «виртуозности и добротности живописи», попытаемся выделить ряд общих черт в усадебном творчестве А.Н.Бенуа, К.А.Сомова, Е.Е.Лансере. Схожие принципы построения полотен наблюдаются:

— в *композиции* — выверенной, распланированной, просчитанной и «расчерченной» (сближении графики и живописи);

— в *пространстве* — условном, но ощутимом (сочетающем линейную и светотеневую перспективы, отказ от передачи трехмерного пространства и объемной моделировки), в иных случаях — плоскостном (развертывание действия параллельно плоскости холста в неглубоком пространстве); *форме* — графически тонко обозначенной (с различимой контурной линией — «маг линии» К.А.Сомов), детализированной;

— в *технике письма* — смешанной (акварель, гуашь, пастель, темпера, масляная живопись); *мазке* — легком, витиеватом, затейливом (сближение с книжной графикой — декоративность, своеобразная виньеточная узорчатость);

— в *колорите* ярком, насыщенном, звучном, построенном на сочетании теплых цветов (пейзаж, «проникнутый золотисто-розовыми красками

заката», «изобилующий недостижимой в нашем Отечестве зеленью») и наоборот — матовом («дымчатое стекло»), приглушенном, основанном на взаимодействии холодных сине-зеленых, «подернутых пеплом» оттенков и серебристо-серой благородной гамме «сгущающихся сумерек»;

— *фактуре* — тонко проработанной (эмалевой), стремящейся к совершенной выделке («законченность и безукоризненная сделанность» — К.А.Сомов);

— *используемом материале* — бумага (тонирующая), бумага на картоне, бумага на холсте, картон, холст, масло, акварель, пастель, гуашь, темпера, графитный карандаш, уголь, белила, бронза, серебро.

Особые приемы изображения усадьбы у «мирискусников» связаны с обращением к ее прошлому — ретроспекцией, в которой история, по воле авторов, сплелась с театрализацией — постановочными сценками с вымышленными и карнавальными персонажами («Арлекинада») в старинных костюмах (театральная композиция картин — сцена, задник, кулисы). Воскресив XVIII век (исторические реминисценции), художники вернулись и к одному из востребованных тогда видов усадебной изобразительности — гравюре (в т.ч. подцветенной акварелью), ее выразительным средствам. «Мирискусники» вновь показали пышные дворцово-парковые комплексы с уходящими за горизонт безупречно стриженными аллеями, «партерами и бассейнами», «трельяжами и гротами», изящно раскинувшимися, словно фижмы, павильонами и взбитыми наподобие высоких париков боскетами. «Идиллический гравюрный фон памяти», та же пристальность и «нацеленность», только обогащенные цветом, приемами нового времени и «личным обаянием» [22] художников.

Среди привнесенных мастерами *усадебных жанров* следует выделить новый тип пейзажа, сочетающийся с жанровыми сценками (историко-бытовой жанр), включающий так называемые «прогулки» [23] (А.Н.Бенуа — «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1898 гг.), «Прогулка короля» (1906), «Король» (1906); К.А.Сомов — «Прогулка после дождя» (1896), «Прогулка верхом» (1897), «Отдых на прогулке» (1896), «После дождя» (1896)...), «церемонии торжественных «выходов» и «представлений» [24] (Е.Е.Лансере «Императрица Елисавета Петровна в Царском Селе» (1905), А.Н.Бенуа «Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце» (1907)...). «Мирискусники» уделили особое внимание праздничной стороне

жизни в усадьбе (фейерверки), определенное настроение изображенных сценок создавалось и за счет перенесения их на лоно природы (эффекты солнечного заката, радуга после дождя).

При сравнении усадебных картин «союзников» и «мирискусников» обнаруживается разница в восприятии ими окружающей природы: в первом случае — опозитизированное, проникнутое живым чувством и переживанием (природа аккомпанирует эмоциональному состоянию человека даже за окнами усадьбы), во втором — двойственное, чаще декоративное и стилизованное, «трансформировавшееся под кистью художника» (К.А.Сомов), реже — наполненное истинным любованием, стремлением предать «душу» парка (А.Н.Бенуа).

«Мирискусники» представили свой взгляд и на усадебный портрет в интерьере — «*дамы*» К.А.Сомова («Эхо прошедшего времени» (1903), «Спящая молодая женщина» (1909)...). Отдельной строкой следует отметить неоднократное обращение художников к излюбленным сюжетам — «серийность» [25] их творчества (в чем также прослеживается сходство с «союзниками»).

В целом для «Мира искусства» было характерно вневременное и внестилевое изображение усадьбы, находящееся «между» эпохами, отчасти воображаемое и сконструированное, но одновременно реалистичное, т.е. двойное («символист» и «реалист» К.А.Сомов: Версаль, Фонтенбло — Мартышкино, Секирино, Сергиево, Богдановское (к какой эпохе следует отнести его закрученные по спирали, «увиденные сверху» «Конфиденции» и «Купальщиц»?)). Если сопоставить работы С.Ю.Жуковского «Былое. Комната старого дома» (1912) и К.А.Сомова «Эхо прошедшего времени» (1903), можно получить ответ на вопрос об образном строе полотен художников. У «союзников» — очевидцев эпохи — еще сильно выраженное в красках-интонациях переживание по поводу только что свершившегося факта — «утраты» русской усадьбы (пройдена «точка невозврата»), у «мирискусников» — «очевидцев всех эпох» — затаенная и скрытая «ретроспективная ностальгия».

«Союзники» воспринимали усадьбу как живой организм, который в каждом их полотне имел свою индивидуальность и по-разному переживал удары судьбы (исследователи неоднократно отмечали фонетическое и смысловое созвучие слов «судьба — усадьба»). «Личность» усадьбы

вызывала у живописцев «Союза» неоспоримую симпатию и эмпатию. «Ретроспективные мечтатели» «мирикусники» и «грезившие наяву» «голуборозовцы» избрали более беспристрастный «разновременный» (мифологизированный «усовершенствованный мир», «смешивавший мечту и действительность») и «надмирный» (прекрасный сон, мечта) ее показ.

Таким образом, тема усадьбы на рубеже XIX–XX вв. не имела единого стилевого, жанрового, образного и пластического решения («многостилье», «полижанровость», «историзм», «культурная и стилистическая полифония», «парад культур» были присущи русскому искусству этого периода в целом). «Характеризуя поэтику чеховского творчества и размышляя о способах его сценического воплощения, К.С.Станиславский как-то заметил, что А.П.Чехов в своих пьесах местами — «импрессионист, в других местах — символист, где нужно — реалист, а иногда даже чуть ли не натуралист» [26]. То же можно сказать об усадебной изобразительности XIX–XX столетий: в творчестве «союзников» она сочетала реализм и импрессионизм (отечественный «лирический» импрессионизм с его оттенками «грусти» и «печали» [27], будучи «деревенским», «эмпирическим» и «нестрогим» [28], нашел особый отклик в теме усадьбы, в связи с чем считаем нужным выделить *«усадебную версию» русского импрессионизма*); у «голуборозовцев» двигалась от импрессионизма к постимпрессионизму и символизму; у «мирикусников» и вовсе была внестилевой. Образный строй усадебной живописи выражал «пропущенные через темперамент» и мироощущение художников настроения современного и минувшего времени — «Серебряного века» русской усадьбы, мысли и состояния населявших ее людей, одновременно отображавших и создававших историю России.

Усадебная изобразительность не прекращала своего существования на протяжении трех столетий. Непрерывно развиваясь, она пережила многообразные «экстравертные» и «интровертные» состояния, вынося предмет изображения то за пределы усадебного дома («внешний мир»), то возвращая его внутрь него («внутренний мир»). И если мастера XVII–XVIII вв. были несколько ограничены в изобразительных средствах, а в XVIII — первой половине XIX вв. подчинялись вкусу владельцев-заказчиков (усадебная живопись долгое время оставалась любительской и крепостной), то на рубеже XIX–XX вв. они освободились от этих оков. Унаследовав

живописные традиции учителей, взяв за основу реалистическую манеру письма и пленэрные завоевания, обогатив их поисками нового языка, дополнив приемами импрессионизма, символизма и модерна (усадебная изобразительность по сути пережила те же стилистические этапы, что и русская живопись в целом), художники трех объединений создали свои варианты усадебной живописи. У «союзников» это был «артистично-живописный» («этнодно-поэтический»), у «голуборозовцев» — «мечтательно-синтетический» («мифопоэтический»), сочетающий станковое (живопись, графика), монументально-декоративное (мозаичные и майоликовые панно, фигуративные фризы) и садово-парковое искусство (планировка парка, скульптура), у «мирискусников» — «стилизационно-универсальный» («историко-поэтический»), совмещающий живопись, станковую и книжную графику, театральные декорации и декоративно-прикладное искусство [29].

Как видим, усадебное искусство всегда было синтетическим и, возвращаясь к вопросу о художественном образе усадьбы (форме и содержании), вспомним еще одну «грань» синтеза — синестезию. Обратимся к сочинениям В.В.Набокова [30], его цветному алфавиту и сложим из «окрашенных» букв слово:

У — золотистый,
С — влажно-голубой,
А — черно-бурый,
Д — палевый,
Б — (не озвученный, бесцветный),
Б — вишнево-кирпичный,
А — черно-бурый,

в «переводе» на язык живописи означающими небо, солнце, дом, землю и посыпанные песком дорожки. Не что иное, как знакомый по многим картинам усадебный пейзаж.

Примечания:

1. Деление усадебного комплекса на 4 части (дом, храм, сад, парк) осуществлено в книге М.В.Нащокиной «Усадьба «Серебряного века». — М.: Улей, 2007.

2. Наиболее характерны для усадеб дворцового типа, возведенных во второй половине XVIII — первой половине XIX вв.
3. То же.
4. *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. — СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век», 2014. — С. 150.
5. *Бунин И.А.* Собрание соч. в 6 т. Т. 5. — М.: Сантакс, 1994. — С. 36.
6. Там же. — С. 5.
7. *Набоков В.В.* Собр. соч. в 4 т. Т. 4. — М.: Правда, 1990. — С. 137.
8. *Бунин И.А.* Указ. соч. — С. 18.
9. Там же. — С. 50.
10. Там же. — С. 35.
11. *Набоков В.В.* Указ. соч. — С. 236.
12. *Нащокина М.В.* Усадьба в творчестве «Голубой розы» // Градостроительное искусство: Новые материалы и исследования. Вып. 1. — М.: URSS, 2007. — С. 296.
13. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-khudozhnikov-goluboi-rozy>
14. Там же.
15. *Нащокина М.В.* Московская «Голубая роза» и крымский «Новый Кучук-Кой» // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 5 (21) / Колл. авторов. Научн. ред. и сост. Л.В.Иванова. — М.: Жираф, 1999. — С. 133–134.
16. Там же. — С. 151.
17. *Нащокина М.В.* Усадьба в творчестве «Голубой розы» // Градостроительное искусство: Новые материалы и исследования. Вып. 1. — М.: URSS, 2007. — С. 316.
18. Цит. по: *Бальмонт К.Д.* Стихотворения / вступ. ст. и сост. Л.Озерова. — М.: Художественная литература, 1990. — 397 с.; *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений в 7 т. — М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
19. Участие в иллюстрировании и оформлении вышедшего в 1902 году III тома труда Н.И.Кутепова «Царская и императорская охота на Руси» (иллюстрации А.Бенуа, Е.Лансере, Л.Бакст); издание книги «Царское Село в царствование Елисаветы Петровны» (1902–1910) (иллюстрации А.Бенуа, К.Сомова, Е.Лансере).

20. Участие в художественном предприятии «Современное искусство» — выставка интерьеров, выполненных по эскизам художников, — столовая (А.Бенуа, Е.Лансере), будуар (Л.Бакст).

21. Серия акварелей А.Н.Бенуа: «Летний сад при Петре Великом» (1902), «Елизавета Петровна изволит прогуливаться по улицам Петербурга» (1903), «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I» (1903).

22. «...в обаятельном sfumato его личности». Цит по: *В.А.Леняшин*. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. — СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век», 2014. — С. 226.

23. *Наццокина М.В.* Усадьба «Серебряного века». — М.: Улей, 2007. — С. 396.

24. *Латишина Н.П.* Мир искусства. — М.: Искусство, 1977. — С. 202.

25. Там же. — С. 204.

26. Цит. по: *Г.Стернин*. По поводу одного юбилея. К столетию «Союза русских художников». — URL: <http://www.russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a637/>

27. *Леняшин В.А.* Указ. соч. — С. 164.

28. Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. Каталог выставки. — СПб.: Palace Editions, 2000. — С. 27–30.

29. Известен пример декоративного оформления усадьбы Е.Е.Лансере. В 1911 г. им были исполнены росписи плафона и фриза в особняке московского богача Г.Г.Тарасова на тему «История Персея».

30. *Набоков В.В.* Указ. соч. — С. 146.

Библиография:

1. Архитектура русской усадьбы / авт. И.А.Бондаренко, И.Л.Бусева-Давыдова, Н.Ф.Гуляницкий, Е.И.Кириченко, М.Б.Михайлова, И.Н.Слюнькова, О.П.Щенкова / отв. ред. Н.Ф.Гуляницкий. — М.: Наука, 1998. — 334 с.

2. *Бунин И.А.* Собрание сочинений в 6 т. — М.: Сантакс, 1994.

3. ... в окрестностях Москвы: Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX веков: Альбом / сост. М.А.Аникст, В.С.Турчин. — М.: Искусство, 1979.

4. *Константин Коровин*. Живопись. Театр: к 150-летию со дня рождения // Гос. Третьяковская галерея / под ред. Л.И.Иовлевой, научные ред. О.Д.Атрощенко, Г.С.Чурак. — М.: СканруС, 2012. — 400 с.
5. *Кочик О.Я.* Живописная система В.Э.Борисова-Мусатова. — М.: Искусство, 1980. — 236 с.
6. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 424 с.
7. *Лапшина Н.П.* Мир искусства. — М.: Искусство, 1977. — 344 с.
8. *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. — СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век», 2014. — 440 с.
9. *Набоков В.В.* Собр. соч. в 4 т. — М.: Правда, 1990.
10. *Нащокина М.В.* Русская усадьба Серебряного века. — М.: Улей, 2007. — 432 с.
11. *Нащокина М.В.* Усадьба в творчестве «Голубой розы» // Градостроительное искусство: Новые материалы и исследования. Вып. 1. — М.: URSS, 2007. — С. 295–316.
12. *Нащокина М.В.* Русские сады XVIII — первая половина XIX века. — М.: Арт-родник, 2007.
13. *Нащокина М.В.* Русские сады вторая половина XIX — начало XX века. — М.: Арт-родник, 2007.
14. Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников. Альбом / авт.-сост.: Н.А.Александрова, О.Д.Атрощенко, Н.Л.Денисова, Л.А.Кашук и др. — М.: СканруС, 2003. — 192 с.
15. Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. Каталог выставки. — СПб.: Palace Editions, 2000.
16. Русский символизм. Голубая роза. Каталог выставки (Москва, Государственная Третьяковская галерея, март-май 2006) / сост. и автор вступ. ст. И.Гофман. — М.: Дизайн-макет, Fonds Mercator, 2005. — 144 с.
17. Три века русской усадьбы. Живопись, графика, фотография. Изобразительная летопись XVII — начала XX века. Альбом-каталог / авт.-сост. М.К.Гуренок, ред.-сост. С.Н.Романова. — М., 2004.

Д.В. Боголюбова-Кузнецова

ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ОБЪЕДИНЕНИЯ «МАКОВЕЦ» НА МАТЕРИАЛЕ ГРАФИКИ ЕГО ЧЛЕНОВ

Объединение художников и литераторов «Маковец», существовавшее в Москве в период 1922–1927 гг., включало в себя многих художников, творчество, а также педагогическая деятельность которых оказали большое влияние на развитие отечественного искусства. «Маковец» было тем объединением, которое сформулировало принципы символизма для изобразительного искусства. Особое место в наследии этого объединения занимает графика. На материале этого вида изобразительного искусства в статье рассмотрена эволюция объединения и дискутируется вопрос причин его распада в 1927 г.

Association of artists and writers «Makovets» that existed in Moscow in the period 1922–1927, involved a lot of artists, whos creations, as well as educational activities had a great influence on the development of national art. «Makovets» was the union which formulated the principles of symbolism for the fine arts. A special place in the heritage of this association takes the graphik. The evolution of association is explored and causes its of it's end in 1927 are debated with using of it's grafik.

Ключевые слова: искусство 1920-х годов, «Маковец», графика, символизм, реализм.

Keywords: art of the 1920 years, «Makovetz», grafik, symbolism, realism.

«Маковец» — объединение художников и литераторов, существовавшее в Москве в 1922–1927 гг. Изначально объединение

носило название «Искусство-жизнь», а журнал, им издаваемый, — «Маковец». В названии первых двух из пяти выставок объединения фигурировали оба названия; начиная с выставки рисунков, прошедшей в Москве и Нижнем Новгороде в 1925 г., названием объединения стал «Маковец». Было издано только два номера журнала в 1922 г., для третьего В.А.Фаворским была создана обложка, этот номер был частично готов к печати, но на его издание, согласно свидетельству Н.М.Чернышёва, не хватило денег.

Однозначно определить состав объединения «Маковец» не представляется возможным. В архиве Н.М.Чернышёва, хранящемся в семье художника, присутствует несколько списков участников «Маковца». Один из них озаглавлен как «Выставлявшие на протяжении существования “Маковца”». Он включает следующие фамилии: Барт В.С., Бруни Л.А., Григорьев Н.М., Герасимов С.В., Жегин Л.Ф., Завьялов И.Ф., Зефилов К.К., Иванов С.И., Истомин К.Н., Кадлубиский К.К., Крымов Н.П., Максимов Н.Х., Машкевич Е.О., Николаевцев И.Г., Пестель В.Е., Родионов М.С., Романович С.М., Рындин В.Ф., Синезубов Н.В., Фонвизин А.В., Чекрыгин В.Н., Чернышёв Н.М., Шевченко А.В., Ястржембский А.С., Бромирский П.И. Экспоненты: Белякова Е.М., Соболев И.С., Флоренская Р.А., Бабичев П., Александрова Т.Б., Фёдоров Л.А., Симонович-Ефимова. Этот список превосходит по количеству имен списки членов объединения (не датированные), хранящиеся в семье М.С.Родионова, являвшегося казначеем «Маковца». Так как Н.М.Чернышёв, организатор объединения и систематизатор сведений о нем, настаивал на необходимости делать различие между объединением и журналом, этот список представляется наиболее достоверным и полным составом объединения «Маковец».

Состав «Маковца» можно условно поделить на два поколения, старших и младших. Старшие члены к началу 1920-х годов были уже состоявшимися художниками, их объединяла учеба в МУЖВЗ (некоторые учились в Академии художеств в Петербурге, а также студии Ш.Холлоши в Мюнхене), а затем преподавание во ВХУТЕМАСе (в Москве и Воронеже), Школе печатного дела ИЗО НАРКОПРОСа при Первой образцовой типографии. В творческом развитии многих из

них большую роль сыграло знакомство с М.Ф.Ларионовым. Младшие члены «Маковца» были учениками старших в названных учебных заведениях, время существования объединения для них — начало творческого пути.

1920-е гг. — переломный момент в развитии отечественного изобразительного искусства. После революционных 1910-х, бурных выступлений футуристов, возникновения разнообразных авангардных течений 1920-е годы знаменуются обращением большинства художников к вопросам преломления в творчестве зрительных впечатлений. Это отмечает в своей монографии о В.Н.Чекрыгине Е.Б.Мурина ^[1]. «Маковец» был одним из первых объединений, пошедших по этому пути. В «Нашем Прологе» [2], манифесте объединения, напечатанном в первом номере журнала, выявляется вектор творческих устремлений членов объединения. Это — утверждение наличия «великой связи», «великого соответствия», «вечного порядка», в котором отдельные вещи приобретают свой вневременной смысл (отражение идеи всеединства); необходимости связи искусства с народной мудростью и его призвания выявлять эту мудрость для современного поколения. Искусство представляется как синтетический способ познания мира. Члены объединения считали необходимым включение своего искусства в контекст искусства мирового. Стремясь к созданию нового монументального искусства, характеризующегося не размерами или техникой произведения, а достижением им предела взаимоотношения материальной и духовной сторон, маковчане осознавали необходимость объединения, недостаточность только индивидуальных исканий (идея соборности). Художники объединения отказываются от создания некоего нового «изма», стремятся к объективному искусству, сущность которого раскрывается в программной статье С.М.Романовича «О реализме», опубликованной во втором номере журнала. В ней художник, отмечая реалистичность произведений искусства разных эпох, имеющих различный художественный язык, приходит к убеждению, что единственным критерием реалистичности искусства является «чувство любви к действительности» [3], которая может выражаться в произведении совершенно разными пластическими построениями.

Уже краткое рассмотрение собственно программных статей дает

право говорить о связи «Маковца» с идеями русского религиозно-философского ренессанса. Это обстоятельство было отмечено в исследовании Л.С.Балашовой [4].

Приятие художниками «Маковца» различных пластических качеств художественного языка простирается не только на окружающие их группы, но и, в первую очередь, на творчество участников объединения. В отличие от объединений, имеющих ярко выраженного лидера, направляющего группу в русле своих исканий (например, «Супремус» Малевича), члены «Маковца» равноправны, общие установки рождаются путем обсуждений и представляют собой синтез идей членов объединения. Уже современные объединению критики отмечают в «Маковце» существование двух различных групп, в терминологии Б.Терновца, реалистической и фантастической [5].

Рассмотрение творческих установок художников-маковчан позволяет предположить наиболее вероятную основу подобного деления, а именно — различные взгляды на вопрос, что изображает художник: дает ли он плоть идеям, «стоящим у природы на пути намерения» [6] или же создает «новое зеркало с новым отражением мира» [7], т.е. выявляет идеи, уже выраженные в той или иной степени природой.

Важно отметить, что художественный язык всех маковчан в 1920-е годы эволюционировал в сторону большей натурности, детализации. В творчестве С.М.Романовича и Р.А.Флоренской эта тенденция выражается в обращении к античному и раннехристианскому искусству, тогда как в начале 1920-х годов источником особенностей их художественного языка были нередко народное и древнерусское искусство.

Некоторые художники пережили в середине 1920-х годов значительные изменения в мировоззрении, отразившиеся на стилистических особенностях их произведений. Н.М.Чернышёв описывает подобную метаморфозу очень ярко: «Я обладаю теперь одним преимуществом. В молодости я был ослеплён. Передо мной была «идея фикс», которая мешала мне видеть красоту Божьего мира... Мгновения видения живой красоты так же редки и значительны ..., как созерцание шедевров искусства» [8]. Л.Ф.Жегин также указывает в своей автобиографии на «сдвиг в самой теме: приближение к бытовым моментам» в 1924 г. [9]. В творчестве некоторых других

членов объединения, например, В.Ф.Рындина, подобная метаморфоза, не будучи зафиксирована письменно, дает о себе знать в изменении художественного языка, увеличении доли натуральных работ.

Для большей ясности исследования процессов, происходивших в художественном языке членов объединения, представляется необходимым рассмотреть графические работы художников, обозначенных в терминологии Б.Терновца «фантастической» — С.М.Романович и «реалистической» — М.С.Родионов. Н.М.Чернышёв в начале 1920-х годов принадлежал «фантастической» группе, в середине этого периода произошел описанный поворот, и во второй половине 1920-х годов он может быть отнесен к «реалистической» группе.

С.М.Романович

На обложке первого номера журнала «Маковец» репродуцирована гравюра на картоне С.М.Романовича «Блудный сын», которая является частью серии, имеющей своей темой евангельские сюжеты. Притча о блудном сыне занимает в ней особое место, ей посвящены 4 композиции, которые связаны друг с другом не только по сюжету, но и пластически: две последние сцены объединены общим движением, начинающимся в листе «Свинопас» и кончающемся в последнем листе серии. На протяжении серии из четырех композиций меняется и тональное решение: густой темной среде, в которой теряются фигуры, приходит на смену ясная линейность, причем перелом происходит в листе «Свинопас», изображающем момент обращения блудного сына. Кроме того, фигуры людей в двух последних листах монументальнее и цельнее их в первых листах.

В листе из коллекции ГТГ «Чудесный улов» С.М.Романович большую роль придает изображению освещения. Фигуры рыбаков в лодке выглядят силуэтами на фоне светлой воды. Отражающийся от нее свет легко моделирует их, лишая характера чистого силуэта. Волнистая линия воды, вторящие ей линия невода и линия, создаваемая головами фигур, расположенные со сдвигом относительно друг друга, создают ощущения непрерывного движения, покачивания.

Обращает на себя внимание то, что в произведениях, посвященных притчам, организация пространства близка раннесредневековому европейскому и древнерусскому искусству. Для мировоззрения

соответствующих культур характерна идея непреходящего Бытия как абсолютной реальности, основы видимого мира, его внутреннего закона. Бытие невыразимо само по себе, для его выражения необходим символ. Человек, упоминаемый в притче, может символизировать любого человека, а также общество или некую его часть. Таким образом, индивидуальность персонажа притчи минимальна. Согласно этому, С.М.Романович делает типы персонажей своих гравюр на темы притч максимально обобщенными. Он придает им характер знаковости, формы их тел упрощаются. В листе, изображающем реальные события (сюжет «Чудесного улова»), фигуры не упрощены, хотя и обобщены. В этом евангельском сюжете действующие лица — реальные люди, однако вся ситуация имеет не только свое конкретное значение профессиональной деятельности учеников Иисуса, но и символическое значение их призвания [10], а с ними и последующих поколений христиан.

Включение в композиции деталей, относящихся к разным эпохам (в листах на тему притч о закваске и о не имеющем брачной одежды), соответствует вневременному значению притчи, ее актуальности в разные исторические периоды.

Оттиски с одного и того же клише сильно отличаются друг от друга, причем, как утверждает Ю.И.Чувашев, такая вариативность была для С.М.Романовича не издержкой, а ценным качеством [11]. Это делает гравюру на картоне, которую также называют эстампажем, особенно подходящей для выражения символизма изображаемого, в котором один и тот же образ (одно и то же клише) выражает разные, но объединенные внутренним соответствием явления.

К середине 1920-х годов относится лист «Воспитание Диониса» 1924 г., характерный для графических работ С.М.Романовича этого времени. Рисунок выполнен карандашом, линией, дополненной штрихом, который создает небольшую глубину. Формы фигур обобщены, многие их детали расширены, это — следствие разворота на зрителя плоскостей, идущих перпендикулярно изобразительной поверхности. Белое поле листа становится материалом, в котором прямыми линиями как бы высечена рельефная скульптурная группа. Ритмическая организация композиции делает ее очень цельной, энергетически насыщенной.

С античной темой, преобладающей во второй половине 1920-х годов в творчестве С.М.Романовича, связана и «Композиция на мифологический сюжет с тремя фигурами» 1926 г. Пространство строится кулисным методом. На первом плане обобщенно изображены три фигуры. Линия и штрих более свободны, чем в предыдущем листе, создают более нюансированные тональные переходы, придают рисунку воздушность, глубину. Ритмическая организация менее динамична.

В листе «Борьба богов», датированном 1927 г., напротив, изображение составляют многочисленные короткие уложенные в одном направлении штрихи. Они утверждают плоскость, придают листу характер гобелена. Фигуры античных персонажей переплетаются друг с другом, отдельные фигуры не выделяются из общей массы, организованной чередованием светлых и темных силуэтных пятен.

При рассмотрении графических работ С.М.Романовича 1920-х годов прослеживаются некоторые тенденции. Художник избегает иллюзорного изображения пространства. Во всех произведениях присутствует несколько точек зрения, создающих движение в листе, передающих временную составляющую в картине. В изобразительном языке встречаются элементы художественного языка древнерусской живописи и античности, причем в начале 1920-х гг. преобладают первые, при движении к середине 1920-х годов увеличивается доля вторых. Середина 1920-х годов знаменуется большим вниманием к среде и атмосфере, а также глубине пространства.

Н.М.Чернышёв

В творчестве Н.М.Чернышёва 1920-х годов постоянно присутствуют две линии, которые можно условно обозначить как «натурную» и «синтетическую». Большую группу произведений оригинальной графики начала 1920-х годов представляет собой серия «На улицах Москвы». В ней присутствуют листы обеих линий. Для примера рассмотрим рисунки, имеющие близкое композиционное решение: «С гробом» и «Везут гроб».

В листе «С гробом» фигура девочки, держащей веревку санок, на которых женщина поправляет гроб, уже как будто предвосхищает в своей очень сдержанной психологичности позы будущие портреты девочек-подростков, которые впоследствии стали одной из основных

тем творчества Н.М.Чернышёва. Свободный ракурс фигуры женщины, достаточно большое количество деталей (переплеты окон, крыши, ветки дерева за ними, фактура снега) усиливают характер жизненности, прочувствованности этой композиции.

В рисунке «Везут гроб» так же наклонно на санках стоит гроб, так же к нему склоняется, чтобы поправить, фигура, так же другая держит верёвку санок. Но из обыденной, жизненной, эта сцена становится знаковой, символичной. Это происходит за счет решения предметов и фигур в системе кубизма, все теряет свою конкретность и приближается к символу. Городские дома на дальнем плане, очень маленькие по отношению к фигурам, становятся обобщенным городом, тогда как в предыдущем листе эти дома были конкретными жилищами, несущими в себе отпечаток тепла и жизни своих обитателей. Разность масштабов фигур и их окружения отделяет фигуры от всего остального мира, создает ощущение одиночества этих двух людей со своим горем.

Изображая в этой серии страшные, полные драматизма сцены, Н.М.Чернышёв, прибегает к размеренному ритму, уравновешенному композиционному решению. Контраст сюжета и пластической формы создает напряжение, позволяющее посмотреть на изображаемое с точки зрения вечности, в которой ужас, непереносимость каждой отдельной сцены обретает некоторую примиренность, высший смысл.

В начале 1920-х годов Н.М.Чернышёв ищет свою тему в искусстве. Он обращается в этом поиске к миру людей, исследует различные социальные группы.

В портретах серии «Калеки» («Слепые», «Слепая в чепце», «Слепая в профиль», «Слепая»), хранящихся в семье художника, Николай Михайлович очень тонко и бережно передает характерные черты лиц своих моделей. Эти рисунки выполнены карандашом; тонкая тоновая моделировка, придающая листу серебристый оттенок, соединяется с линейной проработкой формы. Эти портреты выявляют внутреннее состояние моделей — одни несколько неуверенны, напряжены, другие, наоборот, спокойны и безмятежны.

В 1923 году в творческом развитии Н.М.Чернышёва происходит уже отмеченный ранее перелом. Однако и в последующие годы еще сохраняются обе линии в его творчестве.

К 1924 году относится большая группа работ Н.М.Чернышёва, выполненных в школе Айседоры Дункан.

В листе из ГТГ «Айседора Дункан. Последнее выступление в Большом театре» танцовщица раскинула руки и ими охватывает все пространство листа, силовое поле изображения достигает всех его границ. Фигура Дункан силуэтна, формы обобщены, все подчинено выражению движения, оно очищено от всего в данном случае второстепенного. Одежда Айседоры передана уплощенными пятнами красного и черного цветов. Черты лица слегка намечены, скорее обозначены, чем изображены.

Рисунок сангиной из этой же группы, изображающий девочку из школы Дункан (коллекция семьи художника), имеет более натуральный характер. В этом листе Н.М.Чернышёв подчеркивает характерные черты фигуры модели, тонкость и грациозность ее рук и ног, передает нюансы формы тела, изображает его пластичней, объемней, чем в предыдущем листе.

К 1924 году относится рисунок «Поющая в хоре», хранящийся в семье художника. В нем Николай Михайлович усиливает контрасты в фигуре девочки, несколько обобщает ее: тоненькие ножки торчат из-под широкой короткой юбочки, тонкие руки прижаты к груди, на которую надета широкая кофта. Особую выразительность образу придает сильное движение: прижатые к груди руки, запрокинутая голова, открытый рот. Вся фигура девочки может быть воспринята как персонификация захватывающего героиню процесса пения.

Имеющий такое же название лист из ГТГ 1925 года, выполненный углем, имеет совершенно другой характер. Это портрет конкретной хористки. Голова девочки погружена в темную, колеблющуюся среду, плечи кое-где растворяются в ней. Лицо мягко моделировано светотенью. Живописность, тоновое богатство рисунка создают ощущение густой воздушной среды, в которую погружена героиня.

В конце 1920-х годов Н.М.Чернышёв много работает в жанре пейзажа.

В листе «Останкинский пруд» 1927 г. пространство построено попланово. Тоновая насыщенность первого и третьего планов практически одинакова, то же относится и к воде (второму плану) и небу.

Фигуры девочек на первом плане обобщены, несколько схематичны. В целом лист имеет характер пленэрной работы, в нем передается особенное состояние природы, напоминающее вечер или пасмурный день, когда краски становятся мягкими, несколько приглушенными.

Акварель «Воспоминание о Новгороде» 1927 г. представляет собой, напротив, синтез натуральных впечатлений, пейзаж в нем лишается всего временного, связанного с конкретным моментом. Пространство этого листа несколько уплощено. Фигура девочки доминирует надо всем, она по-своему монументальна, значительна. Композиционное решение стремится к симметрии.

Рассмотрев графику Н.М.Чернышёва 1920-х годов, надо отметить, что в начале указанного периода преобладают «синтетические», композиционные работы, в конце — натурные. При этом меняется характер синтетических произведений: к концу 1920-х гг. в них практически не встречаются элементы кубизма, частые в начале этого периода, «синтетические» работы становятся более натурными, однако не вливаются в «натурную» линию благодаря обобщенности и силуэтности.

М.С.Родионов

В 1920-е гг. большую роль для М.С.Родионова играет изображение человека.

Портрет мужчины 1922 г. из ГТГ, выполненный карандашом, напоминает рисунки Энгра. Объем, переданный легкими, сближенными по тону, очень плотно прилегающими друг к другу штрихами здесь не нарушает плоскость листа. Художник внимательно передает черты лица модели, при этом избегает изображать мимолетные состояния, быстро проходящие состояния или яркие эмоции.

В портрете девочки (из ГМИИ 1922 г.) становится заметно движение в сторону большей передаче среды, пространства. Это приводит к меньшей детализации рельефа головы, которая выступает здесь общим объемом, только немного членищимся деталями. Лист динамичен благодаря широким, ярким штрихам, повороту модели в профиль вправо, что еще больше усиливает ощущение движения. Это как нельзя лучше соответствует внутреннему состоянию

ребенка в самом начале жизни, тем самым художник передает не только индивидуальность этой конкретной девочки, но и дает психологическую характеристику ребенка раннего возраста.

В портрете С.В.Гиацинтовой 1925 г. значительную роль в изображении играет освещение. Объем головы перекрывается падающей от шляпки тенью, закрывающей собой верхнюю часть лица модели.

В другом портрете С.В.Гиацинтовой 1926 г. из ГМИИ изобразительный язык М.С.Родионова становится более лаконичным. Изображение строится на выразительности силуэта белой фигуры на сером фоне, черной прически и складок одежды. Несмотря на слабую детализировку объема, за счет контрастности с фоном фигура смотрится материальной и объемной. В этом портрете образ артистки отличается от предыдущего портрета: там С.В.Гиацинтова предстает слегка кокетливой, нежной девушкой, здесь же — серьезная, сосредоточенная женщина.

Начиная с 30-х гг. портреты М.С.Родионова становятся опять более детализированными, основную роль, как и в ранних портретах, играет модель, а не среда.

Та же тенденция (к большей передаче освещения и среды в середине 1920-х гг. и обратно к преобладающей линейности в конце этого периода) наблюдается в жанровых сценках и пейзажах.

В листе 1920 г. «На улице» (ГТГ) М.С.Родионов строит пространство попланово. Динамичность листа достигается благодаря сложному ритму движений персонажей. Все фигуры в композиции имеют выразительные силуэты, но персонажи не индивидуальны, они — скорее типы уличных прохожих.

В листе «Дуб» 1924 г. из ГТГ художник подробно прорабатывает рисунок ветвей могучего дерева, сочетает плоскостность в их передаче с объемами масс листвы. Основную плоскость создает дальний план, а объемные массы листвы, выходящие на первый план, как бы осязаются взглядом, который затем опять возвращается на плоскость второго плана. Рисунок выполнен сочными штрихами и линиями угольного карандаша, мягко переходящими в пятно, это позволяет передать освещенность дерева, воздух, пронизывающий его крону.

Лист «Жница» 1927 г. из ГТГ имеет уже иной характер. Фигура

женщины доминирует в изображении, поле за ней играет явно второстепенную роль, воспринимается как фон. Фигура жницы насыщена по тону, достаточно подробно моделирована. Изображена конкретная женщина, черты лица и его выражение очень индивидуальны. Лист производит впечатление монументальности, создает ощущение величия этого в принципе обыденного момента действительности.

Рассмотрев графические работы М.С.Родионова, созданные им в 1920-е гг., можно сказать, что художник относится очень внимательно к характерности изображаемого — как человека, так и любого другого объекта. Художник исследует реальность, сначала изучая отдельный объект, в основном, человека, затем переходит к рассмотрению его в связи с окружением, средой, возвращаясь вновь к предмету, обогащенному новым качеством — соотносённостью с окружающим миром. В станковой графике для М.С.Родионова важно пластическое содержание изображений, в них практически отсутствует литературная составляющая.

Рассмотрение графических работ этих трех художников подтверждает общую эволюцию художественного языка маковчан. При движении от начала к концу 1920-х годов пространство чаще выстраивается глубоким и цельным, уменьшается множественность точек схода. Образы больше индивидуализируются, а изображения в целом детализируются. В середине 1920-х годов увеличивается роль среды и освещения. Эволюция «фантастической» группы более сильна, чем «реалистической». В начале 1920-х годов пространственная организация их графических произведений связана с таковой в раннесредневековом европейском, древнерусском искусстве, а также разработками художников 1910-х годов. На протяжении 1920-х годов происходит эволюция в направлении характерного для искусства нового времени построения пространства. Художники «реалистического» крыла эволюционируют в меньшей степени, однако и в их работах наблюдается движение к большей объемности, детализации.

Необходимо отметить, что отношение художественного сообщества к объединению «Маковец» менялось на протяжении 1920-х годов. В начале этого периода преобладают положительные отзывы.

Журнал «Творчество» в связи с выходом в свет журнала «Маковец» отмечал: «Появление журнала можно приветствовать как отрадный симптом, так как [...] группа художников и литераторов объединилась на почве наблюдавшегося за последнее время критического отношения к так называемому крайнему левому направлению в русском искусстве, исканий монументального стиля и возврата к традициям великих мастеров прошлого, как это указано в “Прологе” художников»[12]. К этому же году относится восторженная статья А.Бакушинского, в журнале «Жизнь». Она посвящена незадолго до этого погибшему В.Н.Чекрыгину. А.Бакушинский пишет о творчестве этого художника как о «залогe будущего возрождения, будущего подъёма духа», что появился «на унылом небосклоне современного искусства, бессмысленного, неталантливое, безнадежно поверхностного и аналитического». В.Чекрыгин — «огромный, синтетический талант, не столько предтеча, зачинатель, сколько глубокий и многогранный завершитель пройденного аналитического пути, исключительное по своему настоящему и, несомненно, будущему значению для русской культуры художественное событие»[13].

Казалось бы, программа объединения вполне созвучна основным тенденциям развития русского искусства своего времени. Роль искусства видится в познании мира, отличного от научного своей синтетичностью. Эта точка зрения характерна для отечественной теории искусства этого времени. В «Прологе»: «Если жизнь и наука исследуют отдельные источники бытия, то только одно синтетически объективное искусство черпает из полной чаши его» [14]. А.К.Воронский: «Искусство, как и наука, познаёт жизнь. У искусства, как и у науки, один и тот же предмет: жизнь, действительность. Но наука анализирует, искусство синтезирует» [15]. Однако заметно и различие, которое не позволит художникам-маковчанам занять основные позиции в советском искусстве. Это отличие — в разнице понимания, что является действительностью, которую человек стремится познать. Для «Маковца» искусство обращается к «Вечному порядку», «великой связи», «великому соответствию» [16], уже существующему в мире (идея всеединства), в которых отдельные явления обретают свой смысл, а искусство проявляет свой

религиозный характер. Т.е. для маковчан идеи явлений существуют объективно, по-разному они решают только вопрос, проявляют ли себя эти идеи в природе (и тогда задача художника — увидеть их и показать окружающим) или же идеи могут быть выражены только в творчестве человека (тогда последний творит наравне с природой, или же его творчество выше творчества природы). По А.К.Воронскому, художник в своем воображении создает «конденсированную», «просеянную», «очищенную» жизнь, то есть обрабатывает данные о мире, который до конца познаваем, изображает жизнь будущего [17], которая, согласно прогрессивному подходу к истории, должна быть лучшей, чем настоящая. Это различие между символизмом и реализмом в понимании материалистической теории искусства объяснил А.Ф.Лосев, который писал, что «у реалистов и символистов сама-то действительность совершенно разная» [18].

Это разногласие в понимании того, что является реальностью, приводит к обвинениям художников-маковчан в мистицизме. Они появляются уже в 1922 г. И.Швальбе в журнале «Экран» называет всю первую выставку «нездоровой отрывкой Запада и прошлого» [19]. Со временем упреки в мистицизме и «несовременности» появляются в рецензиях все чаще.

В этом свете следует рассмотреть две сложившиеся точки зрения на причины распада объединения в 1927 г.

В.П.Лапшин считает причиной этого события разнообразие художественных кредо членов объединения [20]. Рассмотрение графических работ художников за весь период существования «Маковца» позволяет утверждать, что оно значительно более выражено в начале существования объединения, чем в его конце. Таким образом, возникает вопрос, как большие различия в творческих установках могли привести к созданию объединения, а меньшие — к его распаду.

Другая точка зрения принадлежит А.А.Фёдорову-Давыдову. Этот критик считает, что поиски «нового реализма» «Маковцу» не удалось, отойдя от глубоких мистических переживаний, он ничего не нашел взамен [21]. Эта точка зрения оставляет без внимания тот факт, что такие художники, как М.С.Родионов, К.К.Зефилов, А.В.Фонвизин,

В.Е.Пестель, изначально входившие в объединение, уже в начале 1920-х годов обращаются в своем творчестве к видимому миру как выражению идей духа. Их творчество претерпевает в течение 1920-х годов некоторые изменения, однако они незначительны.

Н.М.Чернышёв называет вполне прозаическую причину распада объединения: неутверждение плана выставок на 1927 г. Главнаукой. Чтение письма, адресованного народному комиссару просвещения, датированного 4.03.1927 и подписанного С.В.Герасимовым, Н.М.Чернышёвым, М.С.Родионовым, К.К.Зефиоровым, Н.Х.Максимовым, заставляет с особенным вниманием отнестись к этой версии. В письме упоминается, что мотивом неутверждения состава объединения была его «нежизненность», чему художники противопоставляют те факты, что объединение за время своего существования на собственные средства провело пять выставок, а многие его участники являются профессорами ВХУТЕМАСа и, следовательно, имеют большой вес в художественном обществе. Заканчивается письмо трагично: «Ликвидация общества, являющаяся результатом неутверждения устава общества, не только срывает уже начатую организацию выставки этого сезона, но и ставит в дальнейшем общество в нелегальное положение, но что же должны делать художники, до сих пор активно работавшие, усилиями Художественного Отдела Главнауки переведённые на нелегальное существование. Должны ли они терпеливо ждать насильственного расформирования по другим обществам или вовсе перестать работать и выставлять свои произведения. Находя действия Художественного Отдела Главнауки нарушающими элементарные права художников, мы просим Вас не лишить нас возможности активно участвовать в создании художественной культуры страны» [22].

Из этого текста следует, что участники объединения «Маковец» стремились к совместной работе и готовили следующую выставку. Важно отметить, что многие члены объединения в дальнейшем сотрудничали в Мастерской монументальной живописи, совершали совместные творческие поездки, т.е. их стремление к совместной работе не пропало, творческое сотрудничество отнюдь не исчерпало себя. Таким образом, версия об окончании деятельности объединения

«Маковец» как следствия непризнанности идеалов и устремлений его членов в современном им обществе представляется наиболее правдоподобной.

Внимание искусствоведов обратилось к «Маковцу» в конце 1970-х — 1980-х годах, тем не менее до сих пор не существует исследования объединения в его полноте.

Опыт «Маковца» может быть важен для развития современного искусства. Такое предположение позволяет сказать о том, что в современном мире, после снижения религиозности, длившейся с XVIII века до 1970-х годов, наступил рост заинтересованности в религиозных и духовных идеях, причем этот процесс характеризуется тенденцией к «плюрализации религиозного выбора, глобализации, снижению значения традиции, ориентации человека на активный поиск и конструирование собственной религиозной традиции» [23]. В этой ситуации актуален опыт «Маковца», поднимающего вопросы духа вне некоей традиционной религиозности (хотя и связанного с христианским, в широком понимании этого слова, мироощущением), предпринявшего попытки соединения духовного и материального, смогшего соединить в себе разнообразные пути выражения духовного, обусловленные различным мировоззрением его членов.

Примечания:

1. «Вопреки своим декларациям авангард никогда не порывал с практикой до конца, «больше резюмируя и пересматривая стили прошлого, чем отрицая» (Джон Э.Боулт. Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 503). Этот «потаённый», латентный процесс в середине 1920-х годов выходит наружу в связи с массовым обращением многих авангардистов, в т.ч. таких как Малевич, к предметной форме и наследию классики» (Е.Мурина, В.Ракитин. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. С. 8).
2. Наш Пролог // Маковец. — 1922. — № 1. — С. 3–4.
3. Романович С.М. О реализме // Маковец. — 1922. — № 2. — С. 28.
4. «Объединение “Маковец”, собравшее художников символистской

ориентации, по сути оказалось единственной в русском живописном символизме группировкой, теоретически сформулировавшей принципы символистского искусства». (Л.С.Балашова. Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «Нового религиозного сознания». Диссертация на соискание звания кандидата искусствоведения 17.00.04. М., 2001).

5. *Терновец Б.* Выставка картин «Маковец» // Искусство трудящимся. — 1926. — № 2.

6. В.Н.Чекрыгин в письме Н.Н.Пунину (ноябрь-дек. 1920 г. — 2-я половина 1921 г.) ссылается на И.В.Гёте (по кн.: Е.Мурина, В.Ракитин. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. С. 206).

7. Дневник В.Е.Пестель (цит. по: кн. «Памятники культуры. Новые открытия. 2004»). М., 2006. С. 341).

8. Н.М.Чернышёв. Дневник. Рукопись в архиве семьи художника.

9. *Жегин Л.Ф.* Автобиография (по кн.: «Маковец. Материалы по истории объединения». М.: ГТГ, 1994. С. 87).

10. Лк. 5:10.

11. *Чувашев Ю.И.* Печатная графика С.М.Романовича // С.М.Романович: от авангарда к мифотворчеству. — М.: Галарт, 2006. — С. 108.

12. Творчество. — 1922. — № 1.

13. *Бакушинский А.В.* В пути к великому искусству // Жизнь. — 1922. — № 3.

14. Наш пролог // Маковец. — 1922. — № 1. — С. 3.

15. *Воронский А.К.* Искусство как познание жизни и современность // Русская советская художественная критика 1917–1941 / под ред. Л.Ф.Денисовой и Н.И.Беспаловой. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 11–14.

16. Наш Пролог// Маковец. — 1922. — № 1. — С. 4.

17. *Воронский А.К.* Искусство как познание жизни и современность // Русская советская художественная критика 1917–1941 / под ред. Л.Ф.Денисовой и Н.И.Беспаловой. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С. 69.

18. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/index.php

19. *Швальбе И.* Выставка «Искусство-жизнь» // Экран. — 1922. — № 32.

20. *Лапшин В.П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х гг. «Маковец» // Советское искусствознание'79. — М., 1980.

21. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. Кн. 3. — 1926. — С. 94–95.

22. Письмо. Архив семьи М.С.Родионова.

23. *Синелина Ю.* Религия в современном мире. Интернет-ресурс. — URL: <http://expert.ru/expert/2013/01/religiya-v-sovremennom-mire/> (дата обращения 31.08.2014).

Библиография:

1. *Балашова Л.С.* Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «Нового религиозного сознания». Диссертация на соискание звания кандидата искусствоведения 17.00.04. — М., 2001.

2. *Романович С.М.* О реализме // Маковец. — 1922. — № 2. — С. 28.

3. *Чувашев Ю.И.* Печатная графика С.М.Романовича // С.М.Романович: от авангарда к мифотворчеству. — М.: Галарт, 2006. — С. 108.

4. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/index.php (дата обращения: 10.04.2015).

5. *Бакушинский А.В.* В пути к великому искусству // Жизнь. — 1922. — № 3.

6. *Боулт Джон Э.* Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1–2. — С. 503.

7. *Воронский А.К.* Искусство как познание жизни и современность // Русская советская художественная критика 1917–1941 / под ред. Л.Ф.Денисовой и Н.И.Беспаловой. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — С.11–14.

8. Евангелие от Луки.

