

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2025
ЧАСТЬ I



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА
ЧАСТЬ I

УДК 75.052:378.096(063)
ББК 85.10:74.48я43
А43

А43 **Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов**: в 2 частях. Часть I / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025. — 560 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-2683-2
ISBN 978-5-7937-2681-8

Издание посвящено 100-летию выдающегося живописца и графика Г. М. Коржева (1925–2012), содержит исследования о творчестве художника, а также затрагивает проблемы традиций и новаций в монументальном искусстве.

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

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

ISBN 978-5-7937-2683-2
ISBN 978-5-7937-2681-8

УДК 75.052:378.096(063)
ББК 85.10:74.48я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2025
© Коллектив авторов, 2025
© Обложка, группа «ФОРУС», 2025
© Дизайн, Е. Г. Кольцова, 2025

Уважаемые коллеги! Дорогие друзья!

В 2025 г. ежегодная международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства», организованная 14–15 марта в стенах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, была посвящена 100-летию со дня рождения Г. М. Коржева (1925–2012), выдающегося живописца и графика, творчество которого имеет по-настоящему монументальный масштаб. Гелий Михайлович Коржев — классик советского искусства, один из ведущих мастеров «сурового» стиля. Острота композиционных решений полотен художника, их философская глубина и символичность, патриотическая направленность и гуманизм, вера в человека, мастерское владение рисунком, цветом и другими средствами образной выразительности живописи, — все это позволяет назвать Гелия Коржева классиком отечественного изобразительного искусства XX–XXI вв. Конференция, подготовленная кафедрой монументального искусства института дизайна и искусств, ставит перед собой задачу осмысления и изучения различных аспектов творческого наследия мастера в контексте истории советской и современной российской живописи.

Традиционно на секционных заседаниях освещались такие вопросы, как роль традиций и новаций в монументальном искусстве, воссоздание и реконструкция памятников культурного наследия, синтеза искусств в пространственной среде, педагогики в монументальном искусстве, взаимодействие художника-монументалиста и заказчика, востребованность в профессии и пр.

В этом году в конференции приняли участие более 130 авторов: это исследователи из России и стран дальнего и ближнего зарубежья: Москвы, Санкт-Петербурга, Волгограда, Гатчины, Краснодара, Омска, Орла, Набережных Челнов, Твери, а также Вьетнама, Индии, Китая, Армении, Молдовы и Таджикистана. Многие из них — теоретики искусства (искусствоведы, культурологи, философы), другие — практики (художники и дизайнеры) из ведущих учебных заведений, музеев, галерей, архивов, фондов, издательства и научно-исследовательских организаций страны. Наравне с трудами опытных исследователей в сборнике опубликованы работы молодых аспирантов и студентов

Во второй день работы конференции, по традиции состоялся круглый стол «Монументалисты России. Человек и наука в произведениях художников-монументалистов СССР и современной России», в котором приняли участие художники-педагоги МГХПА им. С. Г. Строганова, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, СПБАХ имени Ильи Репина, коллеги из Волгограда, Екатеринбурга, Ижевска, Иркутска, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Омска, Ростова-на-Дону. В рамках конференции прошло открытие международной выставки-конкурса «Творческая весна. Забвенья мужество не знает... 80 лет Победы!». Преподаватели кафедры поделились опытом

в области прикладных технологий — провели мастер-классы по мозаике, витражу, текстилю и художественной эмали.

Мы рады, что с каждым годом круг исследователей, принимающих участие в нашей конференции, ширится и растет, а университет неизменно является местом притяжения представителей научно-творческой общественности, интересующейся проблемами и путями развития монументального искусства. Ждем вас снова!

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

ТВОРЧЕСТВО Г. М. КОРЖЕВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

УДК 7.07–05:7.036.1 (=161.1) Korzhev
А. Г. Коржева
Москва, Россия

МОЙ ОТЕЦ — ГЕЛИЙ КОРЖЕВ

В статье представлены воспоминания младшей дочери выдающегося художника Гелия Михайловича Коржева — Анастасии Гелиевны Коржевой. Раскрывая творческую биографию отца через его записи в дневнике и свои воспоминания, автор акцентирует внимание на истоках любви к искусству, на событиях, повлиявших на формирование приверженности к реализму и способности видеть красоту в простых людях, творческом распорядке, единомышленниках и его жизненных принципах.