9. *Жегин Л.Ф.* Автобиография // Маковец. Материалы по истории объединения. — М.: ГТГ, 1994. — С. 87.

10. *Лапшин В.П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х гг. «Маковец» // Советское искусствознание '79. — М., 1980.
11. *Мурина Е., Ракитин В.* Василий Николаевич Чекругин. — М.: РА, 2005. — С. 8.
12. Наш пролог // Маковец. — 1922. — № 1. — С. 3.
13. Наш Пролог // Маковец. — 1922. — № 1. — С. 3–4.
14. *Пестель В.Е.* Дневник // Памятники культуры. Новые открытия. 2004. — М., 2006. — С. 341.
15. Письмо. Архив семьи М.С.Родионова.
16. *Синелина Ю.* Религия в современном мире. Интернет-ресурс. — URL: <http://expert.ru/expert/2013/01/religiya-v-sovremennom-mire/> (дата обращения: 31.08.2014).
17. Творчество. — 1922. — № 1.
18. *Терновец Б.* Выставка картин «Маковец» // Искусство трудящимся. — 1926. — № 2.
19. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. Кн. 3. — 1926. — С. 94–95.
20. *Чернышёв Н.М.* Дневник. Рукопись в архиве семьи художника.
21. *Швальбе И.* Выставка «Искусство-жизнь» // Эcran. — 1922. — № 32.

«КУРСЫ МАКСИМОВА» И КИТАЙСКАЯ МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

В статье рассматривается опыт советского художника К. М. Максимова, прибывшего в Китай в 1950-е годы, чтобы вести курсы масляной живописи («Курсы Максимова»). За короткий двухгодичный срок с небольшим он сумел передать Китаю методику обучения технике академической масляной живописи, значительно восполнить дефекты существовавшей школы, чтобы помочь новой китайской живописи и Академии художеств в преподавании формальной и зрелой китайской живописи.

The article is dedicated to the experience of the Soviet artist K.M. Maximov who came to China to teach courses of oil painting (“Maximov’s Courses”). Within a short period of two years he managed to transfer the methodology of teaching the technique of academic oil painting to China, substantially fill up the defects of the existing school to help the new Chinese painting and Academy of Fine Arts in teaching formal and mature Chinese painting.

Ключевые слова: К.М. Максимов, Китай, масляная живопись, реализм, учебные заведения, изображения света, композиция, чудо.

Keywords: K.M. Maximov, China, oil painting, realism, educational institutions, light image, composition, miracle.

После создания КНР китайские художественные круги продолжили рассматривать искусство советского соцреализма в качестве примера для подражания. Значительное число советских работ по литературоведению и самих произведений литературы и искусства было переве-

дено на китайский язык, а советское изобразительное искусство стало распространяться в Китае множеством новых путей. Лидеры художественной общественности, Сюй Бэйхун и Цзян Фэн, выступали за необходимость учиться у Советского Союза. Поскольку это отвечало потребности китайского общества в изменениях, и, став олицетворением нового искусства, созвучного китайской революции, было немедленно перенято и получило дальнейшее развитие.

1952-1953 гг. – ключевой период в истории развития Центральной академии изобразительных искусств и всего художественного образования в Китае. В академии начинают назревать планы повышения уровня преподавания, реформирования структуры научной дисциплины. Такой скачок связан в том числе и с реализуемой правительством программой очередной пятилетки, направленной на повышение культурного уровня в стране. В этот период понятие «нормализации» становится лейтмотивом движения за реформацию образования. Центральная задача движения – повышение уровня преподавания и творческих способностей нового поколения художников.

Таким образом, из лагеря подготовки работников по распространению искусства Академия превратилась в центр воспитания профессиональных художественных деятелей. Главной задачей Академии стало выращивание творческих деятелей и преподавателей для художественных учебных заведений периферии. На фоне бурного развития академии перенятые Сюй Бэйхуном идеи французского классицизма постепенно сменялись идеалами социалистического реализма советской художественной школы.

9 сентября 1954 года председатель оргкомитета Союза художников СССР А.М.Герасимов направляет письмо в Союз художников КНР, в котором выражает одобрение и желание оказать поддержку проводимой союзом работе, что ознаменовывает начало курса «спасения национального искусства» в Китае.

19 февраля 1955 г. 42-ух летний художник в самом расцвете сил К.М. Максимов по назначению правительства прибыл в Китай. К.М.Максимову принадлежит «историческая миссия» передачи в молодой социалистический Китай знаний о масляной живописи социалистического реализма, развивавшегося в СССР, стремительно донести знания от работников образования в сфере изобразительного искусства до широ-

ких народных масс. Он писал: «Когда я отправился знакомиться с этой огромной страной, я был охвачен пылкими надеждами». «Я отложил всю свою собственную работу, и по мере моих возможностей помогал китайским товарищам в строительстве их собственной новой жизни, новой культуры и нового искусства». [1]

В подобной обстановке, наполненной интернациональной дружбой, К.М.Максимов, после прибытия в Китай основал курсы масляной живописи, на которых «посредством обучения и тренировок осваивали технику масляной живописи для изображения в стиле социалистического реализма. Основной целью являлось обучение высококвалифицированных учителей художественных школ и художников масляной живописи, обладающих передовыми научными методами работы». [2]

В то время для того, чтобы пойти на курсы масляной живописи, было недостаточно просто подать заявление на всекитайский конкурс, показать себя там, как выдающегося художника. Необходимо было попасть в квоту распределения, которая устанавливалась ВУЗ-м изящных искусств. Надо было пройти экзамен, получить рекомендацию, 5 марта 1955 года прибыть в Академию Художеств и сдать экзамены по Основам Марксизма-ленинизма, Теории литературы и искусства, Контурному рисунку, Масляной живописи или Акварели, а также устную экзаменацию по всем предметам. 6 Изначально класс был рассчитан на 20 человек, однако впоследствии на этих курсах учился 21 ученик, но окончили курсы только 19 человек.

В соответствии со «Списком студентов Центральной Академии Художеств 1-го семестра 1955 учебного года», на тех курсах обучались: Юй Чангун, Ван Дэвэй, Ван Люцю, Ван Сюйчжу, Фэн Фасы, Жэнь Мэнчжан, Ван Чэни, Хэ Кундэ, У Дэцзу, Юй Юньцзе, Хоу Иминь, Юань Хао, Гао Хун, Цинь Чжэн, Цзинь Шани, Чжан Вэньсинь, Лу Гоин, Чэнь Бэйсинь, Чжань Цзяньцзюнь и Вэй Чуаньи.

Фэн Фасы был старостой класса, ведь еще до начала обучения на «Курсах Максимова» в Центральной Академии Художеств он был деканом на факультете «Масляной живописи». Студенты той первой плеяды курсов обладали базовыми навыками масляной живописи, имели понятие о методах обучения этой науке, у них был богатый творческих работ.

Фэн Фасы вспоминает: «Моя база знаний сформировалась в 30-е гг. 20 века, здесь необходимо поблагодарить старшее поколение преподавателей масляной живописи: Сюй Бэйхун, [3] Янь Вэньлян, [4] У Цзожэнь. [5] Несмотря на это, учеба на курсах масляной живописи принесла очень большую пользу, польза в основном была в знакомстве с цветом. В действительности основные принципы работы с цветом я узнал от старшего поколения преподавателей масляной живописи, прежде требования к преподаванию в нашей Академии изящных искусств также были достаточно строгими, однако конкретные требования к преподаванию были не одинаковые. В аспекте практических занятий по масляной живописи, требования к стандартизации у К.М. Максимова были достаточно строгими, было много вещей, которые ранее не рассматривались». [6]

В глазах Максимова все эти ученики могли превратиться в художников. Поэтому, он говорил об «участниках 1 -2 курса: с самого начала намереваюсь сделать из вас деятелей искусства, и не хочу позволить вам стать ремесленниками». [7]

«Курсы Максимова» были нацелены на следующие задачи: во-первых, тренировка базовых навыков; во-вторых, практика создания творческих работ. Основная сложность в тренировке базовых навыков заключалась в «обучении правильному использованию цвета в живописи».

Говоря в целом о преподавании живописи, главная задача, стоявшая перед К.М. Максимовым, была не столько технического характера, главным было то, каким образом обучить учеников навыку субъективно-объективного интегрального наблюдения за цветом изображаемого ими. В то время этот вопрос обучения «видения цвета» стоял одинаково остро, как в самой Академии Художеств, так и, по большому счету, во всем Китае.

Он со всей прямотой давал им оценку: «В китайской национальной живописи гохуа, в акварельных работах, могут самым наилучшим образом решаться самые сложные проблемы, включая изображение света. Достаточно применить отработанные мазки и цвета, для того, чтобы создать форму, к тому же достаточно один раз пройти кистью, чтобы изобразить пространство, но повторно писать уже не нужно. Однако касательно масляной живописи, изменения на картине происходят очень

нерешительно, цвет наносится на холсте очень монотонно, вещи изображенные на картине не создают ощущения новизны, а также нет ощущений красочности, тон картин кажется мрачным, цвет - очень грязным. Очевидно, что в изображении картины маслом недостает опыта, еще не освоено метод изображения цветов на картине, еще недостаточно изображен солнечный цвет». [8]

Он говорил, что основные слабые места «примитивного живописи маслом» должны быть устранены, исправлены. Особенно же подчеркивал то, что те места в картине, где использованы темные цвета, обязательно должны быть «прозрачными», должно появляться чувство наличия множества уровней.

Поэтому, он привез учеников в деревню Вэньцюань, что вблизи Пекина, где около месяца обучал их реалистичному письму внешнего света, а именно, «как в объективно-существующей и сложной реальности найти мельчайшие перемены, как развить наблюдательность», понятие о чем ставил во главу угла.

В то время в деревнях в пригороде Пекина, местное население приглашалось работать натурщиками. Заднее освещение на картине было достаточно большое, солнце сильно палило, работать было не легко. Максимов требовал, чтобы при утреннем, дневном и вечернем освещении, они сравнивали цвета и погоду, наблюдали и писали тоновые различия. дать им почувствовать «то, что по-французски называется пленэр». Благодаря преподавателю К.М. Максиму, учащиеся поняли важность изображения света.

Такой постепенный практический способ обучения, научил учащихся очень многому. Чжань Цзяньцзюнь вспоминает: «По моему мнению, основная польза была получена от тренировки работы с цветом, включая знакомство с цветом и то, каким образом исследовать цвет, знакомство с тоном, я считаю, что в этом аспекте «курсы масляной живописи К.М. Максимова дали очень важные результаты. Я думаю, что применяемая методика обучения «курсов масляной живописи К.М. Максимова» в основном научила нас рациональному способу мышления, и система обучения научной рациональности, этой методике обучения было достаточно для того, чтобы позволить учащимся в короткое время быстро изучить технические приемы масляной живописи» [9].



Рисунок 1. «Создание семейного очага» Чжань Цзяньцзюнь. 1957 г.

Переводчик Тун Цзинхань говорил: «что К.М.Максимов был иностранцем, и наши обыденные для нас, китайцев, пейзажи также вызвали у него интерес, куда бы он не следовал, везде брал с собой чемодан художника. Он изображал городские стены Пекина, уборку хлебов в пригороде, каменные мосты в парках Пекина. В летние дни, под палящим солнцем в поле, когда он ловил лучи света, он не был похож на советского специалиста, а больше был похож на простого крестьянина. На его картинах присутствовал свет и живые краски как в картинах импрессионистов, а также показана простота и скромность труженика». [10]

Максимов прекрасно понимал тот факт, что успех его преподавательской деятельности напрямую зависел от того, научатся ли его ученики творить или нет. О взял на себя груз ответственности в короткий срок добиться от учеников хорошего результата, в связи с этим, для подготовки творческих занятий, Максимов в период подачи базовых уроков уже начал внедрять в ту программу упражнения по композиции. Таким образом, по его идеи, можно было сделать курс, логически связанный с развитием творческих способностей студентов.

Чжань Цзяньцзюнь со своей картиной «Строим новую страну» (рис. 1) получил бронзовую медаль на 6-м Международном молодежном фестивале. Это была первая награда международного уровня художника из коммунистического Китая, в 2010 году Чжань



Рисунок 2. Ван Люцю «Перенос» 1957 г.



Рисунок 3. «Перед броском»
Хэ Кундэ , 1957 г.

Цзяньцзюнь в своих воспоминаниях о курсах масляной живописи писал: «Учитель Максимов, преподавая в Китае, смог передать нам базовые специализированные требования к масляной живописи, а также методы, существующие в Европе. Особенно это касается его руководящей роли, когда он учил нас пониманию и техникам, относительно внешней конструкции и правил использования цвета, что, безусловно, сыграло поучительную роль в плане развития китайской школы масляной живописи. Следует сказать, что не будь Максимова – не достиг бы Китай существующей высоты в масляной живописи, не было бы его, возможно, Китай бы оставался на уровне «примитивного живописи маслом» еще дольше!» [11].

Подготовка Юань Хао к экзамену, (работа) «Ранним утром на стройплощадке у Янцзы»: «Больше внимания уделяй мелким изобразительным эскизам, совершенствуйся шаг за шагом, сейчас, например, эта картина не такая живая, как ее изначальная зарисовка. Когда рисуешь, обрати внимание: каждый эскиз может иметь свое развитие. Ты можешь развить его в плане лирического настроения, навеянного стихотворением. Кроме того, можешь нарисовать то, как творят литераторы, можешь придать им особое выражение лица, чтобы они получили больше динамики. Твоя композиция здесь недостаточно убедительна. Ты ведь можешь взять рисовальную доску боль-



Рисунок 4. «Лю Хулань встает на сторону справедливости» Фэн Фасы

шего размера, тогда у тебя будет место выразить чувства и мысли, которые сидят в тебе. Сейчас же я бы хотел, чтобы ты иносказательным образом выразил внутреннее состояние твоего персонажа. [12]

Когда Максимов готовил Цинь Чжэна к экзамену по масляной живописи, т.е. когда писалась работа «Семья», учитель сказал: «Зачем ты разрушил первоначальную цветовую гамму, а потом применил этот теплый цвет, который здесь ни к селу, ни к городу? Почему у крестьянки не может быть бледного лица? Разве когда трудяги-крестьяне, терпящие столько невзгод, должны отличаться «здоровым» румянцем на лице, на что это похоже? [13]

Два с половиной года пролетели, как 2,5 дня, Курсы Максимова окончились и настало время выставки творческих работ его учеников, что должно было засвидетельствовать общественности уровень их подготовки и полученных навыков, собственно, нужно было отчитаться перед страной за выделенные средства. В тот год, 9 июня 1957 окончились курсы – событие значимое для культурного истеблишмента Китая того времени, об этом событии было написано в «Жэньминь Жибао». Чжань Цзяньцзюнь выставил на обозрение свою работу «Строим новую страну», выставлялись также Ван Люцю («Смещение» (рис. 2), Ван Дэвэй («Сестры героя», «Семья» Цинь Чжэна, «До начала атаки» (рис. 3) Хэ Кундэ, «Лю Хулань» (рис. 4) Фэн Фасы и др. Выставка имела большой резонанс, ознаменовала собой начало новой главы в летописи китайской масляной живописи.

В тот год Закрытие курсов Максимова было организовано так, слов-

но очень важное событие или праздник, все проходило очень торжественно. Председатель Постоянного комитета ВСНП Чжу Дэ посетил выставку выпускников Курсов Максимова, провел лекцию, выразил благодарность Максиму. На память сделали общее фото (рис 10): Максимов, Чжу Дэ, выпускники, что потом легло в основу картины Фэн Масы «Лю Хуалнь».

Помимо этого, преподаватель Максимов участвовал в двух симпозиумах, организованных Министерством Культуры (КНР), а именно: Всекитайском симпозиуме по обучению масляной живописи в изобразительных учебных заведениях и Всекитайском симпозиуме по обучению контурному рисунку в изобразительных учебных заведениях. По вопросам масляной живописи, обучения созданию набросков, Максимов сделал обстоятельные и системные доклады, что внесло вклад в теоретическую базу китайской школы масляной живописи.

В своей практике учителя, Максимов доходчиво обучал учеников правильному отношению к делу, проявлению энтузиазма, передавал им богатый преподавательский опыт, причем делал это в ненавязчивой форме, прибегал к юмору, и ученики были покорены этими курсами, которые определил их дальнейшее развитие как профессионалов. Почти все учащиеся в душе были растроганы. Курсы Максимова навсегда остались в их сердцах.

Но сегодня есть люди, которые говорят: «Курсы Максимова» были подстроены под политическую конъюнктуру Китая того времени. Максимов был нужен, чтобы обучить образовательным методикам, дабы китайские художники умело пользовались «инструментом государственной пропаганды». Эта «конъюнктурность» застопорила многополярное развитие китайской масляной живописи. [14] По этому вопросу, думаю, нам надо держаться вот какой базовой позиции: на всех исторических этапах, художники несли и несут свою миссию, их усилия направлены на фиксацию и отображение актуальных вопросов века, которые требуют разрешения. Художник должен создавать искусство, соответствующее запросам главенствующего культурного течения современности.

Китайский студент Сяо Фэн, проходивший обучение в Академии художеств Репина в 50-х годах прошлого века сказал: «этому историческому периоду необходимо дать активную позитивную оценку. В то



Рисунок 5. «Курсы масляной живописи К. М. Максимова»

время новый Китай столкнулся с бойкотом со стороны других держав, и только Советский Союз первым признал КНР, его статус суверенной страны с новой властью, это был настоящий поступок». А выпускник «Курсов Максимова» Хоу Иминь замечает: «Не поддержали СССР в его политической позиции, но не можем не признавать искусства того времени». [15]

Поэтому сейчас мы объективно смотрим на «Курсы Максимова», которые вовсе не препятствовали живописи КНР развиваться многограннее. Также надо признать, Максимов поднял способность «подбирать реалистические цвета» и создавать «композиции с людьми». Курсы те были специфичными и отвечали требованиям того времени, образовательный вклад Максимова в области китайской масляной живописи носит эпохальный и очевидный характер, плоды которого мы пожинаем до сих пор.

Примечания:

1. К.М. Максимов «2 года проведенных вместе с учениками из Китая» <http://cul.sohu.com/20070525/n250226811.shtml>. дата обращения: 21-08-2015
2. Центральная академия изящных искусств «Программа обучения на курсах масляной живописи», 1955г. mimeографическое издание.
3. Сюй Бэйхун (19 июля 1895 — 26 сентября 1953), китайский живописец и график, один из первых китайских художников XX века, который объединил национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. <https://ru.wikipedia.org/> дата обращения: 20..12.2015
4. Янь Вэньлян, (2/7/1893-1/5/1988 гг.), родился в Сучжоу, известный китайский художник, преподаватель живописи, в 1922 г. создал Специализированную Художественную школу в Сучжоу, в 1928 г. отправился в Париж в Высшую специализированную школу, в 1932 г. вернулся в Сучжоу, в Специализированную Художественную школу в Сучжоу.
5. У Цзожэнь, (1908-1997), 1930-1935 учился в Бельгии, после возвращения в Китаю преподавал в Центральной академии изящных искусств, стал впоследствии ректором.
6. «За жизнь и искусство - Интервью с Фэн Фаси» «Искусство исследования », 2003 г. 1 выпуск, стр 14-21.
7. Заметки о «Преподавании К. М. Максимова масляной живописи», Жэнь Мэнчжан, февраль 1985 года, издательство изобразительного искусства провинции Ляонин «Изобразительное искусство» номер 7.
8. «Речь Максимова на 2-м Общем Совете Национальной Ассоциации Художников США». «Искусство», 7 выпуск, 1955 г.
9. Интервью Чжань Цзяньцзюня: «Исторические записки по Курсам Максимова», сайт «Бобао Цзысюнь». <http://news.artxun.com/zhanjianjun-1576-7878690.shtml> дата обращения: 2011-01-21
10. «Максимов – первый советский учитель живописи», «Синь Чжюкань» (Новый еженедельник), выпуск 344.
11. Интервью Чжань Цзяньцзюня: «Исторические записки по Курсам Максимова», сайт «Бобао Цзысюнь» 21/01/2011 news.artxun.com/zhanjianjun-1576-7878690.shtml

12. Цинь Чжэн, «Тяжелый путь. Пережитое», «Живопись». 6 выпуск 1957 года.

13. Запись сделанная 11-12 мая 2002 г.: выступление выпускников курсов масляной живописи с собрания в Пекине.

14. «Многоплановость до культурной революции, исследования отдельных примеров искусства без свободной живописи», издательство Педагогического университета Цзянси, 2014 г., 3 издание.

15. «Китайская культурная газета», 7/4/2013, первая полоса, вторая полоса.

Библиография:

1. К.М. Максимов «2 года проведенных вместе с учениками из Китая.»

2. Центральная академия изящных искусств «Программа обучения на курсах масляной живописи», 1955г. мимеографическое издание.

3. Заметки о «Преподавании К. М. Максимова масляной живописи», Жэнь Мэнчжан, февраль 1985 года, издательство изобразительного искусства провинции Ляонин «Изобразительное искусство» номер 7.

4. «За жизнь и искусство - Интервью с Фэн Фаси» «Искусство исследования », 2003 г. 1 выпуск

5. Цинь Чжэн, «Тяжелый путь. Пережитое», «Живопись». 6 выпуск 1957 года

6. «Многоплановость до культурной революции, исследования отдельных примеров искусства без свободной живописи», издательство Педагогического университета Цзянси, 2014 г., 3 издание.

7. «Китайская культурная газета», 7/4/2013

ВЛИЯНИЕ «СУРОВОГО СТИЛЯ» НА ПЕЙЗАЖНОЕ ТВОРЧЕСТВО Б.С. УГАРОВА

Статья посвящена исследованию влияния новых тенденций в советском искусстве, появившихся 1960-е годы и приведших к формированию «сурового стиля», на пейзажное творчество известного ленинградского живописца Б.С.Угарова. Основанием для проведения исследования послужили обнаруженные противоречия в литературных источниках по данной проблеме. Обоснована целесообразность выделения в творческом наследии Б.С.Угарова самостоятельного периода, начинающегося примерно в начале 1960-х годов и заканчивающегося в середине 1970-х годов, в течение которого в отдельных пейзажах художника присутствовала явно выраженная, подчеркнутая декоративность, оформленная и закрепленной в пластической форме, близкой как к стилистике модерна, так и к стилистике «сурового стиля». В результате целостного анализа пейзажного наследия Б.С.Угарова установлено, что новые тенденции, связанные с «суровым стилем», не оказали существенного влияния на творчество художника и не изменили авторскую манеру живописца.

Study of new trends in Soviet art influences, which appeared in 1960s and led to the creation of the «severe style», on landscape creativity of widely known Leningrad artist B.S.Ugarov was presented in this article. The reason for the study was the discovered contradictions in the literature on this topic. Expediency of allocation in the Ugarov's artistic heritage in independent period started around the early 1960s and ends in the mid-1970s, during which in some landscapes of the artist present pronounced, accented decorative, modern and secured in plastic form that is close to both the style of Art Nouveau, and to the «severe style» was proved. As a

result, a holistic analysis of the Ugarov's landscape heritage, it was found that the new trends related to «severe style», had no material impact on the work of the artist and the author did not change the manner of the painter.

Ключевые слова: искусство, ленинградский художник, русский художник, Угаров, пейзаж, модерн.

Keywords: art, Leningrad artist, russian artist, Ugarov, landscape, Art Nouveau.

Исследование художественного наследия признанных мастеров отечественной живописи является одним из приоритетных направлений искусствоведческой деятельности. Однако одним художникам уделяется больше внимания, другим значительно меньше. Анализ творчества ленинградского художника второй половины XX века, народного художника СССР, действительного члена и президента Академии художеств СССР (1983–1991) Бориса Сергеевича Угарова (1922–1991) посвящено не так много публикаций, причем среди них почти нет работ, направленных на исследование пейзажной живописи художника [3], [4], [6], [10]. Однако и в имеющихся публикациях обнаруживаются принципиальные противоречия. Так В.С.Манин в исследовании, посвященном истории русского пейзажа, писал о том, что в начале творческого пути, в 1950-е годы, Б.С.Угаров в основном ориентировался на таких членов творческого объединения «Союз русских художников», как К.А.Коровин, В.А.Серов, А.Е.Архипов, С.Ф.Колесников. В 1960-е годы «пластика Угарова приближается к стилистике „сурового стиля“», в 1970-е годы художник опять возвращается в рамки союзнической живописи С.Ф.Колесникова, И.Ф.Колесникова, А.Е.Архипова, М.Х.Аладжалова» [6, 543–544]. Данное утверждение В.С.Манина принципиально расходится с мнением В.А.Леняшина, который в монографическом исследовании, посвященном творчеству Б.С.Угарова, вообще не считал целесообразным отразить влияние «сурового стиля» на творчество Б.С.Угарова [4]. Характеризуя развитие художника, В.А.Леняшин писал, что «во всех его работах прослеживается

эволюция неспешная» [4, 29], в то время как периодизация творчества Б.С.Угарова, предложенная В.С.Маниным, предполагает достаточно резкую смену пластической системы художника в 1960-е и в 1970-е годы [6, 543–544]. В связи с обнаруженным противоречием представляет интерес исследовать влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С.Угарова.

Предваряя предпринятое исследование, необходимо обратить особое внимание на стилистическую разнородность пейзажного формотворчества основоположников «сурового стиля». Сложившуюся ситуацию В.С.Манин объяснил следующим образом: «„Суровый стиль” объединил художников разных направлений. Единым для них явилась даже не пластическая основа, а лишь ее принципы: отход от натуроподобия в изобразительном мотиве, свободное проявление личности художника, отказ от лакировки и догматизма искусства 1950-х годов» [6, 571]. Из этого следует, что основанием для причисления картины к «суровому стилю» является обязательное наличие определенной формы и определенного содержания, свойственных данному стилистическому направлению.

Начать исследование следует с анализа представлений о творчестве Б.С.Угарова В.А.Леняшина, который характеризовал колористические особенности пейзажного творчества ленинградского живописца следующим образом: «И в цветной организации холста нет ничего, что делало бы его заманчиво декоративным. Угарова не привлекает открытый цвет ни в природе, ни в живописи. Наоборот, поводом взяться за кисть для него часто является как раз полное отсутствие в самом мотиве сколь-либо определенного цвета» [4, 15]. И действительно, художник без перерывов, на протяжении всей своей творческой жизни, изображал скупую на яркие краски природу средней полосы России, в которой отсутствует броская внешняя декоративность.

Нельзя сказать, что в таких работах декоративность отсутствует полностью, это было бы явной ошибкой. Необходимо разделять эффектную, откровенную, явно выраженную декоративность и декоративность скромную, не бросающуюся в глаза, но тем не менее присутствующую в произведениях ленинградского художника. В.А.Леняшин прав в том, что обратил внимание прежде всего именно

на этот основной, главный принцип цветовой организации картин живописца, поэтому перечислять написанные Б.С.Угаровым пейзажи без явно выраженной внешней декоративности можно долго, таких пейзажей явное большинство — вот только некоторые из них: «Рыжая лошадь» (1954), «На мосту» (1954) «Лунная ночь» (1956), «Осенний пейзаж» (1958), «Февраль», «Зимка» (1960), «Зимний день» (1964), «На Гаванской улице» (1965), «Грачи» (1968), «Нева. Белая ночь», «Летняя ночь» (1971), «Конец марта. Петровский садик» (1976), «Зимка» (1977), «Сумерки. Ночное» (1978), «Сумерки» (1980), «Конец сентября» (1984), «Земля. Валговицы» (1990).

Например, в картине «Февраль» автор решал задачу передачи цветовых и тоновых отношений в предвечернее время суток. И надо признать, что задача действительно является непростой, — только художник, в полной мере обладающий идеальным колористическим видением, способен верно передать состояние серого зимнего дня в предвечернее время, и именно таким художником был Б.С.Угаров. Присутствует в этом произведении и декоративность, необходимая в определенной степени для любой картины. Синие и охристые пятна оконных переплетов вносят элемент декоративности, без которого в картинной плоскости не было бы столь желанного напряжения, присущего настоящей живописи. Но необходимо согласиться с тем, что имеющаяся в картине «Февраль» декоративность является очень ненавязчивой, скромной, обусловленной скупой и лаконичной цветовой гаммой.

Однако в 1960-е годы в пейзажном творчестве ленинградского живописца наметились определенные изменения — в некоторых его произведениях декоративность стала проявляться в значительно большей степени, ранее не свойственной авторской манере Б.С.Угарова. Однако эта тенденция не была отмечена в исследовании В.А.Леняшина, являющимся наиболее объемным трудом, посвященным творчеству ленинградского живописца [4]. И действительно, в таких произведениях, как «Псков» (1962), «Пригород» (1963), «Морозный вечер» (1965), «Весна. Конец апреля» (1965), «Листопад» (1970), «Вечер. У озера» (1975) трудно не обратить внимание на повышенную декоративность, в целом не свойственную как предыдущему периоду

творчества ленинградского живописца, так и последующему, как и на то, что природа возникновения и степень этой декоративности существенно изменились. Необходимо подчеркнуть, что интерес к повышению декоративности у Б.С.Угарова проявлялся параллельно к основной непрерывающейся линии цветового построения картин — к линии, связанной с присутствием неброской, стусеванной, но обязательно присутствующей декоративности.

В картинах «Псков», «Морозный вечер», «Вечер. У озера» Б.С.Угаров использовал прием повышения выразительности крупного цветового пятна до самостоятельного эстетического звучания, и этот прием, благодаря явно выраженному цветовому контрасту, приводил к резкому повышению декоративности. Так, например, городской пейзаж с элементами жанра «Итальянская улочка» (1971) дает зрителю возможность ощутить цветовую выразительность картинной плоскости благодаря большому светло-лиловому пятну неба, озаренного уходящим солнцем. Художник изобразил небо без облаков, единым цветовым пятном изящной ломаной формы без цветовых модуляций. Это светло-лиловое пятно имеет не только явно выраженное самостоятельное декоративное звучание, но и препятствует проникновению взгляда зрителя в глубину картины.

В картинах Б.С.Угарова «Пригород», «Весна. Конец апреля», «Листопад» декоративность проявляется в гармоничном распределении относительно небольших цветовых пятен на плоскости холста. И действительно, в картине «Пригород» взгляд зрителя прежде всего обращает внимание на гармонию желтых, черных, белых, синих пятен, изображающих женскую фигуру, профиль лошади, окна, оконные переплеты.

Оценивая усиление декоративности в отдельных произведениях Б.С.Угарова, можно утверждать, что появление больших, однородных по цвету декоративных пятен обусловлено особенностью запечатленного художником природного момента и не предполагает отхода от «натуроподобия в изобразительном моменте», характерном для «сурового стиля». И тем более не связана с «суровым стилем» цветная композиция, увеличивающая декоративность произведений пейзажного жанра и обусловленная общей тенденцией роста

живописности при замене «скульптурного» объема плоским живописным пятном в рамках теории эволюции стиля А.А.Федорова-Давыдова [12, 150].

Эстетически самостоятельные цветковые пятна, являющиеся декоративными элементами, украшающими картинную плоскость произведений Б.С.Угарова, с одной стороны, являются элементами стилистики модерна, а с другой стороны, не чужды элементам стилистики «сурового стиля», и в этом нет ничего удивительного. Наблюдаемое явление вписывается в общий процесс эволюции стиля в понимании А.А.Федорова-Давыдова и может трактоваться как одинаковое формальное пластическое изменение, проявляющееся в различных стилистических направлениях, при движении в едином русле от «натуралистической» живописи — условно говоря, к «Черному квадрату» К.С.Малевича [12].

Отдельно необходимо обратить внимание на то, что появление в 1960-е годы в работах Б.С.Угарова внешней декоративности, ранее не присущей творчеству художника, возможно, связано с неофициальной критикой живописца за приверженность к земляным краскам — к охре желтой земляной, к сиене жженой земляной и к умбре жженой земляной — со стороны представителей «декоративного» направления в пейзажной живописи. А критика в адрес Б.С.Угарова со стороны приверженцев усиления декоративности традиционного реалистического пейзажа, несомненно, присутствовала и присутствует до сегодняшнего времени. Написанием работ с броской, внешней декоративностью ленинградский живописец показал не только наличие потенци и в этом направлении, но и еще раз подчеркнул осознанность выбора скупой цветовой гаммы земляных красок как столбового пути своего пейзажного творчества.

После анализа представлений и суждений В.А.Леняшина о творчестве Б.С.Угарова целесообразно перейти к обсуждению позиции В.С.Манина, которая предполагает достаточно резкую смену пластической системы художника в 1960-е годы.

Характеризуя пейзажное творчество ленинградского живописца, В.С.Манин писал: «Это характерное для 1950-х годов коровинское письмо, в 1960-е годы сменяется в творчестве Угарова живописью

почти без оттенков и, безусловно, без рефлексов: “Псков” (1962), “Окна. Герань” (1961), “Весна. Конец апреля” (1965). Образ пейзажей суровый, беспощадно правдивый. Художник оперирует локальным цветом, не тронутым тоновыми модуляциями» [6, 543].

Целостный анализ всего пейзажного наследия Б.С.Угарова показал, что утверждение В.С.Манина о смене авторской манеры в обозначенный период времени не совсем корректно. Можно сослаться на следующие работы ленинградского художника: «Февраль» (1960), «Зимка» (1960), «Ночная Венеция» (1962), «Сумерки» (1964), «Зимний день» (1964), «Морозный вечер» (1965), «На Гаванской улице» (1965), «Грачи» (1968), «Нева. Белая ночь», «Венеция. Набережная Большого канала», «Летняя ночь» (1971), которые созданы в лучших традициях пленэрной живописи, построенной на разработке тончайших оттенков цветового тона и имеют генетическое родство не только с произведениями К.А.Коровина, но и с картинами других представителей творческого объединения «Союз русских художников». Таким образом, можно констатировать, как справедливо утверждает В.С.Манин, что смены авторской манеры в 1960-е годы, не произошло, — новые веяния действительно коснулись пейзажного творчества художника, но параллельно с этими новыми устремлениями Б.С.Угаров продолжал плодотворно работать в сформировавшейся живописной манере, основанной на пленэрном подходе.

С другой стороны, как появление больших плоскостей без цветовых модуляций, так и использование локальных цветовых тонов, несомненно, является проявлением новых пластических тенденций в отечественной живописи 1960-х годов так же, как и желание объективно, без прикрас и лакировки отразить окружающую художника действительность. Б.С.Угаров, несомненно, испытал подобные пластические и содержательные влияния, поскольку, живя в обществе, художник не может быть изолирован от нововведений. Вопрос заключается в следующем — сумели ли новые веяния изменить эстетическую концепцию и живописную систему художника, сформировавшуюся к тому времени? Положительный ответ позволит отнести Б.С.Угарова к приверженцам «сурового стиля»

хотя бы на краткий промежуток времени. Для нахождения ответа на сформулированный вопрос был проведен сравнительный анализ пейзажей Б.С.Угарова с произведениями мастеров «сурового стиля».

Анализ таких обобщающих исследований, посвященных пейзажной живописи 1960–1970-х годов, как труды Л.К.Бондаренко [1], К.В.Карповой [2], В.С.Манина [6, 7], позволил выделить следующую группу московских живописцев, в творчестве которых ярче всего проявились тенденции, новые для своего времени: Н.И.Андронов, В.И.Иванов, П.Ф.Никонов П.П.Оссовский, В.Е.Попков, А.А.Тутунов. Стоит также обратить внимание на ленинградских апологетов «сурового стиля» — Е.Е.Моисеенко и художников «Группы одиннадцати», развивавших стилистические традиции «сурового стиля» в Ленинграде, среди которых следует выделить З.П.Аршакуни, Г.П.Егошина и В.И.Тюленева, в творчестве которых наиболее типично отразились художественные поиски всей группы ленинградских живописцев.

Проведенный сравнительный анализ показал отсутствие точек соприкосновения живописных систем Н.И.Андропова, П.Ф.Никонова, З.П.Аршакуни, с одной стороны, и Б.С.Угарова — с другой стороны. У перечисленных художников наблюдается безоговорочный, принципиальный отход от натуроподобия как в формообразовании, так и в цвете, в то время как Б.С.Угаров даже в тех работах, в которых пластика формально следовала веяниям времени, сохранял верность как натурному цвету, так и видимой предметной форме. Имеющее место упрощение цветовой палитры, цветовое обобщение, обобщение предметных форм у Б.С.Угарова принципиально отличается от кардинально преобразованных натуральных видов в исполнении Н.И.Андропова, П.Ф.Никонова или З.П.Аршакуни. Усиливая художественный образ путем обобщения и упрощения, Б.С.Угаров достаточно объективно отображал увиденное, старался изобразить природу такой, какая она есть, а сравниваемые с ним живописцы через отход от натуроподобия фокусировали внимание зрителей на своем собственном, субъективном видении природы.

О тех работах, в которых мастера «сурового стиля» кардинально не отошли от натуроподобия, можно говорить как о стилистически близких к работам Б.С.Угарова. В качестве пояснения к сказанному

возможно рассмотреть две картины П.П.Оссовского, написанные в одно и тоже время и имеющие одинаковое название «Енисей» (1965). В первой работе П.П.Оссовского (к., м., 33x47) пейзаж передан вполне натуроподобно — убедительно по форме даны сходящие к реке холмы, покрытые лесом, не вызывает сомнений в правдоподобности речная гладь. Цветовое обобщение покрытого лесом берега на дальнем плане и цветовой акцент, созданный резким аккордом ярко-желтых осенних деревьев и киноварного тростника, расположенного вдоль берега, на фоне еще зеленых деревьев, усиливает цветовую выразительность художественного образа, но при этом не искажает объективно существующую действительность, не мешает иллюзорности восприятия изображенного, колорит картины не вызывает сомнений в своей правдоподобности. Принципиально по-другому выглядит вторая картина с аналогичным названием (х., м., 140x150), по-видимому, написанная на основании предыдущего натурального этюда, — упрощение линии рисунка, упрощение цветовой гаммы, использование локальных цветовых тонов, искусственно заостренная цветовая напряженность, лаконизм в выборе выразительных средств свидетельствует об отходе от принципов натуроподобной передачи реально существующей действительности и позволяет отнести данную картину к произведениям «сурового стиля». Для подтверждения мнения о том, что усиление декоративности может привести к повышению условности изображенного, уместно сослаться на мнение А.А.Федорова-Давыдова об известной картине «Сумерки. Луна» (1899) кисти И.И.Левитана: «Задача создания из простого этюда картинного пейзажа большого содержания и яркой выразительности решена мастерски, но путем усиления декоративности и поэтому некоторой условности изображения в целом» [11, 272]. Аналогичное цветовое обобщение, переход к открытым цветовым тонам, не соответствующим объективно существующей действительности, можно, например, наблюдать в картине В.Е.Попкова «Белая лошадь», которую В.С.Манин охарактеризовал, как картину, «в полной мере отвечающую „суровому стилю“» [5, 11].

Сравнивая картины Б.С.Угарова «Псков», «Окна. Герань», «Весна. Конец апреля» с обеими обсуждаемыми картинами П.П.Оссовского,

можно констатировать стилистическую близость картин ленинградского художника с первой натуроподобной, хотя и не лишенной новых веяний, как в цвете, так и в формообразовании, работой московского художника. Такое же сходство картин «Псков», «Окна. Герань», «Весна. Конец апреля» кисти Б.С.Угарова можно обнаружить с картинами В.И.Иванова «Пора отлета птиц» (1973), «Ранний месяц» (1975); А.А.Тутунова «Весна в Торжке» (1968); Г.П.Егошина «Бульвар» (1958), «Оттепель» (1959), «На Сенеже» (1960); В.И.Тюленева «Весенний разлив» (1964), «В ночное» (1968), «Архангельский порт» (1969), «На северной Двине» (1960-е). Отсутствие кардинального отхода от натуроподобия при высокой степени обобщения формы и цвета, опора на использование натурального цвета позволяет констатировать стилистическое сходство. Как только П.П.Оссовский, В.И.Иванов, В.Е.Попков, А.А.Тутунов или Г.П.Егошин отходят от принципов натуроподобия, немедленно возникает принципиальное различие с живописью Б.С.Угарова. Сравнение таких картин, как «Переславль-Залесский», «Переславль-Залесский. Улица Подгорная» (1969) кисти В.И.Иванова, работ «Талабские острова», «Пейзаж с церковью и лодками» (1974) П.П.Оссовского, «Кимжа. Красный берег» (1967), «Белая лошадь» (1961) В.Е. Попкова, «Суздаль. Александровский мост» (1966), «Сад ранней весной» (1967), «Весна в Торжке» (1968) кисти А.А.Тутунова, работы «Пинии» (1973) Г.П.Егошина, «Полет через лес» (1965) В.И.Тюленева, с картинами «Окна. Герань», «Псков», «Пригород», «Весна. Конец апреля», «Листопад», написанными Б.С.Угаровым, подтверждает сказанное.

При сравнении пейзажей Б.С.Угарова и Е.Е.Моисеенко необходимо обратить внимание на следующие расхождения в живописных системах и эстетических предпочтениях двух выдающихся ленинградских художников.

Живописная система Е.Е.Моисеенко, в отличие от системы Б.С.Угарова, основывается на высокой степени графичности и на условном цвете. В результате реализации подобных устремлений такие пейзажи, как «Старая Ладога. Купола» (1974), «Февраль. Зимняя улица» (1974) воспринимаются не только как почти графические работы, но и как пейзажи стилизованные, далекие от реально существующих,

написанные только по мотивам увиденного. В подобных работах художник полностью уходит от натуроподобия и кардинальным образом перерабатывает объективно существующие природные виды с целью радикального заострения художественного образа. Повышенная графичность и условность цвета приводят к высокой степени условности, к значительному отходу от реальности, что и является отличительной особенностью произведений «сурового стиля». Так, например, в картине «В саду» художник показал не реально существующий сад, а некий субъективный образ, сформировавшийся в сознании автора на основании реально увиденного в действительности.

Пейзажи Б.С.Угарова, которым присуща живописность и стремление объективно передать цветовое состояние, принципиально отличаются от произведений Е.Е.Моисеенко. Радикально отличается пластика обоих художников — в работах Е.Е.Моисеенко, как, кстати, и в отдельных работах другого ленинградского художника Г.П.Егошина, доминирует рисунок, а произведения Б.С.Угарова живописны, взгляд зрителя как бы растекается по картинной плоскости. Такие работы, как «Ивы» (1966), «Весенние срезы» (1971), «Поля» (1972), «В саду» (1976) кисти Е.Е.Моисеенко и работы «Старый двор» (1960), «Город» (1961) Г.П.Егошина подтверждают сказанное.

Необходимо отдельно подчеркнуть, что пейзажам Е.Е.Моисеенко, отнесенным к «суровому стилю», присуща экспрессия и метафоричность, при помощи которой художник выражает свое индивидуальное видение окружающей природы. Так В.С.Манин, характеризуя устремления ленинградского живописца в пейзажном жанре, писал: «Для художника прежде всего важна экспрессия, он наделяет изобразительные формы повышенной эмоциональностью» [6, 544]. И действительно, неестественно «опрокинутая» на зрителя речка, изображенная на картине «Ивы», грубо опиленные стволы деревьев на картине «Весенние срезы», строгий, искусственно драматизированный ритм следов комбайна на сжатом поле на картине «Поля» создают напряжение, эмоционально пробуждающее зрителя.

Метафоричность в произведениях Е.Е.Моисеенко проявляется в появлении на картинах целой системы «знаков» в виде купающихся в речке мальчиков, в пасущихся конях и особенно в виде многочисленных

церквей, присутствующих во многих пейзажах Е.Е.Моисеенко. Все эти «знаки» представлены на следующих картинах: «Холмы» (1960), «Поля», «Старая Ладога. Купола», «Февраль. Зимняя улица», «Этюд с озером» (1975).

Завершая сравнение пейзажного наследия двух ленинградских живописцев 1960–1970-х годов, можно констатировать наличие иносказательности, метафоры только в одной работе Б.С.Угарова — «На Волхове» (1965), в других работах этого художника отсутствуют и экспрессия, и метафоричность, присущие большинству произведений Е.Е.Моисеенко.

Коснувшись особенностей картины Б.С.Угарова «На Волхове», рационально отдельно описать стилистические особенности, присущие этой работе, которую В.С.Маниным рассматривал как произведение живописи, в полной мере отвечающее «суровому стилю». Можно предположить, что уход от натуроподобия, субъективность автора, большие цветовые плоскости, без цветовых модуляций, и, главное, — переход к иносказательности, проявившийся в полной мере в данной работе, действительно соответствуют стилистике и духу «сурового стиля». Именно так писала К.В.Карпова о содержательной направленности произведений этого стилистического направления, отмечая «постепенный переход мастеров „сурового стиля“ от гражданского и жизнеутверждающего пафоса киносказательности, созерцательности, поэтизации действительности, лирическим интонациям» [2, 19].

Возможно предположить, что появление картины «На Волхове» следует рассматривать как попытку ленинградского художника в полной мере, на все сто процентов, приобщиться к стилистике и духу нового этапа в развитии «сурового стиля» — перейти к иносказательности и метафоричности. Однако примерив на себя московскую одежду «сурового стиля», Б.С.Угаров не почувствовал его близости к собственным исканиям и не направил свое творчество по этому пути. Возможно, влияние новой стилистики на пейзажное творчество ленинградского живописца не было ни долговременным, ни интенсивным по причине того, что не позволяло ему реализовать свои редкие колористические способности. И действительно,

дарование Б.С.Угарова могло в наибольшей степени реализоваться в пленэрной живописи, построенной на разработке тончайших оттенков цветового тона, а не в огрубленной живописи, основанной на сочетании крупных однотонных цветовых пятен, свойственной стилистике «сурового стиля».

Проведенный стилистический анализ, направленный на установление закономерностей развития пейзажного творчества Б.С.Угарова, подтвердил правильность следующего мнения В.С.Манина: «Пластика Угарова 1960-х годов, приближенная к стилистике “сурового стиля”, застыла где-то на полпути от “традиционализма” к его модификациям» [6, 544]. И действительно, по отношению к некоторым работам Б.С.Угарова правомерно следующее утверждение: живопись художника, оставаясь в пределах, позволяющих говорить о реалистической живописи, характеризуется некоторой огрубленностью письма, жесткостью силуэтов, цветовой напряженностью, лаконизмом цветовой гаммы.

Однако принципиальным отличием пейзажной живописи Б.С.Угарова от произведений основоположников «сурового стиля» является разница в самом их содержании. Для обоснования различий обратимся к высказыванию В.С.Манина, которое объясняет влияние пейзажной пластики на степень содержательной выразительности. Сравнивая между собой акценты в живописи адепта «сурового стиля» В.И.Иванова и представителей «традиционалистов» — В.Ф.Стожарова, И.А.Попова, К.Ф.Юона, известный московский искусствовед писал следующее: «Натурный способ “традиционалистов”, приводящий к любованию предметным миром (Стожаров, Попов), отвлекает внимание от содержания, в то время как обобщенная живопись Иванова усиливает звучание идеи, сообщает ей торжественность и оркестровую мощь. То же самое происходит с живописью Юона. Она “веселит” своей декоративной красочностью». Проецируя мнение В.С.Манина на творчество Б.С.Угарова, можно утверждать, что стремление живописца использовать элементы стилистики модерна, характерные для художников творческого объединения «Мир искусства» [9], антагонистично устремлениям мастеров «сурового стиля», которые стремились донести до зрителей

прежде всего содержательное звучание своих произведений, а новая огрубленная пластика помогала им в этом, резко усиливая эмоциональную составляющую образа природы.

Выводы

В творческом наследии Б.С.Угарова целесообразно выделить самостоятельный период, начинающийся примерно в начале 1960-х годов и заканчивающийся в середине 1970-х годов. В течение обозначенного временного отрезка в отдельных пейзажах ленинградского художника присутствовала явно выраженная, подчеркнутая декоративность, оформленная и закреплённая в пластической форме, близкой как к стилистике модерна, так и к стилистике «сурового стиля». Однако не следует забывать, что создание пейзажей, отмеченных неявной, неброской декоративностью, оставалось основным направлением творчества ленинградского живописца и на продолжении выделенного временного периода.

Анализ пейзажей, созданных Б.С.Угаровым в 1960–1970-е годы, показал наличие оснований согласиться с мнением В.С.Манина о влиянии пластики «сурового стиля» на творчество ленинградского художника. Однако присутствие в творческом наследии Б.С.Угарова отдельных произведений с пластикой, застывшей на полпути к пластике «сурового стиля», не является достаточным основанием для причисления ленинградского художника к адептам «сурового стиля». Новые тенденции в советском искусстве лишь в незначительной степени затронули пейзажное творчество ленинградского художника и в целом не изменили присущие его искусству эстетическую направленность и живописную систему.

Библиография:

1. *Бондаренко Л.К.* Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2005. — 24 с.
2. *Карпова К.В.* Суровый стиль. Судьба направления. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2014. — 34 с.

3. *Кутейникова Н.С.* О творческом методе профессора Б.С.Угарова // Вопросы художественного образования. Вып. 18. — Л.: Институт им. И.Е.Репина, 1977. — С. 9–15.
4. *Леняшин В.А.* Борис Сергеевич Угаров. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 192 с.
5. *Манин В.С.* Виктор Попков. — М.: Советский художник, 1979. — 100 с.
6. *Манин В.С.* Русский пейзаж. — М.: Белый город, 2001. — 631 с.
7. *Манин В.С.* Русская живопись XX века. Том 3. — СПб.: Аврора, 2007. — 552 с.
8. *Попов А.В.* Стилистика модерна в пейзажном творчестве Бориса Угарова // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 33. — СПб., 2015. — С. 111–115.
9. *Попов А.В.* Традиции художественного объединения «Мир искусства» в пейзажном наследии Бориса Угарова // Сборник научных трудов IX Международной межвузовской научно-практической конференции «Искусство и диалог культур». Вып. 9. — СПб.: РГПУ им. А.И.Герцена, 2015. — С. 112–116.
10. *Сурис Б.Д.* Борис Угаров. — Л.: Художник РСФСР, 1965. — 63 с.
11. *Федоров-Давыдов А.А.* Исаак Ильич Левитан. — М.: Искусство, 1966. — 403 с.
12. *Федоров-Давыдов А.А.* Природа стиля. Живопись // В кн.: «Русское и советское искусство. Статьи и очерки». — М.: Искусство, 1975. — С. 126–183.

**АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ И БОРИС УГАРОВ.
СВЯЗЬ ВРЕМЕН**

В статье проведен сравнительный анализ творческого наследия ленинградского художника А.С.Ведерникова, расцвет живописи которого пришелся на 1930–1940-е годы, и творчества представителя ленинградской живописи 1950–1990-х годов Б.С.Угарова. Цель исследования — поиск единых стилистических особенностей ленинградской пейзажной живописи за весь период существования (1930–1990). Установлено, что в пейзажах Б.С.Угарова так же, как и в произведениях А.С.Ведерникова, присутствует оригинальный живописный акцент, характерный в целом для ленинградской пейзажной живописи и проявляющийся в особой рафинированной декоративности.

Comparative analysis of A.S.Vedernikov's creative heritage is presented in the article, his heyday of art occurred in 1930–1940th, with creative of the 1950–1990th Leningrad's art representative B.S.Ugarov. The main focus is to search common stylistic features of the Leningrad landscape painting for the whole period of existence (1930–1990). It was established that in the landscapes of B.S.Ugarov, as well as in the works of A.S.Vedernikov, there is the original scenic accent, typical generally for the Leningrad landscape painting and manifested in a special refined decoration.

Ключевые слова: искусство, Ведерников, Угаров, пейзаж, ленинградский художник, русский художник.

Keywords: art, Vedernikov, Ugarov, landscape, Leningrad artist, russian artist.

В искусствоведческой литературе недостаточно полно исследована проблема преемственности ленинградской пейзажной живописи 1950–1990-х годов по отношению к довоенной живописи художников Ленинграда. Как правило, отдельно анализируется ленинградская пейзажная живопись 1930–1940-х годов и живопись послевоенного поколения мастеров северной столицы. Поиск единых стилистических особенностей ленинградской пейзажной живописи за весь период существования 1930–1990-х годов является актуальной темой исследования, представляющей интерес не только для критиков и историков искусства, но и для современных художников, желающих в большей степени понять достижения предыдущих поколений. В качестве конкретного действия в этом широчайшем направлении сформулирована цель исследования — определение общих стилистических черт и отличий в пейзажном творчестве Александра Семеновича Ведерникова (1898–1975), ярчайшего представителя ленинградской школы 1930–1940-х годов, и в наследии ленинградского художника второй половины XX века, народного художника СССР, действительного члена и президента Академии художеств СССР (1983–1991) Бориса Сергеевича Угарова (1922–1991).

Начать нашу статью целесообразно с анализа исследований довоенной ленинградской живописи. В результате обобщения представлений Л.В.Мочалова [7], А.П.Павлинской [8], А.И.Струковой [9] установлено, что основанием для отнесения художника к ленинградской пейзажной школе 1930–1940-х годов является присутствие в пейзажах следующих стилистических черт: приведение изображаемого к единой тональности, использование обобщенных форм, уплощение картинного пространства, точное видение пропорций архитектуры, ограничение в цвете, построение колорита на отношениях двух-трех цветовых пятен, использование прозрачных, серебристых, мягких тональных гамм и размытых контуров предметов, использование в живописи графических элементов, работа не столько с натуры, сколько по представлению, по воспоминаниям. Проведенный анализ показал, что перечисленные черты присутствуют в следующих произведениях А.С.Ведерникова: «Малая Невка» (1930-е), «Тучков мост зимой» (1935), «Город зимой» (1935), «Баржи и два парохода» (1936), «На Кировских островах» (1936),

«Ленинград. Пейзаж с белым балконом» (1938), «Канал Грибоедова зимой» (1938), «Ленинград. Чернышева площадь» (1946), «Туман на Неве у Тучкова моста» (1947).

Однако ко всем перечисленным выше стилистическим чертам предлагается добавить еще нечто, без чего ленинградская пейзажная живопись не была бы по настоящему «ленинградской» и потеряла бы свою узнаваемость. Предполагается, что обязательным условием отнесения художника к ленинградской пейзажной школе является следование некой специфической традиции, наличие которой выделяет ее из общего потока работ пейзажного жанра. М.Ю.Герман писал о такой традиции в отношении ленинградской довоенной пейзажной живописи следующее: «В это понятие входит и комплекс мотивов, облагороженный спецификой строгого петербургского зодчества и сдержанностью северной природы, и мирискуснические тенденции, и некая сдержанность, традиционно противопоставляемая московской колористической щедрости» [1, 105].

Можно предположить, что эта специфическая традиция продолжила свое существование и в послевоенное время, — об этом свидетельствует мнение В.С.Манина: «Среди столичных и периферийных российских художников ленинградские пейзажисты выделялись не столько пластическими принципами (в этом смысле они следуют в общем потоке), сколько, может быть, особой культурной тональностью и сохранением оригинального живописного акцента» [6, 543].

В данной работе под специфической «традицией» ленинградской пейзажной живописи 1930–1940-х годов и под «оригинальным живописным акцентом» предлагается подразумевать наличие в произведениях пейзажного жанра некой рафинированной декоративности, возникшей в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы. Такая деликатная декоративность подразумевает создание напряжения в цветовых отношениях при обязательном участии серебристо-серых тонов. В рамках сравнительного анализа произведений Б.С.Угарова и перечисленных выше пейзажей А.С.Ведерникова, запланированного в данном исследовании, предполагается выявить присутствие именно такой рафинированной декоративности.

Начать исследование целесообразно со сравнительного анализа картины «Малая Невка» А.С.Ведерникова, созданной в 1930-е годы, и картины «Конец марта. Петровский садик», написанной Б.С.Угаровым в 1976 году.

Колорит обоих произведений, объединенных единой тональностью, характеризуется сдержанностью цветовой палитры, что выглядит совершенно естественно при изображении северного города зимой. Лаконичная цветная композиция строится на использовании белых и черных цветовых тонов с участием многочисленных серебристо-серых, серо-лиловых и пепельных оттенков. Напряжение, созданное противопоставлением белого снега и черных корпусов плавательных средств, приглушается оттенками серого — рождается именно та изысканная декоративность, о которой говорилось выше как о характерной черте ленинградской живописи. И действительно, на картине «Малая Невка» черные силуэты барж эффектно противопоставлены как серо-лиловой поверхности воды, так и подчеркнута белыми пятнами снега. Аналогичная ситуация наблюдается в картине «Конец марта. Петровский садик»: черные стволы и крупные ветви деревьев, как и охристые пятна, означающие остатки листвы и дорожки, противопоставлены серебристо-серому снегу и водной поверхности реки. В обоих пейзажах контраст черных пятен на сером фоне является основой декоративности и придает работам благородство и изысканность.

Однако необходимо обратить внимание на то, что природа декоративности у двух художников отличается между собой. На картине Б.С.Угарова эта декоративность выглядит естественно, она не привнесена извне при отображении реального природного вида, а декоративность на картине А.С.Ведерникова, напротив, выглядит графически заостренной, искусственно усиленной субъективной волей и сознанием автора. При этом создается впечатление, что цветовой диапазон картины «Малая Невка» искусственно сужен, «упрощен» автором, в то время как палитра картины «Конец марта. Петровский садик», аналогичная по скупости и лаконичности палитры картине А.С.Ведерникова, полностью соответствует объективно воспроизводимому виду. Примером искусственного сужения палитры могут служить и другие пейзажи А.С.Ведерникова «Город зимой»,

«Ленинград. Пейзаж с белым балконом», «Канал Грибоедова зимой», «Ленинград. Чернышева площадь». Такое искусственное, субъективное сокращение цветовой гаммы, не увиденное в реальных природных условиях, а вымышленное, приводит к искажению колористического образа Петербурга и вносит некую декоративность, напрямую не обоснованную реальностью. Например, обобщение в единое цветное пятно комплекса зданий на дальнем плане в центральной части картины А.С.Ведерникова «Ленинград. Чернышева площадь» является эстетизированным формальным упрощением пейзажа и, усиливая декоративность, не вполне соответствует реальности. Можно утверждать, что живописный язык ленинградского художника 1930–1940-х годов является искусственно-лаконичным, колорит строится на отношениях двух-трех цветовых тонов, субъективно выделенных автором и активно участвующих в формировании колорита, в то время как колоризм Б.С.Угарова, основанный на естественном видении», в трактовке К.Кларка, имеет принципиально другую природу и возникает в результате тончайшей нюансировки увиденных в натуре и объективно отраженных цветовых тонов [3].

Необходимо обратить внимание еще на один важный момент, а именно на то, что повышенная выразительность, присутствующая на картине «Малая Невка», в большей мере свойственна графике. Такая цветовая заостренность в пределах узкой цветовой гаммы, которая проявляется в усиленной контрастности изображенных на картине корпусов плавсредств, по отношению к водной поверхности, и в усиленном цветовом противопоставлении ряда деревьев на дальнем плане по отношению к светлой полоске неба, резко увеличивает декоративное звучание картины и приводит к условности природного вида, характерной именно для графики.

Наличие графической выразительности и повышенной условности можно наблюдать в большинстве живописных работ А.С.Ведерникова, который работал в экспериментальной графической мастерской Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ) [4, 17], Дело в том, что характер живописного почерка многих художников ленинградской пейзажной школы 1930–1940-х годов характеризуется вторжением графического начала в колористическую концепцию,

неким рационализмом в построении цветовой композиции, особой «выразительной экономностью художественного языка, которая отличает графику во всех ее жанрах и разновидностях техники» [2, 285]. О влиянии графики на творчество ленинградских живописцев 1930–1940-х годов писал М.Ю.Герман: «...многие ленинградские художники, занимавшиеся живописью много, а то и более всего, работали в графике и культура ее, связанная еще с „Миром искусства“, оставалась очень ощутимой» [1, 109]. Другой крупный исследователь довоенной ленинградской пейзажной школы А.И.Струкова в своем монографическом исследовании выделила самостоятельную линию развития ленинградской пейзажной школы 1930–1940-х годов: это «линия, порожденная обширной практикой работы в графических техниках, что приводило к разного рода ограничениям при создании пейзажей — набора цветов, числа планов, жесткой последовательности в работе. Ее представители — Н.Ф.Лапшин и тот же А.С.Ведерников» [9, 232]. Вторжение графического начала в пейзажную живопись принципиально отличает авторский стиль А.С.Ведерникова от живописной манеры Б.С.Угарова.

Продолжим исследование сравнительным анализом картины «Туман на Неве у Тучкова моста» А.С.Ведерникова и картины «Нева. Белая ночь», написанной Б.С.Угаровым в 1971 году. Основанием для сравнения именно этих двух произведений служит удивительная близость мотивов и композиционное построение картин — на обоих полотнах панорамно, с высокой точки, изображена Нева с домами, расположенными на дальнем плане, а четкость изображения ступеневывается природным состоянием. Горизонтально развернутая композиция в работе Б.С.Угарова несколько статична в сравнении с более динамичной диагональной композицией работы А.С.Ведерникова. Иллюзорное световоздушное пространство, уходящее вглубь картин, присутствует не в явно выраженной форме, при желании можно представить оба произведения как совокупность неких цветных пятен, лежащих на плоскости холста.

В цветовой организации практически монохромной картины А.С.Ведерникова декоративность присутствует однозначно, но эта очень и очень рафинированная декоративность, построенная на тонком противопоставлении светлых пятен покрывающего плавучие средства

снега, темных пятен корпусов и серовато-синей водной поверхности, взятой автором единым цветовым пятном. В картине «Нева. Белая ночь» присутствует аналогичная очень деликатная, тонкая декоративность, внесенная контрастом светло-серых клубов дыма и построек на фоне серо-синей Невы и затуманенного неба. Будоражающую нотку в картине Б.С.Угарова вносит также декоративная разноголосица чередования светлых и темных пятен домов на дальнем плане и черных профилей буксира и барж на ближнем к зрителю плане.

Достаточно существенным отличием между двумя сравниваемыми картинами является степень колористической точности. У Б.С.Угарова — исключительно точное попадание в тон и цвет, у А.С.Ведерникова же присутствует большая степень цветовой условности; живопись Б.С.Угарова строится на колористической точности передачи увиденного, а А.С.Ведерников для увеличения цельности восприятия обобщает цветом увиденное в действительности. При этом можно утверждать, что в картинах обоих художников декоративность является характерной для ленинградской пейзажной живописи в целом утонченной и рафинированной, причем с преимущественным использованием серых тонов.

Перейдя к сравнению следующей пары картин — «Ленинград. Чернышева площадь», написанной А.С.Ведерниковым, и «Весна. Конец апреля» (1965) кисти Б.С.Угарова, стоит отметить более широкий диапазон цветовой палитры, используемой художниками при написании обеих картин, и их большую цветовую насыщенность в сравнении с картинами «Малая Невка» и «Конец марта. Петровский садик». Однако изменения в цветовом построении не привели к цветистости, не привели к потере рафинированности. И при таком усилении роли цвета, декоративное противопоставление цветовых тонов не приводит к явно выраженному конфликту и противостоянию — цветовые тона продолжают гармонизировать, и имеющая место декоративность проявляется в достаточно тонком, благородном звучании, что еще раз свидетельствует о высокой живописной культуре, присущей и А.С.Ведерникову, и Б.С.Угарову как хранителям дореволюционной петербургской культуры, присущей художникам творческого объединения «Мир искусства».

Необходимо обратить внимание на то, что во всех сравниваемых картинах ленинградских художников так же, как и во многих других пейзажах, были использованы серые тона, способствующие возникновению рафинированной декоративности. Для подтверждения высказанного мнения можно обратиться к аналогичному мнению А.П.Павлинской, которая писала: «Колорит своих картин Ведерников чаще всего строил на большом разнообразии серых тонов в сочетании с лиловыми, коричневыми, охристыми» [8, 32].

Завершая сравнительный анализ произведений обоих ленинградских художников, относящихся к разным историческим периодам, необходимо обратить внимание на использование Б.С.Угаровым так называемой «сквозной формы», в которой А.А.Федоров-Давыдов видел способ уплощения пространства и усиления выразительности плоскости холста: «...уже “сквозная форма” в известных своих сюжетных мотивировках была близка к орнаментности. Недаром наряду с мотивом обнаженных деревьев мирискусники так любят “оград узор чугунный”. Орнаментно трактованные “сквозные формы” (например, А.П.Остроумова-Лебедева, «Летний сад зимой», 1902) и образуют ту плоскость переднего плана, о которой я уже упоминал выше» [10, 181]. Для уплощения картинной плоскости Б.С.Угаров использовал «сквозную форму» в следующих работах: «Весна. Конец апреля», «На Гаванской улице», «Конец марта. Петровский садик», в то время как А.С.Ведерников не использовал аналогичный способ уплощения картинного пространства.

Подводя итоги сравнительного анализа городских пейзажей А.С.Ведерникова и Б.С.Угарова, можно считать установленными следующие сходства и различия:

— городские пейзажи Б.С.Угарова и А.С.Ведерникова сближает высокая культура живописи, рожденная в творческой атмосфере дореволюционного Петербурга и сохраненная в Ленинграде, что дает основание согласиться с мнением В.А.Леняшина о продолжении Б.С.Угаровым «эстетической линии ленинградского пейзажа двадцатых — тридцатых годов» [5, 15], а также утверждать, что и А.С.Ведерников, и Б.С.Угаров сохраняли художественные традиции творческого объединения «Мир искусства»;

— в пейзажах Б.С.Угарова так же, как и в произведениях А.С.Ведерникова, присутствует оригинальный живописный акцент, характерный в целом для ленинградской пейзажной живописи 1930–1990-х годов и проявляющийся в особой рафинированной декоративности, являющейся следствием напряжения цветовых отношений и возникающий в результате способности художника извлекать максимум выразительности из ограниченной цветовой гаммы с обязательным участием серых цветовых оттенков;

— ленинградские пейзажи Б.С.Угарова характеризуются использованием цветовой палитры, соответствующей объективно-видимой природе и позволяющей с максимальной достоверностью и реалистичностью воспроизвести объективно увиденное, в то время как А.С.Ведерников для эстетизированного формального упрощения пейзажа, в ущерб реалистичности, допускал цветовое обобщение искусственно, субъективно упрощал используемую цветовую палитру;

— сдержанный колорит пейзажей Б.С.Угарова рождался естественно в результате объективного показа увиденного, а такой же сдержанный колорит пейзажей А.С.Ведерникова строился автором субъективно, на отношениях двух-трех однотонных цветовых пятен, возникавших в результате искусственного цветового обобщения;

— характер живописного почерка А.С.Ведерникова характеризуется вторжением в колористическую концепцию графического начала, в то время как работы Б.С.Угарова отличаются высокой степенью живописности,

— для уплощения картинной плоскости Б.С.Угаров использовал так называемую «сквозную форму», в то время как А.С.Ведерников аналогичный способ уплощения картинного пространства не использовал.

Библиография:

1. *Герман М.Ю.* Александр Русаков. — М.: Советский художник, 1989. — 109 с.
2. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. — М.: Искусство, 1962. — 314 с.

3. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве. — М.: Азбука-классика, 2004. — 304 с.

4. *Козырева Н.М.* Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930–1960-е годы (на материале акспериментальной графической мастерской ЛОСХ). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — СПб.: 1994. — 24 с.

5. *Леняшин В.А.* Борис Сергеевич Угаров. — Л.: Художник РСФСР, 1984. — 192 с.

6. *Манин В.С.* Русский пейзаж. — М.: Белый город, 2000. — 631 с.

7. *Мочалов Л.В.* Пейзажи В.В.Пакулина. — Л.: Художник РСФСР, 1971. — 79 с.

8. *Павлинская А.П.* Александр Ведерников. — М.: Советский художник, 1991. — 168 с.

9. *Струкова А.И.* Ленинградская пейзажная школа. 1930-е — первая половина 1940-х гг. — М.: Галарт, 2011. — 335 с.

10. *Федоров-Давыдов А.А.* Природа стиля. Живопись // В кн.: «Русское и советское искусство. Статьи и очерки». — М.: Искусство, 1975. — С. 126–183.

Л.Н. Доронина

**СКУЛЬПТОР КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ КЛОДТ
(ТВОРЧЕСКАЯ СУДЬБА ВНУКА ЗНАМЕНИТОГО МАСТЕРА
КОННЫХ КОМПОЗИЦИЙ)**

В статье рассматривается творческая судьба скульптора К.А.Клодта, внука автора знаменитых конных композиций. Получив академическое образование, он работал на фабрике Фаберже, был преподавателем Пензенского училища, выполнял заказы на монументально-декоративные работы. Вместе с С.М.Волнухиным создал конные группы для московского ипподрома. Работал на Каслинском заводе, исполнив в чугуне работы монументального и декоративно-прикладного плана.

This article discusses a creative destiny of sculptor K.A.Clodt, the grandson of the author of the famous equestrian compositions. After receiving academic education, he worked in a factory Faberge, was a professor of the Penza College, carried out orders to the monumental and decorative works. Together with S.M.Volnukhin he created equestrian team for the Moscow Hippodrome. Seven years before his death he worked at the factory Kasli, made the crude iron works of monumental and decorative-applied plan.

Ключевые слова: К.А.Клодт, конные композиции, фабрика Фаберже, преподаватель училища, монументально-декоративные композиции, С.М.Волнухин, заказы, московский ипподром, Каслинский завод, чугун, декоративно-прикладные работы.

Keywords: K.A.Clodt, equestrian compositions, factory Faberge, professor of College, monumental and decorative compositions, decorative-applied works, S.M. Volnukhin, orders, Moscow Hippodrome, factory Kasli, crude iron.

Константин Александрович Клодт фон Юргенсбург, в отличие от своего знаменитого деда по материнской линии Петра Карловича Клодта фон Юргенбурга, не имел при жизни большой славы и известности. Благодаря знаменитой фамилии и академической скульптурной подготовке, он получал заказы на создание собственных монументально-декоративных композиций и свободных копий с работ своего деда для украшения въездных ворот и Беговой беседки московского ипподрома.

После революции как представитель «чуждого класса» Клодт был уволен из Пензенского художественного училища, где преподавал скульптуру и рисунок. В поисках работы в 1922 году он переехал с семьей на Южный Урал и до своей кончины в 1928 году работал на Каслинском чугунно-литейном заводе, создав многочисленные изделия декоративно-прикладного характера.

Константин Клодт родился в 1867 году в имении своей матери в Орловской губернии, подаренном ей отцом Петром Карловичем Клодтом, который умер в год рождения внука. От деда внуку передана любовь к лепке и рисунку. В 1883–1892 годах он учился за казенный счет в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в мастерской известного скульптора С.И.Иванова. Многие его студенческие работы были отмечены серебряными медалями, а в год окончания училища за фигуру «Тарас Бульба» он был награжден золотой медалью и получил звание классного художника.

В 1896 году за счет средств из фонда С.М.Третьякова как лучший ученик училища за пятилетие Клодт вместе с С.Т.Коненковым был отправлен в образовательную поездку за рубеж, посетив Германию, Францию и Италию. Вернувшись в Москву и недолгое время поработав на фабрике Карла Фаберже, он в качестве вольнослушателя продолжил образование в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге, обучаясь в скульптурной мастерской представителя академического направления профессора В.А.Беклемишева.

В 1898 году Клодт был приглашен директором Пензенского художественного училища академиком К.А.Савицким на должность преподавателя скульптуры, рисунка и керамики. Помимо

педагогической деятельности, не приносившей материального благополучия его семье, он выполнял различные заказы монументально-декоративного характера.

Вместе с С.М.Волнухиным Клодт приступил в Пензе к созданию гипсовых форм двух скульптурных групп «Диоскуры, укрощающие коней», которые в Москве были отлиты в бронзе и в 1899 году установлены на пилонах въездных ворот Беговой аллеи, ведущей к московскому ипподрому со стороны Петербургского (Ленинградского) шоссе. Эти скульптурные работы являлись свободными копиями произведений Петра Карловича Клодта, с 1841 года находящихся на западной стороне Аничкова моста в Санкт-Петербурге.

Как писал исследователь творчества Петра Клодта, в их замысле «лежит тема победы человека над стихийным могуществом природы, образ мятежной силы, укрощаемой разумом» [1]. Прообразом этих скульптур послужили стоящие перед Кривинальским дворцом в Риме античные мраморные «Диоскуры».

Вознесенные на высокие каменные пилоны, конные группы изображают два момента укрощения животного. На правой стороне ворот обнаженный атлет сдерживает вздыбленного коня, крепко схватив его за узду, на левой фигура юноши предельно напряжена и развернута в обратную сторону по отношению к коню, которого он с большим усилием осаждаёт, при этом каждая группа имеет четкий и выразительный силуэт.

В 1940 году с появлением жилого (ажурного) дома (архитекторы А.К.Буров, Б.Н.Блохин) на Ленинградском проспекте (№ 27) пилоны со скульптурными конными группами затерялись на фоне шестизэтажного здания и утратили значения парадных ворот.

Вместе с Волнухиным Клодт работал над монументально-декоративной скульптурой для Беговой беседки, построенной в 1889–1894 годах архитекторами И.Т.Барютиным и С.Ф.Кулагиным. Образцом для его конных композиций также послужила созданная Петром Карловичем Клодтом квадрига на Большом театре.

Двухэтажное длинное здание Беговой беседки с шестью башенками с окнами в правой части завершалось портиком с

колоннами, на котором была установлена стоящая фигура богини Победы Виктории (Ники) в окружении двух нимф и сатиров (не сохранились). Примыкающие сзади к портику две высокие башни украшали квадриги с возничими.

Нынешнее монументальное сооружение Московского ипподрома появилось в 1951–1955 годах в результате реконструкции сгоревшей в 1949 году Беговой беседки. Основательно перестроенное архитектором И.В.Жолтовским (совместно с В.Л.Воскресенским и П.И.Скоканом) в духе сталинского ампира, здание приобрело совершенно иной вид. От Беговой беседки был оставлен лишь двухэтажный длинный корпус, но лишенный беседок. Его правое крыло завершает торжественный величественный портик с колоннами коринфского ордера, напоминающий Бранденбургские ворота в Берлине.

На середине портика была установлена квадрига с возничим, сохранившаяся от старого здания. Слева и справа от нее помещены фигуры двух центральных лошадей, взятых из второй квадриги, а кони, находящиеся по краям этой же квадриги, заняли свое место у основания высокой башни.

Берлинские бронзовые кони (скульптор И.Г.Шадов), управляемые богиней Победы Викторией, бегут обычной рысью, московские, ведомые возничим, как и на квадриге Большого театра, стремительно мчатся.

Для дома купца Вярвильского на Московской улице в Пензе скульптор создал горельефные львиные головы с открытой пастью и кольцами в зубах (1912–1913). Фасад пензенского Дворянского земельного и Крестьянского поземельного банков (архитектор А.И. фон Гоген) украсил финляндским серым гранитом, фронтоны — цветными майоликовыми панно, а интерьеры — лепными орнаментами (1912). Помимо монументально-декоративных работ, Клодт в Пензенский период своей жизни создал большое количество статуэток в бронзе и керамике, среди которых наиболее известна скульптурная композиция «Л.Н.Толстой на пашне» (1889), находящаяся в Третьяковской галерее, а ее экземпляр — в экспозиции Государственного музея Л.Н.Толстого в Москве.

После изгнания формалистами из пензенского училища преподавателей, придерживающихся академической системы

обучения, Клодт оказался на пороге нищеты и в поисках работы в 1922 году переехал на Урал. Там он устроился на должность скульптора в художественный цех Каслинского чугунно-литейного завода, в котором, наряду с ремесленными, невысокого качества, работами, отливались произведения знаменитых скульпторов, среди которых бюсты Ф.Шубина, конные композиции Е.А.Лансере и скульптурные группы с конями его деда.

Будучи творческим человеком, он вначале не был удовлетворен своей работой, включающей лепку рельефов для печных дверок, для которых он выполнил более полутора десятков рисунков с советской символикой. Для серийного изготовления из чугуна он создавал предметы утилитарного назначения, среди которых ножик для разрезания книг «Пионер», подставка для карандашей «Футбол», зажигалка «Ножка», карандашница «Спорт».

В его обязанности также входило исправлять и готовить для отливки в материале присланные на завод грубовато выполненные гипсовые бюсты идеологов марксизма-ленинизма и представителей советского правительства. Исправленная и доработанная им гипсовая статуэтка «Шахтер» станет одним из лучших каслинских изделий.

При его непосредственном участии была отлита фигура рабочего с винтовкой для памятника «Героям, павшим за революцию», которая была установлена на постаменты разнообразных форм в Каслях, Златоусте, Верхнем Уфалее, Сысерти и других городах. Будучи по призванию педагогом, он организовал на Каслинском заводе обучение рабочей молодежи художественной лепке.

В 1928 году после продолжительной болезни Константин Александрович Клодт умер и был похоронен на Каслинском городском кладбище. В 1987 году на его могиле был установлен памятник-бюст из чугуна (скульптор А.С.Гилёв, чеканщик Н.М.Задорин), являющийся частью мемориала скульпторам, входящего в число объектов, составляющих историко-мемориальный комплекс. Помимо скульптурного портрета К.А.Клодта, в Пензенском художественном музее находится его графический портрет, выполненный в 1912 году преподавателем пензенского училища И.С.Горюшкиным-Сорокопудовым.

Примечания:

1. Из бронзы и мрамора. — Л.: Художник РСФСР, 1965. — С. 172.

Библиография:

1. *Аркин Д.* Монументальная скульптура Ленинграда. — М.: Академия архитектуры СССР, 1944.

2. *Аркин Д.* Образы скульптуры. — М.: Искусство, 1961.

3. *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков. Т. 1. — М.: Белый город, 2008.

4. *Доронина Л.Н.* Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков. Т. 2. — М.: Белый город, 2010.

5. *Доронина Л.Н.* Скульптура сталинской эпохи. — М.: ГБОУ ВПО МГПУ, 2013.

6. Из бронзы и мрамора. — Л.: Художник РСФСР, 1965.

7. *Иконников А.В.* Каменная летопись Москвы. — М.: Московский рабочий, 1978.

8. *Карпова Е.В.* Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XIX века. — СПб.: Искусство, 2009.

9. *Ревзин Г.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. — М., 1992.

10. *Хигер Р.* Зодчий И.В. Жолтовский. К 100-летию со дня рождения // Архитектура СССР. — 1968. — № 2.

ИСКУССТВО ИРИНЫ СЕМЕНОВОЙ И ТРАДИЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

В статье рассматривается графическое наследие Ирины Семеновой, впитавшее в себя идеи и стилистические приемы художников Серебряного века. Одновременно выявляются индивидуальные пластические особенности ее искусства.

The article covers the graphic heritage of Irina Semenova which incorporated the ideas and stylistic principles of the artists of the Silver Age (Art-nouveau period in Russia). The individual plastic technique of the artist is also analyzed.

Ключевые слова: графика, шедевры мировой литературы, стилизация формы, модерн, классическое наследие, лиризм, эмоциональное начало, абстрактные композиции, ритм и пластика.

Keywords: Graphic arts, literary masterpieces, stylization of shapes, Art Nouveau, classical heritage, lyricism, abstract composition, rhythm and plasticity.

Творческое наследие Ирины Семеновой (1962–2012) — это преимущественно серии графических работ к шедеврам мировой литературы, выполненные в технике перьевого рисунка. Каждое произведение создано в единственном экземпляре и потому неповторимо. Их отличает особая выразительность и интеллигентная тонкость.

Выдающийся критик Серебряного века Сергей Маковский справедливо утверждал, что «графика обладает заклинательной силой, свойственной только ей». И словно об Ирине Семеновой сказаны им

эти слова: «На свете не перевелись еще добрые феи. Одна из них стала художницей от жалости к слишком трезвому человечеству, и с тех пор ее волшебная палочка превращает мир в графические сказки» [4, 8].

Давно подмечено, что художники-графики, как и театральные художники, высоко интеллектуальны и широко образованы. Это во многом объясняется тем, что они постоянно работают с шедеврами мировой литературы, глубоко осмысливают ее и доносят до нас свою интерпретацию текста. Как творческая личность, Ирина Семенова сделала прочитанную литературу — Пушкина, Тургенева, Гете, Шекспира — своим достоянием, драгоценным сокровищем души. Кроме того, свободно говоря на французском языке, она в оригинале читала Мериме, Верлена, Бодлера, Готье...

К произведениям излюбленных писателей, которые Ирина Семенова трактует не просто как иллюстратор, но и как импровизатор, она создала серии графических работ. Поэтичность мироощущения в сочетании с глубокой любовью к искусству послужили тому, что она стала профессиональным художником. Подтверждение тому — не только выставки в России и за рубежом, но и непосредственно сами творения — самобытность и оригинальность их пластического решения.

Об искусстве Ирины Семеновой невольно хочется сказать, что оно — эхо Серебряного века. К этому ведет и излюбленный художниками модерна пластический язык графики, и создание композиций в двухмерном пространстве, а при непосредственном знакомстве с ее творчеством — ассоциативная связь с О.Бердслеем, Н.П.Феофилактовым и графикой Н.Н.Сапунова, В.Д.Милиоти, Ф.Рушица и Густава Климта. Еще Поль Валери утверждал, что «никто не способен уклониться от подражания». Однако в случае с Ириной Семеновой имеет смысл говорить не столько о подражании, сколько о духовной близости с творцами того времени, ведь спустя сто лет нам особенно дорого «блаженное наследство — чужих певцов блуждающие сны» (Осип Манделштам), и это раскрывается в искусстве художницы, чуткой к былому. Каждое произведение из графических серий Ирины Семеновой можно подолгу рассматривать: настолько сложна техника исполнения — от сплошных заливок, где черные локальные плоскости высвечивают силуэты фигур на сложном фоне, до тончайшей паутинки

штриховых рисунков, где все построено на полутонах и едва уловимых градациях. Порой создается впечатление, что она изобрела свою технику перьевого рисунка. Подобное ощущение возникает от работ из серии «Фантазии» (1992), где женские образы плывут в эфемерном тумане, а все пространство соткано из «тонких властительных связей», — оно наполнено мельчайшими штрихами, точечками, закорючками; здесь нет резких тональных переходов, все построено на изысканных валёрах. И такой порой ирреальный мир для искусства книжной графики составляет саму суть этого искусства, не случайно Сергей Маковский утверждал: «Предоставляя живописи и прочим «большим» искусствам всю реальность мира, всю воплощенность форм, живые краски, светотень рельефа, иллюзии перспективы, она оставляет себе только то, что ей принадлежит по праву: тени и грани, легкую роскошь контурных линий, несуществующих в природе, подкрашенный узор, черное кружево силуэта. В этой призрачной области она всемогуща. Одухотворение этих бесплотных форм — ее секрет» [4, 8–9] .

Подобное ощущение возникает от работ из серии «Маркизы» (1990), выполненные приблизительно в это же графической манере, что и «Фантазии». В интерьерных композициях, с дамами в старинных нарядах, как и в работах к повести-сказке Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1990), несмотря на декоративную стилизацию форм, царит гармония. Стремление к метафорам сближает «Маркизы» с графикой объединения «Голубая роза» — символом мечты; эмоциональное же воздействие на зрителя созвучно лиричным картинам В.Э.Борисова-Мусатова. Прав был исследователь творчества Борисова-Мусатова М.М.Дунаев, утверждая: «Сколько безумцы исповедовали стремление ко сну золотому — пусть даже и не для всего мира, но для себя только. И не это ли стремление постоянно воспроизводится в человеческом бытии во всех точках времени и пространства: забиться в мире грез, вымысла, в придуманной кем-то красивой сказке» [2, 6] .

Кроме того, в творчестве саратовского живописца время было таинственной категорией и он, по мнению Дунаева, стремился «создать мир без времени, остановить течение событий, воплотить в творении своем мечту о бессобытийном мире». О таинственной взаимосвязи категории времени и искусства Ирины Семеновй высказался В.А.



Рисунок 1. Ирина Семенова.
Серия «Японская сказка
«ЯсокА». Иллюстрация к
роману-эпосу Т. Мэлори «Смерть
Артура». 1991. Тушь, перо,
бумага

случайно в ее работе главный герой Крошка Цахес на контрасте с прекрасными дамами выглядит маленьким уродцем, посредством этого раскрывается разлад между мечтой и действительностью, заложенный в фабуле произведения немецкого романтика. Театральность сюжетных ситуаций гофмановской сказки легла в основу графических работ Ирины Семеновой.

Пластический язык этих произведений раскрывает декоративное направление ее творчества. Что в разговоре о графике подтверждает органичность этого метода: «Аналогию же, декоративной живописи составляет графика книги, — считал Николай Радлов, — то, что обыкновенно подразумевается под словом «графика» в узком смысле» [3, 9].

В ряде работ Ирина Семенова стремится к более реалистичной трактовке сюжетов произведений классической литературы, например, в триптихе к «Фаусту» Гете (1987). Графические листы этой серии выполнены в штриховой манере, где тональные переходы чуть более контрастны, чем в серии «Фантазии», что обусловлено

Мишин, ведущий научный специалист ГМИИ имени А.С.Пушкина, на открытии ее персональной ретроспективной выставки «Серебряная нить» в Центре эстетического воспитания «Музейон» в марте 2015 года: «Вся творческая жизнь Ирины есть, в каком-то смысле, и победа над временем. Представляя себе бесконечные часы, посвященные рисованию, мы почти физически ощущаем, как отведенное ей жизненное время перетекало в ее рисунки» [5, 45].

Однако Аркадия в сюитах Ирины Семеновой имеет свои контрапункты и минорные звучания. Обращаясь к Гофману, она чувствует характер конфликтов, лежащий в основе произведения писателя. Поэтому не

драматизмом фабулы гениального романа. Символическое насыщение этим работам дают светлые и темные пространства: здесь «белое» говорит о присутствии Божественного света, а «черное» раскрывает мрачные стороны человеческой души. Так, из переплетений паутинки темных штрихов вырисовываются мистические чудовища, напоминающие тех химер, что готовы сорваться с кровель и карнизов готических соборов. Подобные чудовища в иллюстрациях к «Фаусту» словно пытаются «сползти» в нашу явь из поэтического мира ее рисунков, согласно замыслу Гете, олицетворяя праздную, пустую идею. Подобная трактовка композиции соединяет образный мир Гете и наше время, когда «насущенное отходит вдаль, а давность, приблизившись,

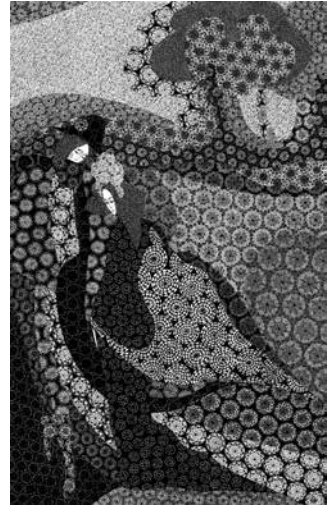


Рисунок 2. Ирина Семенова. Долгое прощание барабанщика. 1997. Тушь, перо, бумага. 25x37

приобретает явность». Ирина вносит в нашу «явность» щемящие ноты тоски и тревоги, но и Надежды. В серии к «Фаусту» трагедия Гретхен раскрывается через индивидуальный опыт переживания.

Словно из капель дождя или серебряных нитей сотканы рисунки к «Властилину колец» Дж.Р.Р.Толкина (1989), самому популярному роману XX века в стиле фэнтези, вобравшему в себя лучшие мифы средневековой Европы. Серия работ к эпической поэме «Песнь о Нибелунгах» (1994) выявляет уже несколько иную манеру исполнения: сплошные заливки черной туши на белой плоскости бумаги. Здесь в окружении силуэтов главных героев, выполненных одной контурной линией, главенствуют совершенно фантастические цветы модерна, которые то растворяются в пространстве черного фона, рождая необычные ассоциативные картины, то вновь «распускаются» в другой части композиции. На некоторых листах эти сказочные цветы «переходят» в деревья, облака, порой в фигуры людей, подобно мистическим превращениям в «Метаморфозах» Овидия. И сама техника

рисунка словно уподобляется перевоплощениям образов героев.

Не менее выразительны ее «образы изменчивых фантазий» в серии о короле Артуре. Концентрируясь на ключевых эпизодах эпоса, художница по-своему решила сюжет поклонения мечу Экскалибуру, который наравне со святым Граалем является символом легенд о рыцарях Круглого стола. Экскалибур был не только мечом великого короля, его судьба связана с древними кельтскими обычаями затопленного оружия, согласно которым клинок, отслужив своему хозяину, должен вернуться в священный водоем, к Владычице Озера.

Оподвигах короля Артура и его рыцарей существуют многочисленные легенды. Со времени написания Томасом Мэлори романа-эпопеи «Смерть Артура» и на протяжении более пятисот лет эта книга вдохновляла творцов всех континентов на создание индивидуальных интерпретаций текста. Очевидно, работая над английским эпосом, Ирина Семенова заинтересовалась не только текстом Мэлори, но и японскими сказками о короле Артуре. В ее иллюстрациях к ним проявляется флер восточности, как, например, в работе «ЯсокА», где герои словно порождены сверканием драгоценных камней меча Экскалибура:

*И рукоять алмазная сверкнула,
Бесчисленными искрами топазов
И гиацинтов сказочной работы.
(Альфред Теннисон)*

Ирине Семеновой дорого рыцарское представление о любви, с мотивами служения даме, феодальной чести и верности. Не случайно еще Овидий утверждал: «Каждый влюбленный — солдат, есть у Амура свой лагерь». В «Песне о Нибелунгах» достойнейших и лучших ждала безвременная смерть, но в награду за доблесть им была дарована вечная жизнь души. По преданию, король Артур спит вечным сном на Аваллоне — «острове блаженства» — в ожидании дня, когда воспрянет ото сна, чтобы спасти Британию:

*А к берегу скользит ладья; на ней —
Король Артур, всем — современник наш,
Но величайей; и народ воззвал:
«Артур вернулся, отступила смерть».*

*И подхватили те, что на холмах:
«Вернулся — трижды краше, чем был
встарь».
И отозвались голоса с земли:
«Вернулся с благом, и вражде — конец».
Тут зазвонили сто колоколов,
И я проснулся — слыша наяву
Рождественский церковный перезвон.
(Альфред Теннисон)*

Используя стилистические принципы модерна, Ирина Семенова сближает знаменитые эпосы в единстве их первоосновы. По-своему переосмысливает художница гибель героев, вслед за авторами бессмертных поэм утверждая их воскрешение.

Многие выдающиеся графики модерна, начиная с англичан, к примеру Данте Габриэля Россетти (1828–1882) и Артура Рэхема (1867–1939), обращались к графической интерпретации не только эпосов, но и сказки. Ирина Семенова не обошла своим вниманием этот удивительный жанр литературы.

В ее композициях на тему той или иной сказки проявляется лиричность, мягкость и тонкость эмоционального начала, как и в вышеупомянутой серии к «безумной сказке» (так сам писатель ее охарактеризовал) Гофмана. В графическом листе к «Королю Дроздобороду» (1993) из первого сборника «Детские и домашние сказки» братьев Гримм история любви короля и строптивой принцессы раскрывается в ритмически сложном сюжете композиции.

Тема «двоих» полифонично обыгрывается в таких работах, как «Любовь» (По мотивам немецкой поэзии) (1987), а также многих композициях, имеющих разнообразные апелляции к литературным текстам: «Венецианский карнавал» (1994), «Поцелуй» (1994), «Рим» (1994), «Макс 2» и др., что свидетельствует о философском мироощущении автора. Но особая чувствительность в переживаниях раскрылась в работе «Долгое прощание барабанщика» (1996–1997). Здесь трагедия расставания влюбленных выражена в трогательных объятиях и соответствующем их чувствам насыщенном «сумрачном» колорите. По-своему выразительна многофигурная композиция



Рисунок 3. Ирина Семенова. Король Дроздобород. 1993. Тушь, перо, бумага. 25x37

«Сватовство майского жука» (1996) к сказке Х. К. Андерсена «Дюймовочка», где, в отличие от предыдущей статике «замирания», все колыхание, движение и устремленность к полету. «Туалеты» сказочных существ подобны переливающимся крыльям насекомых. Но белоснежный узор вырисовывается прихотливым контуром только на наряде главной героини — Дюймовочки, эльфа (нем. elf — от alb белый). Ее крылья становятся символом окрыленности, вдохновения,

которое у истинного художника выше общественного мнения. Стремясь показать волшебную сущность эльфа, Ирина Семенова в воображении, видимо, представляла самых экзотичных бабочек, быть может, великолепных махаонов или не менее колоритных ураний, в итоге претворяя в композициях их собирательный образ.

К воплощению своих графических фантазий и прозрений к произведениям литературы она пришла от внимательной и кропотливой работы с натуры. Сохранились ее многочисленные зарисовки цветов, бабочек, экзотических и простых полевых растений, которые имеют самостоятельную художественную ценность.

В работе Ave, Caesar, morituri te salutant («Славься, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя») (1998) не выявляются очертания бабочки как существа, но в вихревом, закругляющемся движении линий чудятся взмахи ее крыльев. На таком сложном фоне женские образы, как на картине «Реквием» Борисова-Мусатова, подобны звукам музыки, слагающимся в гаммы. Наибольшей проникновенностью наполнена героиня, изображенная в нижней части композиции: лицо ее печально, веки сомкнуты, подчеркнута плавные очертания силуэта вызывают ощущение ускользания или перехода в иное — Божественное — пространство.

Особая тема в творчестве художницы — «японески». В серии ее

графических работ по мотивам японской классической поэзии Ирина Семенова разгадала многие тайны графики мастеров укиё-э. Она раскрыла их в серии «Японские куклы» (1987–1996), над которой работала в течение десяти лет, черпая вдохновение в искусстве художников Страны восходящего солнца. Наряду с этим, сама техника работы пером была на Востоке наиболее высоко чтима. Еще китайские «художники-интеллектуалы», начиная со времен Ван Вэя (VIII век), считали что «среди путей живописца тушь простая превыше всего, она раскроет суть природы, она закончит деяние творца».

Тема человека и его бытования в мире по-разному обыгрывается художницей. В работе «Храм Создателя» (1991) она не столько выстраивает очертания храма и каноническое решение его пространства, сколько, возможно, раскрывает глубокую мысль апостола Павла из Первого послания к коринфянам, что человек есть Храм Бога Живого. Абстрактная композиция построена из сложнейших пересечений плавных линий, разных по конфигурации и тону плоскостей, — все это ассоциируется с отражениями в сферических зеркальных поверхностях.

Конечно, в творческом наследии художницы есть работы, не привязанные к конкретной теме или литературному произведению. Но удивительная особенность ее искусства, что даже казалось бы отвлеченные темы в ее интерпретации могут ассоциироваться с той или иной книгой писателя.

Чуткая к разным стилистическим направлениям, для воплощения своих сложных замыслов художница прибегает к абстрактному искусству. Например, в графических листах из серии «Бабочки» (1991–1995). В очертаниях этих крылатых существ едва уловимо угадываются женские силуэты — снова мы видим метаморфозы, свойственные бабочке. Богатство цветовых нюансов решено черным и белым. В мерцании линий рисунка отражается суть бабочки: она вестница иного мира.

Графический язык этих работ частично перенесен художницей в произведение «Карта Средиземье» (1995) (по Дж.Р.Р.Толкину), где в линиях уже больше закруглений, вызывающих ощущение движения, преобразования.

В абстрактном искусстве Ирины глубокие подтексты. Так сюжет композиции «Противостояние» (1996) отсылает к истоку модерна —

Альпийским фиалкам Германа Обриста. Но волновое движение «удара бича» на рубеже нового века и даже тысячелетия в работе художницы преобразуется в своеобразную картину «Сотворение мира», которая трактована через динамику сложных форм-миров и мирозданий, противостоящих статике Божественного — бесконечного и вечного пространства.

В произведениях Ирины Семеновой линия, очерчивающая прихотливые и изменчивые формы, служит раскрытию замысла многих выдающихся литературных текстов: «плывут» в миражах силуэты героев, держат друг друга в объятиях влюбленные, кружится в танце Турандот, ускользает в иные пространства душа человека...

Стремясь полнее раскрыть свои внутренние переживания, художница подбирала все новые и новые средства для их выражения, искала более глубокое и проникновенное звучание, в некоторых работах тонко добавляя цвет в свои творения, например, в акварели «Том Бомбадил и Златеника» (1988) (Дж.Р.Р.Толкин «Возвращение Государя»). Но неизменным в них оставался свет (трактованный через белый цвет), струящийся мощным потоком или только мерцающий.

Ритм и пластика ее сюит, тональная градация делают их музыкальными, неслучайно она любила творить, слушая классическую музыку — И.С.Баха, И.Ф.Стравинского, С.Рахманинова, Н.А.Римского-Корсакова. Нетривиальную мысль высказала Т.П.Семенова, находясь под большим впечатлением от творчества дочери: «Черное — не траур, белое — не блаженство. Она разрабатывала свое видение в графике — в контрасте, игре, переплетении, тушью и пером ткала тончайшее полотно с оттенками, как звуки в симфонии, создавая собственный мир, который затягивает, завораживает» [1, 7].

Через искусство Ирины Семеновой зрителю раскрывается индивидуальное прочтение идей великих писателей и поэтов минувшего. Ее графика обогатила каждое произведения литературы, к которому она обращалась как художник и интерпретатор, новым параллельным миром изобразительного искусства; и даже более того - стала камертоном для каждой выбранной ею книги в такой сложной и неповторимо-драгоценной технике как рисунок пером.

Библиография:

1. Альбом. Ирина Семенова (Графика). — М.: Гайдмарк, 2015. — 126 с.
2. *Дунаев М.М.* Борисов-Мусатов. — М.: Искусство, 1993. — 191 с.
3. *Радлов Н.Э.* Современная графика и рисунок. — СПб/, 1913. — 19 с.
4. Современная русская графика / Текст Н.Радлова / ред. С.Маковского. — Петроград, 1917. — 148 с.
5. *Ржевская Е.А.* Серебряная нить // Мир музея. — 2015. — № 5.
6. *Ржевская Е.А.* Феины сказки // Юный художник. — 2013. — № 4.