Ключевые слова: Г. М. Коржев, Гелий Коржев, П. В. Коржев, М. П. Коржев, П. П. Ёшина, строгановское училище, Рюмниково

Anastasia G. Korzheva
Moscow, Russia

MY FATHER IS GELI KORZHEV

The article presents the memoirs of Anastasia Gelievna Korzheva, the youngest daughter of the outstanding artist Geliy Mikhailovich Korzhev. Revealing his father's creative biography through his diary entries and his memoirs, the author focuses on the origins of his love for art, on events that influenced the formation of a attachment to realism and the ability to see beauty in ordinary people, creative workdays, like-minded people and his life principles.

Keywords: Geliy Korzhev, Petr Korzhev, Mikhail Korzhev, Praskovyva Yeshina, Stroganov College, Ryumnikovo

В середине лета текущего 2025 года исполняется 100 лет со дня рождения моего отца, выдающегося художника нашего времени Гелия Михайловича Коржева. Говоря о нём, хотелось бы немного коснуться истории нашей семьи. Любовь к искусству пришла от деда моего папы Петра Васильевича Коржева (ил. 1), который будучи инженером-железнодорожником по профессии, очень любил живопись и музыку. Всё

свободное время, как любитель, посвящал искусству. К сожалению, он прожил всего 53 года, но сумел передать эту страсть своему старшему сыну, будущему архитектору Михаилу Петровичу Коржеву. Любимая бабушка моего отца Прасковья Петровна Ёшина (ил. 1) (в замужестве Коржева) была по происхождению столбовой дворянкой и жила в своём имении в Курской области. Она была высокообразованной женщиной и всегда поддерживала свою семью в её стремлении к искусству. Она прожила долгую жизнь и сыграла огромную роль в развитии и воспитании своего любимого внука Гелия. Отец моего отца Михаил Петрович Коржев (ил. 2) — архитектор советского авангарда, один из любимых учеников Щусева, со временем изменил направление своей деятельности и стал одним из основоположников советской ландшафтной архитектуры. Практически все парки Москвы и не только, проектировались под его руководством с 1930-х по 1970 гг. В свободное время Михаил Петрович любил писать пейзажи акварелью и с ранних лет приобщал своего сына Гелия к занятиям живописью. Без сомнения отец был для юного Гелия первым учителем и проводником в таинственный мир искусства.

Детство и юность отца прошли в центре Москвы на Остоженке (ил. 3). Там он пошёл в школу, там же неподалёку, в возрасте 8 лет, он начал



Ил. 1. Коржев Пётр Васильевич и Прасковья Петровна. Дед и бабушка художника. В центре его отец Михаил Петрович Коржев. 1900 гг.

посещать детскую изостудию в Государственном музее изобразительных искусств на Волхонке. (теперь им. Пушкина) Далее он учился в различных студиях своего района, пока в 1939 г. не поступил в только что образованную Московскую Среднюю Художественную школу (МСХШ) при институте им. Сурикова, где был принят в 3-й класс. Здесь началось уже профессиональное обучение у педагогов-художников. Здесь же зарождалась и творческая дружба среди учеников, которая продолжалась до конца дней.

В 1941 г. обучение прервала война. Гелий записался на курсы по подготовке снайперов и выехал под Смоленск. Но с приближением боёв был выслан в Москву.



Ил. 2. Отец, архитектор Михаил Петрович Коржев, 1930 г.



Ил. 3. Гелий Коржев, 1930 г.



Ил. 4. Гелий Коржев в институте им Сурикова пишет дипломную работу. «Приезд министра культуры к молодым архитекторам». 1950 г.

Тогда же в 1941 г., в сентябре, по настоянию учителей школа эвакуировалась в Башкирию, село Воскресенское. Два года, проведённые в деревне, надолго определили творческое лицо школы. Городские ребята увидели, что красота находится в природе, в простых людях, которые окружали их. Это пребывание навсегда утвердило будущих художников в любви к реализму в искусстве. По возвращении из эвакуации по результатам отчётной выставки, воспитанники школы были приняты в МХИ, ныне Московский Государственный академический художественный институт им. В. Сурикова (ил. 4).