**АЛЕКСАНДР ИВАНОВ ИЗ НАРКОМПРОСА —
ХУДОЖНИК И АДМИНИСТРАТОР**

На основе анализа архивных источников конкретизируется деятельность А.И.Иванова как живописца и инициатора авангардистской реформы художественного образования. Публикуются фрагменты его программных выступлений (1920), посвященных организации свободных мастерских (ГСХМ) и Вхутемаса.

Based on the analysis of archival sources, one formulates A.I.Ivanov's activity as a painter and an educational reform initiator. The keynote speeches fragments (1920) were dedicated to the GSHM and Vkhutemas.

Ключевые слова: Наркомпрос, ГСХМ, Вхутемас, региональные центры авангарда.

Keywords: People's Commissariat of education, GSHM, Vkhutemas, regional centres of the avant-garde.

К искусству русского авангарда привлечено всеобщее внимание, но в истории этого движения до сих пор остаются существенные пропуски. Среди значительных, но прочно забытых представителей эпохи «Великой утопии», — живописец Александр Иванович Иванов (1888–1948). Это имя часто встречается в мемуарах, во многих музейных собраниях страны представлены произведения мастера (натюрморты и пейзажи), но в научной литературе об Иванове упоминается лишь вскользь, до сих пор персонально ему посвящены только краткие энциклопедические справки [1].

Исследователю авангардистской реформы художественного



Рисунок 1.
Фотография.
Колесников,
Калмыков, Иванов
(1913)

образования очевидно, что именно Иванов был одним из инициаторов и активным участником всех преобразований, но его деятельность как администратора еще не изучена.

Сопоставление противоречивых биографических данных, привлечение новых архивных материалов, раскрывающих разные стороны работы Иванова, позволяет полнее осмыслить фигуру живописца-новатора.

Александр Иванов (Иванов-«рыжий») родился в городе Луге Санкт-Петербургской губернии. В 1908–1913 годах он учился у М.В.Добужинского и К.С.Петрова-Водкина в частной школе Званцевой [2]; в 1912–1913 годах участвовал в оформлении Николаевского морского собора в Кронштадте.

Публикуем фрагмент воспоминаний художника Сергея Калмыкова [3], соученика Иванова по школе Званцевой: «Иванов был человек оригинальный, а фамилия у него неоригинальная. Не путайте его с другими Ивановыми. Отличить его можно по многим приметам, только не по фамилии. Он был рыжий, с голубыми глазами. Когда был в Школе, был с большой курчавой рыжей бородой. Потом сбрил. В первые годы революции заведовал подотделом ИЗО Наркомпроса в Москве. Преподавал потом во Вхутемасе живопись. Теперь не знаю, что с ним <...> В его этюдах была простота. Пригорок. Крыша. Верхушка дерева. Небо. Только и всего. Писал без конца. И утром, и вечером, и днём, и весной, и летом, и осенью, и даже иногда зимой. Три-четыре цвета. Скоблит, если не тот цвет, закрасит другим. Что мне нравилось в Иванове — это его пуританские этюды. Сначала он их писал где-то в Саввинском монастыре, потом в Финляндии. В Финляндии он писал крыши» [4].

Публикуемая фотография периода занятий Иванова в школе Званцевой — возможность увидеть, как он выглядел в те годы (рис. 1). На обороте надпись Сергея Калмыкова (фото происходит из его архива): «Сергей Михайлович Колесников [5] (с папиросой), я и Александр Иванович Иванов (в очках и со своей рыжей бородой)» [6].

Уже в первые послереволюционные годы Иванов выступает как близкий соратник Д.П.Штеренберга по работе в отделе ИЗО Наркомпроса и переезжает, вместе с большевистским правительством, из Петрограда в Москву. Будучи чиновником Наркомпроса, он создает лучшие живописные произведения.

Иванов выставляет свою живопись на 1-й Государственной свободной выставке (1919, Петроград); 2-й, 5-й государственных выставках (1919, Москва); 4-й выставке Московского хранилища произведений современного искусства (1919); 3-й выставке картин (1919, Рязань), 1-й выставке искусства и науки (1920, Казань). Сопоставление работ Иванова, ныне разбросанных по различным музейным собраниям страны, подтверждает серьезность и глубину его экспериментов. Аскетичные («*туританские*») серии натюрмортов — пример живописного минимализма. В «черных» композициях с тарелками, клеенками, бутылками, стеклянными банками и коробками своеобразно переосмысливаются сезанновская традиция, кубизм и искусство городской вывески. Сюжетом оказываются собственно пластические ценности. Опыт работы сериями позволяет Иванову варьировать одну тему, почти не изменяя мотива. Его натюрморты отличаются подчеркнуто плоскостное, условно-декоративное решение пространства с использованием обратной перспективы, выверенные отношения больших масс, силуэтов, фактурные эффекты.

Автор «лабораторного» искусства оказался талантливым экспериментатором и в организации художественного образования. Приведем подтвержденные документами этапы карьеры Иванова: заведующий отделом ИЗО Пролеткульта (1918–1920); член коллегии отдела ИЗО Наркомпроса (1918–1921); представитель коллективного руководства (А.А.Моргунов, А.И.Иванов, И.И.Машков) школьного подотдела отдела ИЗО Наркомпроса (1918); единоличный заведующий школьным подотделом (1919–1921).

Школьный подотдел, «поставив себе целью создание новой системы преподавания Изобразительных Искусств и широкое развитие художественного образования» [7], проводил масштабную реорганизацию подведомственных учреждений всех ступеней от начального до высшего. Сотрудники подотдела разрабатывали типовой «Проект организации Государственной свободной художественной мастерской» (ГСХМ) — основу всех сформированных Наркомпросом специальных учебных учреждений. В качестве члена коллегии отдела ИЗО Наркомпроса Иванов участвовал в коренной перестройке высшей школы в обеих столицах. В Москве он состоял членом комиссии по реформированию Строгановского училища в 1-е ГСХМ (июль 1918 г.) [8], был среди кандидатов в руководители индивидуальных мастерских во 2-х ГСХМ (сентябрь 1918 г.) [9].

Особенно значима роль Иванова в формировании свободных мастерских в провинции. Развернувшаяся в период с 1918 по 1922 год деятельность авангарда по распространению влияния на огромные территории регионов России не знает аналогов в Европе. Иванов осуществлял отбор и утверждал кандидатуры инструкторов-миссионеров — на большинстве мандатов командированных имеется его подпись, а затем лично курировал деятельность многочисленных региональных коллективов.

На примере документов (20-е числа мая — начало июня 1920 г.) живописца Надежды Константиновны Тимофеевой, жены супрематиста И.А.Кудряшова, можно проследить весь процесс назначения инструктора-живописца в ГСХМ Оренбурга: сначала уполномоченный делает официальный запрос «по начальству»: «Уважаемый тов. Иванов, прошу Вас откомандировать тов. Тимофееву в качестве инструктора живописной мастерской в Оренбург. Тов. Тимофеева — способный художник и благодаря плохим условиям работать в Москве не может. В Оренбурге она будет при надобности полезным человеком. /подпись/ Б.Сандомирская». Ссылаясь на письмо скульптора-кубиста Сандомирской, сама Тимофеева выражает письменное согласие работать преподавателем мастерских и просит школьный подотдел рассмотреть ее работы. Затем следует утверждение кандидатуры [10]. Все отчетные



Рисунок 2. Тарелка на доске. Конец 1910-х. Холст, масло. 72х60,5. ГРМ



Рисунок 3. Натюрморт. 1918. Дерево, масло. 55,5х48,5 Екатеринбургский музей изобразительных искусств

материалы региональных мастерских тоже адресовались на имя Иванова. Он вместе с «особоуполномоченными» региональных округов решал многочисленные конфликты на местах.

Значительна роль Иванова в реформе музейного дела, в формировании Московского музея живописной культуры (МЖК) и Петроградского музея художественной культуры (МХК). Из собраний МХК происходят работы, ныне представленные в Русском музее (например, «Тарелка на доске». Конец 1910-х. Холст, масло. 72х60,5. ГРМ) (рис. 2). Присутствие произведений мастера в коллекциях многих современных региональных музеев (Екатеринбург, Самара, Краснодар, Астрахань, Красноярск) объясняется деятельностью Центрального музейного бюро, закупавшего произведения авангардистов для провинции. *Пожалуй, в регионах оказались лучшие, принципиальные вещи (Натюрморт. 1918. Дерево, масло. 55,5х48,5. Екатеринбургский музей изобразительных искусств)* (рис. 3).

Пиком организаторской деятельности Иванова стала I Всероссийская конференция учащихся и учащихся Государственных художественных и

художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО Наркомпроса (2–9 июня 1920 г., Москва). Представителей более тридцати новых художественных учебных учреждений, находившихся в ведении школьного подотдела, предстояло собрать в столице. Иванов лично занимался программой мероприятия. От имени школьного подотдела он подготовил один из центральных докладов конференции «Проблемы художественного образования» [11], посвященный очередным задачам реформы (содокладчики — художники Владимир Львович Храковский [12], Виктор Петрович Киселёв [13]). Главные составляющие нового этапа реформы мастерских, где «новое искусство является осью художественного образования», связывались уже не с анархичными ГСХМ, а с «образцовым» столичным вузом (Вхутемасом), с коллективными мастерскими, оснащёнными стройной системой учебных программ.

Процитируем основные тезисы доклада Иванова: «1. Художественные мастерские немыслимы без лаборатории, непосредственно имеющей отношение к данному материалу. 2. Нельзя прививать учащимся эклектизм, обучая их художественным стилям как норме, как канонам художественного творчества. 3. Стиль должен трактоваться исключительно как исторический факт. Каждая эпоха выдвигает свой комплекс художественных форм, обусловленных социально-экономическими условиями. 4. Главная роль должна принадлежать изучению формы и материала конструктивных задач. Стремление к максимуму квалификации. 5. Разграничение искусства на чистое и прикладное теряет смысл. 6. Необходимо разграничивать три вида художественных задач, художественного образования: а) создание работников в области производственного искусства; б) создание контингента руководителей производственного искусства; в) установление института научного изучения искусства» [14].

Ряд фрагментов доклада — пример рассуждений Иванова: «Интенсивная художественная культура немыслима без рационально организованных учебных мастерских. До сих пор они делились на мастерские чистого и прикладного искусства. < > Настало время влить художественную культуру в производство и вывести искусство из состояния кастовой замкнутости бесцельного снобизма. Необходимо

всячески форсировать наступление такого момента. <> Индивидуальные мастерские живописи и скульптуры не могут занимать того центрального положения, которое они занимали до сих пор. Мастерские можно подразделить соответственно типу обрабатываемого материала, например, Мастерские по твердому конструктивному материалу, как то: деревообделочные, металлические, обрабатывающие камень и прочие. Наряду с практическими работами мастерских должна быть организована Лаборатория, дающая исчерпывающие теоретические и аналитические познания конструкции сооружения и свойства материалов» [15].

Итак, смысл выступления Иванова заключался в утверждении на новом этапе реформы не столько «индивидуальных» мастерских, сколько образования, основанного на коллективном труде в художественной промышленности [16]. Новые учебные программы, связанные с формальными экспериментами, не ограничивались живописью, графикой и скульптурой. Наркомпрос считал необходимым привлекать к разработке таких программ специалистов из разных областей творчества. Индивидуальные мастерские (главное детище первого этапа реформы) предлагалось для начала не уничтожать, а лишь потеснить, разбив по группам, каждая из которых должна была работать по определенному плану.

Показательно, что Владимир Храковский, выступая в качестве содокладчика Иванова, тоже говорил о необходимости снижения «социального веса чистого искусства» и о примерах похожего положения дел в истории искусств. По Храковскому, лишь преодолев в процессе своего развития курс мастерских «коллективного характера», испытав «непосредственное влияние коллектива руководителей», ученики могут переходить «в свободные или творческие мастерские» [17].

В своем заключительном слове Иванов постулировал: «Наши мастера должны быть гибкими и восприимчивыми ко всему, над чем им придется работать. Труд массы, принимающей участие в работе, даёт содержание последней. Коллективная работа сложнее индивидуальной и требования коллективиста выше требований индивидуалиста.< >В этом отношении надо вести определённую линию поведения, не считаясь с противоречивыми мнениями некоторых корифеев старого искусства. Такова основная задача времени» [18].

Настроения, возобладавшие в руководстве Наркомпроса, в скором времени отразились в практике всех художественных учебных учреждений страны. Идея создания специализированных программ обучения и их «обкатки» в «образцовом» вузе была вскоре реализована во Вхутемасе. Горячо поддерживавший в этом вопросе Иванова делегат от регионов, особоуполномоченный округа (Поволжье — Урал), Ефим Равдель стал первым ректором Вхутемаса [19]. Экспериментальные пути коллективного искусства как «практический план» в наиболее чистом виде выразились в работе провинциальных мастерских на протяжении 1920–1922 годов (характерные примеры — оренбургские и самарские ГСХМ).

Иванов осуществлял руководство ГСХМ в условиях заката региональных центров авангарда и перетекания всех сил художественного образования в Москву и Петроград. Не случайно в переписке Малевича с Наркомпросом встречаем обращение: «Дорогие товарищи Штеренберг и Иванов» (март 1921 г.) [20].

С основательной реорганизацией Наркомпроса (1921) влияние Иванова как чиновника падает. В этот период он участвует в создании «Комфута» (Ассоциации коммунистов-футуристов), как заведующий секцией изобразительного искусства показывает свою живопись на выставках «Комфута», «Мира искусства» (1921); 1-й Русской художественной выставке (1922, Берлин). Много сил Иванов посвятил преподаванию живописи во Вхутемасе-Вхутеине (1922–1924, 1929–1930).

Несмотря на официальные декларации, в своем собственном искусстве Иванов не сделался «производственным», навсегда оставшись «чистым» живописцем. В отличие от натюрмортов начала 1920-х годов его более поздние вещи утрачивают конструктивную жесткость, но сохраняют высокие формальные качества («Телятина». 1927. ГТГ).

Деятельность А.Иванова-живописца, организатора, педагога в начале 1920-х годов — не только образец активной общественной позиции, но и свидетельство внутренней эволюции авангарда как движения, произошедшей за короткое время в мышлении художников и отразившейся в этапах реформы ГСХМ и Вхутемаса.

Библиография:

1. *Сарабьянов А.Д.* Иванов Александр Иванович. Энциклопедия русского авангарда, 2013. Т. 1. — М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим. — С. 377; Каталог ГТГ. Т. 3, кн. 1. — М., 2006; Музей в Музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. — СПб., 1998. — С. 100.
2. В архивных источниках и мемуарных свидетельствах приводятся варианты срока обучения А.Иванова в школе Званцевой: 1910–1913; 1908–1913.
3. Калмыков Сергей Иванович (1891–1967) — живописец, график, театральный художник.
4. ЦГА Республики Казахстан. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 95. Л. 63–65. Калмыков С.И. «Необычайные абзацы» (приведенный текст создан в конце 1920-х).
5. Колесников Сергей Михайлович (1889–1952) — гравер, соученик А.Иванова по школе Званцевой.
6. ЦГА Республики Казахстан. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 217. Л. 1.
7. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 6. Л. 15, 16, 21.
8. В комиссию, помимо А.И.Иванова, входили: С.В.Ноаковский, А.А.Моргунов, А.М.Родченко, О.В.Розанова, И.И.Машков, Г.В.Щетинин, М.П.Солодовникова (двое последних — члены учебного комитета, представлявшие интересы учащихся). (*Шатских А.С.* «Прорубая окно в человеческое миропонимание...» Жизнь Г.В.Щетинина (1894–1921) // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 255–274.)
9. *Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2 т. / авт.-сост. И.А.Вакар, Т.И.Михиенко. Т. 1.* — М., 2004. — С. 422.
10. ГАРФ. Ф. А-1565. Оп. 9. Д. 334. Л. 64–65.
11. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 102–108. Материалы I Всероссийской конференции учащихся и учащихся Государственных художественных и худ.-пром. мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920).
12. Храковский Владимир Львович (1893–1984) — живописец, театральный художник, оформитель, председатель комиссии ИЗО и

научно-педагогической секции Наркомпроса, заведующий учебной частью, профессор Вхутемаса.

13. Киселёв Виктор Петрович (1895–1984) — живописец, театральный художник, работал в школьном подотделе отдела ИЗО Наркомпроса.

14. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 102.

15. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 102.

16. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 103–108.

17. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 109.

18. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 110.

19. Равдель Ефим Владимирович (1881–1923) — скульптор, администратор.

20. Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2 т. / авт.-сост. И.А.Вакар, Т.И.Михиенко. Т. 1. — М., 2004. — С. 137.

Т.Ю. Пластова

АПОЛОГИЯ СЧАСТЬЯ. ТЕМА ПРАЗДНИКА В ИСКУССТВЕ 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена теме праздника в искусстве 30-х годов и ее реализации в живописи и балете. Рассматривается семантика, художественные особенности и контекст картины А.Пластова «Праздник урожая» и балета Д.Шостаковича «Светлый ручей».

The article is devoted to the theme of the holiday in the Soviet art of 30-s and its implementation in painting and ballet. The semantics, artistic features, the context of «Harvest celebration day» by A.Plastov and «The Bright Stream» by D. Shostakovich is being considered.

Ключевые слова: А.Пластов, Д.Шостакович, «Праздник урожая», «Светлый ручей», традиция, живопись, балет.

Keywords: A.Plastov, D.Shostakovich, «Harvest celebration day», «The Bright Stream», tradition, ballet, painting.

Исследовательский и зрительский интерес к отечественному искусству 30-х годов неуклонно растет. Это, безусловно, способствует более объективной оценке искусства этого периода, осознанию его истинной ценности. Проблема существования творчески полноценного и оправданного в историческом времени искусства, созданного в несвободной стране, русском искусствознании не нова.

«Если сводить проблемы культурного характера к невозможности существования художественного таланта в “военно-чиновничьей” стране, — пишет С.С.Степанова, имея в виду эпоху Николая I, — и рассматривать художника как жертву режима... или страдающего героя-одиночку, то в этом случае утрачивается многомерность реальной

исторической ситуации, многоплановость социальных и духовных взаимосвязей конкретной художественной личности с современным ей миром. Подлинный драматизм эпохи упрощается в таком случае возведением несложных схем...» [1, 8–9].

Одной из самых интересных тем в искусстве 20-30-х годов стала тема «праздника» и сюжеты с ней связанные. Безусловно, прав А.И.Морозов, утверждавший, что власть «разумеется, желала иметь искусство, сеющее вокруг идиллический оптимизм. Но его требовали не только политики и идеологи, манипулировавшие обществом. Здесь действовали куда более сложные социальные механизмы» [2, 72]. В действительности, праздник занимал огромное место в социальном и ментальном пространстве эпохи — от реальных официальных грандиозных постановок на Красной площади, в режиссуре и оформлении которых принимали участие виднейшие художники (такие как, например, Н.Альтман, Б.Кустодиев, К.Петров-Водкин, В.Мейерхольд), до неперенных сюжетов тематических выставок, монументальных проектов, кинофильмов, постановок, до бала Воланда в создававшемся в те же годы романе М.А.Булгакова.

В мировой культурной традиции понятие праздника и, в особенности, народного праздника, связано с буйством, стихией, неуправляемым выплеском энергии, обычно скрытой под спудом повседневной тягостной жизни. «Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы» [3, 103], — писал М.М.Бахтин, переживший эпоху 30–50-х годов. Он видел в народном празднике «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов... Подлинная праздничность была неистребимой, и поэтому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь» [3, 15].

«Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезло. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная

человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте» [3, 16].

В середине 1930-х годов создаются два произведения на один и тот же сюжет праздника — балет Д.Д.Шостаковича «Светлый ручей» и картина А.А.Пластова «Праздник урожая», получившая официальное название «Колхозный праздник».

В архиве А.А.Пластова сохранился «Тематический план выставки “Индустрия социализма”», изданный в 1935 году, на шмуцтитуле которого значились «Народный комиссариат тяжелой промышленности» и «Комитет по организации Всесоюзной художественной выставки к двадцатилетию Октябрьской революции». План насчитывает почти восемьдесят страниц, разделенных на 12 отделов, и содержит пометы, сделанные рукой художника. Среди тем: «План ГОЭЛРО и электрификация страны» — «Изо-интерпретация письма Сталина к Ленину о плане ГОЭЛРО».

В разделе «СССР стал металлическим» значились темы: «Выдача коксового пирога», «Запутало штуку!» («Раскаленная добела, причудливо изогнувшаяся многометровая болванка. Бригада прокатчиков расправляет клубок. Руководит операцией обер-мастер»), «Лето. Жара. В металлургических цехах — водяные беседки. Фонтан. Вокруг беседки завеса из воды. В беседке отдыхают люди, только что освободившиеся от работы у агрегата».

В разделе «Социалистическая индустриализация и реконструкция сельского хозяйства» среди прочих предлагались: «Аэросев», «В избе — свет» — «Свет открыл грязные углы», «В поле» — «Трактор заело».

В разделе «Сатира» — «Лавры Дон-Кихота не дают спать «левым» загибщикам», «Захудалые дворяне» с большой амбицией, но без амуниции».

В разделе «Преображенная страна» — «Бернард Шоу на Электрокомбинате».

В седьмом разделе выставки, озаглавленном «Социалистическая индустриализация и реконструкция сельского хозяйства» значилась тема «Колхозники празднуют хороший урожай» [4, 72]. Она отмечена звездочкой как наиболее важная. На эту тему были написаны

две известнейшие картины — С.В.Герасимова и А.А.Пластова. Рекомендации, несколько предварительных конкурсов, и вот, наконец, 8 декабря 1935 года с художником заключают договор, в первом пункте которого значилось: «Комитет поручает, а художник принимает на себя обязательство написать для выставки “Индустрия Социализма” на материале одного из колхозов художественное произведение на тему: “Колхозники празднуют хороший урожай”».

Тема праздника урожая и вообще сельского праздника — одна из любимейших тем мирового живописного искусства — достаточно вспомнить крестьянские праздники П.П.Рубенса («Кермеса»), П.Брейгеля Старшего («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец»), работы Я.Стена, Д.Тенирса — позволяла Пластову воплотить то, что он «видел, знал и любил с детства», — стихию народной жизни, типы людей, попробовать себя в «большой форме». Множество композиционных эскизов с изображением сходов, митингов, собраний, трагических эпизодов раскулачивания создаются в это время. Впечатления от этой «живой жизни» накладываются на опыт изучения композиций старых мастеров, в том числе и в копиях. Художник мечтает о большой картине. К середине тридцатых годов, если судить по работам, Пластов становится безусловным мастером композиции и его главной целью становится актуализация в современном ему искусстве формы традиционной картины.

«Все-таки, у меня дар такой — безыскусственной композиции, какой я ни у кого не нахожу пока, исключая очень крупных мастеров. Это не хвала, не чванство, но просто констатирование очень ценного факта. Этот режиссерский талант дает мне совсем легко и быстро создавать простые и сложные сцены в то время, как многие и многие не знают, как и куда расставить героев той или иной темы и бьются в бесполезных умствованиях там, где дело можно решить просто и правдиво» [5].

Именно так решена композиция «Праздника урожая».

«Все 85 персонажей моей композиции, закусьивающие, пьющие, пляшущие в неистовстве бабы и девки, лихо откальивающие камаринского матросы, тренькающий на балалайках и гитарах совместно с гармонистами самодеятельный оркестр, блеск бутылок, самоваров и улыбок, сочные яства на переднем плане ... За зеленоватым

комбайном и теневой стороной дома справа бледно-золотистый пейзаж осени, сообщает всему какое-то глубокое лирическое волнение. Я над этой композицией так много думал, так мне хотелось разрешить ее живописно, убедительно, что неужели ее не поймут художники из жюри, да и прочая публика»[6].

Позднее Пластова будут упрекать в отсутствии в картине традиционного композиционного центра. «Признаться, это в задачу мою не входило. На таких вот пирах сам черт не поймет, где самое главное и важное, и что надо смотреть прежде всего. Шум, толчея, гам, песни. Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту. Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до неразберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении...» [7], — писал он впоследствии в автобиографии.

Кажется, что художник буквально поддается завораживающему неистовству всеобщего веселья, и среди этих «пляшущих мужиков и беснующихся баб» изображает себя танцующим в молодежавой форме летчика, «скрыв» лицо своей партнерши.

Художник настаивал на своем праве решить композицию в таком ключе, акцентируя «хоровой», народный характер картины — именно так когда-то В.В.Стасов определял репинский «Крестный ход».

Картина была одобрительно встречена критиками, многие из которых (например, Н.Щекотов) были воспитаны старой русской культурой.

Тезис Н.М.Щекотова о связи с репинской традицией, о «черноземной силе» русского крестьянства, «которую не могли сломить ни века рабства и угнетения, и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение» [8, 64–66], поразительным образом прямо попадает в скрытый от всех пластовский замысел Пугачевщины, «русского бунта», который буквально не оставлял художника на протяжении всей его жизни, эскизы к которому сопровождают всю его творческую жизнь.

«Реализм Пластова здесь не более реализм, чем в полотнах так любимого им Тинторетто или Веронезе или чем в “Кермессах” Рубенса», — отмечал в своих заметках сын художника, Николай Аркадьевич, безусловно, лучший знаток его творчества. — До сих пор привычно

упрекают Пластова за “Колхозных праздник”. Причем поначалу этот мужицкий пир вызывал возмущение своей неуправляемой стихией, далеко выплескивающейся за те пределы, которые определялись для только что побежденного крестьянства. Привлеченные художником атрибуты благонамеренности, даже портрет Сталина, без которого жюри не мыслило появление этой картины на выставке, никак не избавили художника от настороженных взглядов — часто досадительных — разглядеть в мужиках за столом пирующих “кулаков” с которыми только что успешно справились.

Ныне столь же мало придается значения решаемой художником задаче — все читают “жить стало лучше...” и заносят картину в реестр служебного реализма, соцреализма вопиющей неправды, хотя задача воспроизведения реально существующего события не ставилась художником, да и не могла быть поставлена за отсутствием такового в реальности... Сотни этюдов, богачейший типаж, собранный художником к этой картине не делает ее более реалистичной, чем пирушки Гальсовских офицеров или “Брак в Кане Галилейской” Веронезе» [9].

Пластов учился у старых мастеров не только выстроенности композиции и виртуозности рисунка, но и многомерности смыслов, подобно импрессионистам «вводя современные ему мотивы в художественное пространство классических живописных кодов» [10, 56].

Как и все «большие» картины мирового искусства, «Праздник урожая» есть некая контаминация смыслов, не предполагающая прямого перевода на язык категорий и понятий.

На эту же тему «Праздник урожая» был написан балет Д.Д.Шостаковича «Светлый ручей», премьера которого состоялась 4 апреля 1935 года. Это был третий балет Шостаковича на современную советскую тематику. «Первые два — “Золотой век” и “Болт”, — писал композитор, — в драматургическом отношении я считаю крайне неудачными. Мне кажется, главная ошибка заключается в том, что авторы либретто, пытаясь показать в балетном спектакле нашу действительность, совершенно не учли балетной специфики» [11, 21].

Праздником открывался и балет «Золотой век».

«К окончанию полевых работ, на праздник урожая, в район должна

прибыть из столичного театра артистическая бригада. Из ближайшего колхоза «Светлый ручей» пришли на полустанок встречать гостей», — говорилось в либретто.

Однако совершенно ясно, что соотнесенность балета со столь политически актуальной темой коллективизации слишком условна и соответствует пушкинской формуле гения — «давай мне мысль какую хочешь...». Автора волновали, прежде всего, музыкальные и пластические сущности, а отнюдь не идеологические проблемы. Вместе с тем, как и в «Золотом веке», в балете присутствуют герои, ритмы, пластика, стилистические проблемы современной автору жизни.

«Восторгаясь балетными партитурами Чайковского, танцами любимых балерин в “Тщетной предосторожности” и других классических балетов, юный композитор, проявлял неподдельный интерес к музыке быта, к тем живым интонациям, которые во все времена, постепенно переходя из языка улицы в академические словари, питали так называемую “высокую” музыку» [11, 23].

Отстаивая в своем искусстве специфику классического балетного и оперного искусства, Шостакович, безусловно, противостоял концепциям идеологов РАПМа (уже распущенного, но идеологически еще живого), апологетам нового «пролетарского» искусства и примитивно понимаемого реализма. Он работает над формой, убедительно доказывая, что и современная реальность может быть уложена в безупречную классическую балетную постановку.

«Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный для зрителя и для исполнителя. Танцевать на ритмически и мелодически рыхлом материале, по- моему, не только трудно, но и попросту невозможно» [11, 21].

«Откровенно говоря, глядя всякий раз на так называемую “чистую пантомиму”, я не могу отделаться от ощущения, что предомногу происходит разговор глухонемых. Есть в этой, казалось бы “реалистичности” какая-то непреодолимая ненатуральность. Как в опере не обойдешься без пения (тоже ведь условность), так и не выкинешь танца из балета. Не бороться с этой условностью надо, а оправдать ее» [11, 21].

Классическая форма балета оказалась способной воплотить сложную

семантику исторической смены эпох, смены стилей и смыслов. Люди 30-х годов становятся героями классического балета. Комизм, «водевильность» балета — не только дань классической балетной традиции, но аллюзия новых поэтических смыслов, привнесенных в драматургию А.П. Чеховым (именно к этой традиции восходят образы «дачников»).

Балет, как и поставленная в это же время опера «Леди Макбет», имел огромный успех. Вполне одобрительными были и отзывы критиков, в числе которых был И.Солляртинский, отметивший «очень высокий профессиональный уровень хореографии и общий тонус советский жизнерадостности» [11, 17]. С другой стороны, уже намечились развитые позже обвинения в недостаточной «сюжетности» и несоответствии жизненной правде. Потом эти обвинения и станут основой печально знаменитой статьи «Балетная фальшь»: «В балете музыка... решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью» [11, 34]. Действительно, — ничего.

И безусловно прав был один из первых критиков, утверждавший, что «создается впечатление, что Шостакович писал музыку к своим собственным мыслям, куда более значительным и содержательным, чем либретто» [11, 25].

На долгие десятилетия балет Шостаковича был изъят из балетного репертуара.

Картину Пластова ожидала не менее драматическая судьба. В 1956 году его просили переписать картину, (а фактически историю) заменив портрет Сталина букетом цветов. На это художник ответил отказом. Впоследствии она более чем на четверть века исчезла из экспозиции Русского музея.

«Злопахательству критикующих изображенное на картине “богатство” что противопоставишь? Дворян всегда дворян, что с нее спрашивать. Пока народ безмолвствует — таким “ребятам” — ход. Пусть себе потешаются. Но ведь всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее» [12].

Мечта о счастье, желание сделать жизнь своих современников более радостной, человеческой и достойной, вывести их на балетную сцену, изобразить на холсте — все это определило высокие гуманистические смыслы искусства.

«Мне хочется в будущей картине, — писал художник об одном из своих замыслов, — путем соответствующей композиции, ритма, общего колорита передать словами непередаваемый момент в природе, когда вдруг лицом к лицу встаешь с первозданной красотой, с неизреченным чудом небес, и на это мгновение вдруг падают с тебя оковы твоего ничтожного бытия, и душе, освобожденной и внезапно просветленной, на краткие мгновения приоткрываются заветные двери райских обителей. Мне хочется, чтобы взглянув на эту вещь, человек вздохнул бы вздохом какого-то освобождения — пусть на мгновение и то хорошо бы» [13].

По странной прихоти судьбы, именно в это время в СССР начинают выходить тома серии «Мастера искусства об искусстве». Впервые на русском языке были опубликованы интереснейшие документы истории мирового искусства. В том числе «Протокол заседания трибунала инквизиции», (где речь тоже идет о празднике, — картине «Пир в доме Левия»), где великий Веронезе, возможно, впервые в истории говорит о праве, долге и свободе художника: «Я пишу картины со всеми теми соображениями, которые свойственны моему уму, и сообразно тому, как он их понимает... я снова говорю то, что я уже сказал: для меня это долг — следовать тем примерам, которые мне дали учителя...» [14, 235–237].

Примечания:

1. *Степанова С.С.* Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. — СПб.: Искусство-СПб., 2011.
2. *Морозов А.И.* Конец утопии. — М.: Галарт, 1993.
3. *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — М., 1965.
4. Индустрия социализма. Тематический план всесоюзной художественной выставки. — М., 1935.

5. *Платов А.А.* Письмо Платовой Н.А. 26.11.1935. Архив семьи Платовых. Москва.
6. *Платов А.А.* письмо Платовой Н.А. 16.04.1936. Архив семьи Платовых. Москва.
7. *Платов А.А.* Автобиография. Архив семьи Платовых. Москва.
8. *Щекотов Н.М.* Живопись // Творчество. — 1939. — № 4.
9. *Платов Н.А.* Неопубликованные заметки. Архив семьи Платовых. Москва.
10. *Герман М.* Импрессионизм. — СПб.: Азбука-классика. 2008. Светлый Ручей. — М.: Театралис, 2012.
11. *Платов А.А.* Письмо Костину В.И. 20.03.1956. Архив семьи Платовых. Москва.
12. *Платов А.А.* Письмо Платовой Н.А. 19.11.1935. Архив семьи Платовых. Москва.
13. Мастера искусства об искусстве. Т.1. — М., 1937.

Библиография:

1. *Морозов А.И.* Конец утопии. — М.: Галарт, 1993.
2. Праздник по-русски. — СПб.: Palace edition, 2011.
3. Мастера искусства об искусстве. Т. 1. — М., 1937.
4. *Костин В.И.* Среди художников. — М.: Советский художник, 1986.

С.Л. Аристова

О ГОДАХ, УНЕСЕННЫХ ВЕТРОМ, СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ НА КАФЕДРЕ «ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

Исполнилась полнота времен... [1]

Талант собирательства и просветительства. Ученики Прокопия Александровича Тельтевского вспоминают о нем как о выдающемся ученом, знатоке коллекции музея Строгановской академии, музеев заповедных мест России, просветителе — авторе блистательных лекций, посвященных Отечественному искусству.

Talent gathering and enlightening. Students Procopius Alexandrovich Teltevskogo remember him as an outstanding scientist, an expert on the museum's collection Stroganov academy, museums, protected places in Russia, educator — author of brilliant lectures on national art.

Ключевые слова: наука, искусство, педагог, ученик, ученый, музей, книги.

Keywords: science, art, teacher, student, scholar, museum, books.

Название этой статьи совсем не случайно. Эти слова написал мне однажды мой учитель Прокопий Александрович Тельтевский.

Выдающийся ученый, педагог, человек редкой настоящей души. Представитель замечательной плеяды создателей Строгановской школы. И как великий дар судьбы — учитель с большой буквы, который открыл мне путь в профессию, озаренную светом искусства.

Именно Прокопий Александрович пригласил меня в музей Строгановки и показал экспонаты — произведения русского декоративно-прикладного искусства, украшенные надписями их

создателей. Он знал мою любовь к филологии и народному искусству. Именно здесь, в Строгановском музее, он подарил мне тему моей будущей диссертации «Фольклорные аспекты межвидовых связей в русском прикладном искусстве XVII–XIX вв. (“легенды” на изделиях)». Но для меня сам Прокопий Александрович всегда был и останется человеком, жизнь которого — словно красивая настоящая легенда служения людям, своей стране, искусству. О том, что «предназначение искусства — посылать свет в глубины человеческого сердца», Прокопий Александрович напоминал нам всей своей жизнью, каждым порывом своей вдохновенной души просто и естественно. Этот дар он нес как умение человека дышать или как талант верить в высокое, освещая своей верой все вокруг.

Истоки биографии Прокопия Александровича, его беззаветная любовь к Отечеству, русскому искусству начинаются на Севере, в его родном городе Великом Устюге. Книги «Великий Устюг» и «Великий Устюг. Архитектура и искусство XVII–XIX вв.» словно хранят тепло души их автора, несущего живое слово о своей родине, русском национальном зодчестве.

В стенах Московского архитектурного института, с 1941 г. и на дорогах Великой Отечественной войны он бережно хранил эту сокровенную память о далеком Севере, о прекрасных творениях его талантливых мастеров. Он, тогда командир роты автоматчиков, русский солдат, участвующий в освобождении Румынии, Болгарии, Венгрии, Югославии, Австрии, рассказывал своим однополчанам о России, о ее великом искусстве. Как истинный знаток художественной культуры, он с восхищением отзывался и о памятниках европейского искусства. Прокопий Александрович тихо хранил воспоминания о военном времени. И о его наградах мы узнали только потом, когда Прокопия Александровича не стало: Орден Красной Звезды (1945 г.), медали «За отвагу» I и II степени, «За победу над Германией», «За освобождение Белграда».

После войны Прокопий Александрович продолжил учебу в Московском архитектурном институте, работал в Центральных реставрационных мастерских. После окончания вуза — в научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры

Академии Архитектуры СССР. В 1954 году защитил диссертацию на тему «Архитектурные памятники конца XVII века, связанные с именем архитектора Бухвостова», получив ученую степень кандидата архитектуры. В 1965 году на Ученом Совете Академии художеств СССР Прокопий Александрович Тельтевский защитил докторскую диссертацию на тему «Проблемы барокко в русской архитектуре», получив ученую степень доктора искусствоведения. В дальнейшем с 1968 года Прокопий Александрович работал старшим научным сотрудником Института истории и теории искусства Министерства культуры СССР. Прокопий Александрович — представитель Президиума научно-методического Совета Министерства культуры СССР, член Специализированных Советов ВНИИТЭ, ВНИИ Министерства культуры СССР. Прокопий Александрович Тельтевский являлся Председателем Комиссии по изучению и охране памятников архитектуры Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

30 января 1976 года решением Совета МВХПУ (б. Строгановское) Прокопий Александрович Тельтевский избран по конкурсу и утвержден приказом ректора от 19 марта 1976 года № 212 в должности профессора, заведующего кафедрой истории искусств.

2 сентября 1977 года (приказ № 744 по МВХПУ) Прокопий Александрович Тельтевский назначен проректором училища по научной работе. Прокопий Александрович преподавал в художественных вузах, но главным делом его жизни стала Строгановка. Он берег и развивал традиции Строгановской школы. Под его руководством аспирантура МВХПУ стала настоящим ареолом будущего науки. Защиты диссертаций аспирантов, соискателей не только нашей страны, но из-за рубежа — Вьетнама, Мексики, Китая, Сирии, Египта становились знаковыми событиями в истории искусствознания. Издание межвузовского сборника научных трудов, ежегодные научно-теоретические конференции, подготовка и проведение многих важных мероприятий в Строгановском училище вошли, благодаря внимательному отношению Прокопия Александровича, в историю нашего вуза.

В музее Строгановского училища велась серьезная научно-

методическая работа: изучение фондов музея, их пополнение, научная атрибуция и каталогизация, открытие новых разделов в пространстве музея — отдельные страницы научно-исследовательской деятельности Прокопия Александровича Тельтевского. Благодаря его стараниям и отношению к людям, делу, которому он был беззаветно предан, к 125-летию юбилею в 1989 году был издан единственный после воссоздания Строгановского училища путеводитель по музею — «Музей Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское)». Он способствовал пополнению коллекции предметов декоративно-прикладного искусства, организации раздела по истории промышленного дизайна, где также были представлены макеты лучших дипломных проектов выпускников факультета «Промышленное искусство». Изучение материалов музейных коллекций становилось, благодаря Прокопию Александровичу Тельтевскому, темой многих научных исследований. Дар Собирателя и Просветителя, Ученого и Педагога проявлялся в нем удивительно органично. Научные путешествия, новые экскурсионные маршруты не только по Москве, городам Золотого Кольца России, заповедным местам любимого Севера. Преподаватели и аспиранты училища в выходные дни становились участниками творческих научных выездных семинаров и слушателями блистательных по эрудиции лекций Прокопия Александровича Тельтевского.

15 июня 2015 года Прокопию Александровичу Тельтевскому исполнилось 100 лет. В преддверии этого события и к 190-летию МГХПА имени Строганова в Строгановской академии состоялась Международная научная конференция «Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс». В этой конференции приняли участие многие ученики Прокопия Александровича Тельтевского. Яркие интересные исследования под руководством Прокопия Александровича Тельтевского в 80-е, начале 90-х годов XX столетия состоялись как в сфере декоративно-прикладного искусства, так и в пространстве дизайна. Научная тематика диссертационных исследований МВХПУ была определена, благодаря Прокопию Александровичу, с учетом будущего в развитии науки. В этом контексте хочется вспомнить научные открытия Александра Николаевича

Лаврентьева, Ксении Андреевны Кондратьевой, Марии Терентьевны Майстровской и Елены Анатольевны Заевой-Бурдонской, Николая Викторовича Брызгова и Владимира Борисовича Кошаева, Никиты Евгеньевича Розанова, Елены Евгеньевны Докучаевой и многих других замечательных учеников, ученых и педагогов Строгановской академии.

В качестве дорогих гостей на конференции присутствовали дети и внуки Прокопия Александровича Тельтевского.

«История искусств» — это не только название кафедры в нашем вузе, не только дисциплина, которая объединила профессионально тех, кто читал лекции по этой специальности. В некоторой степени, — это несение духовной памяти, служение искусству, к которому мы всегда должны быть готовы. И еще это люди. Те, кто стоял у истоков исторической летописи Строгановской школы преподавания этой дисциплины в училище, те, кто навсегда определил главное в нашей работе. И вспоминаются слова о том, что познает, прежде всего, не тот, кто мыслит, а тот, кто любит. За этим видится главное — искреннее и творчески-профессиональное сохранение и развитие традиций Строгановской школы. Имена, лица...

*Из дальних лет, из снов волшебных,
И сердце каждого храня,
Божественно и совершенно
Нам светят лица, имена...*

Жизнь в пространстве любимой Строгановки под сенью любимой кафедры «Истории искусств». Творческое, научное содружество педагогов в служении людям, культуре, своей Родине. Вспоминая их ежедневный труд души на благо будущего поколения своей страны, обретаешь надежду на будущее России. Мы только начинаем вспоминать этих скромных служителей миру искусства и науки кафедры «Истории искусств», руководимой Прокопием Александровичем Тельтевским. Надеемся, что это будет своеобразный цикл публикаций. У каждого из нас свой путь, своя судьба в нашем общем доме, который мы по-прежнему называем «Строгановка». И это ощущение причастности, единения — не просто редкий и драгоценный дар нашей педагогической семьи, это наполняющая смыслом жизнь каждого из нас.

Высокий статус художественно-промышленной академии еще более утверждает значимость того огромного бесценного наследия в сфере художественной культуры, хранителями и носителями которого мы являемся. Внимательно и бережно отнесемся к тому, чем мы обладаем и как мы несем эти знания в жизнь.

*Средь тихих дел и слов негромких
Дана искусства благодать,
Созвучье душ — материй тонких,
Я верю, ангелы хранят!*

Примечания:

1. *Данилова И.Е.* Исполнилась полнота времен... Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. — М., 2004.

Библиография:

1. Декоративное и прикладное искусство. Межвузовский сборник научных трудов. Московский художественно-промышленный институт имени С.Г.Строганова. — М., 1985.

2. Проспект института. — М., 1993.

3. Художественно-промышленная школа как национальная ценность. К 170-летию основания Строгановского училища. Сборник статей. — М., 1996.

4. Искусство стран и народов мира. Краткая энциклопедия. Т. III. 20 статей с описанием русских городов. — М., 1971.

5. Всобщая история архитектуры. В 12 томах. Т. 6. Гл. 5. Статья «Архитектура 1700-х — 1750-х годов». — М., 1968.

6. Неопубликованные чертежи Успенского собора в Рязани // Советский архитектор. — 1952. — № 3.

7. Церковь села Степановское // Архитектурное наследство. — 1959. — № 9.

8. *Тельтевский П.А.* Великий Устюг. — М., 1960.

9. *Тельтевский П.А.* Великий Устюг. Архитектура и искусство. XVII–XIX веков. — М., 1977.

10. Древние города Подмосковья. — М., 1974.
11. Зодчий Бухвостов. — М., 1960.
12. Сокровища земли Вологодской. П.А.Тельтевский. — М., 1986.
13. Московские шедевры. — М., 1983.
14. *Сенникова А.Г.* Памяти Прокопия Александровича Тельтевского. Архив наследия. — М., 2002.
15. Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс. Материалы Международной научной конференции 20 марта 2015. — М., 2015.

Е.В. Жердев, А.В. Безин

ДИЗАЙН ФОТОТЕХНИКИ: ОТ МЕХАНИЧЕСКИХ ДО ЦИФРОВЫХ СИСТЕМ

В статье впервые рассматривается процесс вхождения фотографии в различные области науки, промышленности и искусства; исследуются разделение фототехники по принципу функционирования в механических структурах и феномен объединения различных функций фотографирования на одной матричной основе в цифровых технологиях. Стилистика формообразования фототехники изменяется в зависимости от эстетических предпочтений времени и технологических инноваций.

A subject matter of the article is a first described process in which photography becomes part of activity in different spheres of science, industry and art; principles of differentiation of cameras with mechanical instrumentation and integration of functions on a single matrix basis in digital technologies. Stylistics of art form is changed following aesthetics sense of time, and this is so for photographic instrumentation too.

Ключевые слова: дизайн, фототехника, механические конструкции, цифровые технологии, эстетика, стиль, форма.

Keywords: industrial design, photographic cameras, mechanics structure, digital technologies, aesthetic, style, art form.

Промышленная революция XVIII - XIX веков привела к тому, что техника и искусство, будучи синкретичными при ручном производстве, стали развиваться самостоятельно. Этот факт отразился и на формообразовании первых фотоаппаратов. Особенности и сложности фотографической техники привели к тому, что изделия стали терять эстетические качества. Появились мнения, что сочетание красивого

с полезным противоречит существованию машинного производства. Полновластно царствующие инженеры с пренебрежением относились к внешнему виду фотоаппаратов, заботясь только о том, чтобы машина как можно лучше выполняла заданную ей работу. Для первых фотоаппаратов характерны строго геометризованные формы. Их корпуса изготавливались в основном «ящичного» типа. В ряде аппаратов применялся новый материал в изготовлении корпусов — алюминий. Однако, используя его, инженеры не смогли отойти от ящичной формы, изготовленной из дерева. В этом сказывалась консервативность мышления инженеров, непонимание ими свойств и художественно-технологических возможностей нового материала.

В отличие от других изделий, которые «страдали» эклектикой или были выполнены в стиле модерн, фотоаппараты носили конструктивный характер. Они не подвергались облагораживанию путем прикрытия технической формы декоративными украшениями и прикладной орнаментикой.

Отсутствие связи формообразования фототехники с искусством не носило прогрессивного характера, поскольку даже при всей порочности некоторых художественных концепций они знаменовали собой новый этап в отношении между творчеством художника и промышленным производством. Художниками этого периода была создана первая, хотя еще весьма несовершенная, попытка создать контакт между искусством и индустриальной техникой. Однако, эта проблема касается внешнего вида фотоаппаратуры. Что касается функциональной сущности фотоаппарата, то здесь важно отметить его роль в открытии совершенно нового вида искусства — искусства документального и художественного изображения окружающего мира не с помощью ручного труда, как это делается в изобразительном искусстве, а с помощью механики. Таким образом возникло искусство фотографии, которое наложило на качество дизайна внешнего вида фотоаппаратов еще большую ответственность, так как инструмент, позволяющий фотографу создавать произведения искусства, не может быть некрасивым. Кроме того, само фотоискусство стало средством художественной выразительности в графическом дизайне. Это переплетение противоречий, связанных с глубоким знанием

природы фотоискусства и художественно-эстетических принципов формообразования, является существенной основой проектирования фототехники.

Фотоискусство стало разновидностью художественного творчества, в основе которого лежит использование выразительных возможностей фотографии. Особое место фотоискусства в художественной культуре определяется тем, что оно стало первым в истории «техническим» искусством, которое могло возникнуть лишь на основе определенных достижений в науке (физике, химии, оптике) и технике. К середине XX века, когда группа видов технического искусства пополнилась кинематографом, телевидением и т. д., фотоискусство превратилось в обширную и все более раздвигающую свои границы область творчества, куда как самостоятельные разновидности входят документальное фотоискусство, художественная фотография и прикладное фотоискусство, используемое в плакате, оформлении книг, рекламе и т. д.

Многие представители изобразительного искусства с появлением нового, необычного «технического» средства фиксации изображений стали использовать фотографию в своем творчестве. Ранняя фотография открыто имитировала произведения живописи; каждое направление в изобразительном искусстве XIX века (романтизм, критический реализм, импрессионизм) имело своего двойника в пикториальной (то есть подражающей живописи) фотографии. Приверженцы пикториализма, получившего название художественной фотографии, немало сделали для того, чтобы фотоискусство обрело высокую изобразительную культуру, ощутило свою органическую связь с живописью.

К наиболее примечательным результатам подобные поиски привели в фотопортрете. Г.Ф.Надарво Франции, Дж.М.Камерон в Великобритании, А.И.Деньер и С.Л.Левицкий в России и другие, восприняв от живописи мастерство анализа человеческой индивидуальности, вместе с тем сделали важный шаг на пути использования различных съемочных эффектов (освещения и т.д.) для достоверной передачи документально воссозданных черт личности портретируемого человека [1].

Фотографы-пикториалисты, в большинстве случаев в прошлом живописцы и графики, создавали очень сложные по замыслу и исполнению композиции. Нередко при этом фотографу приходилось

монтировать произведение из нескольких негативов. Процесс работы над фотокомпозициями зачастую включал в себя создание графических набросков — так, как это принято при создании живописных полотен. В дальнейшем этот процесс лег в основу такого направления в фотоискусстве как фотомонтаж.

При механическом способе фотомонтажа из фотографий вырезают нужные изображения, подгоняют их путем увеличения под необходимый масштаб, склеивают на листе бумаги, ретушируют, затем переснимают. При проекционном способе фотомонтажа на бумаге последовательно печатают изображения с ряда негативов. При этом используют так называемые маски, последовательно перекрывающие те или иные части негатива. Фотомонтаж широко применяется при изготовлении плакатов, реклам, политических карикатур и . д. Среди крупнейших мастеров отечественного фотомонтажа можно выделить А.М.Родченко, Л.М.Лисицкого, Г.Г.Клуциса, А.С.Житомирского и других. Из зарубежных мастеров фотомонтажа необходимо отметить Дж. Хартфилда (Германия).

Монтажность - один из ключевых принципов искусства XX века. Само слово «монтаж» обязано своим происхождением кинематографу. Однако предтечей самого принципа монтажа можно считать технику коллажа. От абстрактных композиций - наклеек из текстов, фактур и газетных вырезок, которые создавали российские футуристы в 1910-е годы, был один шаг до сюжетного фотомонтажа. Одним из ярких примеров фотомонтажа можно считать иллюстрацию А.М. Родченко к поэме В.В. Маяковского «Про это», изданной в 1923 году [2].

Исторически важной вехой в развитии фотоискусства явились исполненные Э. Майбриджем (США) циклы фотографий, снятых несколькими камерами с разных точек зрения («Галопирующая лошадь», 1878; «Фигура в движении», «Прыгающая девушка» — оба 1887), которые обнаружили необычайную красоту пластики реальных движений. Во многом благодаря этим новшествам в первой четверти XX века усилился интерес к созданию аппаратов для съемки движущихся людей, животных и быстротекущих процессов. В этом плане во Франции было разработано «фотографическое ружье» Мареля. Английский фотограф Тальборт, новатор на многих этапах

развития фототехники, успешно фотографировал страницы газеты «Лондон Таймс», укрепленные на быстровращающемся диске. Все это привело к развитию фототехники как для создания документальных и художественных кинофильмов, так и для научных исследований.

В 1895 году французы Луи Жан Люмьер и его брат Огюст изобрели киноаппарат для съемки и проекции «движущихся фотографий». Первые фильмы («Выход рабочих с фабрики Люмьера», «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка»), снятые братьями Люмьер, демонстрировались в 1895 году в подвале «Гран-кафе» на бульваре Капуцинов в Париже.

В связи со спецификой указанных областей деятельности появились и специальные киносъёмочные аппараты. Так, для документального и художественного кино к базовой механической конструкции фотоаппарата добавились зеркальный obturator, коллективная линза, тянущий зубчатый барабан, кадровое окно, фильмочный канал, скачковый механизм, подающая и принимающая кассеты, двигатель и другие. Кроме этих элементов в конструкциях киноаппаратов появились дополнительные приставки, насадки, набор разнофункциональных объективов. Как отечественные, так и иностранные киноаппараты выпускались для съемки на различную по ширине киноплёнку и разный формат кадра. Многообразие специфики съёмки и постоянное усовершенствование съёмочного процесса привели во всем мире к огромному разнообразию классов и внешних видов киноаппаратов. Благодаря изобретению кинотехники стало развиваться, наряду с фотоискусством, новое искусство - киноискусство.

Подвижность киноаппарата и разнообразие применяемой при съёмке оптики дают возможность представить в кадре огромные пространства и большие массы людей (общий план), небольшие группы людей в их взаимоотношениях (средний план), человеческий портрет или отдельную деталь (крупный план). Благодаря этому в границах кадра могут быть выделены наиболее существенные, эстетически значимые стороны изображаемого объекта. Соединение кадров в монтаже служит выражением мысли автора, создает непрерывность развития действия, организует зрительное повествование, позволяет путем сопоставления отдельных планов метафорически истолковывать действие, формирует ритм фильма.

Кино есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и времени. Известный кинематографист Дзига Вертов, один из пионеров киноискусства, писал: «Да здравствует динамическая геометрия, пробеги точек, линий, плоскостей, объемов, да здравствует поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй» [3].

За время развития киноискусства сформировались четыре основных его вида: художественная (игровая) кинематография, воплощающая средствами исполнительского творчества произведений кинодраматургии или адаптированные произведения прозы, драматургии, поэзии; документальная кинематография, являющаяся особым видом образной публицистики, основывающаяся преимущественно на непосредственной фиксации на пленку реальной действительности; мультипликационная кинематография, «одушевляющая» графические или кукольные персонажи; научно-популярная кинематография, использующая средства этих трех видов для пропаганды научных знаний.

С появлением фотоаппаратов началось изучение быстропротекающих физических процессов. Заслуги создания кинематической скоростной регистрации быстропротекающих процессов принадлежит французскому физиологу Марей. В 1882 году он изобрел и сконструировал первый съемочный аппарат, который дал ему возможность следить за полетом птицы и получить двенадцать снимков этого процесса в течение одной секунды. Возможности этого аппарата были весьма ограничены и в 1890 году Марей представил Академии наук новый аппарат, который он назвал «хронофотограф». С появлением целлулоидной ленты Марей удалось снять первые фильмы движений человека и животных со скоростью 110 кадров в секунду, что было поистине замечательно для того времени. Марей применил свой метод во всех отраслях науки, не только для изучения движения животных, птиц, насекомых, микроорганизмов, но также физических и механических явлений.

Следующей скоростной моделью киноаппарата явился многообъективный аппарат Бюля (50 объектив). Перед объективами

вращался диск затвора с небольшими отверстиями. За полный оборот диска все объективы открывались последовательно один за другим для однократного экспонирования. Это фотографическая установка явилась прототипом аппаратов с прерывистым движением пленки, осуществляемой впоследствии грейферным устройством. Затем был разработан принцип высокоскоростной съемки, основанный на равномерном движении светочувствительного материала. Кадровое изображение осуществлялось с помощью оптической компенсации.

По мере востребованности еще более высокоскоростных фоторегистраторов быстропротекающих процессов были изобретены аппараты с оптической коммутацией изображения, аппараты растровые и аппараты с электронно-оптическим преобразователем изображения.

Высокоскоростная фотокиносъемочная аппаратура используется на воде (суда, подводные боксы, подводные средства передвижения), в воздухе (самолеты, ракеты, космические корабли), на земле (лаборатории, промышленные объекты и области науки, полевые условия). С помощью высокоскоростной фотокиносъемочной аппаратуры проводятся исследования работы звеньев механизмов, ударных волн после взрыва, гидродинамики, баллистики, работы ракетных двигателей; исследования в областях высокотемпературной плазмы, квантовой электроники, физики твердого тела, ядерной физики и т. д. [4].

Области применения фотоаппарата гораздо обширнее, чем могут показаться на первый взгляд. Это не только любительская или профессиональная художественная съемка, это различные сферы деятельности человека. Например, в медицине применяются фотоаппараты специального назначения с применением различных насадок. Первые такие аппараты изготавливались на базе фотокамеры «Зенит» («Зенит-В», «Зенит-16», «Сюрприз-МТ»), выпускавшиеся на Красногорском заводе им. С.А.Зверева. Для фотографирования глазного дна пациентов в медицине использовались фотоаппараты серии «Зеница» («Зеница-МТ-1», «Зеница-МТ-2»). Они позволяли получать фотоизображения глазного дна размером 24x36 мм. Встроенное в камеру индикаторное устройство обеспечивало впечатывание на пленку цифровой информации, в частности, порядковый номер пациента.

Существуют фотокамеры для аэрофотосъемки и съемки из космоса.

Аэрофотосъемка появилась еще задолго до создания самолетов - в эпоху аэростатов и воздушных шаров. В 1855 году фотограф Надар сделал фотоснимок Парижа с воздушного шара, находившегося на высоте 200 метров. В австрийской армии с 1900 — 1906 гг. производились успешные опыты фотографирования с воздушного шара и дирижабля. В России в 1885 году была сформирована воздухоплавательная команда во главе с поручиком А.М.Кованько, которая провела съемку Санкт-Петербурга.

Если в начале своего развития воздушное фотографирование в основном применялось исключительно в военных целях, то позже аэросъемка стала использоваться в картографических целях, для изучения рельефа земной поверхности и отдельных ее объектов. Например, именно благодаря аэросъемке советские ученые смогли изучить район падения знаменитого тунгусского метеорита, добраться до которого мешали непроходимая тайга и болота.

Вследствие этих особенностей воздушной съемки инженерам приходилось работать над созданием такой фотоаппаратуры, которая бы полностью соответствовала целому набору жестких требований. Фотоаппарат для аэросъемки должен был иметь прочную, надежную конструкцию, минимальные вес и габариты, обладать безотказностью в условиях полета и низких температур. Кроме того, фотокамеры для аэросъемки должны обеспечивать резкость и высокое качество изображения, возможность получения снимков через короткие промежутки времени.

Воздушное фотографирование является одним из основных методов исследования и изучения земной поверхности и атмосферы. Помимо получения красивых и интересных фотографий с воздуха, аэросъемка дает наиболее объективную информацию о характере поверхности земли и рельефа местности. Эти фотоматериалы затем широко используются в самых разных областях народного хозяйства, науки и техники.

Особое направление научной фотографии — это космическая фотосъемка, производящаяся со значительных высот. Для этой цели применялся фотоаппарат «МКФ-6М», который работал практически в непрерывном режиме на космических станциях «Салют-6» и «Салют-7». Фотоаппарат «МКФ-6М» позволял получать фотоснимки, пригодные для

всех типов прецизионной обработки изображений, включая возможность фотометрического и фотограмметрического анализа с использованием цифровых и оптико-электронных способов обработки данных.

На аппаратах «Зонд-6» и «Зонд-7», запущенных по программе облета Луны, был установлен среднеформатный зеркальный фотоаппарат «Киев-С». Его основными особенностями являлись: шторный затвор, дистанционный спуск и электропривод для вывода затвора и транспортировки пленки. С помощью этого фотоаппарата были получены фотографии лунной поверхности, и в том числе снимки обратной стороны Луны. В 1974 году был разработан среднеформатный зеркальный фотоаппарат «ФК-6» со шторным затвором и форматом кадра 6x6 см. Корпус фотокамеры отличался повышенной пожаробезопасностью для возможности работы на борту космического корабля в атмосфере с повышенным содержанием кислорода. Аппарат «ФК-6» использовался на советском пилотируемом космическом корабле «Союз-19», в задачи которого входила стыковка с американским космическим кораблем «Аполлон».

С момента появления аэрофотосъемки было создано немало необычных и уникальных фотоаппаратов, способных осуществлять фотографирование поверхности и атмосферы со значительных высот. В наши дни аэрофотосъемка применяется уже не только для военных или топографических целей, но и для получения великолепных панорамных изображений с поистине редкими и завораживающими кадрами.

В 1970-е годы Красногорский завод им. С.А. Зверева отказывается от производства своего первого детища в области малоформатного фотоаппаратостроения — камеры «Зоркий». Наступает эра зеркального фотоаппарата «Зенит». Им снимают любители, путешественники, профессиональные фотографы и космонавты. В сентябре 1974 года бортинженер Ю.П. Артюхин, член экипажа космической станции «Салют-3», привез на завод «Зенит-Е» — камеру, побывавшую на борту станции и запечатлевшую Землю из космоса [5].

В 1970-2000-е годы внешние виды фотоаппаратов, включая линейку «Зенит», были разработаны дизайнерами - выпускниками Строгановки. Эти проекты вошли в дизайн-концепцию оптико-электронной и оптико-механической продукции Красногорского завода им. С.А.Зверева, за

которую коллективу дизайнеров (В.Ф.Рунге, Е.В.Жердев, Е.Я.Рыбникова, Е.А.Сурова, Н.А.Щербакова) была присуждена Государственная премия Российской Федерации в области литературы и искусства 2001 года.

В семидесятые годы на Красногорском заводе им. С.А. Зверева фотография была использована в изготовлении кинофототеодолитов (например, КТС-1). Эти оптико-электронные приборы обеспечивали автоматическое сопровождение объектов авиационной и ракетной техники по их тепловому излучению и регистрацию в реальном масштабе времени угловых координат, запись или передачу их на линию связи. Для кинофототеодолитов впервые были разработаны и изготовлены зеркально-линзовые объективы из фтористого кальция и фтористого лития, работающие в инфракрасном диапазоне спектра. Высокочувствительные многоэлементные приемники излучения, система глубокого охлаждения, аппаратура регистрации интенсивности объекта, оригинальные сканирующие устройства, подвижные кабелепереходы обеспечивали подачу информации на подвижные фотоприемники.

Фотография используется в созданном красногорскими инженерами и дизайнерами уникальном приборе для мавзолея Ленина, позволяющем получать стереопару фотоизображений с реперными точками. С помощью таких снимков можно бесконтактным методом определить объем тела с точностью до десятых долей миллиметра. Благодаря красногорской аппаратуре, работающие в мавзолее ученые легко улавливают малейшие изменения деталей лица мумии. Подобные приборы используются также для съемки движущихся кораблей, дельфинов и других объектов.

С появлением огромного разнообразия и количества объектов фототехники в середине XX века возникла проблема их унификации и агрегатирования. Типологический анализ конструкций всех видов фототехники показывал, что существуют базовые элементы, например, двигатели, корпуса, специфические рукоятки управления и т. д., но существуют и всевозможные приставки, насадки такие, как разнофокусные объективы, разнообъемные кассеты с пленкой, видеоискатели и др., которые не имеют унифицированного способа соединения. То есть конструкции у этих аппаратов были соединены жестким способом и не имели возможности взаимозаменяемости. Все это привело к необходимости, хотя бы в отдельных случаях, создать взаимозаменяемые агрегируемые системы.

В 1970-е годы на Красногорском заводе им. С.А.Зверева была разработана система многофункциональной высокоскоростной фотокиноаппаратуры, на которую было выдано свидетельство на промышленный образец (Автор Е.В. Жердев. Фоторегистратор высокоскоростной. Свидетельство №5772, с приоритетом от 24 марта 1975 г. Опубликовано в бюллетене «Промышленные образцы и товарные знаки» № 41, с.200-201, 1976 г.). Эта система была разработана на основе метода агрегатирования, который в то время был чрезвычайно актуален.

Сущность метода агрегатирования заключается в замене ранее широко распространенных моноблочных конструкций полиблочными, состоящими из унифицированных узлов-агрегатов, позволяющих производить их перекомпоновку в конструкции различного функционального назначения, создавать развивающиеся структуры. Этот метод по тем временам обладал следующими преимуществами: позволял значительно повысить производительность труда, оптимизировать типизацию аппаратуры; отличался рациональностью и взаимозаменяемостью конструкции; вел к снижению себестоимости изделий; сокращал сроки проектирования; улучшал эксплуатацию аппаратуры и ускорял ее ремонт; освобождал потребителя от излишнего многообразия фотоаппаратуры.

В этом контексте в Швеции известным дизайнером Сикстеном Сасоном (1912-1969) в 1948 году была разработана легендарная фотокамера «Хассельблад 1600F» форматом 6×6. Фотокамера стала во всем мире стандартом для студийной фотографии. В 1970-е годы фотокамера была модернизирована и стала представлять собой агрегируемую систему с набором объективов, видоискателей, кассет и т.д., что позволяло ее перестраивать в зависимости от той или иной функциональной необходимости.

Важной проблемой в дизайне фототехники становится адаптация человека к смене техносистем, в частности, при переходе механических к цифровым технологиям. Например, пользование фотоаппаратом до цифровых технологий имело совсем иную природу. Человек пользуясь фотоаппаратом был в центре эксплуатационного процесса. Он мог разобрать и собрать фотоаппарат. Фотограф органично сливался с процессом съемки, умел заряжать фотоаппарат пленкой, сам проявлял и

закреплял изображение с помощью специальных химикатов, сам печатал фотографии. Каждый фотограф стремился создать целую систему унифицированных агрегатов, состоящих из серии разнофокусных объективов, кассет, видоискателей, штативов и т.д. То есть человек чувствовал себя соучастником творческого процесса и, как считал Родченко, товарищем и другом фотоаппарата. Это поднимало фотографа до уровня художника со своей индивидуальной манерой, со своими эстетическими и вкусовыми качествами.

До последнего времени, какими бы новыми и беспрецедентными были функция и форма вещи, возможность ее понимания была обусловлена прежде всего макроскопическим характером ее частей и деталей, зримостью и «осязаемостью» ее механики. Ясно читаемая конструкция из частей задавала своего рода набросок, план-схему образа вещи и объясняла способ ее функционирования. Благодаря этому образ механического изделия можно было легко идентифицировать с его функциональным назначением.

Однако в последние годы весьма перспективными становятся цифровые технологии, основанные на представлении сигналов дискретными полосами аналоговых уровней, а не в виде непрерывного спектра. Цифровые схемы состоят в основном из логических элементов, а также могут быть связаны между собой счетчиками и триггерами. Они главным образом используются в вычислительной цифровой электронике, прежде всего компьютерах, в различных областях электротехники, таких как игровые автоматы, робототехника, автоматизация, измерительные приборы, радио- и телекоммуникационные устройства, фототехника и т.д.

Очевидно, что в течение последних десятилетий мы переживаем одно из фундаментальных изменений. Если рассматривать перспективы использования технологий для создания новых форм искусства, то прогресс в компьютерных технологиях предлагает гораздо больше возможностей даже по сравнению с такими революционными событиями, как изобретение фотографии или кино. Новые технологии оказали влияние на художественную среду и в результате возник новый феномен искусства – цифровые искусства, в которых основную функцию выполняет фототехника.

Возникновение цифровых искусств повлекло за собой появление новых художественных жанров и форм. Такие области как, например, трехмерная анимация, виртуальная действительность, интерактивные системы и интернет позволяют открыть небывало широкие творческие возможности.

Используя язык цифровой культуры, цифровые искусства сразу же противопоставили себе традиционные виды искусств, которые именуются по отношению к цифровым аналоговыми. Цифровые искусства как открытая система развиваются и активно взаимодействуют с аналоговыми искусствами, оказывая на них влияние. Так, в первую очередь подверглись влиянию цифровых искусств наиболее традиционные виды изобразительного искусства—живопись, графика, скульптура. Начали появляться голографические изображения, имитирующие картину, скульптуру, рельеф, даже архитектуру. Наиболее активно цифровая культура повлияла на синтетические искусства—хэппенинг, перформанс, видео-арт и др.

Цифровые технологии основательно проникли практически во все сферы нашей жизни. Широко применяются они сегодня и в сфере современной наружной рекламы. Наиболее ярким примером эффективного использования цифровых технологий в этой области можно назвать рекламу на электронных дисплеях. В настоящее время масштабные экраны, на которых прокручиваются рекламные ролики стали практически неотъемлемой частью ландшафта любого крупного города.

Цифровые технологии легли в основу цифровой фотографии. В 1981г. Sony выпускает камеру Sony Mavica (сокращение от Magnetic Video Camera), с которой и принято отсчитывать историю современной цифровой фотографии. Mavica была полноценной зеркальной камерой со сменными объективами и имела разрешение 570×490 пикселей (0,28 Мп). Она записывала отдельные кадры в формате NTSC и поэтому официально называлась «статической видеокамерой» (Still video camera). В техническом плане Mavica была продолжением линейки телевизионных камер Sony на основе ПЗС-матриц. Во многом, появление Mavica было переворотом, аналогичным изобретению химического фотопроцесса в начале 19-го века. На смену громоздким телекамерам

с электронно-лучевыми трубками пришло компактное устройство на основе твердотельного ПЗС-сенсора. Полученные на ПЗС-матрице изображения сохранялись на специальном гибком магнитном диске в аналоговом видеоформате NTSC. Диск был похож на современную дискету, но имел размер 2 дюйма. На него можно было записать до 50 кадров, а также звуковые комментарии. Диск был перезаписываемый и назывался Video Floppy и Mavipak.

2003 год явился началом выпуска Canon EOS 300D — первой доступной по цене широкому кругу фотографов зеркальной цифровой фотокамеры со сменными объективами. Благодаря этому факту, а также выпуску аналогичных камер другими производителями, произошло массовое вытеснение плёнки не только из среды непритязательных любителей и профессионалов, но и среди «продвинутых» любителей, до этого относившихся к цифровой фотографии довольно прохладно.

С 2008 г. начинается выпуск Nikon D90 — первой цифровой зеркальной камеры с возможностью записи HDTV. Таким образом, как показывает тенденция, будущее фотоаппаратостроение определяется цифровыми технологиями [6].

В то же время в эпоху цифровых технологий идентифицировать художественными средствами форму с ее функциональным назначением чрезвычайно трудно. Например, фотографировать сегодня может любой. Надо только освоить несколько кнопок. Поэтому сейчас кругом полно фотолюбителей. Но они не представляют себе, как в таких фотоаппаратах происходит процесс съемки. В цифровых устройствах один миниатюрный электронный базовый элемент может обеспечить и фотосъемку, и киносъемку, и телефонную связь, и предъявление времени, и входение в интернет и многие другие функции. Электронная начинка микроскопична и таинственна для понимания: известны только входы и выходы. Сами формы вещей с электронной начинкой мало чем отличаются друг от друга. Такая вещь может свободно вступать в коммуникацию, используя разные модели интеракции, и иметь какую угодно форму, не поддающуюся идентификации подобной вещам с механической сущностью.

С приходом цифровых технологий происходит удивительная тенденция в развитии фототехники. До цифровых технологий, в эпоху механических устройств, невозможно было себе представить что



Рисунок 1. Механический панорамный фотоаппарат «HORIZON». Дизайнер Е.В. Жердев

фотография и кинематография смогут слиться в одном устройстве. В настоящее время цифровые системы позволяют на одной электронной базе, на одной матричной основе производить как фотосъемку так и киносъемку.

В дизайне фототехники важными являются и стилевые парадигмы, которые сопровождали ее формообразование на пути к цифровым технологиям. Первые фотоаппараты в своей основе были строго геометризованы: корпуса изготавливались в виде прямоугольной формы, а объективы - в виде цилиндрической. Это было связано с ограниченными технологическими возможностями производства.

В период глобального увлечения стилем «стримлайн» и появлением первых образцов пластмасс некоторые дизайнеры стали придавать фотоаппаратам более пластичные формы. Это, например, касается фотоаппарата «Кодак» (США), выполненного в 1936 году дизайнером У.Тигом.

В середине XX века в мире царствовал стиль «Браун». Его особенностями являются отсутствие декора, ярких цветовых отношений, имитации материалов. В этом стиле колористическая гамма построена на тонких оттенках серого цвета, а также на



Рисунок 2. Цифровой панорамный фотоаппарат «HORIZON». Дизайнер Е.Я. Рыбникова. Общий вид спереди



Рисунок 3. Цифровой панорамный фотоаппарат «HORIZON». Дизайнер Е.Я. Рыбникова. Общий вид сзади

сочетании черного и белого. Успех стиля «Браун» объяснялся, наряду с простотой форм, технологии изготовления и др., еще и тем, что в конце 50-х годов наступило пресыщение обтекаемого стиля типа «стримлайн». Появившийся товар с прямоугольными формами, с геометрической простотой пластика, с неброским цветовым решением вызвал огромный спрос у потребителей. Продукция «Браун» сразу же получила международное признание, была отмечена высшими наградами на триенналях в Милане в 1957, 1960, 1962 гг. Стиль «Браун» нашел отражение в фотоаппаратах «Сапон» (Япония), «Praktica» (ГДР), «Зоркий-10», «Зенит-Е», «Сокол», «Киев» (СССР) и многих других.

В конце XX века в фотоаппаратостроении актуализировался биоморфизм. Для биоморфизма характерно использование природных форм. Этот стиль широко использует естественные очертания форм животного и растительного мира. Особенно он стал актуальным с появлением полистирола, литья под давлением и компьютерных технологий. В этом стиле успешно работают Л. Колани (фотоаппарат «Сапон»), Ф. Порше (фотоаппарат ЕСХ1). В России в стиле «биоморфизм» был спроектирован (2004 г.) и серийно выпускается в настоящее время панорамный механический фотоаппарат «HORIZON» (дизайнер Е.В. Жердев) (рис. 1.).

В 2010-х годах чаще стали встречаться цифровые фотоаппараты,

выполненные в стиле «Хай-тек». Он известен как промышленный стиль, как результат высоких технологий. В дизайне этот стиль заимствован из архитектуры, характерен для эпохи посмодернизма. Хай-тек отличается внешней простотой и элегантностью, использованием промышленных материалов, изготовленных с помощью новейших технологий. Наглядными примерами стиля могут служить дипломный проект цифрового профессионального съемочного аппарата «Кинор-3D», выполненного Е.В.Зеленецкой в 2011 году в МГХПА им. С.Г.Строганова (руководитель проекта Е.В.Жердев) и проект цифрового панорамного фотоаппарата «HORIZON», выполненного в 2012 году на ОАО «Красногорский завод им. С.А.Зверева» выпускницей Строгановки (1977 г.) дизайнером Е.А.Рыбниковой (рис. 2, рис. 3.).

Библиография:

1. *Жердев Е.В., Безин А.В.* Из истории дизайна фототехники на ее ранних этапах развития / Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 1/2015. - с. 324-336.
2. *Лаврентьев А.* Лаборатория конструктивизма. М.: Грантъ, 2000. 256 с.
3. *Дзига Вертов.* Мы. Вариант манифеста. - «Кино-фот» № 1, 1922, с. 12
4. *Жердев Е.В.* Особенности формообразования многофункциональных промышленных изделий (на примере художественного конструирования высокоскоростной фотокиноаппаратуры). Автореф. на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения. М., 1983
5. *Мазурова Л.А.* Красногорский завод имени С.А. Зверева. От истоков до дня сегодняшнего. - М: Спец-Адрес, 2007. - 200 с.
6. *Брызгов Н.В., Жердев Е.В.* Промышленный дизайн: история, современность, футурология. Учебное пособие. МГХПА им. С.Г. Строганова. М., 2015.- 543 с.

РАБОТА С КАМЕРАМИ КАК ОСНОВА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНТЕРАКТИВНОСТИ ИГРОВОГО ПРОЦЕССА В РАМКАХ ГЕЙМ-ДИЗАЙНА

В статье рассматриваются особенности использования в гейм-дизайне различных типов камер, применяемых непосредственно в игровом процессе с целью обеспечения визуального восприятия пользователем результатов совершаемых им в игровом пространстве действий. Также в рамках данного исследования приводится классификация приемов, способствующих повышению уровня экспрессии и динамики повествования игрового проекта.

The present article deals with the unique characteristics of various camera types used within the framework of game design in order to enable and enhance the perception of the results of a user's activity in the game play. The paper also includes the classification of methods, the implementation of which increases the level of expression and narrative dynamics of a game.

Ключевые слова: гейм-дизайн, траектория движения, экспозиция, статичная камера, параллакс, локация, прокрутка, изометрический вид, планы.

Keywords: game design, trajectory, exposition, static camera, parallax, location, scrolling, isometry, views.

В самом общем виде гейм-дизайн можно определить как «процесс принятия решений о том, какой будет игра» [1]. Данный вид проектной деятельности включает в себя разработку содержания игрового процесса, правил, регламентирующих ход геймплея (англ. *gameplay*, процесс взаимодействия пользователя с различными аспектами игрового проекта

в рамках его механики), равно как и процесс отбора стилистически обоснованных решений при разработке визуальной составляющей, посредством которой и осуществляется деятельное и осмысленное взаимодействие пользователя с виртуальным миром игры [2].

Таким образом, при разработке локаций (уровней), различных игровых механик и иных элементов геймплея необходимо понимать, что работа с камерами, являющимися «глазами» игрока, становится единственным способом продемонстрировать пользователю создаваемый игровой мир, со всеми наполняющими его событиями, персонажами, объектами и аудио-визуальными эффектами. Раскадровка, анимация и общий уровень визуальной экспрессии напрямую зависят от продуманности размещения, корректности настройки и функционирования камер.

На сегодняшний день в большинстве видео- и компьютерных игр пользователю доступно несколько различных положений камеры, между которыми он может переключаться в любой момент игрового процесса. При этом, с точки зрения гейм-дизайна, важно уже на начальном этапе разработки выбрать основную экспозицию и осуществлять проектирование игровых событий, основываясь именно на ней.

Стоит отметить, что экспозицией в литературе называют составную часть сюжета, логически предшествующую завязке и намечающую исходную ситуацию. В кинематографе и индустрии интерактивных развлечений предоставление целевой аудитории необходимой информации, помогающей понять происходящее на экране, как правило, происходит на стадии завязки конфликта или после разрешения очередного кризиса в нарративе, сопровождающегося снижением эмоционального напряжения, что способствует облегчению усвоения новой информации, предвещающей дальнейшее развитие событий.

Говоря об экспозиции в контексте видео- и компьютерных игр выделяют следующие ее виды:

- экспозиция в рамках сюжета, призванная посредством диалогов и кат-сцен ввести пользователя в курс дела, объяснив ему нюансы сюжетных хитросплетений;
- экспозиция, касающаяся главных героев игры, предоставляет биографические и иные сведения о персонажах. Стоит отметить, что данные типы экспозиции как способ информирования игрока при

недостаточном высоком уровне реализации могут восприниматься как крайне надуманные и неправдоподобные, мешая тем самым погружению пользователя в мир игры;

- экспозиция, сформированная посредством геймплея, является не только уникальной особенностью данного направления проектной деятельности [3], но и наиболее востребованным и органичным способом информирования пользователя в нем, о чем будет сказано ниже.

Как правило, решение о выборе того или иного положения камеры в качестве основного базируется на принадлежности разрабатываемого игрового проекта к одному из жанров, особенностям платформы, для которой он разрабатывается, а также на ожиданиях и предпочтениях целевой аудитории [4]. Например, крайне неудачным является вид «от первого лица» в играх жанра «шутер» (англ. shooter, жанр компьютерных и видеоигр, ориентированных на устранение в рамках игрового процесса противников посредством ведения прицельного огня из различных типов вооружения [5]) при воспроизведении на мобильных устройствах с сенсорным экраном, так как в данном случае многие пользователи испытывают затруднения при прицеливании за счет ухудшения обзорности вследствие закрытия части дисплея пальцами руки, что существенно снижает точность и скорость стрельбы [6].

Итак, на сегодняшний день выделяют следующие виды камер:

- статичная камера (англ. static camera), которая следует из названия, не меняет своего положения и является зафиксированной на определенном игровом экране, локации или изображении. В «примитивных» компьютерных играх (данный термин введен теоретиками и практиками гейм-дизайна Ф.Диллом и Дж.Платтеном для обозначения игр, возникших в момент зарождения индустрии интерактивных развлечений и включающих в себя ранние аркады и текстовые игры, существовавшие в рамках жесточайших ограничений со стороны аппаратной части [7]), такой вид камеры использовался вынужденно по причине отсутствия иных ее видов. Статичная камера, позволяющая наблюдать за несколькими игровыми объектами одновременно, стала еще более востребованной на момент появления первых компьютерных игры с эффектом 3-D, где ее фиксированное

положение позволяло скрывать существенные недостатки трехмерных структур, а позднее и текстур на них, выглядевших приемлемо только под определенным углом. Так, например, трудовые и временные затраты на разработку проектов, равно как и скорость отклика программы на действия игрока, можно оптимизировать за счет отсутствия задников у тех объектов и структур, рассматривать которые со всех сторон у пользователя нет необходимости в рамках игрового процесса. На сегодняшний день этот вид камеры, который использовался в ставшем культовым шутере для аркад «Space Invaders» 1978 года, может считаться устаревшим, однако он все еще используется во многих аркадах и играх-головоломках, разработанных на базе flash-технологий. Кроме того, статичная камера с успехом применяется и в некоторых играх жанра «хоррор» (англ. horror, ужасы), где фиксированное положение камеры существенно ограничивает угол обзора, что позволяет в нужных точках расположить различные пугающие элементы, в том числе внезапно появляющиеся персонажи-«скримеры» (англ. screamer, вызывающий внезапным появлением испуг объект в кинематографе и гейм-дизайне), и наполнить игровой процесс максимально гнетущей атмосферой, держа при этом пользователя в постоянном нервном напряжении. К существенным недостаткам данного вида камеры относят довольно низкую динамику визуального ряда, которую во многих случаях приходится компенсировать за счет повышенной экспрессии анимации и значительного количества спецэффектов;

- камера с возможностью прокрутки (англ. scrollable camera) сохраняет преимущества статичной камеры, позволяя располагать часть объектов игрового мира вне поля зрения пользователя и обыграть их появление наиболее драматичным и эффектным образом с целью повышения атмосферности и насыщенности игрового процесса, привнося при этом крайне важный в гейм-дизайне элемент мобильности, что было с успехом продемонстрировано в проекте «Diablo III» от «Blizzard Entertainment»;

- камера с эффектом параллакс-прокрутки (англ. parallax scrolling) произвела революцию в компьютерных играх в 1980-х гг., позволив разработчикам создавать более обширные и насыщенные игровые локации. В целом, движение данного вида камеры синхронизировано

с кажущимся однонаправленным движением игрового мира. Здесь необходимо отметить, что параллакс представляет собой изменение видимого положения объекта относительно удаленного фона, обусловленное пространственным положением наблюдателя [8]. Наиболее эффективно данный вид камеры применяется при объединении всех элементов двухмерной среды, находящихся на переднем, среднем и заднем плане, в единую группу. При этом, изменяя скорость прокрутки планов, гейм-дизайнер может добиться впечатляющих визуальных эффектов, способствующих повышению игровой Вселенной оживляющими ее событиями. Существует два основных способа управления камерой с эффектом параллакс-прокрутки. Первый представляет собой обычную прокрутку (англ. *scrolling*), при которой камера следует за направлением движения игрового персонажа, всегда остающегося в центре экрана, в то время как окружающая его среда движется мимо него. Вторым типом управления данным видом камеры является принудительная прокрутка (англ. *forced scrolling*), когда игрок вынужден подстраиваться под скорость движения камеры. Данный тип обрел популярность, прежде всего, в жанре шутеров от первого и третьего лица и являлся доминирующим на глобальном рынке видеоигр на всем протяжении 1990-х годов. Два режима работы с данным видом камеры оказали огромное влияние на развитие гейм-дизайна как дисциплины и индустрии интерактивных развлечений в целом. Так, первый режим, названный «Режим 7» (англ. *Mode 7*) по седьмому слою фона, использовавшегося при разработке игры «Super Nintendo entertainment system Mode 7», создавал иллюзию бесконечно приближающегося или удаляющегося фона. Данный режим обусловил возможность применения в рамках игрового процесса таких инновационных форм взаимодействия с программой, как масштабирование и поворот слоя заднего плана, что способствовало созданию более интересных и сложных уровней. Кроме того, данный режим обладал функцией многоплановости, позволявший камере перемещаться по оси *Z*, приближая изображение по направлению к игроку и создавая т.н. «двухмерный геймплей». К основным недостаткам данного режима относят, прежде всего, крайне сильную пикселизацию при приближении немасштабируемых спрайтов, представляющих

собой перемещающиеся по экрану растровые изображения. Особо стоит отметить, что ставший классическим игровой проект «Super Mario World» внес в инструментарий гейм-дизайна как проектной дисциплины сразу несколько инновационных методик. Так, например, для эффективного, но происходящего в непринужденной игровой форме обучения пользователя основам игровой механики в небе игрового мира разработчики расположили монеты, заставляющие игрока перемещаться по воздуху с целью их сбора, попутно осваивая технику прыжков. Подобный подход к использованию поощряющих факторов для приобретения необходимых игровых навыков с тех пор используется в огромном количестве разнообразных проектов. Кроме того, игровое пространство данного проекта обладало эффектом гиперобъемности, что стимулировало игроков к исследованию новых областей в рамках нелинейного геймплея;

- камера от первого лица (англ. first person camera) явилась результатом поисков кинематографически выигрышных планов после первых удачных экспериментов по перемещению камеры по оси Z. Первой игрой, в которой использовался вид «от первого лица», стал выпущенный в 1992 году шутер «Wolfenstein 3D». В данном проекте для наложения на трехмерные объекты впервые стали применяться отрисованные вручную текстуры. Кроме того, именно в данной игре впервые был использован прием демонстрации на экране только руки главного действующего персонажа с оружием в ней, впоследствии ставший каноном в шутерах «от первого лица». Этот же прием был использован и в культовом релизе 1993 года «Doom» от компании «id Software», повествующем о борьбе демонических сил со стоящей на страже Добра технологией в лице бойца космического спецназа. Однако в рамках самого геймплея попытки вычленить сюжетные линии в корне пресекались невероятным количеством сцен жесткости. Отдавая себе отчет в необходимости пояснить пользователям особенности нарратива, разработчики к релизу игры опубликовали объемный документ, охватывающий все аспекты игрового мира, его историю и мифологию, что, по мнению одного из создателей проекта Д.Холла, должно было выгодно отличать «Doom» от бессмысленной и беспощадной стрельбы в «Wolfenstein». При этом отсутствие гуманистических идеалов

было крайне положительно воспринято, в том числе за счет бешеной динамики геймплея, его аддиктивности (англ. addictive, способный вызывать привыкание) и удачного применения недавно появившегося на тот момент стереозвука, позволявшего пользователю ориентироваться в пространстве и заранее узнавать о приближении врагов [9].

Возвращаясь к виду «от первого лица», надо сказать, что при довольно широком использовании в играх разнообразных жанров, доминирует он в первую очередь в шутерах «от первого лица», для которых он стал одним из неотъемлемых атрибутов визуальной части. Обусловлено это способностью данного типа камеры полностью соответствовать ожиданиям игроков от проектов данного жанра, как то: удобство прицеливания, возможность внимательно рассмотреть оружие и отдельные внутриигровые объекты, решать головоломки в удобном и привычном ракурсе и т.д., что в совокупности обеспечивает более полное погружение в игровой процесс за счет крайне высокой степени ассоциирования игроком своей личности с персонажем и даже переноса на него всего механизма целеполагания, разумеется, исключительно в рамках игрового процесса [10]. Кроме того, данный вид камеры помогает разработчикам более действенно влиять на эмоциональный фон пользователя посредством проектирования исполненных напряжения или пугающих игровых ситуаций. Но в данном случае крайне важна настройка управления камерой, так как управление ей, в идеальном случае являясь простым, эффективным и оптимально подходящим к системе контроллеров, используемой на конкретной платформе, не должно вызывать у пользователя сколь-нибудь значимых затруднений. Скорость изменения пространственного положения камеры также должна быть тщательно настроена, т.к. слишком быстрая камера не только замедлит игровой прогресс, затруднив реализацию игроком приобретенных им навыков, например, снизив количество попаданий в цель за счет невозможности надлежащим образом прицелиться, но и может вызвать резкое ухудшение самочувствия пользователя, о чем речь пойдет ниже.

Одним из недостатков вида «от первого лица» являются определенные затруднения при определении расстояния до объектов, например, для осуществления одиночных прыжков или их серии. Кроме того,

отсутствие возможности постоянного поддерживать зрительный контакт со своим игровым персонажем может вызвать у ряда пользователей эмоциональное отчуждение и потерю заинтересованности в геймплее. К тому же, при использовании данного типа камеры, разработчикам труднее контролировать получаемую игроком визуальную информацию ввиду отсутствия механизмов принуждения игрока к осмотру объектов только с заранее заданных ракурсов, в результате чего возникает необходимость более детально прорабатывать объекты, с которыми пользователь взаимодействует в игровом процессе.

Несмотря на приведенные выше проблемы при использовании вида «от первого лица», он оптимально подходит для применения различных усиливающих экспрессию происходящего на экране эффектов, среди которых наиболее популярными (подчас до банальности) являются брызги крови в поле зрения игрового персонажа, капли дождя, тепловое видение, имитация работы прибора ночного видения, эффект замутненности зрения и т.д. Например, в серии «Gears of War» режим бега персонажа вызывает тряску картинки с камеры.

Стоит также отметить и прием под названием «Z targeting», впервые отмеченный в релизе 1998 года «Legend of Zelda: Ocarina of Time» и впоследствии использованный во многих популярных играх, таких как «Modern Warfare» и «Mass Effect». В данном случае камера располагается и перемещается таким образом, что протагонист всегда находится к ней лицом.

Говоря об эволюции данного типа камеры, надо сказать, что технический прогресс не обошел его стороной, и на протяжении довольно длительного отрезка времени предпринимаются попытки портирования камеры «от первого лица» в плоскость виртуальной реальности посредством специального оборудования, например, VR-очков. Однако на данный момент отсутствуют способы применения данной технологии в высоко динамичных играх типа файтингов и шутеров ввиду проявления симптомов укачивания (англ. motion sickness syndrome или DIMS). Данный эффект вызывается перегрузкой вестибулярного аппарата вследствие невозможности игроком сфокусировать свой взгляд на крупном статичном объекте достаточно продолжительное время. Именно «синдром укачивания»

обуславливает невозможность использования очков виртуальной реальности в компьютерных и видеоиграх, чей геймплей требует от пользователя активно перемещаться по игровому миру и часто менять направление взгляда, что вызывает тошноту, головокружение и другие симптомы укачивания вплоть до спутанности сознания у значительного числа испытуемых в рамках тестирования оборудования для погружения в виртуальную реальность, что делает невозможным запуск такого оборудования в массовое производство, равно как и затрудняет разработку подходящих для него игровых проектов [11]. В целом, подобные негативные эффекты, вызванные неудобным для игрока положением или режимом перемещения камеры, способствуют повышению уровня испытываемой фрустрации вследствие недостаточно высоких показателей игрового прогресса и невозможности достижения поставленных внутриигровых целей. Впрочем, этот синдром может быть вызван не только экспериментальным оборудованием, но и, реже, некорректной организацией игрового процесса как со стороны пользователя, когда он, например, в результате отсутствия необходимых навыков, вынужден слишком быстро изменять положение камеры, пытаясь держать игровой процесс под контролем, так и при отсутствии в непосредственном окружении игрока значительных по размеру неподвижных объектов, являющимися визуальными акцентами и пространственными ориентирами, что уже является недоработкой гейм-дизайнеров. Также крайне важным для предотвращения «DIMS» является тонкая настройка плавности движения камеры, так как именно ее резкие движения являются основной причиной укачивания.

- камера от третьего лица, везде следующая за игровым персонажем, дает пользователю гораздо лучший обзор, однако, требует тщательно отладки с целью минимизации присущих данному виду недостатков, к которым относят прохождение камеры сквозь тела персонажей и иные твердые объекты игрового мира, такие как, стены зданий, а также окказиональная демонстрация не текстурированных надлежащим образом задников объектов, что существенно снижает эстетическую составляющую игрового опыта, равно как и способствует разрушению эффекта погружения, известного также как «поток» [12]. Впрочем, подобного эффекта можно легко избежать, корректно

задав радиус движения камеры с целью предотвращения пересечения траектории движения камеры с твердотельными объектами. Кроме того, можно применить к объектам эффект прозрачности в момент прохождения сквозь них камеры, что прекрасно подходит для внутренних стен построек. При этом гейм-дизайнеры рекомендуют избегать данный прием при пересечении внешних стен зданий или ограничивающих локации преград, что может нарушить правдоподобность игрового мира и вызвать у игрока сомнения в действующих в нем законах физики.

Далее, периодически наблюдается эффект поочередного отскока камеры от двух вертикальных поверхностей, образующих угол. Подобное поведение камеры можно предотвратить путем ограничения движения персонажа по приближении к внутренним углам конструкций, затруднив доступ туда видимыми или прозрачными преградами. Кроме того, желательно и сами локации планировать таким образом, чтобы перемещение персонажа по возможности носило запланированный разработчиком характер, а расположение противников и ценных внутриигровых предметов было таким, чтобы игровому персонажу и незачем было забиваться в угол.

Касаемо же положения камеры, стоит отметить возможность как жестко ее закрепить на фиксированном расстоянии от персонажа и задать траекторию движения, четко следующую за всеми его движениями, так и дать ей определенную свободу движения, позволив несколько отдаляться от персонажа и перемещаться вокруг него.

У разработчиков существуют различные взгляды на то, насколько игрок может и должен контролировать положение камеры. Прежде всего, существуют проекты, в которых пользователь ни при каких условиях не может изменить фиксированное положение камеры, что дает гейм-дизайнеру абсолютный контроль над появляющимся на экране изображением. Другой подход, реализованный, например, в проекте «Metal Gear 2. Sons of liberty», позволяет пользователю переключаться с вида от третьего лица на вид от первого, чтобы осмотреться, повернув камеру на любой угол, а потом снова вернуться к виду «от третьего лица». При этом, автоматическое возвращение камеры в положение «по умолчанию» зачастую крайне положительно воспринимается игроками, так как оно существенно сокращает непродуктивно расходуемое время

в сражениях и иных требующих быстрого реагирования ситуациях. К этому же типу переключений вида камеры можно отнести и отображение на экране вида через оптику оружейного прицела, бинокля, тепловизора или прибора ночного видения;

- изометрическая камера (англ. isometric camera), располагаясь сверху и будучи несколько сдвинутой вбок сцены, позволяет игроку по-новому взглянуть на пространство в игре, привнося нотку сюрреализма и примитивизма, поскольку изометрическая проекция характеризуется использованием одинакового коэффициента искажения по всем трем осям при отображении трехмерного объекта на плоскости [13]. Первой игрой, где применялась изометрическая камера, стала выпущенная в 1984 году «Marble Madness», основанная на эстетике лабиринтов М.Эшера [14]. Данное положение камеры, придающее статусу игрока особую значимость, возводя его в ранг взирающего сверху на подчиненные ему владения существа высшего порядка, зачастую используется для управления обширными территориями виртуального мира, например, городами, за счет возможности применения ничем не ограниченной прокрутки. Кстати, говоря о существах высшего порядка, стоит отметить, что первым из т.н. «симуляторов бога» (данный термин был введен в оборот журналистом Б.Уэйдом) была выпущенная в 1989 году игра «Populous», наделявшая игрока возможностью менять ландшафт уровней, населенных тысячами персонажей [15];

- вид сверху считается на сегодняшний день устаревшим, так как именно он чаще всего использовался в первых аркадных играх. К его основным недостаткам причисляют невозможность в деталях рассмотреть персонажей и отдельные элементы игрового мира. Также, при использовании данного вида камеры в сцене пропадает такое понятие, как «глубина». Более удачным с визуальной точки зрения и экспрессивным является вариант данного положения камеры, сочетающий в себе отображаемые сверху элементы с элементами, на которые камера направлена сбоку, как в игре «Змейка» [16].

Рассмотрев основные типы камер, следует хотя бы в общих чертах описать наиболее востребованные в гейм-дизайне планы охвата сцены. Можно выделить:

- обзорный план, знакомящий пользователя с локацией в целом и

представляющий собой кадр с очень широким ракурсом;

- общий план, охватывающий довольно обширную часть локации и представляющий нескольких игровых персонажей;

- широкий план, дающий пользователю возможность детально рассмотреть занимающих большую часть кадра персонажей;

- средний план, на котором герой изображен по пояс, а в укрупненном среднем плане — по плечи;

- крупный план, на котором лицо персонажа занимает собой весь кадр, что в контексте гейм-дизайна означает тщательную проработку моделей и текстур в рамках подготовки к такой съемке, так как любые недочеты, допущенные на этапах моделирования и текстурирования, становятся отчетливо видны;

- макро крупный план, на котором с целью передачи предельного накала эмоций посредством мимики или выражения глаз изображается лишь часть максимально приближенного к камере лица персонажа. Также данный план подходит для демонстрации головоломок, мини-игр и важных внутриигровых предметов;

- вставка, представляющая собой краткое по времени появление в сцене имеющего непосредственную важность в повествовании предмета (например, оружия, амулета или приближающегося врага), что добавляет драматизма в визуальный ряд;

- точка зрения, консолидирующая в кадре видимые одним из персонажей объекты, помогает пользователю лучше понять своего игрового персонажа, буквально взглянув на мир его глазами [17].

Не менее важную роль играет и угол съемки, являющийся углом наклона камеры по отношению к объекту съемки. Камера может располагаться на высоте глаз персонажа, что считается нейтральным и естественным ракурсом. Верхний ракурс, при котором камера располагается выше персонажа, может вызвать ощущение незначительности изображаемого на экране, но при этом хорошо подходит для демонстрации соотношений и логических связей между отдельными элементами. Нижний ракурс, при котором камера располагается ниже персонажа, используется для передачи ощущения величия, значимости и/или исходящей от персонажа угрозы. При расположении камеры на уровне земли увеличивается экспрессия

подачи, например, неодушевленных, статичных объектов. Кроме того, сделать кадр более экспрессивным можно за счет расположения камеры, именуемого «голландский» (англ. Dutch angle) или «немецкий угол», при котором объектив камеры расположен в стороне от объекта, а линия горизонта «завалена» набок [18]. Съемка же сверху подходит для демонстрации эпичности происходящих событий, давая пользователю возможность охватить взглядом обширную территорию, возвысив его над происходящим.

При этом надо понимать, что оптимально выбранная под конкретную сцену траектории движения камеры позволит не только без потерь передать весь объем визуальной информации, на который рассчитывал гейм-дизайнер, проектируя определенную сцену, но и вызвать гамму эмоций, чья интенсивность прямо пропорциональна успеху реализации применяемых техник повышения экспрессии. Более того, определение оптимально подходящей для каждого отдельного момента игрового процесса траектории движения камеры способно повысить эстетическую ценность игрового проекта, сделав визуальный ряд более кинематографичным, насыщенным и разноплановым. К самыми распространенными траекториями движения камеры можно отнести:

- дугу, когда камера совершает круговое движение, центр которого совмещен с персонажем или иным объектом игрового мира, занимающим в кадре доминирующее положение. Данная траектория применяется для показа особенно зрелищных и значимых моментов, и подходит, например, для перехода игрока на следующий, более высокий, уровень;

- траектория «Dolly zoom» (англ. dolly, операторская тележка для кино- и видеокамеры) является популярным приемом, позволяющим продемонстрировать особенно эмоционально насыщенные моменты повествования путем движения камеры как по направлению к персонажу, так и от него с сохранением фокусного расстояния, что дает ощущение неизменности объекта съемки при смене ракурса обзора всех остальных объектов, повышая тем самым визуальную экспрессию. Имитируя движение тележки с камерой, называемой «dolly», данная траектория позволяет увеличить динамику происходящего на экране, при этом медленное движение камеры подходит для моментов, нацеленных

на повышение эмоционального напряжения игрока, а молниеносное движение камеры используется для максимально эффектной подачи особо драматичных ситуаций;

- траектория «follow» (англ. follow, следовать) является режимом, при котором камера следует за персонажем, что привносит дополнительную динамики в сцену, и в зависимости от визуальной стилистики игры может быть дополнена эффектом ручной камеры;

- траектория, именуемая «вертикальным панорамированием», используется для достижения эффекта вертикального движения на большой скорости и представляет собой проход камеры по вертикали по направлению к верхней части объекта или к лицу персонажа;

- горизонтальная панорама, образуемая при движении камеры слева направо, используется для получения пользователем общего впечатления от локации или масштабной сцены. При этом вынесение отдельных объектов на передний план может повысить насыщенность визуального ряда;

- наклон камеры (англ. «tiltshot») представляет собой вертикальное движение фокуса камеры при сохранении ее пространственного положения и зачастую дополняется такими визуальными эффектами как блик в объективе, что дополнительно оживляет картинку, получаемую при использовании данной траектории движения камеры;

- наезд камеры в контексте гейм-дизайна необходимо использовать с большой долей осмотрительности, так как подлежащие подобному приближению объекты должны быть детально проработаны и текстурированы для обеспечения надлежащего уровня картинки.

Как видно из приведенной выше базовой классификации, приемы съемки, используемые при разработке видео- и компьютерных игр, большей частью заимствованы из доказавших свою эффективность техник, применяемых в кинематографе, поскольку работа с камерой, на данный момент является единственным способом донесения до пользователя совокупности составляющих игрового процесса, начиная с графики и заканчивая механикой. Проектируя сцену или локацию, необходимо уделить должное внимание подбору оптимального типа камеры, ее положения и траектории движения с целью передачи пользователю всей важной для игрового процесса визуальной

информации, такой как расположение групп противников, пригодных для использования в качестве укрытия структур и недоступных в данный момент внутриигровых интерактивных предметов, пригодных для использования в дальнейшем.

Кроме того, гейм-дизайн перенял у кинематографа и десятилетиями оттачиваемые принципы композиции в кадре, одним из которых является «правило третей», делящее кадр на три равные части по горизонтали и вертикали. Согласно данному правилу, важные части изображения, на которых предполагается сакцентировать внимание зрителя, следует располагать вдоль линий, делящих изображение на девять частей, или в точках их пересечения, именуемых «точками силы» (англ. power points). Такое расположение объектов съемки значительно увеличивает выразительность изображения по сравнению с их размещением в центре кадра. Кроме того, из кинематографа же пришло и понимание того, что в кадре с присутствием движущегося персонажа или объекта, необходимо в направлении вектора движения оставлять достаточное количество свободного, негативного, пространства для формирования динамики визуального повествования. Даже в том случае, когда персонаж расположен спиной к камере, наличие свободного пространства перед ним автоматически включает его в сцену в качестве правомочного ее участника. При этом, если свободное пространство остается позади персонажа, то возникает ощущение выхода героя из сцены или избыточности его там присутствия. Подобная композиция кадра в связи с неоднозначностью ее восприятия должна применяться только при достаточной степени обоснованности со стороны сюжета и/или общей эстетики визуального повествования. Размещенный же точно в центре кадра объект вызывает ощущение статичности, что в силу его наибольшей простоты для восприятия может эффективно применяться для демонстрации пользователю мини-игр и головоломок, так как применение к ним дополнительных визуальных эффектов и иных средств повышения экспрессии может лишь затруднить их восприятие и замедлить игровой прогресс. К тому же, в процессе разработки игровых проектов возникают подходящие условия для использования таких экзотических режимов съемки, для обоснования которых с точки зрения сюжета в кинематографе нужны крайне веские

основания, например, использование вышеупомянутой имитации теплового зрения или демонстрация силуэта персонажа, находящегося за непрозрачным предметом в виде стены или иных конструкций для поддержания постоянного визуального контакта между игроком и его аватаром.

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть важность заимствованных в кинематографе приемов и наработок, которые, адаптируясь у потребностям и задачам гейм-дизайна, способствуют повышению эстетической ценности игровых проектов.

Библиография:

1. *Schell J.* The art of game design. A book of lenses. — Morgan Kaufmann Publishers, 2008. — P. 38.

2. *Казакова Н.Ю., Назаров Ю.В.* История возникновения гейм-дизайна как самостоятельной формы визуального искусства. Жанры видеоигр и основные этапы их разработки // Дизайн и технология. — 2015. — № 43. — С. 91–99.

3. *Skolnick E.* Video Game Storytelling. — Watson-Guption Publications, Berkeley, 2014. — P. 70.

4. *Mitchell B.* Game Design Essentials [Text]. — John Wiley & Sons, 2012. — 322 p.

5. *Parkin S.* An illustrated history of 151 video games [Text]. — Anness Publishing Limited, UK, 2012. — 256 p.

6. URL: <http://www.polygon.com/2012/12/6/3731934/the-drowning-how-to-make-a-touch-screen-fps-not-suck> (дата обращения: 18.09.2014).

7. *Rogers S.* Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. — P. 29.

8. *Panagiotis M.* The effect of mild motion sickness and sopite syndrome on multitasking cognitive performance [Text]. — CA, Naval Postgraduate School, 2013. — 120 p.

9. URL: <http://www.myprism.ru.postman.ru/Photo/Photo.html?http://www.myprism.ru.postman.ru/Photo/Articles/Parallax.html> (дата обращения: 18.09.2015).

10. *Parkin S.* An illustrated history of 151 video games. — Anness Pub-

lishing Limited, UK, 2012. — P. 106.

11. *Dille F., Platten J.* The ultimate guide to video game writing and design. — Random House, Inc., New York, 2007. — P. 11–13.

12. *Csikszentmihalyi M.* Flow: The Psychology of Optimal Experience [Text]. — New York: Harper and Row, 1990.

13. *Rogers S.* Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. — P. 138–139.

14. *Parkin S.* An illustrated history of 151 video games. — Anness Publishing Limited, UK, 2012. — P. 48.

15. *O'Hagan M., Mangiron C.* Game localization: Translating for the global digital entertaining industry. — John Benjamins Publishing Company, 2013. — P. 67.

16. *Rogers S.* Level up. The guide to great video game design. — A John Wiley & Sons, Ltd., Publications, 2010. — P. 121–140.

17. *Solarski C.* Drawing Basics and Video Game Art: Classic to Cutting-Edge Art Techniques [Text]. — Watson-Guptill, 2012. — P. 240.

18. *Bowen Ch., Thompson R.* Grammar of the shot. — Taylor and Francis, 2013. — P. 82.

19. *McCloud S.* Understanding Comics. — Harper, 1993. — P. 71–72.

20. *Dille F., Platten J.* The ultimate guide to video game writing and design. — Random House, Inc., New York, 2007. — P. 23–24.

СОВЕТСКАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ ИНФОГРАФИКА ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА

Настоящая статья посвящена советской научно-популярной инфографике 1920-х гг. Выявлены образцы преемственности с дореволюционной познавательной графикой России. В статье показана роль частно-кооперативных издательств Ленинграда в развитии популяризации графического представления информации. Автором рассмотрены вопросы художественного оформления книги и журналов с использованием средств инфографического дизайна.

This article focuses on the Soviet popular scientific infographic 1920s. There are specimens of continuity with the pre-revolutionary Russian infographics. The article shows the role of private and cooperative publishing houses of Leningrad in the development of the popularization of the graphical representation of information. The author considers questions of decorating books and magazines with the use of infographics design.

Ключевые слова: инфографика, визуализация данных, изобразительная статистика, научно-популярная графика, кооперативные издательства.

Keywords: infographics, data visualization, pictorial statistics, popular scientific graphic, cooperative publishing houses.

Советскую информационную графику 1920–1930-х гг. можно условно разделить на агитационную и познавательную. И если творцы инфографической продукции агитпропа во многом черпали вдохновение в новых революционных образах авангарда [1], то учебная и научно-популярная графика всецело опиралась на художественный

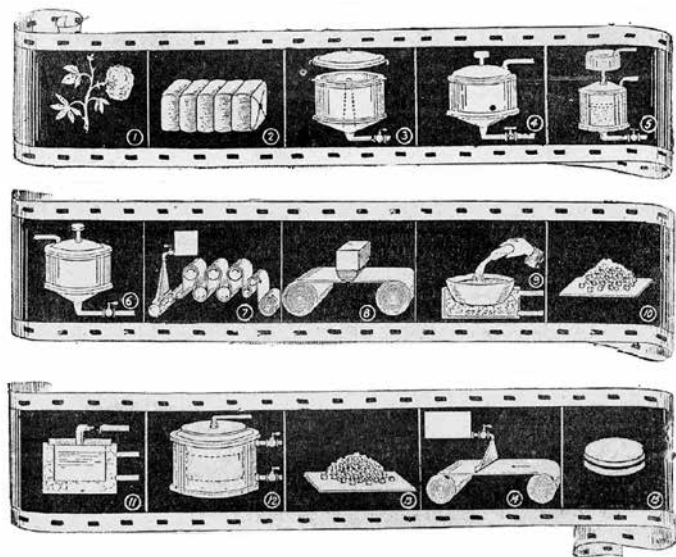
опыт традиционных иллюстраций. Этому способствовала, прежде всего, преемственность дореволюционных изданий и советских научно-популярных книг и журналов. Одни и те же авторы представляли рукописи, одни и те же художники готовили иллюстрации. Порой даже издатели оставались прежними.

Это касалось, например, первого русского научно-популярного еженедельника «Природа и люди», знакомившего читателей в своих научно-популярных публикациях практически со всеми областями знания и использовавшего для этого наглядную подачу материала. Автором многочисленных статей, а с 1913 г. и главным редактором журнала был известный популяризатор науки Я.И.Перельман. Познавательные материалы на различные темы сопровождались иллюстративной и схематически-условной, можно сказать, информационной графикой. После революции опыт журнала «Природа и люди» стал основой для первого советского научно-популярного журнала «В мастерской природы», издававшегося с 1919 по 1929 гг.

Занимательный аспект в представлении серьезных сведений, касающихся как мироустройства, так и конкретных технологий, был чрезвычайно востребован читающей публикой — в первую очередь, молодежью. На молодежь и были направлены многочисленные периодические издания и научно-популярные книги и брошюры, в которых важную роль играла информационная графика в виде условных схем, диаграмм и тематических карт. Среди журналов для юных можно выделить следующие издания: «Знание — сила» (1926–), «Техника — молодежи» (1933–). На более старший возраст были рассчитаны журналы для самообразования «Искры науки» (1925–1932), «Наука и жизнь» (1934–), старейшие представители советских научно-популярных журналов — «Вокруг света» (1861–) и «Природа» (1912–).

Советскому читателю в довоенные годы был хорошо известен естественно-научный журнал «Вестник знания» (1903–1918, 1922–1931, 1933–1941), издание которого было на несколько лет прервано Октябрьской революцией, последующей Гражданской войной и интервенцией. Этот ежемесячный иллюстрированный,

Рисунок 1.
Иллюстрация
технологии
изготовления
кино- и
фотопленки
из журнала
«Вестник знания».
Ленинград, 1928 г.



литературный и популярно-научный журнал был известен читателю в дореволюционной России с 1903 по 1918 гг. Он был задуман его основателем В.В.Битнером как журнал для самообразования, поэтому знакомил своих читателей практически со всеми областями знания, представляя информацию в научно-популярной форме — естественно, с иллюстрациями.

После революции «Вестник знания» стал выходить под редакцией В.М.Бехтерева, с 1928 года — под редакцией С.Ф.Платонова. Схематичная графика, наглядным образом представляющая технологические или биологические процессы, была нередким гостем на страницах журнала. Например, в № 3 за 1928 г. показана технология изготовления кино- и фотопленки (рис. 1). Условные рисунки расположены внутри кадров ленты, имитирующей создаваемый продукт. В большинстве своем довоенные издания печатались в одну краску, поэтому о зрелищности инфографики речь не шла.

Большую роль в формировании познавательной инфографики послереволюционного периода сыграло частно-кооперативное



Рисунок 2.
Настольная игра
«Путешествие
на аэроплане по
СССР» издательства
«Начатки знаний».
Ленинград, 1924 г.

книгоиздание Ленинграда. Создание кооперативных издательств стало возможным с постановлением ВЦИК от 7 июля 1921 г. «О кустарной и мелкой промышленности», разрешавшем каждому гражданину организовать мелкое предприятие, зарегистрировав его в местном Совнархозе. Декретом Совнаркома от 12 декабря 1921 г. «О частных издательствах» советское государство предоставило им дополнительные права. К примеру, разрешалось печатать книги за границей, иметь собственные или арендованные производственные мощности: типографии, склады, магазины. В общей сложности за 1922–1929 гг. возникло свыше пятисот негосударственных издательств [2]. Несмотря на все трудности тех лет, в послереволюционный период они заполняли нишу детской, художественной, учебной, научно-популярной литературы — устраняли читательский голод. Среди них можно выделить культурно-просветительное кооперативное товарищество «Начатки знаний» и издательство «Время».

Издательство культурно-просветительного кооперативного товарищества «Начатки знаний» создал в 1918 г. и возглавил И.Р.Белопольский, который принял деятельное участие в популяризации графического представления информации. Под его руководством издавалась педагогическая, естественнонаучная и детская литература. Всего, вплоть до прекращения своей деятельности в 1930 г., это издательство выпустило в общей сложности около

200 наименований. В этих изданиях четко проглядывалась линия визуального представления знаний, в том числе в игровой форме. Белопольский был автором и конструктором многих обучающих игр: «Путешествие на аэроплане по СССР» (1924), «Вокруг света по пятиконечной звезде» (1925), «Головоломки и игры со спичками» (1925) и пр.

Настольные игры для детей и школьников требовали особого подхода к графике. Она должна была сочетать в себе ясность содержания и условность предметов и образов. В качестве носителей информации выступали карты, планы городов, игровые карточки и фишки. Например, в настольной игре «Путешествие на аэроплане по СССР» на карте страны необходимо было продвигаться по указанным маршрутам с помощью фигурки аэроплана (рис. 2). А в игре «Красные и белые» (1929) использовать карточки с условными рисунками танков и кавалерии. Такие изображения-пиктограммы часто представляли обобщенные понятия: электрическая лампочка символизировала электрификацию, многоэтажное здание — город, а изба — деревню.

Руководитель издательства «Начатки знаний» И.Р.Белопольский был горячим сторонником графического представления информации. Выступая популяризатором этих знаний, он подготовил серию диаграммных тетрадей (1928–1929), в которых были наглядно показаны возможности графического представления числовых данных. Диаграммный материал представлял собой набор сеток и готовых цветных полосок кругов, квадратов для построения диаграмм аппликационным методом. Среди образцов были столбиковые, линейные, радиальные, круговые, секторные и прямоугольные диаграммы. Белопольский характеризовал диаграммные тетради как «веское целесообразное техническое подспорье» [3, с. 1]. Кроме статистического материала, в издательстве выпускались книги и



Рисунок 3. Иллюстрация к задаче о пахарях-путешественниках из книги Я.И.Перельмана «Занимательная арифметика» (художник Ю.Скалдин). Ленинград, 1926 г.

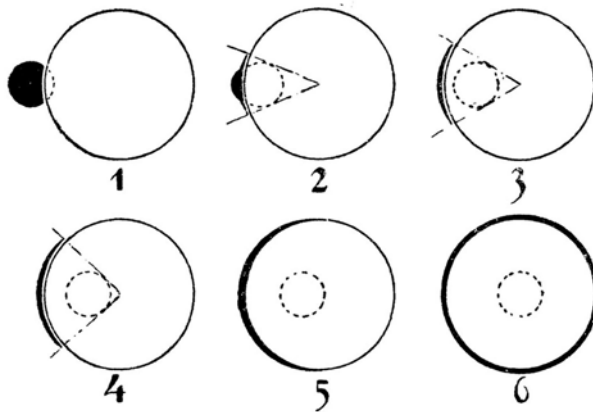


Рисунок 4. Схема
солнечного затмения
на Луне из журнала *«В
мастерской природы»*.
Ленинград, 1924 г.

атласы по географии, происхождению мира, выпускалась «Популярная энциклопедия естествознания» (1927–1928). Эти издания требовали использования научно-популярной информационной графики.

Для оказания помощи в начертании каллиграфических надписей и художественных шрифтов для чертежей и диаграмм в издательство «Благо» выходит в свет сборник «Художественные шрифты и их построение» (1927) под редакцией А.М.Иерусалимского. В нем к шрифтовому оформлению информационной графики привлекаются художники Е.Д.Белуха (впоследствии принимал участие в визостатических работах Ленизогиза), А.Н.Лео, Л.С.Хижинский, С.В.Чехонин и др. Большое внимание в сборнике уделялось обыкновенной конторской каллиграфии и чертежным рукописным шрифтам. Считалось, что в экспликации графиков и карт нет необходимости использовать наборные гарнитуры, поэтому рисованные шрифты занимали определенные позиции в художественном оформлении инфографики.

Другое кооперативное издательство «Время» вошло в историю советской культуры созданием нового вида научно-популярной литературы — серии «Занимательная наука» (1925–1934), которую курировал известный еще до революции популяризатор науки Я.И.Перельман. Эта серия содержала книги по физике, математике, химии, механике, технике, географии астрономии и другим наукам, оформленные в особом новаторском стиле художником

Ю.Д.Скалдиным. Его иллюстрации наглядно представляли сложные научных явлений, показывали технологические процессы, демонстрировали опыты (рис. 3).

По словам Я.И.Перельмана, если популяризатор «не овладел вниманием читателя, все его усилия пропадут даром, как бы увлекательна ни была сама по себе излагаемая им тема» [4, л. 11]. Он отмечал, что без графического сопровождения занимательность изданий была бы под большим вопросом. Не случайно в почти каждом издании он выражал глубокую признательность художнику Ю.Д.Скалдину, снабжавшего его книги «большим числом вдумчиво исполненных иллюстраций» [5, с. 4]. Без этой графики надежды на увлекательность самого предмета были бы тщетны.

Эта серия была настолько популярной, что ее большая часть была настоятельно рекомендована Главполитпросветом для госзакупки. А в 1928 г. эта серия в полном составе была включена в каталог наиболее замечательных книг мирового масштаба по версии Парижского Международного института интеллектуальной кооперации. Интересно отметить, что руководил данной организацией известный библиофил и популяризатор науки Н.А.Рубакин. После закрытия кооперативного издательства «Время» книги серии «Занимательная наука» продолжали переиздаваться государственными издательствами, при этом сохранялась графика и все оформление данного проекта.

Одно из первых кооперативных издательств, созданных в 1918 г. в Петрограде и занимавшееся популяризацией знаний, — «Научное книгоиздательство». Среди его продукции следует отметить первый в России «Атлас Луны» с хорошими изображениями лунной поверхности, которые были исполнены по фотографиям Парижской обсерватории. Издательство выпускало первый советский научно-популярный журнал «В мастерской природы» (1919–1929), который был создан



Рисунок 5. Графическое представление промышленного использования нефти из журнала «В мастерской природы». Ленинград, 1924 г.

по инициативе Я.И.Перельмана. Он же оставался его бессменным редактором. На страницах этого издания можно было встретить различные виды информационной графики: иллюстративную подачу, разрезы и сечения, диаграммы, карты и т. п. (рис. 4, рис. 5).

После упразднения кооперативных издательств многие авторы художники и специалисты в области информационной графики начали сотрудничать с государственными издательствами. Накопленный опыт научно-популярной инфографики был направлен, в том числе, и в агитационно-пропагандистское русло. Наиболее отчетливо такая преемственность наметилась в Ленинграде в рамках работы государственного издательства Ленизогиз, основанного в 1930 г. как издательство массовой коммунистической пропаганды средствами изобразительного искусства.

Библиография:

1. *Лантев В.В.* Художественные особенности агитационной инфографики послереволюционного периода // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г.Строганова. — 2015. — № 1. — С. 372–382.

2. *Свиченская М.К.* Кооперативное книгоиздание 1917–1930 гг.: Основные этапы государственной политики / М.К.Свиченская // Книга: Исследования и материалы. Сб. 72. — 1996. — С. 100–128.

3. Диаграммная тетрадь: Ленточная или столбиковая диаграмма / сост. И.Р.Белопольский. Вып. 1. — Л.: Начатки знаний, 1928. — 16 с.

4. *Перельман Я.И.* Что такое занимательная наука / Я.И.Перельман. — Ленинградское отделение архива АН СССР. Ф. 796. Оп. 2. Ед. хр. 9. Л. 1–12.

5. *Перельман Я.И.* Занимательная геометрия на вольном воздухе и дома / Я.И.Перельман. — Л.: Издательство «Время», 1925. — 254 с.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИРИЛЛИЦЫ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается роль и место кириллического шрифтового искусства в становлении отечественной графики. Осуществляется анализ шрифтовых форм кириллического письма от древнерусских памятников до современных графических произведений.

In this article the role and place of Cyrillic font art in the formation of Russian graphics is considered. The font forms of Cyrillic letters from Old Russian monuments before modern graphic works are analyzed.

Ключевые слова: кириллица, особенности книгопечатания, гражданский шрифт.

Keywords: Cyrillics, features of publishing, civil font.

Кириллица — это одна из двух древнейших славянских азбук, на основе которой построены алфавиты русского, украинского, белорусского, болгарского, сербского, македонского и черногорского языков. Название восходит, как отмечалось, к имени Кирилла, выдающегося просветителя и проповедника христианства у славян. Вопрос о времени создания кириллицы и ее точном хронологическом соотношении с глаголицей окончательно не решен, хотя большинство исследователей относят ее составление к более позднему времени. Азбука создана на основе греческого (византийского) торжественного унциального письма. Буквенный состав древней кириллицы в целом соответствовал древнеболгарской речи [1].

Для передачи ее звуков унциальное письмо было дополнено рядом букв (напр., Ж, Ш, Ъ, Ь и др.). Графический облик славянских букв стилизован по византийскому образцу.

Исторически сложившееся кириллическое письмо находится в постоянном развитии шрифтовых форм, соответствующих культурным запросам места и времени. Рукописные книги Древней Руси — это произведения искусства, которые выполнялись не смывающимися и не тускнеющими красками. Специальными художественными приемами (непревзойденными до настоящего времени) оформлялись также буквы библейских текстов, коричневые тона которых гармонично располагались на розово-желтом пергамене. Это было не подражанием южнославянским стилям (болгарскому, сербскому или македонскому), а стремлением приблизиться к их общему первоисточнику — Византии, чьей преемницей Русь осознавала себя. Красочный стиль Византии с яркими растительными и геометрическими формами был близок буйству жизнеутверждающих красок дохристианской Руси. Золото в сочетании с яркими красками — синей, зеленой, желтой, красной (в том числе и смешанными с белилами) — получило в книжном оформительском искусстве название византийского (старо-византийского) стиля.

В конце XIII века в городах Юго-Западной Руси и таких крупнейших культурных центрах, как Новгород, Ростов Великий, Псков, Тверь, Москва появились рукописи тератологическим украшением страниц. Новгород в этом ряду занимал выдающееся место. Рукописи конца XIV или XV века содержат высокохудожественные украшения, выполненные Феофаном Греком и Андреем Рублевым. В искусствоведческих, исторических и палеографических научных источниках описано множество древнерусских рукописных книг, отличающихся особым стилем украшений или декоративного письма. Однако общая традиционность книжности, объединяющая славянские народы, восходит к кириллице как результату просветительских деяний миссионеров Кирилла и Мефодия. В связи с этим на торжественной церемонии открытия Дня славянской письменности и культуры 24.05.2011 г. Российский патриарх Кирилл констатировал: «Они не только проповедовали Христа, но и вместе с этой проповедью стали создавать письменность, а значит, основы культуры».

С этой точки зрения основы Российской культуры трудно понять вне истории ее письменности.

Кириллица употреблялась у южных, восточных и, предположительно, в течение некоторого времени у западных славян. На Руси была введена в X–XI веках в связи с христианизацией. У восточных и южных славян кириллица имеет длительную традицию, о чем свидетельствуют многочисленные памятники письменности. Древнейшие из них датируются X–XI вв. К точно датированным относятся древнеболгарские надписи на каменных плитах X века: Добруджанская (943 г.) и царя Самуила (993 г.). Рукописные книги или их отрывки, написанные на пергамене, сохранились с XI века [2]. Время и место создания древнейших памятников определяется по палеографическим и языковым приметам. К XI веку относится «Саввина книга» (сборник евангельских чтений — апракос), «Супральская рукопись», «Енинский апостол» и др.

Орнаментированная рукопись Саввиной книги (название происходит от имени писца-священнослужителя Саввы) состоит из двух разных по шрифтовому исполнению частей. Первая из них, древнейшая, выполнена в Болгарии, вторая — русского (предположительно киевского) происхождения [3]. Утрата последней части книги произошла, предположительно, уже в XI веке из-за ее активного чтения. Судя по почерку восстановленной части, по манере письма, исследователи книги пришли к выводу, что восстановление утерянной части текста происходило на Руси. Еще через полтора века обветшали начальные листы Саввиной книги, которые тоже были заменены новыми. Восстановленная таким образом, книга хранится с середины XIII века до настоящего времени, являясь исключительно важным свидетельством развития старославянской письменности. Одним из фундаментальных исследований в этой области является книга В.Н.Щепкина «Рассуждение о языке Саввиной книги».

Супральская рукопись или Супральская минея, представляющая собой крупнейший (285 пергаменных листов) сборник житий святых и проповедей разного происхождения на март месяц (мартовская минея), принадлежала изначально Супральскому монастырю. Впоследствии была разделена на три части и передана на хранение в библиотеку

Варшавы, Любляны и Российскую национальную библиотеку (СПб, собрание А.Ф.Бычкова). В 1904 г. С.Н.Северьянов издал полный текст указанного памятника, который в 1956 г. был издан в 2-х томах в Граце (завершающим изданием стал Супрасьски или Решков сборник. София, 1982 (Т. 1), 1983 (Т. 2)). Рукопись Енинского апостола (39 листов пергамена) была найдена в 1960 году в селе Енино и передана на хранение в библиотеку им. Кирилла и Мефодия в Софии.

В числе русских исторических памятников самая ранняя рукопись — Остромирово евангелие (1056–1057 гг.) представляет собой краткий апракос, в котором чтения, рассказывающие о жизни и учении Христа, расположены по праздничным дням церковного календаря. Это образец письма и художественного оформления рукописной книги, содержащей 294 листа пергамена размером 35x35 см. Рукопись украшена с использованием красок и чистого (накладного) золота. Содержит три большие (во весь лист) миниатюры с изображением евангелистов — Иоанна, Луки, Марка; для Матфея оставлен чистый лист. В тексте, расположенном в две колонки, имеются богато орнаментированные заставки старовизантийского стиля и инициалы (заглавные буквы чтений) с геометрическим орнаментом и антропо- и зооморфными элементами.

В технике исполнения миниатюр и орнаментов можно отметить различные приемы художественного оформления книги. В частности, помимо древнерусских художественных традиций, заметно выделяется роль прикладного искусства — византийской перегородчатой эмали, которая связана как с живописью, так и с ювелирным искусством. Таким образом, Остромирово евангелие является также ценнейшим памятником художественного творчества, проливающим свет на роль и значение византийского влияния на развитие русского промыслового мастерства. Лучшие достижения последнего обычно связывались с заказами представителей знатных родов. Остромирово евангелие не было исключением. В записи одного из четырех писцов — Григория — на с. 294 сообщается, что рукопись писалась с 21 октября 1056 по 12 мая 1057 года по заказу Остромира (в крещении Иосифа). Остромир принадлежал к одному из самых древних знатных и владетельных родов, происходящих от Великого князя Владимира

Святославича. Был близким киевскому князю Изяславичу Ярославичу, по поручению которого, являясь посадником, управлял Новгородской землей. Здесь, предположительно, хранилась рукопись, до того как во время похода Ивана Грозного или реформ патриарха Никона была вывезена в Москву [4]. В настоящее время книга хранится в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ), прежнее название которой — Государственная Публичная библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Если обратиться к истории русской письменности с позиций современных исследований, то особенности ее развития и хронологическая последовательность найденных памятников рассматривается большинством ученых в пределах двух основных периодов развития культуры — дохристианского и после крещения Руси в 988 году. В свете фундаментальных теоретических положений С.П.Обнорского, В.А.Истрина, Д.С.Лихачева, М.Л.Серякова, Г.С.Гриневича и многих других дается анализ основных типов алфавита и характеристика их письменных знаков. В этом отношении особый интерес представляют открытия последних десятилетий, проливающие свет на факты существования письменности в период язычества и раскрывающие особенности ее развития [5].

Учеными рассматриваются древнейшие письменные знаки, в числе которых важную роль играют:

- «причерноморские знаки», открытые в середине IX века в Херсоне, Керчи, Ольвии и других местах греческого поселения на территории России; большинство из них относят к III–IV вв. и связывают родовыми, письменными и магическими обозначениями;

- знаки на предметах бытового обихода и различных ремесленных изделиях (горшки, вазы, пряслица, бляхи и т. п.), в частности, в 1947 году во время раскопок у села Алеканово под Рязанью был найден глиняный сосуд с нанесенными на его поверхность 14 знаками; указанная находка вошла в историю славянской письменности под названием «Алекановская» надпись;

- изобразительный символический орнамент, обнаруженный на вазах и кувшинах, найденный при раскопках на территории Волыни и близ Киева. Их относят к памятникам т. н. «черняховской культуры»

(I–II вв. н. э.) и, согласно мнению Б.А.Рыбакова, рассматривают как древнеславянские сельскохозяйственные календари. В подтверждение выводов подобного рода можно рассматривать «Сказание о письменах» болгарского монаха Храбра (IX–X вв.), в котором утверждается, что еще в древности славяне умели записывать свою речь «чертами и резами» [6].

В.А.Истрин в своей фундаментальной работе «Возникновение и развитие письма» (М.: Наука, 1965) разработал сводную таблицу археологических памятников и литературных свидетельств о дохристианском славянском письме. С точки зрения графического дизайна, на наш взгляд, наибольший интерес представляют работы Б.А.Рыбакова, согласно которым начало применения славянами письма типа «черт и резов», как отмечалось выше, относится к III–IV вв. н. э., об этом свидетельствует «черняховская культура», название которой происходит от могильника у села Черняхов Кагарлыкского района Киевской области, исследованного в 1900–1901 годах. Б.А.Рыбаков рассматривал ее как раннюю древнеславянскую культуру [7]. К этому времени племенной строй славян достиг такого уровня развития, при котором проявилась потребность создания подобного вида письма. Его выполнение осуществлялось на глиняных горшках и вазах, что придавало им не только определенный эстетический вид, но и повышало при этом утилитарную ценность сосудов как хранителей календарных сведений. На основании проводимых исследований, как отмечает В.А.Истрин, учеными осуществлялись попытки воспроизведения протоглаголического письма [8], которые не завершились успехом.

В связи с этим необходимо отметить, что наиболее ранние и фундаментальные исследования глаголической письменности, позволившие разработать классификацию почерков этого вида, принадлежат академику И.В.Ягичу (1838–1923 гг.) — выдающемуся австрийскому и российскому филологу-слависту и эксперту в области славянского языкознания. В своей теории он исходит из происхождения первой славянской азбуки от византийских минускул [9]. Хронологическую систематизацию глаголических памятников он непосредственно связывает с территориальной приуроченностью

земель к христианскому миру, где протекала деятельность святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Все глаголические тексты он разделяет на 5 категорий в зависимости от характера начертания букв.

Устав — название одного из типов славяно-русского кириллического письма. Понятие используется в отечественной палеографии для систематизации индивидуальных почерков XI — начала XV вв. по их общим характеристикам.

Название типа письма происходит от слова «устав», что означает «правило, образец». Самое раннее употребление терминов «устав», «уставное письмо», «книжное уставное письмо» встречается в описях книг русских монастырских и церковных библиотек XVI в. [10]. К числу типологических свойств устава относятся:

- рисованность и монументальность букв, достигаемая четким вписыванием всех деталей в рисунках букв;
- геометричность букв, которые можно вписать в квадрат или четырехугольник;
- преимущественное начертание букв строке без выступов деталей над и под ней (выносных элементов);
- отсутствие наклона букв по отношению к строке;
- пробелы между буквами в словах;
- строгое чередование толстых и тонких линий в рисунке одной и той же буквы.

Самые ранние древнерусские уставные памятники, как отмечалось выше, относятся к XI веку, в числе которых: Остроумово евангелие (1056–1057 гг.), Изборник Святослава (1073 г.), Архангельское евангелие (1092 г.), Минея служебная (сентябрь) (1095–1096 гг.), Минея служебная (октябрь) (1096 г.), Минея служебная (ноябрь) (1097 г.) и др. Наиболее выдающимся памятником, к которому обращаются исследователи уставных рукописных книг, является Остроумово евангелие — древнейшее из числа точно датированных древнерусских книг. Графику уставных памятников изучали И.И.Срезневский, В.Н.Щепкин, Н.П.Каринский, Л.П.Жуковская, Л.В.Милов, О.А.Князевская, А.А.Турилов, а так же другие филологи и историки [11].

Полуустав разновидность кириллического письма, получившая

распространение, начиная со второй половины XIV века и сохранившая свое значение вплоть до XVIII века. В церковной печати используется и в настоящее время.

Важнейшей отличительной особенностью полуустава по отношению к уставу является большая свобода в исполнении, возможность отхода от строгой геометричности, использование кривых линий, не соответствующих правильной дуге, и выносных элементов, а также применение сокращений. При этом появляется наклон письма, несмотря на то, что общий геометрический характер письма сохраняется [12]. Начальный этап развития полуустава принято называть «старшим полууставом»; грань между ним и уставом чрезвычайно тонкая. Это хорошо видно на примере Лаврентьевской летописи, начальная часть которой написана поздним уставным письмом, в то время как последняя, большая ее часть определяется как старший полуустав [13]. В целом же, развитие полуустава открыло возможности для совершенствования художественно-графической составляющей книжных шрифтов. Исследователями-палеографами (А.И.Соболевским, В.Н.Щепкиным, М.Г.Гальченко и др.) исследованы и описаны важнейшие графико-орфографические особенности, появившиеся в русском письме XV века в результате южнославянского влияния. Полуустав стал письмом многогранной национальной литературы эпохи средневековья и лег в основу первых русских типографских шрифтов, открыв для русской культуры эпоху книгопечатания.

Первые печатные книги кириллическим шрифтом «Октоих» и «Часослов» были выпущены Ш.Фиолем в Кракове в 1491 г. [14], [15]. Книгопечатание в Москве началось в 1550-х. Первая точно датированная русская печатная книга выпущена Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем в 1564 г. («Апостол»). В 1574 году И.Федоров во Львове издает первые малороссийские печатные книги («Азбука» и «Апостол»). Еще раньше Франциск Скорина издает в Праге первую белорусскую печатную книгу «Псалтирь» (1517 г.), а затем приступает к печатанию «Библии русской», «абы братия моя Русь люди посполитые, чтучи могли яснее разумети». В 1520 году Ф. Скорина переезжает в столицу Великого княжества Литовского

— Вильну, где основывает первую на территории государства типографию, где в 1522 году издает «Малую подорожную книжку, а в 1525 г. «Апостол» [16].

Утвердившееся в издательском деле название «Малая подорожная книжица» (т.е. «книжка») базируется на предисловии самого автора, который считал важным «писати речи в сей малой подорожной книжице по ряду кратце положены суть». Таким образом, в книжке небольшого формата белорусский гуманист, просветитель и первопечатник поместил Псалтырь, Часослов, восемь акафистов, Шестоднев, Канон покаянный и Последование церковного собрания. По своей структуре, содержанию и функции книга представляет собой православную Псалтырь с воследованием [17]. По утвердившемуся мнению, Малая подорожная книжка, не являясь традиционным изданием, была предназначена для мирян и, в частности для путешествующих купцов.

Вязь — особый декоративный стиль письма, связывающий строку в непрерывный орнамент [18]. Понятие вязи основывается на объединении нескольких букв в один сплошной знак — лигатуру. Лигатуры могут быть достигнуты разными приемами, в соответствии с которыми является:

- мачтовыми, когда буквы объединены одной общей «мачтой» (символом);
- приписными и подчиненными, в этом случае меньшие буквы раздельно или слитно приписываются к большей;
- двухъярусными, когда буква пишется другой буквой;
- замкнутыми, когда одна буква находится внутри другой;
- полузамкнутыми;
- точечными — группа букв пересекается в единой точке;
- пересеченными, когда две буквы пересекают друг друга;
- титловыми, когда на месте пропуска букв ставится особый знак «титло». Титлами сокращаются наиболее употребляемые слова. Написание титловых лигатур, как правило, не допускает вариаций (бг — бог, дх — дух и т. п.);
- дробление общей мачты;
- подвешенные буквы, т.е. буква приобретает дополнительные элементы, максимально дополняя окружающее пространство;

- разнесенные буквы, когда буквы вытягиваются, а их горизонтальные элементы смещаются к краям мачты; при этом горизонтальные линии букв значительно тоньше (почти незаметны) по сравнению с вертикальными;
- широкое применение выносных знаков — нарушение симметрии.

Система письма вязью была заимствована южными славянами из Византии значительно позже возникновения славянской письменности. Первые точно датированные памятники южнославянского происхождения относятся к первой половине XIII века, в России — к концу XIV века. Но именно на русской почве вязь достигла такого расцвета, что может по праву считаться уникальным вкладом русского искусства в мировую культуру. Указанному явлению способствовали, в основном, два обстоятельства.

Во-первых, основным техническим приемом вязи является мачтовая лигатура при которой, как указано выше, две вертикальные линии двух рядом стоящих букв сливаются в одну. И если в греческом алфавите 24 знака, из которых 12 имеют мачты, то кириллица имеет 26 знаков с мачтами. Соответственно, греческий алфавит допускает не более 40 двузначных сочетаний, в то время как из кириллических знаков может быть составлено около 450.

Во-вторых, распространение вязи совпало с тем периодом, когда из славянских языков стали исчезать слабые полугласные Ъ и Ь. Это привело к соприкосновению самых разных согласных, которые удобно сочетались мачтовыми лигатурами.

Ввиду своей высокой декоративной привлекательности вязь нашла применение в самых различных областях декорирования. Ею украшались иконы, фрески, колокола, металлическая утварь различного рода шитье, надгробия и т.п. Однако исходное и основное применение вязи — это оформление заголовков книг сначала рукописных, а затем и первопечатных. Лучшие образцы вязи были созданы в середине XVI века в Москве при Иване IV в каллиграфической мастерской, которой руководил митрополит Макарий, а также в Новгороде. Высокой художественностью отличается также вязь первопечатных книг Ивана Федорова.

После реформ Петра I европеизация шрифта привела к упадку вязи, а церковные реформы патриарха Никона локализовали интерес к ней в старообрядческих кругах [19], [20].

После объединения русских земель и создания единого Русского государства (XV в., правление Великого князя московского Ивана III) возникла потребность использования упрощенного им более удобного письма. Начала активно развиваться скоропись, которая, ориентировочно, может восприниматься аналогично понятию латинского курсива. Ранее скоропись находилась в употреблении у древних греков, частично и в ограниченном виде была известна юго-западным славянам.

Кириллическая скоропись на Руси встречается в грамотах, начиная с XIV века. В соответствии с особенностями подчеркивов в палеографии, различают северо-восточную скоропись, московскую, западную (белорусская или виленская), а также юго-западную, к которой относится киевская скоропись. На основе московской скорописи был создан гражданский шрифт [21]. Скоропись проникает во все области русской жизни и к XVII веку достигает вершины каллиграфического искусства, что фактически предопределило петровскую реформу азбуки в начале XVIII века. В целом скоропись подчинялась ряду правил, основные из которых могут быть отмечены как:

- титуловые сокращения, которые различались по форме: классический титуло, покрытие, смычец, взмет;
- применение выносных знаков; обычно применялись либо при скоплении согласных, либо в случае, когда согласный звук замыкал слог;
- применение ударений (сил) и придыханий — последние ставились над начальной в слове гласной или над второй гласной при их скоплении;
- буквы имели множество вариантов в зависимости от положения в слове и от соседства других букв;
- горизонтальные линии букв часто вытягивались и соединялись с другими буквами;
- некоторые буквы образовывали устойчивые лигатуры.

Подробно особенности русской скорописи рассматривались Л.В.Черепниным, В.Н.Жуковской и др. [22], [23]. В зависимости от назначения различали парадную, канцелярскую и гражданскую скоропись. Название последней было предложено А.Г.Шицгалом с целью отделения ее от древнерусской. Для данного вида скорописи упрощенные закругленные начертания, исчезновение надстрочных знаков, сокращение вариативности начертаний, примером чего могут служить Погодинские

автографы. Парадная форма гражданской скорописи на протяжении всего XVIII столетия стала распространенным письмом прошений, подписных экземпляров научных и литературных произведений и испытало сильное влияние западноевропейского курсива [24].

Гражданский шрифт был подготовлен всей предыдущей историей развития скорописи и естественным следствием вступления России XVIII-го века на путь западноевропейского просвещения. Шрифт начали применять в России в книгах гражданской печати после петровской реформы 1708 г., упраздняющей древнерусский шрифт [24]. Введение в типографский обиход нового вида шрифта сыграла важнейшую роль в культурном развитии страны. Предположительно, Петр I непосредственно участвовал в разработке рисунков букв. Рисовальщиком шрифта был Куленбах, работавший в штабе А.Д.Меншикова. Литеры букв изготавливались в Амстердаме и на Московском печатном дворе. Первая книга, набранная гражданским шрифтом «Геометрия словенски землемерие» вышла в марте 1708 г. Гражданский шрифт стал первоисточником современной русской графики [25].

Библиография:

1. *Лавров П.А.* Палеографическое обозрение кирилловского письма // Энциклопедия славянской филологии / под ред. И.В.Ягича. Вып. 4. 1. — Петроград, 1914.
2. Русский язык. Энциклопедия / Ю.Н.Караулов. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2008. — С. 186.
3. Саввина книга. Древнеславянская рукопись XI, XI–XII и конца XIII века. Часть I: Рукопись. Текст. Комментарии. — М.: Индрик, 1999.
4. *Розов Н.Н.* Русская рукописная книга. Этюды и характеристики. — Л.: Наука, 1971.
5. *Громов Д.В., Бычков А.А.* Славянская руническая письменность. Факты и домыслы. — М.: ИД «София», 2005.
6. *Кувев К.М.* Черноризец Храбр. — София, 1967.
7. *Рыбаков Б.А.* Календарь IV в. из земли полян // Советская археология. — 1962. — № 4.
8. *Истрин В.А.* Возникновение и развитие письма. — М.: Наука,

1965. — С. 426–427.

9. *Ягич И.В.* Глаголическое письмо // Энциклопедия славянской филологии. Вып. 3. — СПб., 1911. — С. 51–257.

10. *Кукушкина М.В.* Монастырские библиотеки Русского Севера. Очерки по истории книжной культуры XVI—XVII вв. — Л., 1977. — С. 119–120.

11. *Круглова Т.А.* К вопросу о становлении русского книжного письма XV века // Россия в средние века и новое время: сб. статей к 70-летию чл.-корр. РАН Л.В.Милова. — М., 1999.

12. *Амосов А.А.* Развитие кириллического письма в России до XV века. Славянская палеография и дипломатика. — София, 1985.

13. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв. // *Соболевский А.И.* История Русского литературного языка. — Л., 1980. — С. 147.

14. *Немировский Е.Л.* Начало славянского книгопечатания. — М.: Книга, 1971.

15. *Немировский Е.Л.* Начало славянского книгопечатания кирилловским шрифтом // Книга: исследования и материалы. — М., 1991.

16. *Подокшин С.А.* Франциск Скорина. — М.: Мысль, 1981.

17. *Немировский Е.Л.* Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. — Минск, 1990.

18. *Щепкин В.Н.* Учебник русской палеографии. — М.: Издание Общества Истории и Древностей Российских при МГУ, 1918.

19. *Селищев А.М.* Старославянский язык. — М., 1951.

20. *Карский Е.Ф.* Славянская кирилловская палеография. — Л., 1928.

21. БСЭ. — М., 1969–1978.

22. *Черепнин Л.В.* Русская палеография. — М., 1966.

23. *Жуковская В.Н.* Развитие славяно-русской палеографии. — М., 1963.

24. *Шицгал А.Г.* Русский гражданский шрифт. 1708–1958. — М.: Искусство, 1959.

25. *Шицгал А.Г.* Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения. — М.: Книга, 1985.

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД КАК СПОСОБ ГАРМОНИЗАЦИИ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ И ПОВСЕДНЕВНЫХ ПРАКТИК

Статья посвящена возможности применения аккумулированного сценографией «молчаливого» практического знания для эмоциональной оптимизации пространств и создания подлинных мест. Сценография рассматривается в контексте пространственной организации городских практик. В частности, описаны наработки перформативных исследований Мишеля де Серто. Кроме того, раскрыты важные понятия, описывающие конфигурации на стыке пространств и практик («атмосфера», «телесный балет» и «драматургия места»).

The article analyzes possibility of scenography application for accumulated «tacit» practical emotional knowledge, which is required for optimization of the spaces and creation of authentic places. Scenography is discussed in the context of spatial organization of urban practices. In particular, the article describes the performative research practices of Michel de Certeau. In addition, analyzed the following important concepts that describe the configuration at the junction of areas and practices: «atmosphere», «bodyballet» and «dramaturgy of place».

Ключевые слова: сценография, город, городская повседневность, городское пространство, городская атмосфера, драматургия места.

Keywords: scenography, urban, urban everyday life, urban space, urban atmosphere, dramaturgy of place.

1. Введение. Атмосфера как альтернатива субъектно-объектному разделению

В физическом аспекте архитектурное пространство состоит из конкретного плана, имеет определенную высоту, ширину, длину и объем, оно является фиксированным и стабильным. В то же время восприятие этого же пространства во время осуществления действия не основывается лишь на его геометрических характеристиках. Это уже перформативное пространство, создающее определенную атмосферу в разных перцептивных регистрах [21]. Под «атмосферой» здесь понимается совокупность внешних и внутренних факторов, которые, преломляясь в человеке, унифицируют весь спектр впечатлений в едином перцептивном состоянии, и, следовательно, как любая тотальность, тяжело поддаются дифференцированному анализу. Это понятие можно использовать как ключевую возможность «схватывания» места вне субъектно-объектного разделения, в его перформативном характере [2].

Итак, ключевой вопрос этого рассмотрения не «что такое атмосфера?» а «как создается атмосфера?». Над созданием такой эфемерной вещи, как «атмосфера», работает ряд общественных институтов, этим же профессионально занимается множество дисциплин — от маркетинга до дизайна интерьеров и программирования. Однако единственная дисциплина, которая имеет долгую историю практических и теоретических поисков в этой сфере и, следовательно, накопила немалый опыт, — это сценография [3].

2. Сценография — наука создания атмосферы

Сценография — это определенная визуализация драматургического текста, выполненная в пространстве посредством последовательной комбинации физических элементов, содержания, актеров и зрителей и результирующая в уникальном синтетическом творении. Сценография — это не просто практика, которая структурирует происходящее на сцене благодаря определенному размещению пространственных компонентов. Это скорее искусство создания художественно-психической цельности (с помощью различных инструментов — от архитектурных до акустических), стимулирующей восприятие и вовлеченность зрителей, их эмоциональный опыт в

рамках физического пространства перформанса [4]. Это физическое пространство также функционирует как материальная метафора смысла, структурированного опытом и креативностью восприятия публики. Таким образом, наиболее важным аспектом сценографии является атмосфера, которая объединяет драматургию и пространство в цельное и наполненное чувствами и смыслами, длящееся определенное время в прошлом и будущем, представление.

Приоритетное внимание современных сценографий к световому и звуковому дизайну позволяет по-новому ретроспективно оценить характер искусства сценографии как такового. Вопреки традиционному пониманию, сценография — это не визуальная организация пространства, а его многоаспектная «настройка», атмосферизация. С практической точки зрения искусство сценографии накопило огромный объем знаний. Однако это знание практически недоступно в кодифицированном виде в открытых источниках, как в любом традиционном ремесле, передача знания преимущественно осуществляется неформальным образом, от мастера ученику, в виде набора практических императивов и развития определенного типа чувствительности к пространству и чувственным эффектам [23]. Таким образом, перед исследователями стоит задача по экспликации и теоретизации сценографического знания.

Сценография как особое ремесло по созданию атмосферы, хоть и берет свое начало в театральной сфере, не ограничивается ею. Сценографический подход применяется в разнообразных сферах как для конструирования, так и для понимания различных типов пространств, которые содержат компоненты повествования, восприятия смысла и чувственной коммуникации. Этот опыт применим при подготовке торжественных церемоний и фестивалей. Его следует рационально использовать в организации ежедневного функционирования торговых центров и других публичных пространств [1].

Повышенное внимание к понятию атмосферы в современной эстетической теории явилось результатом социально-антропологических исследований рутинных практик инсценирования в бытовой среде [29]. Особое место в этой связи занимают повседневные практики — «балет тела».

3. От «телесного балета» к «драматургии места»

Набор движений, которые совершаются для выполнения определенных обязательств или целей, таких как мытье посуды, рыбалка или охота — все это «телесный балет» [26]. В большинстве случаев неотъемлемой частью телесного балета являются жесты, а также манипуляции, связанные с определенной профессией конкретного человека.

Простые телодвижения объединяются в более сложную физическую модель, состоящую из действий и познания. Отдельные движения рук, ног и туловища должны соответствовать определенному виду работы или деятельности и время от времени контролироваться, чтобы удовлетворять запросы в пределах досягаемости. Телесный балет — естественный и скоординированный процесс, а не серия отдельных этапов и небольших неполных частей. Он больше похож на поток или ритм. Таким образом, осмыслив элементарные движения, тело может изменить свой стиль для быстрого удовлетворения конкретной потребности в пределах досягаемости [27].

Ежедневная рутина даже обычного человека [28] похожа на телесный балет, так как состоит из привычных телодвижений, совершаемых большую часть жизни. Значительная часть дня индивида может строиться вокруг таких телодвижений. Это может быть утренняя рутина, которую мы совершаем последовательно почти каждый день. Мы не продумываем наш ежедневный утренний график, скорее он сам разворачивается, и мы вливаемся в него. Любое изменение в утреннем расписании может привести к дискомфорту [6]. Человек привык к своей рутине, его раздражает, когда что-то идет не так, например, обычная ежедневная газета распродана или обычные места заняты и ему приходится искать другое.

Слово «развертывание» хорошо описывает повседневные процедуры, которые происходят в определенной целостной обстановке. В тот момент, когда человек установил порядок повседневной рутины, составил план на каждый обычный день или каждую неделю, большая часть его времени может проходить при минимуме планирования и принятия решений.

Человек может стать слишком зависимым от этих графиков, и

всякие отклонения могут вызвать стресс. Повседневная рутина является жизненно важной частью повседневной жизни, так как люди совершают естественные действия во времени. Она поддерживает преемственность в нашей жизни, позволяя нам делать прямо сейчас то, к чему мы привыкли раньше. Повседневная рутина помогает нам делать постоянную, монотонную работу, освобождая наш пылливый ум для другой более важной деятельности. По мнению Джейн Джекобс, понятие «телесный балет» может описывать подавляющее большинство городских практик. Для обозначения «телесных балетов», которые имеют место в общественных пространствах, она ввела новое понятие — «балет тротуаров» [18].

В свою очередь, для обозначения сочетания многочисленных повседневных рутин и балетов тротуаров по отношению к конкретному месту было предложено понятие «драматургия места» [22]. Операционализация этого понятия для планирования «драматургии места» может повысить экологическую жизнеспособность городских пространств, подчеркнуть цельность чувства места в отношении пространств, которые воспринимаются последовательно во время передвижения человека по городу. Усиление согласованности пространства способствует созданию атмосферы общности, при этом последующее постоянство ощущения конкретного места может возникать непроизвольно во время многочисленных «случайных» встреч. В основе такого восприятия лежит обычная «память тела», которая поддерживает преемственность, основанную на опыте «проживания места» [5].

Естественная драматургия места существует во всех городах, особенно усиливаясь в стихийных традиционных контекстах. Например, ярким примером драматургии места в Париже является Монмартр. Тут происходит повседневное представление естественного балета тротуаров, который включает многочисленные утренние обряды: молодежь выходит из метро, направляется налево к школе, дети в сопровождении родителей идут в детский сад направо, румынский парикмахер ставит на тротуар свое складное кресло, ребенок выставляет контейнеры для раздельного сбора мусора, арабские дамы в домашних платьях приходят с разных

сторон, встречаются друг с другом и останавливаются, чтобы поговорить, владелец магазина поправляет буквы из проволоки, которые сообщают, что магазин на углу открыт, велосипедисты останавливаются на красный сигнал светофора, прилично одетые дамы и мужчины открывают двери подъездов и направляются к своим машинам.

4. Мишель де Серто и «тактики» городской повседневности

Сценографический подход также продуктивен в деле демонтажа существующих образных структур города, созданных вокруг набора обязательных городских достопримечательностей. Его можно рассматривать как критику пессимистического взгляда на граждан, якобы движимых чистой рациональностью и рефлексом. Сценографический подход учитывает способность горожан видеть город с альтернативных точек зрения.

Сценография в этом смысле связана с работами Мишеля де Серто, посвященными способности городского пешехода противостоять паноптическим структурам власти с помощью своих повседневных практик [8]. Де Серто вводит понятие двухуровневого опыта города, сочетания физического образа с эмоциональным опытом. Практически любая пространственная конфигурация города дает горожанам широкую вариативность, они могут быть активными интерпретаторами городского пространства [9].

Как правило, горожане пассивно следуют заложенной пространственной логике, сценографический подход способен обратить их внимание на возможность различных способов использования. Следует заметить, что пешеходы знают о меняющихся конфигурациях городских компонентов больше автомобилистов и поэтому способны более активно создавать свой повседневный опыт. Пешеход способен рассматривать город не только как совокупность статических зданий и сооружений, но и ощутить его дух, почувствовать его гений места [25].

Таким образом, вариативность повседневных практик укоренена в городском пространстве: люди могут изменять его посредством их актуализации. Идя по городу с работы домой и в места досуга, люди ежедневно изменяют пространства. Они выбирают и связывают

пространства, составляя из них маршрут, последовательность, историю следуя определенному «пространственному синтаксису» [20]. Практики, таким образом, имеют структуру повествования.

Каждый город создает мириады возможностей для развития различных видов нарративов. Как в театре, эти нарративы визуализируются многочисленными субъектами, которые проявляются через контакты и различные эмоции во времени и пространстве. Разнообразие жестов и движений создает возможность индивидуальной «хореографии» для каждого пешехода [7]. Она состоит из взаимодействия человеческого тела и обычной обстановки города. Если пространство можно рассматривать как нечто целое, состоящее из повседневных практик и набора городских элементов и имеющее структуру рассказа, прогулки по городу можно сравнить с «речевым актом» [10].

Это также делает город похожим на перформативное пространство. Его можно рассматривать как общую сцену для постановки разнообразных жизней многочисленных горожан. Движение конкретного пешехода в городе воспринимается как танец в городской среде и как постановка пьесы [19]. Как искусство, сценография является специфической областью знаний, а также способом мышления и напоминает драматургическое произведение. Однако в то время как для традиционного режиссера важно, как выглядит и воспринимается сцена с определенных ракурсов в постоянном либо повторяющемся режиме, пешеход действует несколько иным путем — он волюнтаристски формирует сценографию, изменяя маршруты, используя пространства нетрадиционным образом, усиливая или ослабляя свое внимание [11].

Де Серто видит город как динамическое окружение, создаваемое жителями через повседневную рутину, которая имеет место в естественном пространстве. Основной формой познания города является переживание городских ситуаций. В то же время, если эти ситуации вписываются в обычное «городское содержание», горожане, как правило, не интерпретируют их по-своему [12]. Поэтому, несмотря на постоянно предоставляемые городским пространством возможности новых нарративов, пешеход не обращает внимания на

городскую среду, пока не отстранится от привычного окружения хотя бы на короткое время. «Ходьба вслепую», нерефлексивное использование города оказывает негативное влияние на способность сообществ создавать более продуманные городские пространства. Горожане должны прекратить отождествлять себя с окружающим их средой, повседневными ситуациями и поведением, чтобы взглянуть по-новому на конфигурацию пространства [13].

В этом контексте де Серто видит потенциал горожан менять город. Он утверждает, что горожане должны развивать критическую позицию по отношению к существующей рутине в городском пространстве, чтобы создавать свой подлинный образ жизни. Таким образом, можно занять более рефлексивную позицию по отношению к существующим городским ситуациям и придумать новые [14]. Помочь найти способ отстранения для построения динамической интерпретации обычной хореографии — цель городского сценографа.

Давайте посмотрим, как выглядит город с точки зрения прохожего — как пространственная композиция различных барьеров и их отсутствия, например, дорог, людей или строительных площадок. Они влияют на направление, ритмы и телесный опыт индивида, создавая различные условия. Геометрическое пространство города воплощается в пространственных конфигурациях, которые состоят из структур власти специфической формы, навязанной градостроителями. Однако эти пространственные характеристики городской среды, согласно де Серто, не оказывают решающего влияния на повседневную жизнь горожан. Градостроители и городские власти могут создавать серьезные препятствия и ограничения, но они по-прежнему не в состоянии полностью контролировать инстинктивную и творческую энергию горожан.

Де Серто предлагает занять рефлексивную позицию по отношению к обычной городской среде. Воспринимая обычную жизнь как площадку для структур власти и диспропорций, он утверждает, что даже самые обычные действия повседневной жизни, такие как ходьба, приготовление пищи и говорение, дают людям возможности для инноваций. Они следуют по жизни в своей особой манере, тем самым изменяя текущие нормы, структуры и территории. Де Серто

называет использование этой повседневной рутины «тактикой». Она создает препятствия для навязывания стилей жизни и позволяет развиваться уникальности. С ее помощью люди создают собственную конкретную рутину жизни, создают свою жизнь [15].

Давайте подробно обсудим рутину хождения. В отличие от нерелексивного визуально автоматического хождения, существует практика, которая позволяет видеть все вокруг и замечать весь городской «текст» одновременно. Тем не менее, эта практика кажется слепой, так как горожанин видит лишь отражение городской жизни, паноптическое отражение желания городского планировщика, который рассматривает городскую ткань как концептуальную пространственную конфигурацию [16]. Однако город может предложить прохожему более релексивную точку зрения, пешеход может разместить свой личный заказ на пространство, как исполнители «театра действия» меняют восприятие сцены перемещением в зрительный зал и стиранием границ. Прохожий может сделать так, что некоторые части города исчезнут, а другие станут больше и важнее.

Согласно де Серто, прогулки — это стратегия выживания и противостояния навязанной жизни. Вдумчивый прохожий, «танцующий» по городу, создает себе возможности для свободного использования пространства [17]. Город, как калейдоскоп, показывает свои пейзажи, колорит, предметные композиции и жанровые сюжеты, которые мы можем интерпретировать каждый раз по-своему, создавая собственные жизненные маршруты даже в рамках одних и тех же геометрических конфигураций.

В связи с этим особую роль приобретает уличное искусство. Оно располагает способностью вдохнуть жизнь в депрессивные или невзрачные общественные пространства. Через искусство горожане вовлекаются в городскую среду эмоционально, а иногда и физически. Такое вовлечение особенно важно потому, что современный город, как правило, способствует отчуждению. Среда выступает в роли функционального пространства не вызывающего эмоциональную реакцию, а тем более чувство принадлежности [24].

Заключение

Сценографический подход является важным инструментом соединения человеческих чувств, совокупного опыта и конкретного места в городе. Нужно подчеркнуть, что он не изменяет структуру города и физический характер зданий, а создает определенную атмосферу.

Таким образом, сценографический подход может стать инструментом, который раскрывает взаимосвязи между организацией пространства и типичными практиками, происходящими на городской сцене. Применение сценографического подхода позволяет изучать сочетание элементов города. Такой анализ позволяет определить компоненты, способствующие конструированию целого, в том числе непреднамеренно созданных сравнительно небольших объектов и событий, которые появляются независимо от намерений градостроителей и мэров. Такой подход позволяет понять, какими способами, методами и действиями горожане могут получить возможность «настроить» атмосферу пространств своей повседневной жизни.

Библиография:

1. *Biehl-Missal B., Vom Lehn D.* Aesthetics and Atmosphere in Museums. A critical marketing perspective / In M.Henning ed. — The International Handbooks of Museum Studies: Museum Media, Oxford: Wiley-Blackwell, 2015. — P. 235–258.

2. *Böhme G.* Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics // Thesis eleven. Vol. 36. — 1993. — № 1. — P. 113–126.

3. *Böhme G.* The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres // *Ambiances: International Journal of Sensory Environment, Architecture and Urban Space* 2013. — URL: <http://ambiances.revues.org/315> (дата обращения: 5 сентября 2015).

4. *Böhme G.* The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. — URL: <http://ambiances.revues.org/315> (дата обращения: 5 сентября 2015).

5. *Casey E.S.* Getting back into place: Toward a renewed understanding

of the place-world. — Bloomington: Indiana University Press, 1993.

6. *Casey E.S.* Habitual body and memory in Merleau-Ponty / In Mohanty J.N. Phenomenology and the Human Sciences. — The Netherlands: Springer, 1985. — P. 39–57.

7. *Churchill E., Goodman E.S., O'Sullivan J.* Mapchat: conversing in place / In CHI'08 extended abstracts on Human factors in computing systems (Extended Abstracts). — New York: ACM, 2008. — P. 3165–3170.

8. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — СПб.: Издательство Европейского Университета, 2013. — С. 183–211.

9. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 183–211.

10. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 193.

11. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 192–196.

12. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 194–196.

13. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 194–196.

14. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 209–210.

15. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 100–118.

16. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 194–196.

17. Мишель де Серто. Изобретение повседневности. — С. 209–210.

18. Джекобс Дж. Смерть и жизнь больших американских городов / пер. Л. Мотылева. — М.: Новое издательство, 2011.

19. *Edensor T.* Staging tourism: Tourists as performers // *Annals of tourism Research*. Vol. 27. — 2000. — № 2. — P. 322–344.

20. *Fei W.* «Spatial Practice» and Poetic Resistance: On Michel de Certeau's theory of the practice of everyday life [J]. *Sociological Studies*. — 2009. — № 2. — P. 177–199.

21. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Кандинской Н. — М.: Канон+, 2015.

22. *Lutterbie J.H.* Phenomenology and the Dramaturgy of Space and Place // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. vol. 16. — 2001. — № 1. — P. 123–132.

23. *McKinney J., Iball H.* Researching Scenography / In Kershaw B. and Nicholson H. ed. *Research Methods in Theatre and Performance*. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. — P. 111–136.

24. *Miles M.* Art, space and the city: public art and urban futures. — London, New York: Routledge, 1997.

25. *Norberg-Schulz C.* Genius loci: Towards a phenomenology of architecture. — New York: Rizzoli, 1980.

26. *Seamon D.* Physical comminglings: Body, habit, and space transformed into place. OTJR: Occupation, Participation and Health. Vol. 22. — 2002. — № 1. — P. 42–51.

27. *Seamon D.* Body-subject, time-space routines, and place-ballets / In Buttimer A. and Seamon D. (eds.) The human experience of space and place. — London: Croom Helm, 1980. — P. 148–165.

28. *Seamon D.* Body-subject, time-space routines, and place-ballets. — P. 156–160.

29. *Wulf C., Göhlich M., Zirfas J.* eds. Grundlagen des Performativen: eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. — Weinheim and München: Juventa, 2001.

ИНТЕРАКТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

В статье рассматриваются актуальность применения интерактивных технологий и специфика создания дизайн-решений для имиджевых, информационных и рекламных экспозиций в городской среде.

The relevance of the use of interactive technologies and the specifics of creating design solutions for branding, informational and promotional displays in an urban environment.

Ключевые слова: интерактивность, реклама, средовой дизайн, эффективность, выставочный комплекс, интеграция.

Keywords: interactivity, advertising, environmental design, efficiency, exhibition complex, integration.

В современный век визуального перенасыщения очень сложно к чему-либо привлечь внимание зрителя. Жители больших городов с развитой пространственной инфраструктурой адаптировались к многообразной и порою агрессивной рекламе. Информация проникает в сознание горожанина посредством наружной, медийной, имиджевой, привлекательной, шокирующей и прочей рекламы настолько, что люди научились ее просто не замечать.

Все разнообразие рекламы объединено лишь одной доминантой — она направлена на пассивного зрителя, слушателя. Подобный процесс восприятия можно сравнить с посещением музея, выставки, театра, консерватории или кино, когда изначально заинтересованный потребитель становится пристрастным зрителем, слушателем. Со временем в процессе развития рекламных технологий появляется специфический метод влияния на потенциального потребителя —

интерактивная реклама. Такая форма воздействия и привлечения внимания становится одной из самых эффективных. Человек, сам того не осознавая, становится участником процесса, и у него почти всегда появляется заинтересованное отношение, чувство причастности к предлагаемому представлению. «Используются методы, которые позволяют вовлечь людей в процесс и превратить их из пассивных наблюдателей в активных участников. Тогда они начинают понимать свою сопричастность к продукту. И это вызывает у них сильное чувство привязанности и удовлетворённости от испытываемых эмоций. Именно способность вывести людей из пассивного состояния выгодно отличает интерактивную рекламу от обычной» [1].

«Интерактивность — это принцип организации системы, при котором цель достигается информационным обменом элементов рассматриваемой системы. Элементами интерактивности являются все части взаимодействующей системы, при помощи которых происходит взаимодействие с другой системой/человеком (пользователем)» [2].

Суть интерактивной рекламы заключается в том, что она не только воздействует на потребителя, а взаимодействует с ним. Интерактивная реклама, которая вовлекает потребителя в игру, предлагает ему самому посмотреть на рекламируемый продукт с определенного угла, оценить его, осмыслить его суть. В общем, принять не позицию наблюдателя, а активного участника рекламного процесса [3].

В наружной рекламе интерактивная оценка действенности рекламы несколько сложнее: щиты Smart Screen снабжаются специальными веб-камерами, которые отслеживают реакцию прохожих, — определяют, смотрит ли человек на рекламу.

Компания Cadbury пошла иным путем: добавила интерактивность для потребителей, расставив на остановках общественного транспорта ряда британских городов наружную рекламу, которая включает в себя полноценную игру. Стена остановки, на которой обычно красуется реклама, заменена на сенсорный дисплей, позволяющий играть в простенькую игру.

В истории человечества реклама в виде зазывал и скоморохов существовала всегда. Однако подлинная реклама (в современном толковании) обязана возникновению и развитию массовых

коммуникаций: сначала — книгопечатание, а затем появилось искусство фотографии, многокрасочной полиграфии, радио и телевидения, спутниковых средств связи и, наконец, как вершина информационной пирамиды, — компьютер и интернет. Несмотря на невероятный рост IT-технологий и мультимедийной рекламы, актуальность физической сопричастности с объектами дизайна как элементами воздействия на потребителя остается. Интерактивное участие и тактильное взаимодействие приобретают дополнительный шарм, окрашенные монументальной материальностью и в некотором роде ностальгией по доцифровой эпохе.

Город — наиболее открытое и свободное пространство для людей по сравнению с любым иным пространством. В основном, степень ограничения действий человека прямо пропорциональна размерам ограниченной площади. Оказываясь в уличном пространстве, уровень свободы повышается и становится предпочтительнее для выбора.

В отличие от аэропорта, вокзала, офисного центра или других системно организованных помещений, улицы городов предоставлены для индивидуально выбранных путей передвижения, не в пример, скажем, маршрутам в торговых комплексах ИКЕА или сетевых ресторанах Макдоналдс. Но в городской среде существуют открытые территории, которые можно рассматривать как компромиссное решение с точки зрения свободного выбора и системной организации. Такими объектами являются городские парки и скверы, которые позиционируются как культурно-досуговые общественные пространства.

Любое архитектурное сооружение создается изначально адресно, ориентируясь на заранее выбранную целевую аудиторию, т.е. внутреннее пространство специально организуется для определенного назначения и соответствующей категории людей, учитывая основные функциональные процессы, которым должны отвечать как внешние, так и внутренние архитектурные решения. Подобные задачи соответствия к заданным функциям и специфике потребителя решаются в процессе проектирования нового строения или адаптации, реорганизации ранее используемого здания.

Нахождение граждан в пространстве города ведет к масштабному смешению и усреднению людей разнообразных социальных и



Рисунок 1а, б.
Выставка
фотоконкурса
«Планета
Москва-2015»,
ВДНХ

профессиональных статусов. В повседневной жизни люди, оказавшись одновременно на улице, не объединенные демонстрационными или другими организованными процессами, становятся смешанной, разнородной толпой.

«На бульварах современных городов толпа стала своеобразным социальным действующим лицом». Как указывал Зиммель (Simmel), характерный опыт современного города — это жизнь среди незнакомцев, которые так и остаются незнакомцами» [4, 206].

Целенаправленное воздействие на разнородное сообщество, случайно находящееся в одном пространстве, имеющее свои цели и маршруты движения, — задача дополнительной сложности. Желание объединить, направить, организовать, вовлечь в какой-нибудь рекламный, информационный или иной процесс такую «толпу» становится отчасти возможным с применением интерактивной формы привлечения внимания к чему-либо. Скорость коммуникаций, многофункциональность, мобильность и процессы, связанные с масштабной популяризацией имиджевой и информационной системы влияния на выбор людей, вышедшей за пределы индивидуального потребления, со временем изменила организацию города.

В связи с гуманизацией и благоустройством общественных пространств использование малых архитектурных форм становится



Рисунок 2. Выставочные конструкции фотоконкурса «Планета Москва-2015»

многообразным и выходит за рамки применения парковой архитектуры, скульптуры, детских развивающих комплексов и декоративных экстерьерных ансамблей. Информационно-просветительские, рекламные, развлекательные и другие привлекающие внимание и обогащающие досуг процессы привносятся в городскую среду.

Среди рекламных технологий, применяемых для выставочной экспозиции в средовом дизайне, самыми подходящими примерами могут служить выставочные проекты в парках, скверах, на бульварах и арт-кластерах городов. «Экспозиционное творчество является не чем иным, как средовым творчеством. В его задачу входит комплексное создание “концептуально обусловленной” среды, органически включающей в себя определенное соотношение ряда компонентов, — экспонатуры и тематики, архитектуры и предметно-пространственной стилистики, дидактического материала и технологических режимов» [5, 7].

Рассматривая не виртуальные, а материальные объекты дизайна как реально воплощенные системы коммуникации, следует отметить несколько аспектов.



Рисунок 3.
Тантамареска для
создания хэштегов
на тематическом
фоне с
графическими
изображениями
узнаваемых
пейзажей Москвы

Коммуникацию можно рассматривать как акт или процесс передачи информации. В настоящее время в коммуникационном взаимодействии ведущее место, бесспорно, принадлежит электронным средствам. Тем не менее, до сих пор значительную роль играют коммуникации «доэлектронные».

«В музейных экспозициях, торговых центрах, на промышленных ярмарках, при создании информационных киосков и центров для посетителей выставочный дизайн обеспечивает получение опыта в режиме реального времени, используя пространство, движение и функции памяти для создания многоуровневой коммуникации» [6, 8].

В настоящее время доминирует понимание коммуникативных связей как образа жизни и системы поведения, норм и ценностей любой социальной группы (например, городская культура, культура поколений, культура организации и т.п.). Коммуникация не предполагает строгой стабильности культурологической системы, она до определенной степени может меняться и модифицироваться в зависимости от социальной ситуации. Интерактивный способ коммуникации может рассматриваться как наиболее эффективный.

Рекламная, интерактивная коммуникация в городской среде может осуществляться путем создания регламентированного имиджево-информационного арт-кластера.



Рисунок 4а, б. Качели-гамаки в виде объемной конструкции

В качестве примера применения интерактивных методов можно рассмотреть выставку фотоконкурса «Планета Москва-2015», спроектированную и построенную в августе текущего года на ВДНХ по заказу Департамента градостроительной политики г. Москвы творческим коллективом дизайн-центра LookUp [7] (рис. 1а, б).

Организация тематического арт-кластера решалась посредством разработанного дизайн-центром выставочного модульного конструктора, продуманного с точки зрения функционального применения, использования современной технологии производства и объединенного единым образно-стилистическим решением. Выставочные конструкции наравне с интерактивными элементами стендов органично существовали и были интегрированы в пространство ВДНХ (рис. 2).

Контраст и разномасштабные детали стендов создавали ощущение активного диссонанса и игрового противопоставления с реальной окружающей средой. Фотоработы выставки-конкурса столичных горожан представлены эмоционально и структурно организующими выставочными конструкциями-стендами. Внутри паркового комплекса была создана автономно существующая зона со своеобразной пластической и информационной структурой. Художественно-конструкторские решения элементов выставочного комплекса сами становились полноценными объектами малых форм средового дизайна. Дополнительно созданы для многофункционального использования инсталляции интерактивного и развлекательного назначения, обеспечивающие вовлечение зрителей



Рисунок 5а, б. Крупномасштабная лавочка-сцена

во взаимодействие с дизайн-объектами рассматриваемого проекта. Таким элементом стала тантамареска для создания хэштегов на тематическом фоне с графическими изображениями узнаваемых пейзажей Москвы (рис. 3).

Дополнительными возможностями для комфорта и развлечения (поддерживая интерес родителей с детьми и молодежи как значительной части посетителей парка) обладали качели-гамаки в виде объемной конструкции чрезмерно увеличенного в масштабе человека и собаки, тем самым добавляя мотивационной привлекательности (рис. 5, 6).

Частью интерактивного процесса являлась также многоходовая игра «Планета Москва» с использованием известных стихов и песен о Москве, юмористических розыгрышей и информацией об объектах градостроительной политики Москвы. Интерпретация настольной игры для группового состязания в парковой зоне в несоразмерно крупном масштабе превращала посетителей и участников в «лилипутов». Возможность «реального» передвижения своих фишек и огромного кубика добавляла ажиотажа и спортивного интереса. Именно живое участие в игровом процессе привлекало внимание не только самих игроков, но и зрителей, наблюдавших за ними.

Одним из доминантных элементов выставочного комплекса стала нарочито крупномасштабная лавочка-сцена. Она решала сразу несколько проектных задач. В день торжественного открытия выставки и вручения наград победителям фотоконкурса она

осуществляла функцию сцены. В другие демонстрационные дни лавочка превратилась в локальную зону отдыха и встреч, а также в место фотосессии посетителей (рис. 7).

Оперируя масштаб используемых элементов, выбранным стилем и колоритом, удовлетворяя потребности различных социальных групп и возрастов, применяя психологическую расположенность и симпатию к образным персонажам и атрибутам, устроители выставки «Планета Москва» создали не только познавательную галерею экспозиции фотографий, посвященной столице, но добились многофункциональности и интерактивности архитектурно-выставочного комплекса, интегрируя его в парковую среду ВДНХ.

Степень индивидуальной эксплуатации дала возможность посетителям выставки получить собственный экспериментальный опыт использования объектов выставочного оборудования как элементов интерактивного взаимодействия. «Дизайн опыта особое внимание обращает на переживания опыта аудиторией с течением времени, а не только во время просмотра самой экспозиции» [6, 38].

Приведенные конкретные выставочные дизайн-решения, а также субъективные и объективные художественные проблемы, оказывающие прямое и опосредованное воздействие на целевую аудиторию, социальная и функциональная направленность, ситуационная интеграция и маркетинговые особенности становятся средствами массовой коммуникации в городской среде.

«Экспозиции могут рассказывать различные истории в разных средах, но для успеха им всем требуются сотрудничество, четкий подход к процессу передачи информации и баланс между необходимостью создания пространства и коммуникационными нуждами» [6, 46].

Библиография:

1. Википедия, Интерактивная реклама. Методы, примеры и технологии. — URL: <http://bubunta.com/interaktivnaja-reklama-metody-primery-i-tehnologii.html> (дата обращения: 17.04.2015.).

2. Википедия, Интерактивность. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерактивность> (дата обращения: 18.04.2015).
3. Википедия, Интерактивная реклама. — URL: <http://ipremierlc.ru/galereya/chto-takoe-interaktivnaya-reklama.html> (дата обращения: 15.09.2015).
4. *Маккуайр С.* Медийный город. Медиа, архитектура и городское пространство. — М., 2014. — С. 389.
5. *Майстровская М.* Музейная экспозиция. — М.: Российский институт культурологии, 1997. — С. 216.
6. *Ян Лоренц. Ли Сколник. Крейг Бергер.* Дизайн выставок. — М.: Астрель, 2008. — С. 256.
7. Дизайн-центр «Look-Up». — URL: <http://www.look-up.su/team> (дата обращения: 11.09.2015.).

ЛИНЕЙЧАТЫЕ ПОВЕРХНОСТИ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ МОБИЛЕЙ И СТАБИЛЕЙ КЕННЕТА МАРТИНА

В статье рассматриваются линейчатые поверхности как основа кинетической и иной скульптуры британского художника Кеннета Мартина. Рассмотрен кинетический принцип, лежащий в основе «Screw Mobile», и связь его структуры с моделью молекулярной структуры ДНК. Показано, что структура линейчатых поверхностей привносит новое качество в пластику скульптуры и ее окружение.

The article is devoted to ruled surfaces as a basis of a British artist Kenneth Martin's kinetic and other sculpture. A kinetic principle underlying the design of «Screw Mobile» and its structure's connection with the model of a double helix for the molecular structure of DNA are considered. The author shows that the structure of ruled surfaces brings a new quality to the sculpture and its surrounding.

Ключевые слова: Кеннет Мартин, линейчатые поверхности, геликоид, мобиль, кинетический принцип.

Keywords: Kenneth Martin, ruled surfaces, helicoids, mobile, kinetic principle.

Линейчатые поверхности, введенные в практику архитектурного формообразования в конце XIX века А.Гауди и В.Г.Шуховым, на протяжении XX века широко использовались как конструктивное и пластическое средство в архитектуре и скульптуре, и продолжают использоваться в XXI, проникая как формообразующее средство и в другие сферы искусства.

Британский художник Кеннет Мартин (1905–1984), вероятно,

был первым, применившим конструкцию на основе линейчатых поверхностей в кинетической скульптуре. Причем, в системе искусства эти работы К.Мартина можно рассматривать как продолжение линии Русского Авангарда: в части линейчатых поверхностей — В.Г.Шухова, в гиперболоидных башнях которого применен тот же способ формообразования, основанный на линейчатых поверхностях (поверхностях, образуемых движением прямой линии вдоль некоторой направляющей в пространстве [1, 463]), а в части кинетизма — А.М.Родченко, а именно, его экспериментальных пространственных конструкций начала 1920-х годов (о близости взглядов К.Мартина «...формальным и философским основам раннего Конструктивизма В.Татлина и А.Родченко» [2, 7] говорится в материалах выставки Кеннета Мартина и Мэри Мартин «Constructed Works», проходившей в 2008 г. в галерее Тейт в Сент-Айвзе и De La Warr Pavilion в Бексхилле (Великобритания).

К.Мартин изучал живопись в Королевском Колледже искусств в Лондоне; во второй половине 1930-х был связан с Сент-Айвзской группой (в которую входили Б.Хепворт, Г.Мур и Н.Габо), а в послевоенное время был ведущим членом группы конструктивистов, сформировавшейся вокруг Виктора Пасмура. Конструктивизм в понимании Кеннета Мартина «...не есть редукция окружающего нас сложного мира к простым формам. Это конструирование с помощью простых элементов выразительного целого» [3, 3] — эти слова К.Мартина из каталога его выставки, проходившей в Тейт в 1975 г., приводит британский историк искусства Алан Фаулер.

Мэтью Гейл, куратор Тейт, специалист по искусству XX века, видит определенное влияние Б.Хепворта на развитие британского Конструктивизма, в частности, ее скульптуры «Орфей» (Orpheus). Он объясняет это так: «Хотя “Орфей” и не демонстрирует геометрию, предпочитаемую Конструктивистами, эксперименты Хепворта с вращающейся скульптурой могут рассматриваться как источник вдохновения таких разработок, как мобили Кеннета Мартина» [4]. Здесь, однако, необходимо заметить, что К.Мартин обратился к конструированию кинетических моделей в 1951 г., и об этом пишет сам Мэтью Гейл в другой статье каталога Тейт [5], в то время как

«Орфей» Б.Хепворт датируется 1956-м годом. Кроме того, в скульптуре Хепворт вращение создавалось мотором, а в мобилях К.Мартина чаще использовались другие источники кинетизма. Тем не менее, в скульптурах Б.Хепворт и ряде мобилей К.Мартина, помимо вращения, есть еще одно общее свойство — в их формообразовании задействованы линейчатые поверхности: у Хепворт — в моделировании внутреннего пространства скульптуры, у Мартина — это, собственно, основной способ формообразования в мобилях этой серии.

В 1953 г. К.Мартин разработал форму, которая стала наиболее характерной для его творчества, — «Screw Mobile» (мобиль с винтовым движением). М.Гейл описывает «Screw Mobile» в каталоге Тейт как «...спиральную структуру, аналогичную встречающейся в природных раковинах, — она обсуждается на протяжении главы “Равноугольная спираль” (“The Equiangular Spiral”) книги Д’Арси Томпсона “О росте и форме” [6], — известно, что К.Мартин к ней обращался» [5] (как и Габо, а до него и Гауди). Группа конструктивистов, в которую входил К.Мартин, отвергала миметическое искусство в пользу новых (преимущественно геометрических) форм, материалов и техник, и некоторое родство с природным объектом, присутствующее в этой работе, основано не на подражании, а на создании «диаграммы усилий», аналогичной природной [5].

В мобилях Кеннета Мартина использованы — как он сам их характеризовал — «первичные виды движения», которые могут обеспечиваться просто током воздуха [2] (хотя некоторые его мобили приводятся в движение мотором). Такой «первичный вид движения» использован и в серии Screw Mobile. Мартин писал, что художник-конструктивист сталкивается с различными проблемами, поскольку линия, нарисованная на плоскости, становится линией в пространстве; к тому же участником процесса становится гравитация. Мартину нравились простое подвешивание и вращение моделей серии «Screw Mobile» [5].

Мобили этой серии представляют собой конструкцию, в которой к центральному (вертикальному) стальному стержню припаяны — через одинаковые интервалы и под определенным углом друг к другу — латунные стержни или планки таким образом, что создается

спиральная структура. О мобиле, представленном в экспозиции Кеттл'з-Ярда (Kettle's Yard), сказано, что он подвешен к потолку перед окном на проволоке, и поворачивается (вращается) от движения воздуха в комнате. «Непредсказуемое движение и игра света на поверхности мобиля, отбрасывающего тени на стены и соседние скульптуры, добавляет в восприятие объекта элемент случайности» [7, 33] (концепция экспозиции Kettle's Yard такова, что свет в ней играет определяющую роль).

Однако для того, чтобы движение мобиля могло осуществляться под воздействием тока воздуха, Мартин применил в конструкции — как он сам охарактеризовал его — «простейший кинетический принцип» [8].

В своей рукописи «On the Development of the Mobile» в июне 1955 г. Мартин объяснял, что его мобили сначала разрабатывались на эскизе, который служил лекалом. Позднее, в 1972 г., был опубликован рисунок для «Screw Mobile», который поясняет, как этот процесс развивался. Мартин писал о подготовительной работе, что процесс поиска начинался с чертежа эллипса (он должен был составить «тело» конструкции), который Мартин разделил прямыми горизонтальными линиями на определенные части (полоски) и затем разрезал вдоль этих линий; эти полоски раздвигались на определенный интервал (размеры подбирались в соответствии с последовательностью Фибоначчи) и устанавливались горизонтально через найденные интервалы и под определенным углом относительно друг друга вдоль вертикальной оси. В результате получилась простая винтовая линия [9]. Мартин пишет, что осознал: «...окончательная форма, как в винтовой лестнице, определяется углом между двумя соседними планками, их шириной и длиной, которые и стали основными элементами композиции...» [9]. Таким способом Мартин сделал ряд Screw Mobiles, в которых размеры этих элементов варьировались.

Материалом для окончательного решения мобиля 1953 г. и ряда последующих стала латунь. Нарезанные из латуни — в соответствии с эскизом — планки припаяны к стальному стержню с определенным интервалом, таким образом, что угол между двумя соседними планками составляет 10 градусов. Причем, крепление элементов осуществлено со смещением относительно центра

тяжести при сохранении общего впечатления симметричности и одинаковости правой и левой частей фигуры. Так, ни одна из планок центральной части (полученной из эллипса) не прикрепена к центральному стержню точно посередине [5], а в двух «хвостовых», нижней и верхней, частях фигуры это смещение более очевидно: нижняя планка припаяна к центральному стержню своим левым концом, и расположение места прикрепления к стержню каждой последующей планки постепенно сдвигается, пока последняя планка нижней «хвостовой» части не попадет в «ритм» крепления планок, составляющих центральную часть конструкции. Таким же способом, только в обратном порядке, прикреплены планки верхней «хвостовой» части (и верхняя планка припаяна к центральному стержню своим правым концом). Таким образом, «простейший кинетический принцип» К.Мартина состоит в смещении центра тяжести, которое усилено расположением каждого последующего элемента на центральной оси под определенным (фиксированным) углом к предыдущему. Размер скульптуры — 635x229 мм.



Рисунок 1. Small Screw Mobile, 1953

В способе создания скульптуры «Screw Mobile» К.Мартина и принципе ее движения можно увидеть нечто общее с принципами создания пространственных конструкций А.М.Родченко 1920–1921 годов под названием «Плоскости, отражающие свет» (Родченко интересовало в этой серии «...само превращение плоскости в пространственный объект» [10, 32]), в частности, «Овала» (хотя первая представляет собой «открытую» структуру, а вторая — «замкнутую»): та и другая созданы из единого куска материала, то есть с минимальным его расходом; каждая образует пространственную структуру за счет поворота последующего элемента относительно предыдущего на определенный угол (отличаясь способом крепления

— детали «Screw Mobile» соединены с общей осью, а детали «Овала» — между собой). Принцип же, на котором основано движение «Screw Mobile», тот же, что у «Овала»: смещение центра тяжести.

Как было отмечено выше, К.Мартин видел структурное сходство своих мобилей и спиральных лестниц. В то же время, как пишет М.Гейл, его (Мартина) использование винтообразных линий для «Screw Mobiles» совпадает с предложенной Джеймсом Уотсоном и Фрэнсисом Криком в апреле того же года моделью двойной спирали для структуры молекулы ДНК, и в этом М.Гейл видит определенную связь работ К.Мартина с наукой [5]. Добавим, что, согласно представлениям самих Д.Уотсона и Ф.Крика, ДНК представляет собой «скрученную в правостороннем направлении двойную спираль, в которой пары азотистых оснований А-Т и Г-Ц в комплементарных полинуклеотидных цепях подобны перекладинам в лестнице, а сахарофосфатные цепи являются каркасом этой лестницы» [11]. Таким образом, мобили Мартина и структуру молекулы ДНК объединяет не только наличие линии спирали, но и сходство структурных связей, т.е. наличие самих «перекладин лестницы», которые в молекуле ДНК присутствуют на уровне схемы, а в винтовой лестнице и в «Screw Mobiles» К.Мартина образуют линейчатую поверхность — геликоид. Позднее, в конце 1980-х г., Чарльз Дженкс использовал эту структуру в парковой скульптуре с названием «ДНК» (в парке собственного дизайна).

К.Мартин говорил, что представляет форму конкретного объекта «...распространяющейся в пространство и пронизывающей его; открытое пространство и свет должны входить внутрь формы. Объект больше не должен быть неподвижным, он должен двигаться, соединяя пространство и время» [5]. Это свое представление о форме Мартин воплощал, в частности, посредством линейчатых поверхностей, причем, возможно, используя этот способ формообразования интуитивно, во всяком случае, не связывая его с математикой. Такой вывод можно сделать исходя из того, что в 1957 г. на просьбу Лоуренса Эллоуэя (Lawrence Alloway, 1926–1990, арт-критик и куратор) объяснить связь его искусства с математикой, Мартин ответил, что «математика в ее простейшей форме есть часть природы человека, которую он усовершенствовал как инструмент коммуникации для постижения природы и управления ею, и просто для удовольствия. Она не статична, а развивается. Например, концепция пространства сегодня иная,

чем была в Ренессансе. Моя работа имеет отношение к пространству, и поэтому связана с сегодняшним пониманием пространства. Следовательно, она в чем-то связана с современной математикой, и эта математика стимулирует мое воображение и помогает мне постигать некоторые законы созидания формы» [3, 4]. Признавая важность математической логики, он подчеркивал, что «...не может вникать в какие-либо идеи высшей математики или топологические идеи. Все должно быть сведено к простой прогрессии» [3, 3], что он и продемонстрировал в конструкции своих мобилей, в которых пропорционирование элементов и интервалов между ними осуществлено на основе ряда Фибоначчи.

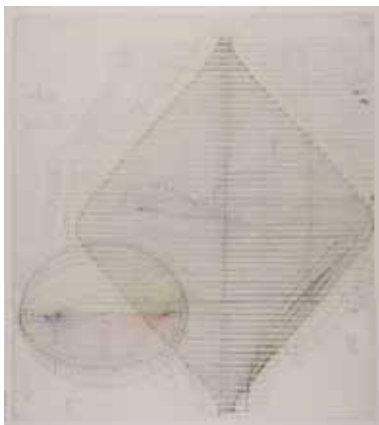


Рисунок 2. Подготовительный рисунок к Screw Mobile, 1972

Мартин, работавший в одно время с самым знаменитым кинетистом Александром Колдером, хотя и восхищался его работами, однако считал некоторую «фантазийность» мобилей Колдера их слабой стороной [5]. Это неудивительно, поскольку сам Мартин использовал принцип формообразования, основанный на «чистом» абстрактном движении, хотя и присущем процессам органического роста. Л.Эллоуэй передает впечатление от работ Мартина: «Простые и рациональные компоненты мобилей Мартина движутся во времени с исключительной чистотой, ясностью, возникающей благодаря их свободе от аллюзий на конкретные объекты» [5].

Открытость пространства и движение, о которых говорит Мартин, присутствует не только в его мобилеях, но и в работах, которые можно характеризовать, как «стабили». Он создал ряд крупных конструкций для постоянного экспонирования в публичных пространствах, как, например, «Construction in Aluminium» (1967) во дворе Инженерной лаборатории в Кембридже, — это конструкция из серии работ разного размера, объединенных названием «Oscillation» (колебание, вибрация), представляющих собой сложную композицию из переходящих друг в

друга линейчатых поверхностей, в которых можно увидеть процессы зарождения, роста и разрушения. Мартин считал важной роль такого рода объектов в формировании выразительного облика среды [2].

Хронологически продолжающее смысловую линию Русского Авангарда использование К.Мartiном линейчатых поверхностей (геликоида), возможно, интуитивное, привнесло в скульптуру, наряду с движением, и совершенно новое качество: обогащение пластики объекта, представленного разреженной пространственной структурой этих поверхностей (а также — и его окружения), посредством отбрасываемых им теней, также структурных.

Библиография:

1. *Позняк Э.Г.* Линейчатая геометрия. Большая Советская Энциклопедия (в 30 т.), Изд-е 3-е. Т. 14. — М.: Советская Энциклопедия, 1973.
2. Kenneth Martin & Mary Martin: Constructed Works. Notes for Teachers. — URL: <http://dlwp.com/images...MartinsTeachersNotes.pdf>. 14 p.
3. *Alan Fowler.* A rational aesthetic. richardplank.com/uploads/2011/11...aesthetic-1.pdf
4. *Matthew Gale.* www.tate.org.uk/.../artworks/...orpheus-maquett...
5. *Matthew Gale.* tate.org.uk/art/artworks...small-screw-mobile-t00552
6. The Equiangular Spiral / D'Arcy Thompson. On Growth and Form. — Cambridge at the University Press, 1942. — P. 748–850.
7. Light. www.kettlesyard.co.uk/education/.../LIGHT.pdf. 64 p.
8. Martin, letter, 31 Jan. 1963, Tate Gallery catalogue files. Цит. по: *Matthew Gale.* tate.org.uk/art/artworks...small-screw-mobile-t00552.
9. *Martin K.* «On the Development of the Mobile», typescript copy Tate Gallery Archive 7040.2. P. 9; extracted in *Kenneth Martin*, exhibition catalogue. Tate Gallery, London 1975. P. 7. Цит. по: *Matthew Gale.* tate.org.uk/art/artworks...small-screw-mobile-t00552
10. *Лаврентьев А.Н.* Александр Родченко / А.Н.Лаврентьев. — М: Архитектура-С, 2007. — 128 с.
11. Химическая структура ДНК. robotlibrary.com/book/485-biologiya-s...pexov.../101-Page101.html

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЭКРАННОЙ КОМПОЗИЦИИ КАК НОВОЙ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ

В статье рассматриваются поиски новых форм в искусстве начала XX века, появление динамического искусства, предпосылки появления экранных технологий, экранная композиция.

Searches of new forms in art of 20 century's beginnings, appearance of dynamic art, origin of screen composition, prerequisites screen's emergence technologies, screen composition.

Ключевые слова: кинематограф, динамическое искусство, экранная композиция, визуальная информация, пространство и время, экранные технологии.

Keywords: cinema, dynamic art, screen composition, space and time, screen technologies.

В 1895 г. состоялась премьера кинофильма, спроецированного на белый экран, — воплощение идеи братьев Люмьер. Но, в отличие от фильмов Эдисона, когда изображение проецировалось, условно говоря, «прямо в глаза» зрителю, зритель здесь воспринимал не непосредственно экранное изображение, а его проекцию, отраженный свет. Развитие кино как искусства, выработка его особого языка — одна из важнейших вех в истории и культуре восприятия экранной композиции.

Изобретением техники киносъёмки ознаменовало собой появление нового вида искусства — динамического. Появилась возможность передать движение, к чему постоянно стремились, но чего все-таки не смогли реально достигнуть традиционные виды искусства.

Появление динамической экранной композиции не только изменило

картину мира и способ его восприятия. Ее появление, безусловно, было подготовлено определенными изменениями в сознании самого человека. Выражаясь словами Р.Арнхейма, «саму технологию следует понимать как поворот в развитии человеческого разума, который оказывался близким сегодняшним представлениям» [1].

Доказательством такой подготовленности к динамическому восприятию мира предстают многочисленные популярные в XIX в. приборы — фолиоскопы, фактаскопы, стерео- и стробоскопы, делавшие неподвижные рисунки подвижным изображением. При показе фильмов кинематографа Эдисона впервые был использован свет как основа изображения. Экранное изображение, полученное с помощью света, — кинолента — демонстрировалось путем просвечивания с обратной стороны. На этих демонстрациях не зритель находился в темноте зрительного зала, а фильм прокручивался в темном ящике, оснащенный двумя окулярами для просмотра.

С.Эйзенштейн был убежден, что в кино удастся осуществить все то, к чему подошло и что наследовало, но что не смогло воплотить в полной мере искусство первого десятилетия XX в. В этом русле непосредственными подступами к кино стали для С.Эйзенштейна эксперименты кубизма, аттракционы левого театра, футуризм. Эти примеры убеждают в том, что на рубеже XIX и XX столетий действительно произошло изменение мировосприятия человека.

Говоря о подготовленности зрителей к динамическому восприятию мира, нельзя пройти мимо поиска новых форм в театральном искусстве. Еще в начале XX века на театральной сцене были попытки создать как бы виртуальный мир, где привычные персонажи вдруг при помощи мизансценирования, костюмов, освещения обретали бы совершенно другую, мифологическую трактовку. Была предложена новаторская постановка английским режиссером Гордоном Креггом, где впервые была сделана попытка показа в сценах введений Гамлета смещающих понятие реальности. Для Гамлета его видения — это реальность. К.С.Станиславский не совсем до конца согласился с предложенной Креггом трактовкой «Гамлета», он посчитал ее слишком современной и наполненной непривычной для русской публики символикой. Спектакль так и не был показан зрителям.

Революционное дыхание 20-х годов прошлого века вдохновляет художников-станковистов (ОСТ). Они работали над поиском максимальной художественной экономности и простоты по форме и яркости впечатления и броскости по сути. В их работах чувствуется стремление к максимально динамичной композиции, стремление к показу на плоскости движущихся форм (минимум средств и максимум впечатления). Художники ОСТа стремились преодолеть двухмерность пространства картинной плоскости, передавая опосредованно движение, разламывая ее границы, нарушая законы прямого построения перспективы.

В.Мейерхольд, С.Эйзенштейн или В.Маяковский — все искали слияния живого и неживого, раскрывали внутреннее через внешнее, а не просто объединяли ритмически внешний рисунок, ракурсную съемку, светотональную композицию кадра (в которой тень являлась выразительным, эмоциональным центром композиционного решения). Такое решение вызывало и усиливало у зрителей «чистые» эмоции, например, негодование, радость, возмущение и т.д.

Особую форму конструктивизма представляло творчество В.Маяковского. В жестких ритмах, в поэтической «грубости», в обнаженности формы, в своеобразной графичности «слова» в сочетании с кубистическими формами взорванной пластики рисунка В.Маяковский искал новые конструкции выражения своего образного мира, соединяя плакатность слова и рисунка. В стихотворениях и рисунках (в «Окнах РОСТА») он пытался расширить границы литературы и живописи, придать им особую форму наступательности, динамизм, насытить их действием.

Конструктивные поиски в документальных монтажных фильмах Дзиги Вертова и острые ракурсные фотографии А.Родченко отразили революционные события начала XX века. Этих двух художников роднит общее понимание возможностей трансформации реалистического отражения мира, способной преодолеть реалистическую фотографичность изображения, чтобы раскрыть посредством определенных технических и композиционных приемов поэтическую сущность реального мира.

В немом кино поиски пластического эквивалента слова приводили к интересным находкам в области создания экранного пространства и времени, создавалась новая образная система. Кинематограф впервые «вживил»

фактор времени в произведение искусства. Необходимо отметить, что существование целого ряда изображений на локальной плоскости экрана в непрерывном показе стало возможным только благодаря световой природе экранных изображений, и, как результат, сместилась «точка отсчета» восприятия мира человеком со статичной (картина) на динамичную (фильм). Время из связующего события состояния превратилось в одно из главных выразительных средств изобразительного искусства.

Как известно, движение — это изменение положения или состояния в пространстве и времени. Таким образом, в области изобразительного искусства появилась привнесенная кинематографом новая категория — время. Конечно, временной фактор осваивался изобразительными искусствами практически на протяжении всего их существования. Можно вспомнить рельефы колонны Траяна, работы Брейгеля, средневековую традицию «картины в картине» и т.п. События разворачиваются во времени, но все это происходит на одной плоскости. Зритель ощущает движение времени внутри себя.

Изобразительное искусство, представляющее и объясняющее разнообразные стороны человеческого бытия, пыталось в свою очередь отразить изменившийся характер и объем получаемой информации. Но именно кинолента подтолкнула человека к пониманию каждой вещи, позы, фрагмента пейзажа как отдельного знака реальности, который можно переставить, удалить, «смонтировать» с другим, и от этого знак изменит свое значение, следовательно, изменится и демонстрируемая в произведении реальность. Так в сфере кино зарождалась способность экранного изображения «присваивать» действительность, излучая обратно в мир переработанную информацию в форме новых знаковых композиций.

Телевидение во многом использовало формы, которые были так характерны для поисков театра, начиная с комедий дель-арте и заканчивая поисками театра XX века. Открытая условность, «соединение» студийного и зрительского пространства, прямое обращение к зрителю (особая роль принадлежит «репликам в зал»), отсутствие «четвертой» стены, «клиповый» разрыв в сознании зрителя стали характеристикой современного телевизионного языка.

Исходя из выше сказанного, можно сделать вывод, что становление эстетических свойств динамической экранной композиции в какой-

то мере определяется непосредственным влиянием особенностей технологии на развитие средств художественной выразительности, которые помогают вырабатывать все новые и новые композиционные приемы.

С.Эйзенштейн писал: «Потребуется искусство совершенно новых, невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное кино. Надо готовить место в сознании к приходу небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики»[5].

Таким образом, движение и время стали основным содержанием визуальных кодов изображений традиционного искусства, начались поиски способов передачи информации о быстро меняющемся техногенном мире.

Можно констатировать факт, что именно кинематограф, создав динамическую экранную композицию, нашел принципиально новый способ организации визуальной информации.

Библиография:

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. — М., 1994.
2. *Иванов В.В.* Знаковые системы. Кино. Поэтика (Избр. теор. по семиотике и истории культуры в 2-х томах). — М., 1998.
3. *Утилова Н.И.* Монтаж. — М.: АСПЕНТ ПРЕСС, 2004.
4. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов. Избр. произв. в 6 т. Т. 2 / гл. ред. С.И.Юткевич. — М., 1964.
5. *Эйзенштейн С.* Монтаж. Избр. произв. В 6 т. Т. 2 / гл. ред. С.И.Юткевич. — М., 1964.

ТВОРЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЛЬТИМЕДИА В ЭКСПОЗИЦИОННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ В КОНТЕКСТЕ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

В статье обосновывается актуальность проблемы включения мультимедийных средств в предметно-пространственную среду музейных и выставочных экспозиций. Определяются цели и задачи исследования мультимедийных средств в экспозиционном проектировании. Проводится анализ тенденций применения мультимедиа-дизайна в выставочных пространствах в контексте творческих и учебно-методических проблем.

The article substantiates the urgency of the problem of incorporating multimedia tools in the object-spatial environment of the Museum and the exhibitions. Defines the goals and objectives of the study of multimedia in exhibition design. The analysis of trends in the application of multimedia design in exhibition spaces in the context of creative and educational challenges.

Ключевые слова: проектирование, экспозиционный дизайн, мультимедиа, музей, выставка, техника экспозиции, интерактивность, экспозиционная среда.

Keywords: design, exhibition design, multimedia, Museum, exhibition, exposition, interaction, and exposition Wednesday.

Современная практика создания музейных и выставочных экспозиций неотделима последние десятилетия от применения широкого спектра средств мультимедиа. Причем эта тенденция охватывает все большее количество проектируемых объектов, все более распространяется и на те виды экспозиций, где еще десятилетие назад применение мультимедийных средств считалось излишним.

Массовое изменение психологии посетителя, внедрение в сознание «компьютерного мышления», где играет важнейшую роль устойчивое восприятие действительности с помощью цифровых технологий, делает необходимым точное знание и понимание принципов и методов внедрения средств мультимедиа в структуру экспозиции. Безусловно являясь инновационной технологией, средства мультимедиа, стремительно развиваясь, вносят все новые и новые возможности в проектируемые экспозиции. А это требует от квалификации дизайнера экспозиции методического владения таким мощным экспозиционным средством, как мультимедиа.

Актуальной задачей обучения проектировщиков экспозиций становится проблема профессионального освоения новейших технологий. Что особенно хочется подчеркнуть, не просто техническими возможностями, постоянно изменяющимися, но, что самое важное, именно методологией их применения в дизайн-проектировании современной экспозиции.

Скорость, с которой средства мультимедиа распространяются в эксподизайне, их насыщенность, вариативность, интерактивность, привлекают к применению этого средства как основного выразительного элемента в создающихся новых экспозициях. И, зачастую, подменяют собой традиционные экспозиционные средства, упрощая и выхолащивая саму идею экспозиции, как создания синтезированной среды. Сама возможность широкого применения этих средств не должна приводить к их тотальному доминированию в сложной и комплексной предметно-пространственной среде выставок и музеев. При неоправданном и непродуманном использовании средств мультимедиа в формировании экспозиционной среды возможно изменение самой сути музея или выставки, обеднение функциональности экспозиционного пространства. Существует возможность превращения экспозиции в мультимедийное шоу, что отрицательно повлияет на количество и качество воспринимаемого посетителем смыслового наполнения. Необходимо четко разделять проектирование экспозиций на основе созданных эксклюзивных коллекций, имеющих осязаемую историческую, художественную, культурную ценность, и проектов, иллюстрирующих тот или иной объект или событие, без цели глубокого их постижения, а скорее в рекламных или общеобразовательных целях.

Новые вызовы, которые бросают нам новые технологии, определяют необходимость в теоретическом и практическом исследовании мультимедийных средств в проектировании современных музейных и выставочных технологий. Также очевидно, что и в процессе обучения будущих дизайнеров музейных и выставочных экспозиций проблема освоения мультимедийных экспозиционных средств будет становиться все более важной, так как каждый день растет значение этих средств в формировании предметно-пространственной среды выставок и музеев. Мультимедиа меняет человека, меняет и дизайн всей предметно-пространственной среды вокруг него.

Не обладая глубокими и системными знаниями в особой сфере экспозиционного мультимедиа, невозможно проектировать экспозиции, которые бы успешно взаимодействовали с современным посетителем. Очевиден вывод, что и для практикующих дизайнеров экспозиций, и для еще только учащихся по этому направлению совершенно необходимо создание теоретической, практической и учебной базы. Первым шагом к созданию такой базы должно быть исследование в области использования мультимедиа в экспозиционном дизайне.

В контексте данной проблематики надо в первую очередь отметить, что существует богатая база знаний и трудов по теории и практике экспозиционного дизайна. На сегодняшний день существует целый ряд работ по теме проектирования экспозиций. Глобальностью обзора и глубиной знания проблемы отличается «Художественное проектирование экспозиций» одного из лучших отечественных проектировщиков экспозиций Р.Р.Кликса. Исключительно интересны и полезны работы М.Т.Майстровской, их изучение необходимо для обучения дизайнера экспозиций. Также можно отметить работы В.Литвинова, К.И.Рождественского, И.Рязанцева, Е.А.Розенблюма, Т.П.Полякова и др. Данной проблематике посвящены сборники научных трудов, на протяжении многих лет выходящие в Российском институте культурологи. Однако надо отметить, что системного исследования такого мощного средства создания экспозиции, как мультимедиа, на данный момент не существует.

При этом следует понимать значение роли квалификации эксподизайнера. Владение теорией и практикой использования

современных технических средств — важнейшая задача обучения таких специалистов, ведь «...техника экспозиции означает технику создания впечатления» [1]. Автор проекта экспозиции ответственен за то впечатление, которое она произведет на посетителя.

Неправильным будет рассматривать мультимедийные средства в проектировании экспозиций обособленно. В таком исключительно комплексном виде деятельности, как эксподизайн, мультимедийные средства всегда применяются в контексте единого проектного решения.

Говоря о применении мультимедиа в эксподизайне, необходимо сначала обратиться к изучению такого культурного феномена, как появление и развитие в исторической перспективе музейных и выставочных экспозиций в целом. Это даст возможность проследить тенденции развития экспозиций на протяжении почти двух столетий, что позволит выявить ведущие тенденции этого проектного искусства, их эволюцию и метаморфозы развития.

Рассматривая периоды становления искусства проектирования экспозиции, мы прослеживаем влияние научно-технического прогресса. Первый период охватывает временной отрезок от 1850 до 1900 года. Второй период с 1900 по 1928 год выявляет первые опыты применения средств кинематографии и фотографии в экспозициях, заложение основ интерактивного экспонирования и разработку принципов динамической экспозиции. Третий период с 1928 по 1940 годы характеризуются как эволюция вектора развития аудио-визуальных средств в условиях смены художественного курса. Четвертый период с 1940 по 1958 год характерен поиском новых форм экспонирования, закончившийся созданием первого полностью мультимедийного экспозиционного проекта на ЭКСПО-58 в Брюсселе. Следующий за этим этап характерен возросшим влиянием научно-технического прогресса на развитие и внедрение в экспозицию аудиовизуальных средств. Он охватывает период с 1960 по 1970 годы. В следующие десятилетие нас интересует бурное использование аудиовизуальных средств и новые формы сочетания их с традиционными средствами дизайна экспозиционной среды. И, наконец, последний этап, начиная от 1990 годов и до нашего времени, эпоха невероятно стремительного внедрения новейших цифровых технологий средств мультимедиа во всех видах экспозиций.

Отдельно нужно рассмотреть появление в середине XX века новейших аудиовизуальных средств в эксподизайне. Анализируя дальнейшее развитие и совершенствование этих средств в структуре экспозиции, важно обозначить наибольшие достижения в этой области сначала в аналоговых технологиях, а затем и в цифровых, распространение которых оказало и продолжает оказывать громадное влияние на создание экспозиционной среды.

Функциональные и эстетические принципы экспозиционного дизайна представляют отдельный смысловой, проектно-аналитический блок исследования. Здесь следует рассмотреть теоретические основы проектирования экспозиции, ввести классификации экспозиций и определения. Рассматривается терминология и типология предметно-пространственной среды экспозиции. Определяются такие категории понятий, как экспозиция, экспозиционная среда и экспозиционный объект. Далее предлагается рассмотреть эксподизайн как вид проектной деятельности, его определения и особенности, определяются цели и задачи эксподизайна. Выявляется главная задача проектирования — создание и реализация сценария взаимодействия экспозиционной среды и посетителя. Завершить вторую часть исследования должен раздел, посвященный выразительным средствам эксподизайна.

Конкретные примеры, обогащенные свидетельствами ведущих эксподизайнеров XX века, позволяют выработать комплекс требований к современным медийным средствам организации экспозиции. Эти требования рождаются при рассмотрении целого ряда актуальных вопросов. Как использовать технологии виртуальной реальности? Где интерактивное взаимодействие экспозиции и посетителя оправданно, а где нет? Как применять экранные и проекционные технологии, голограммы и стереоизображения? Каковы особенности использования звука и света в экспозициях? Кинестетическое воздействие на посетителя — как применять этот инструмент? На все эти вопросы необходимо искать ответы сегодня как в учебно-методическом процессе, так и в теории и практике эксподизайна.

Рассмотрение мультимедийных технологий в эксподизайне невозможно без получения знаний об экспозиционном проектировании в целом, с исторической и теорико-методологической точек зрения.

Неправильно было бы вырывать из общего контекста рассмотрение средств мультимедиа, так как в реальном проектировании они являются весьма важным, но лишь одним элементом целой системы методов и средств создания экспозиции. Цифровые технологии не существуют в среде экспозиции обособленно, это составная часть этой среды. Именно поэтому при проведении исследования должна быть выбрана такая структура — исторический анализ, теория и практика экспозиционного проектирования и, наконец, мультимедиа в эксподизайне.

Таким образом, после исторического анализа и рассмотрения особенностей экспозиционного проектирования в целом, нужно перейти к исследованию включения мультимедиа в теорию и практику проектирования выставок и музеев. В первую очередь, следует изучить факт исторического возникновения самого термина «мультимедиа», вопрос авторства этого слова, время возникновения. Затем предлагается анализ современных версий этого термина в мировой практике, делается анализ их трактовок. Далее подробно изучается вопрос первого возникновения средств мультимедиа в среде экспозиции, его историческое значение, источники этого нового явления и дальнейшие перспективы развития. Рассматривается вопрос о средствах мультимедиа в эксподизайне, их роли и месте в среде экспозиции, соотношении с традиционными средствами эксподизайна.

Далее анализируется структура мультимедийных технологий экспонирования в эксподизайне. Здесь подробно разбираются основные группы мультимедийных средств, часто и с успехом используемых в музеях и выставках. Выделены в группы экранные технологии, проекционные, звуковые, интерактивные, кинестетические, виртуальная реальность, интернет-экспонирование. Делается анализ их основных технических и эстетических характеристик, приводятся примеры использования, оптимальные параметры и рациональные зоны использования их в среде экспозиции.

Важной темой исследования является вопрос, что такое мультимедийный объект, его определение, качества и свойства.

Подробно изучается сама специфика этого понятия, разбираются основные свойства и качества этого важнейшего элемента средств мультимедиа.

Цели и задачи создания мультимедийного объекта в экспозиции — следующая тема. Рассматривается чрезвычайно актуальный вопрос современного эксподизайна о необходимости применения в его структуре объектов мультимедиа. Сложность темы состоит в неоднозначном отношении к этому вопросу в течение времени, некоторых опасностях, скрытых в излишнем увлечении данными объектами, о возможностях разрушения самой структуры экспозиции и подмене ее мультимедийным шоу. Все эти вопросы и предлагаемые пути и методы введения в среду экспозиции объектов мультимедиа в центре внимания в этой главе.

Далее определяются базовые принципы мультимедийного объекта. В этой части пособия анализируются основные принципы данных объектов, такие как виртуальность, временная динамика, технология их создания, средства подачи.

От базовых принципов переходим к типологии мультимедийных объектов, где они сведены в классификации.

В следующей части разбирается взаимодействие мультимедийных объектов и объемно-плоскостных форм подачи экспонатуры. Эта проблема, стоящая перед эксподизайнером, весьма актуальна, так как находится на пересечении двух разных по своей природе выразительных средств экспозиции. От того, насколько успешным будет предложенное в проекте решение этой задачи, во многом зависит гармоничность созданной среды экспозиции.

Отдельно рассматривается вопрос взаимоотношения реального и виртуального в эксподизайне. С одной стороны новые технологии экспонирования позволяют создать совершенно новую по методу взаимодействия с посетителем экспозиционную среду.

Мощные компьютеры, хранящие огромные массивы данных, делают доступным значительно больший объем информации, чем раньше. Использование сенсорных технологий во многом меняют метод взаимодействия посетителя и экспозиции. Технологии дополненной и виртуальной реальности создают возможность

погрузить посетителя в новый мир, иную реальность. Этой новой реальностью может быть как кабина самолета будущего, так и гостиная средневекового замка. Голограммы и стереоизображения помогут дополнить этот новый мир.

Потенциал участия посетителя в жизни экспозицию значительно увеличился в последнее время. Современные технологии управления мультимедиа в принципе позволяют посетителю участвовать в реализации сценария экспозиции, не пассивно, а активно действуя. В новой реальности посетитель не только зритель, он — действующее лицо.

Мощным инструментом экспонирования на посетителя всегда было комплексное воздействие света, звука, видео и изображения. Новые технологии выводят этот инструмент на новый уровень, с каждым днем виртуальная экспозиционная среда становится все более реалистичной.

Очевидно, что музею и выставке сегодня приходится конкурировать за внимание человека в очень активном медиа-пространстве, в котором агрессивное воздействие на нас оказывает электронные СМИ, телевидение, интернет, кинематограф и так далее. Ввиду этого задача по проектированию музейной и выставочной экспозиции с точки зрения максимальной ее активности, аттрактивности и воздействия на посетителя выглядит оправданной.

С другой стороны, все перечисленные мультимедийные возможности таят в себе определенную опасность. Предлагая посетителю попасть в виртуальную среду, экспозиция начинает играть на поле кинематографа и телевидения. Управление этой средой роднит такую экспозицию с компьютерными играми. Большие объемы информации могут быть размещены и вне музейных или выставочных пространств. В результате может возникнуть вопрос — зачем идти на выставку, когда можно получить то же самое в кино, компьютерной приставке или в интернете?

Необходимо понимать, что дигитализация экспозиции не должна быть самоцелью, это процесс может лишить главного музей или выставку. Главное же, без чего экспозиция невозможна — экспонат. Вокруг него выстраивается сценарий, ищутся средства его

реализовать, используются все доступные технологии. На выставку или в музей посетитель идет за новым знанием, новым впечатлением, новым миром, смысловым центром которого все равно будет экспонат. Все мультимедийные и прочие средства экспонирования должны обеспечить такую среду, в которой знания и впечатления от экспоната будут максимально глубокими по сути и доступными по форме.

Также нельзя забывать об особом положении музеев и выставок в культурной жизни общества. Р.Кликс писал «Выставка стала дидактико-развлекательным спектаклем» [1]. Один из ведущих современных эксподизайнеров Ральф Аппельбаум отмечает, что «... музей — это такое место, которое задает тон этического поведения в обществе. Нужно действительно доверять тому, что они пытаются сказать» [7]. Используя современные мультимедийные технологии, музеи и выставки должны оставаться особым местом с определенным кодексом поведения как посетителя, так и самой экспозиционной среды. Посетитель совершенно четко должен понимать, что он именно в музее или на выставке, и здесь он получит новые знания и впечатления высокого уровня. Успех в решении этой задачи со стороны создателей экспозиции во многом определяется умением сочетать использовать новые технологии не в ущерб, а для усиления впечатления от экспоната.

Исследование по данной тематике невозможно без анализа практического опыта по включению мультимедийных технологий в предметно-пространственную среду экспозиции. Как влияет тип экспозиции на использование мультимедиа? Одинаково ли оно для музеев и выставок? Сценарий функционирования музейного или выставочного пространства, как мультимедиа участвует в его осуществлении? Смысловое наполнение пространства, как можно помочь раскрыть его с помощью современных технологий? Эмоции посетителя — как можно их программировать мультимедийными средствами? Новая площадка или здание 17 века — важно ли это для определения форм использования мультимедиа? Как влияет окружающая социо-культурная среда на проектирование экспозиции? Поиск ответов на все эти вопросы осуществляется в

процессе рассмотрения существующих экспозиционных решений

Исследование в целом посвящено одной из самых острых и актуальных тем современного дизайна — экспозиции музеев и выставок в контексте применения в их структуре средств мультимедиа. Соотношение и взаимодействие традиционных средств дизайна и новых, цифровых технологий — основная тема этой работы. Ввиду стремительности развития мультимедийных технологий, их резкого внедрения во все области экспозиционного дизайна, новизны самой задачи соединения в одной среде реального и виртуального, представляется, что исследование по теме мультимедиа в экспозиционном проектировании необходимо как для практики эксподизайна, так и для учебно-методического процесса. Глубокое изучение всех аспектов развития этой области экспозиционного дизайна, появившейся благодаря развитию научно-технического прогресса, постоянно меняющейся и недостаточно исследованной, представляется своевременным и актуальным.

Автор предлагает развернутую ретроспективу общего развития искусства проектирования экспозиций, акцентируя внимание на влияние научно-технического прогресса на эволюцию этого процесса. Подчеркиваются и выявляются первые тенденции появления аудиовизуальных средств в экспозициях. Прослеживается непростой и неоднозначный процесс их внедрения в структуру среды экспозиции. Рассматриваются различные периоды в создании экспозиций, когда эти средства то широко использовались, то практически исчезали из арсенала выразительных средств дизайна экспозиции. Делается анализ таких колебаний интереса к этим технологиям проектировщиков экспозиций, в зависимости от общей цели, поставленной перед ними. Далее предлагается развернутая ретроспектива развития аудиовизуальных средств в экспозициях, их основополагающие черты и характеристики, развитие этого этапа до появления цифровых технологий. И, как завершающий этап, предлагается анализ появления новейших цифровых технологий в экспозициях последних лет, их громадное влияние на создание нового типа зрелища, соединяющего реальный и виртуальный мир.

Предлагается теоретическое осмысление новых средств, их

классификация, основы их использования в структуре экспозиции. Анализируются все основные виды мультимедийных средств и способы их применения в экспозициях. Даются определения для основных типов взаимодействия среды экспозиции и средств мультимедиа. Выявляются основные качества и свойства применяемых технологий. Анализируется взаимодействие мультимедийных объектов и среды экспозиции, а также важнейший вопрос о соотношении виртуального и реального.

В качестве необходимых практических примеров приводятся экспозиции с различной степенью насыщения ее среды объектами мультимедиа. Таким образом осуществляется возможность получения не только теоретических знаний, но и существующего опыта проектного осмысления данной темы.

Появление такого исследования вызвано острой необходимостью освоения инновационных технологий в практическом и учебно-методическом процессе проектирования экспозиций. Сегодняшняя экспозиция рассчитана на все более широкое и разнообразное внедрение средств мультимедиа в структуру музеев и выставок. Как отмечает ведущий отечественный исследователь экспозиционного проектирования Майстровская М.Т., сегодня объекты мультимедиа «...не только занимают все больше места и значения, но и становятся ведущими средствами создания визуального образа экспозиции, порой даже вытесняя подлинный исторический и музейный предмет» [6]. Эта тенденция имеет нарастающие и стремительное движение, охватывая все большее количество создаваемых объектов экспозиции. В этих условиях чрезвычайно актуальным становится научно разработанная программа для выработки методически верного понимания применения новейших технологий в экспозиционной среде выставок и музеев.

Библиография:

1. *Кликс Р.Р.* «Художественное проектирование экспозиций». — М.: Высшая школа, 1977.
2. *Казыбаева З.К.* Этапы развития всемирных выставок (ЭКСПО)

// Архитектон: известия вузов. — 2011. — № 34.

3. *Червяков П.* «Всемирная выставка в Монреале 1967 года. — М.: Знание, 1967.

4. *Мезенин В.К.* Парад всемирных выставок. — М.: Знание, 1990.

5. *Шпаков В.Н.* История всемирных выставок. — М.: АСТ: Зебра Е, 2008.

6. *Майстровская М.Т.* Оптические иллюзии в экспозиционном пространстве (докомпьютерный и современный опыт) // *Impart* 2014. Невозможные объекты и оптические иллюзии в современном искусстве и дизайне (традиционные и компьютерные технологии). — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2014.

7. Интервью Ральфа Аппельбаума порталу art1.ru. — URL: <http://art1.ru/design/muzej-zadaet-ton-eticheskogo-povedeniya-v-obshhestve/> (дата обращения: 22.09.2015).

Андрей Владимирович Толстой, искусствовед и критик, теоретик и организатор науки, директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств, ушел из жизни 11 февраля 2016 года. Ему было 59 лет.

Исследователи русского искусства начала XX века помнят и знают его книги о художниках русского зарубежья, статьи и очерки в журналах, помнят журнал «Пинакотекa», созданный при его участии. В 2012 году он был соавтором нашей коллективной монографии, посвященной Академику Императорской Академии Художеств и директору Строгановского училища Н.В.Глобе. Его статья о художественных сообществах русских эмигрантов в Париже открывала раздел, посвященный художественной жизни русского зарубежья.

А.В.Толстой участвовал также и в работе Диссертационного совета МГХПА им. С.Г.Строганова. Со свойственным ему тактом, вниманием и высококвалифицированным разбором научных положений диссертантов он оппонировал по нескольким работам.

И хотя жанр оппонентского отзыва, возможно, и не предполагает публикацию, отзывы А.В.Толстого написаны как подробные рецензии, в которых проявляется их автор, его оценки, его точка зрения, его видение перспектив исследования.

ОТЗЫВ НА ДИССЕРТАЦИЮ Е.В. ГРИШИНОЙ «ТИПОЛОГИЯ ПЕЙЗАЖНЫХ ОБРАЗОВ МАСТЕРОВ “МИРА ИСКУССТВА” В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА»

Е.В.Гришина избрала предметом своего изучения типологию пейзажных образов членов «Мира искусства», поставив одной из задач исследования определение места наследия мирискусников в контексте развития отечественного пейзажного жанра и общих тенденций русской художественной культуры конца XIX — начала XX века. В таком аспекте рецензируемая работа имеет очевидный новаторский характер.

В первой главе «Пейзаж в русской живописи конца XIX — начала XX века. Стилистическая сложность и образная многозначность» исследуются истоки русского пейзажного жанра, и очерчивается круг основных проблем, с ним связанных. Рассматривается творчество мастеров, чьи пейзажные образы демонстрировали основные тенденции рубежа веков. При этом акцент делается на художниках, которые оказались вовлеченными в круг деятельности «Мира искусства», то есть участвовали в выставках объединения, и репродукции чьих произведений помещались на страницах одноименного журнала. Автору диссертации удалось не просто выделить основные явления, но и дать им свою достаточно взвешенную и объективную оценку как наиболее значительным и существенным для развития русского пейзажного жанра. Тем самым Е.В.Гришина подводит читателя к пониманию основной задачи своего труда — опыта определения типологических дефиниций пейзажного творчества мирискусников.

В основу двух разделов второй главы «Художественные концепции и мировоззренческие позиции в русской культуре Серебряного века» взяты идейные аспекты, рассмотрены и проанализированы события культурной жизни конца XIX — начала XX века, повлиявшие на развитие духовно-художественной сферы русского искусства. В насыщенной художественной среде и появился «Мир искусства» как независимая творческая и выставочная организация и одноименный журнал. Целью членов петербургского объединения было консолидирование новых творческих сил — провозвестников нового искусства.

В специальном разделе диссертационной работы Е.Гришиной, посвященном эстетическим установкам и творческим принципам мастеров объединения, сделаны интересные наблюдения и обобщения, проведены параллели с философскими воззрениями рассматриваемого времени и с современной им поэзией. Интересны и оправданы содержащиеся здесь же сопоставления со сходными процессами в европейской культуре рубежа веков. Однако я считал бы возможным расширить контекст исследования в этом плане, — это, безусловно, обогатило бы осмысление глубинных процессов, влиявших на развитие русской пейзажной живописи.

Выводы автора о том, что мировоззренческие позиции мирискус-

ников — эстетизм, пассаеизм, то есть ностальгия по ушедшим эпохам, романтическая ирония и т.п. влияли на освоение в их творчестве определенного круга пейзажных сюжетов и мотивов, представляются мне убедительными и обоснованными.

Принципиально важными в рецензируемой диссертации являются разделы третьей главы «Композиционно-образные структуры пейзажей мастеров объединения “Мир искусства”», в которых осуществлена попытка распределить пейзажные трактовки мирискусников по типам, т.е. по смысловому и эмоциональному содержанию. В нескольких разделах главы последовательно идет речь о непосредственном воспроизведении натуральных впечатлений, об отражении феномена прошлого в пейзаже, об интерпретации античности и восточной теме, а также о городских мотивах. В этой главе сделано немало наблюдений и выводов, многие из которых заслуживают осмысления и углубления, то есть продолжения аналитической работы.

В диссертации убедительно показано, какое значение имели натурные этюды для мирискусников. Пленэрные впечатления переходили в сочиненные и воображаемые композиции, и на протяжении всей творческой жизни мастеров оказывались важной сферой их интересов. Увлечение прошлыми эпохами — известная особенность творческих исканий мастеров петербургского объединения. Е.В.Гришина обращает внимание на то, как этот интерес трансформируется в «фантазийных» композициях с пейзажными мотивами, и подводит к выводу, что историческая направленность произведений мастеров «Мира искусства» органично сочеталась в них с пейзажными мотивами. Так, у А.Бенуа Версальский парк оказывается главным героем и в «Последних прогулках Людовика XIV», и в «Версальской серии». Состояния природы, прочувствованные в натуре и зафиксированные в этюдах, подчас воспроизводились в ретроспективных композициях. Для К.Сомова также характерно соединение реальности и вымысла, жизненно конкретного и условного. Мотивы уединенных парков и усадеб становились своеобразной сценической площадкой, на которой разворачивались старинные галантные сцены.

В искусстве Серебряного века античные мотивы и образы занимают особое место. Через космогонические пейзажи представлял античный

мир Л.Бакст, умело стилизуя натурные мотивы, создавая работы, поражающие театральной фееричностью замысла. И хотя этот раздел содержит вдумчивый анализ творчества мирискусника, думается, можно посоветовать автору диссертации в своих будущих исследованиях развить проблематику Востока в интерпретации Бакста, тем более, что недостатка в произведениях и письменных источниках в этой области не наблюдается.

Изображения Петербурга, иконография северной столицы также прочно связаны с именами художников-мирискусников. Городские мотивы являлись для них возможностью напомнить о национальном наследии, прошлых эпохах имперского «града Петрова». Поэтому памятники архитектуры в их реальных и «метафизических» городских пейзажах, как правило, играют основную композиционную роль и активно участвуют в создании художественного образа произведения. В мирискуснических ведутах преобладало стремление найти ту неповторимую образнопластическую интонацию, которая создавала уникальный облик того или иного столичного вида. Вывод о том, что историческая стилизация архитектурных мотивов связана с эстетической программой мирискусников, представляется в целом убедительным. Однако в творчестве членов объединения, в частности, М.Добужинского и А.Остроумовой-Лебедевой, было немало изображений современного города, в которых мирискусническая стилизация уступала место другим эмоционально-стилистическим приемам. Поэтому, по моему мнению, этот аспект требует дальнейшей углубленной разработки. Хотелось бы увидеть и более глубокое обоснование намеченной типологии пейзажных концепций.

Новизна данного исследования заключается в том, что впервые в отечественном искусствознании проанализировано творчество мастеров «Мира искусства» с точки зрения развития пейзажного жанра в России и осуществлена плодотворная попытка определить и разграничить пейзажные концепции мирискусников в контексте эстетического сознания Серебряного века.

2013 г.

ОТЗЫВ НА ДИССЕРТАЦИЮ К.В.КАРПОВОЙ «”СУРОВЫЙ СТИЛЬ”. СУДЬБА НАПРАВЛЕНИЯ»

Диссертация К.В.Карповой посвящена теме, которая, на первый взгляд, кажется либо практически полностью изученной и освоенной, либо не слишком неактуальной. Подробный обзор литературы по теме, предпринятый диссертанткой, и правда, свидетельствует о неплохой в целом разработанности темы и связанной с нею проблематики. На ниве «суровостиелеведения» в разное время ярко проявили себя практически все первые фигуры нашей художественной критики и искусствознания, ориентировавшегося на изучение искусства XX века. В своих работах они совместными усилиями сформулировали многие справедливые суждения и верные и глубокие мысли о природе, генезисе, стилистических ориентирах и стадияльных аналогах искусства «суровых», о хронологических границах этого явления и о его роли в нашем искусстве второй половины XX века. Эти заключения и выводы уже успели так или иначе войти в обзорные истории отечественного искусства и в лекционные курсы. Однако, по моему мнению, К.В.Карповой, опираясь на своих предшественников, работы которых она тактично и к месту цитирует, удалось не только уточнить и углубить уже не имеющие, как мнилось, шансов быть поколебленными суждения и концепции, но и предложить во многом свежий и непредвзятый взгляд на это, без сомнения, своеобразное и, возможно, все еще недооцененное явление нашей художественной культуры.

В наши дни «суровый стиль» обрел новую актуальность. Прошло достаточно времени, чтобы можно было по новому, с высоты нового опыта начала XXI века, взглянуть на данный феномен. Об очевидном усилении интереса к этому искусству, к тому же, свидетельствуют и большой общественный резонанс от недавних выставок классиков «сурового стиля» на Западе (например, В.Попкова в Италии), и значительный финансовый успех последних аукционов с участием их работ.

Диссертантка предлагает довольно широкие хронологические пределы «сурового стиля». Большинство исследователей, вслед за

автором самого термина А.А.Каменским, были склонны считать нижней временной границей направления 1957–58 годы, а верхней — 1962 год, обозначивший фактический закат «хрущевской оттепели». Лишь некоторые из тех, кто писал о «суровом стиле» (например, В.С.Манин), полагали, что истоки этого направления уходят корнями в 1920-е годы, а последние его отголоски можно заметить в работах бывших «суровых» даже на рубеже XX и XXI столетий. Автор диссертации придерживается аналогичной точки зрения, а влияние «сурового стиля» доводит практически до нашего времени, предлагая достаточно завершённую модель эволюции этого направления. По мысли диссертантки, на рубеже XX и XXI веков «суровый стиль» логически и стадийно завершается в наше время, обратившись к религиозно-философской проблематике, что и стало своего рода кульминацией его эволюции. И в подробном рассмотрении этой кульминации в заключительной части диссертации заключается, как мне представляется, главный вклад К.В.Карповой в изучение избранной ею темы и проблематики.

Однако вернемся к началу исследования. Первая глава носит название «Рождение и пути “сурового стиля”» и рассказывает о происхождении феномена «суровый стиль» в советском искусстве периода оттепели, о сложении его узнаваемых характерных черт и о связях с другими направлениями искусства XX века как отечественными, так и зарубежными. Из XXI столетия искусство «суровых» предстает одновременно и как программно антиукрашательское, антипарадное, и как романтически-мифотворческое. Автор справедливо очерчивает круг художников, которые были ядром сложения новой стилистической концепции. Это Петр Оссовский, Павел Никонов, Николай Андронов, Виктор Попков, Гелий Коржев, Таир Салахов, Андрей Васнецов, Игорь Обросов, братья Александр и Петр Смолины и некоторые другие. Собственно, вокруг их произведений, созданных в разные периоды творчества, и идет основной разговор в диссертации — не только в первой, но и в последующих главах. Если принять во внимание существенные различия индивидуальных манер указанных мастеров, можно согласиться с диссертанткой в том, что само понятие «суровый

стиль» никоим образом не может считаться стилистической категорией, а, скорее, некоторой «системой определенных эстетических, нравственно-философских и стилевых координат» (с. 14 автореферата).

Одна из главных «сквозных» идей диссертации состоит в том, что «суровый стиль» как направление был не закостеневшим и застывшим, а, напротив, оказался внутренне весьма гибким, способным к самообновлению и расширению разнообразных креативных связей с другими художественными направлениями и течениями, причем не только современными, впрочем, охватывающими практически все XX столетие, но и уходящими в прошлое, вплоть до европейского Проторенессанса, Раннего Возрождения, испанского, XVII века, а также искусства Древней Руси. В связи с этим хотелось бы подчеркнуть, что очень важная заслуга К.В.Карповой — в подобранном ею весьма представительном зрительном ряде, помещенном в Приложение к диссертации, где многие ее положения, в частности, образные и композиционные аналогии с произведениями, появившимися в иные времена и в иных местах, получают вполне убедительное визуальное подтверждение. Несомненно, контекстуализация «сурового стиля» как в вертикальном (хронологическом), так и в «горизонтальном» (географическом) измерениях очень нужна и важна, и автор диссертации только начал, вслед за А.И.Морозовым и некоторыми другими старшими коллегами, движение по этому пути.

Вторая глава «Трансформация искусства “сурового стиля”. Новое видение», собственно, развивает и углубляет те основные «параметры» как самого изучаемого направления, так и методов его постижения диссертанткой, повествуя о путях творческих исканий «суровых» во второй половине 1960-х и 1970–1990-х годах. Автор справедливо обращает внимание к усилению и умножению качеств метафоричности, философской углубленности и вневременности образных и композиционных решений мастеров направления. Здесь хочется еще раз отметить полноту и разнообразие зрительного ряда, приложенного к диссертации, в который, и это необходимо подчеркнуть, включены произведения, ранее либо вовсе не публиковавшиеся, либо малоизвестные. И весьма важно, что

большое место в этой главе занимает экскурс в «деревенскую тему» в творчестве «суровостильцев», которая в эпоху застоя была важным прибежищем — и не только художников, но и литераторов, отчасти — деятелей кино и т.д., — в противовес фальши и искусственности официального «соцреализма». Интересно, что истоки темы деревни автор диссертации видит в обстоятельствах жизни некоторых будущих «суровых» (в частности, В.Иванова, П.Оссовского, П.Никонова, Г.Коржева), которые в годы Великой Отечественной войны вместе с педагогами МСХШ находились в эвакуации на берегах Волги. Эта увлеченность особым — несуетным, созерцательным, располагающим к мировоззренческой слитности с миром и поискам гармонии в нем — универсумом русской деревни, была подхвачена другими «суровыми», которые в течение 1960-х предпринимают разнообразные поездки — на Русский Север, в не слишком оживленные деревни Тверской области, Рязанщины или Псковщины. Диссертантка подробно анализирует индивидуальные особенности претворения деревенской темы в искусстве Н.Андропова, П.Никонова, А.Васнецова, В.Иванова, П.Оссовского и В.Попкова, приходя к оправданному выводу: жизнь и творчество этих художников на земле, в природном окружении стала для каждого из них мощным стимулом для глубокого философского осмысления жизни.

Рассуждения и выводы второй главы логически ведут автора к главе третьей, озаглавленной «Религиозно-философская проблематика в произведениях художников “сурового стиля”». Весьма интересна концепция «тайного языка» в творчестве некоторых «суровых», изложению которой посвящен первый раздел этой главы. Суть ее в том, что библейская и вообще христианская проблематика и символика, обращение к вечным, архетипическим образам и мотивам (грозовое небо, вспышка молнии или река, лодка и пр.) появлялись в работах этих мастеров в завуалированном, скрытом от невнимательного взгляда, виде (это было особенно актуально в годы господствовавшего в советской идеологии официального атеизма). Многозначность возможных интерпретаций, эзотеричность авторского послания, доступного для понимания лишь части

посвященных зрителей, как остроумно подмечено диссертанткой, роднит работы «суровых» второй половины 1960-х и более поздних годов с произведениями великих мастеров прошлого, в частности, Питера Брейгеля Старшего или романтиков. В качестве примеров К.В.Карпова привлекает циклы и отдельные вещи П.Оссовского, Н.Андропова, В.Попкова, П.Никонова. Важно отметить, вслед за автором, что большинство произведений «суровостильцев», в которых проявились их стремление к метафоре и скрытой религиозной символике, посвящены опять-таки «деревенской теме».

Второй раздел последней главы целиком отдан анализу обширного библейского цикла Гелия Коржева, которому художник отдал много времени и сил в последние годы жизни, ставшему предметом отдельной выставки в Музее русского реалистического искусства, где работает соискательница (она и вела эту выставку в качестве куратора и автора материалов каталога). К.В.Карпова приводит здесь многочисленные аналогии к произведениям Коржева, который, можно сказать, внес очень существенный вклад в создание убедительных и жизненных образов библейских и евангельских героев. Трактую их как живых людей, реальных исторических персонажей, Коржев, как справедливо сказано в этой части диссертации, продолжил традицию, восходящую к крупнейшим старым мастерам, начиная с Тициана, Караваджо, Веласкеса, Рубенса и Рембрандта, продолженную английскими прерафаэлитами и подхваченную русскими передвижниками во главе с Николаем Ге, Иваном Крамским, Василием Polenovым (которые, в свою очередь, были во многом вдохновлены выдающимся примером Александра Иванова). Автором убедительно показано, что создание множества эскизов для наиболее убедительной и живой интерпретации того или иного образа, а также прием создания серий и циклов на одну тему, что было отмечено у большинства вышепоименованных грандов, присуще также и произведениям Гелия Коржева на библейские сюжеты, в которых для художника главным было уйти от мистики и выявить и точно передать правду земных человеческих характеров, эмоций и психологических состояний того или иного героя.

Автор отмечает недостаточную проработку в собственном труде

некоторых важных вопросов, вытекающих из задачи нового, более глубокого и всестороннего изучения феномена «сурового стиля». Это более детальное рассмотрение истоков и ориентиров данного направления, в частности, более пристальный интерес к юношеским работам будущих «суровых» периода эвакуации в годы войны, а также более детальное исследование соотношений и параллелей их поисков с исканиями старых мастеров, а также и мастеров мирового модернизма. Отмечу, что проблема эта далеко не досужая: достаточно вспомнить об особом — вдохновляющем — влиянии, которое в начале 1920-х оказала на сложение стилистики ОСТА выставка в Москве социально-ориентированного немецкого экспрессионизма или на серьезность впечатлений наших будущих мастеров «другого искусства» от живописи абстрактного экспрессионизма на американской художественно-промышленной выставке 1959 года (Москва).

В самокритичности диссертантки и ее высокой требовательности к самой себе я вижу ее профессиональную зрелость и с удовлетворением констатирую намеченные ею самой перспективы дальнейшей работы над данной темой, которая приобретает сегодня новую актуальность.

2015 г.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Н.К. Соловьев	Центр Бобур и Музей Бранли: метаморфоза архитектуры хай- тек	4
2. В.Ф. Сидоренко	Канон-культура	15
3. И.И. Орлов	Фрески апокалипсического цикла монастыря Дионисиат. Иконография образа через герменевтику текстов	54
4. О.А. Романов	«Сборщики налогов» Реймерсвале в контексте историко-культурной ситуации «Северного Возрождения»	72
5. К.Г. Шашкина	Первый опыт П.П.Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект)	82
6. Е.А. Савина	Интерпретация темы усадьбы в творчестве мастеров «Союза русских художников», «Голубой розы» и «Мира искусства»	91
7. Д.В. Боголюбова-Кузнецова	Исследование истории, теории и практики объединения «Маковец» на материале графики его членов	107

8. Сун И Цай	«Курсы Максимова» и китайская масляная живопись	126
9. А.В. Попов	Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С.Угарова	138
10. А.В. Попов	Александр Ведерников и Борис Угаров. Связь времен	153
11. Л.Н. Доронина	Скульптор Константин Александрович Клодт (творческая судьба внука знаменитого мастера конных композиций)	163
12. Е.А. Ржевская	Искусство Ирины Семенович и традиции русского символизма	169
13. И.В. Смекалов	Александр Иванов из Наркомпроса — художник и администратор	180
14. Т.Ю. Пластова	Апология счастья. Тема праздника в искусстве 1930-х годов	190
15. С.Л. Аристова	О годах, унесенных ветром, совместной работы на кафедре «Истории искусств»	200
16. Е.В. Жердев А.В. Безин	Дизайн фототехники: от механических до цифровых систем	207

17. Н.Ю. Казакова	Работа с камерами как основа визуальной интерактивности игрового процесса в рамках гейм-дизайна	224
18. В.В. Лаптев	Советская научно-популярная инфографика послереволюционного периода	241
19. И.С. Мурашкин	Художественно-образные возможности кириллицы в современном графическом искусстве	249
20. В.В. Мельникова	Сценографический подход как способ гармонизации городских пространств и повседневных практик	262
21. Т.А. Монаина	Интерактивные технологии в городской среде	274
22. О.И. Лексина	Линейчатые поверхности в формообразовании мобилей и стабилей Кеннета Мартина	284
23. Т.В. Литвина	Возникновение экранной композиции как новой формы организации визуальной информации	292

24. А.В. Вильчес-Ногерол	Творческие и методические проблемы мультимедиа в экспозиционном проектировании в контексте дизайн-образования	297
25. А.В. Толстой	Отзыв на диссертацию Е.В.Гришиной «Типология пейзажных образов мастеров “Мира искусства” в контексте русской художественной культуры конца XIX — начала XX века»	309
	Отзыв на диссертацию К.В.Карповой «”Суровый стиль”. Судьба направления»	313

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

- Соловьев Н.К.** Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г.Строганова
- Сидоренко В.Ф.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Рекламная графика и визуальные коммуникации» Института искусств МГУДИТ (ГОУ ВПО «Московский Государственный Университет Дизайна и Технологии») e-mail: vfsidorenko@yandex.ru
- Орлов И.И.** Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru
- Романов О.А.** Член Союза Реставраторов России e-mail: romanovoleg@rambler.ru
- Шашкина К.Г.** Аспирант МГХПА им.С.Г.Строганова, преподаватель кафедры «Дизайн-текстиль» e-mail: karina704@mail.ru

- Савина Е.А.** Соискатель кафедры «Русское искусство» Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина РАХ, искусствовед, член международной ассоциации искусствоведов (АИС)
e-mail: savina-e-a@yandex.ru
- Боголюбова-Кузнецова Д.В.** Арттерапевт, педагог ИЗО, РБОО Центр лечебной педагогики
e-mail: bogolubova89@mail.ru
- Сун И Цай** Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
dom.text@gmail.com
- Попов А.В.** Профессор, доктор технических наук Технического университета г. Либерец (Чешская республика)
e-mail: alespopov@yandex.ru
- Доронина Л.Н.** Кандидат искусствоведения, доцент Московского городского педагогического университета
e-mail: doroninaln@inbox.ru
- Ржевская Е.А.** Кандидат искусствоведения, пресс-секретарь Российской академии художеств
e-mail: LRjevskaya@rah.ru
- Смекалов И.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Оренбургского университета
e-mail: igor.smekalov@mail.ru

- Пластова Т.Ю.** Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой «Гуманитарных науки» МГАХИ имени В.И.Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru
- Аристова С.Л.** Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г.Строганова, кафедра «История искусств и гуманитарные науки»
e-mail: muhaboyka@yandex.ru
- Жердев Е.В.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
тел.: 8 965 306 46 60
- Безин А.В.** Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
тел.: 8 909 680 43 97
- Казакова Н.Ю.** Кандидат филологических наук, магистр дизайна, преподаватель кафедры «Дизайн среды» Московского Государственного Университета Дизайна и Технологии
e-mail: temporary-use@mail.ru
- Лаптев В.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Инженерная графика и дизайн» Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого
e-mail: laptvsee@yandex.ru

- Мурашкин И.С.** Арт-директор НПЦ М.Калиничевой «Техническая эстетика»
e-mail: innngvar@gmail.com
- Мельникова В.В.** Директор Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка»
e-mail: varvaramelnikova.str@gmail.com
- Монина Т.А.** Профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: tmloko@mail.ru
- Лексина О.И.** Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: o.leksina@mail.ru
- Литвина Т.В.** Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: tlitvina-prof@yandex.ru
- Вильчес-Ногерол А.В.** Старший преподаватель МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: artdesign2000@mail.ru
- Толстой А.В.** Искусствовед и критик, теоретик и организатор науки, директор Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

1/2016

Часть 1

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации

ПИ № ТУ 50-918

от 10. 02. 2011

Подписной индекс 81174

В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 30.03.2016

Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 20,5.

Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman

Тираж 500 экз.

Адрес редакции:

125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова

125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Москва 2016