Отец попал в мастерскую выдающегося советского художника С. В. Герасимова, который многому научил и сыграл очень важную роль в его жизни. Так же он учился у замечательных педагогов В. В. Почиталова и Н. Х. Максимова, память о которых и почитание остались у многих поколений суриковцев. В 1946 г. произошло ещё одно важное событие. Отец женился на моей маме, Кире Бахтеевой, своей подруге ещё по художественной школе (ил. 5, 6). Она стала его настоящим другом и помощником в искусстве и жизни. По выходу из института наступило тяжёлое время для самоопределения. «Первые самостоятельные шаги — всегда трудны, — говорил отец, — нужно было найти свою тему, свой язык и просто

самого себя. Нужно было научиться зарабатывать деньги на жизнь так, чтобы это не мешало развитию творчества». В 1951 г. С. В. Герасимов перешёл преподавать в Строгановское училище и пригласил отца быть его помощником. «Эта работа была полезна для меня. Уча других, я учился сам», — говорил папа. Более 33 лет он преподавал в Строгановке (ил. 7) и закончил свою педагогическую карьеру заведующим кафедрой отделения монументальной живописи в 1984 году. Таким образом, он с самого начала определил для себя, что зарабатывает он преподаванием и тогда в своём творчестве он становится независим. По-другому он не мог! Искусство в те годы стало



Ил. 5. Гелий и Кира Коржевы. 1953 г.



Ил. 6. Семья Коржевых Михаил Петрович и Серафима Михайловна их дочери Ветта и Эльдина. В центре Кира Коржева



Ил. 7. Гелий Коржев на кафедре монументальной живописи с педагогами и студентами. 1978г

медленно переворачиваться к сегодняшнему дню, к заботам людей, к быту. В начале 1950 гг. отец пишет картины «Осень. Когда уходят чувства», «Машинистка», «Моя соседка».

Но первая заметная картина, определившая его дальнейший путь, «В дни войны» (1953–1954). Её считают предвестницей сурового стиля. Эта тема «Художник и время» всегда волновала отца. В 1960 г. он напишет картину «Художник», возвращаясь к этой проблематике. В 1953 году родилась моя сестра Ирина. «Послевоенные годы стали временем возмужания художников», — писал отец. Война внесла в понятие «социалистический реализм» свои поправки: «В искусстве тех лет стало больше правды» (ил. 8).

«Множество выставок — республиканских, всесоюзных, зарубежных, больших и маленьких — стали местами становления и развития моего творчества. Неудачи сменялись удачами и вновь чередовались. И нужно сказать, что неудачное выступление на выставке помогало развитию творчества значительно больше, чем успех», — говорил папа. Начиная с 1960 гг., сложилось так, что много времени отец отдавал общественной работе в выставочных комиссиях и прочее. С 1968–1976 гг. был председателем союза художников РСФСР. Работа была трудная и плохо сочеталась



Ил. 8. Гелий Коржев за работой над картиной «Одноглазый». 1956 г.

с творчеством. Впоследствии папа очень жалел о потерянном времени для искусства в эти годы.

Я родилась в 1964 г., когда отец был уже востребованным и признанным художником. Помню его всегда только за работой. Отдыхать он не очень умел. Он жил по режиму, ещё в юности для себя определённом. Всегда с вечера он составлял план на следующий день и чётко следовал ему. Если не нужно было никуда идти, как в последние годы, то в 9 утра он уже был у холста. Квартира и мастерская находились в одном подъезде, что позволяло ему в 16 часов спускаться на обед. После обеда он обычно натягивал и грунтовал холсты, делал рамки и пр. Затем за письменным столом занимался графикой, делал зарисовки будущих картин или записывал свои мысли в дневник. В 21 час обычно был лёгкий ужин и перед сном обязательно, не менее часа чтение книг. Всё в его жизни было подчинено главному. А главным для себя он считал создание картин.

В 1960 г. мои родители покупают дом в деревне Рюмниково в Ярославской области на озере, в удивительном по красоте месте. В те годы там не было даже электричества. Много лет эта деревня была единственным местом отдыха и вдохновения для отца. Там он мог целыми днями бродить по лесам, общаться с крестьянами, заниматься плотницкими работами и,



Ил. 9. Михаил Петрович и Серафима Михайловна Коржева с внуками. 1970 г

конечно, живописью. Большинство его натюрмортов и пейзажей написано в деревне. Он завещал семье хранить и беречь это место на долгие годы, что мы и делаем в память о нём. Конечно, в семье мы папу видели не много. Но это короткое общение за обедом и ужином всегда, по его инициативе, было очень содержательным. Мы говорили об искусстве, литературе, политике. Пустых и бытовых бесед он не любил. Надо сказать, что истоки подобного общения шли из семьи его родителей. Так уж повелось, что начиная с середины 1950 г., когда папа и его две младшие сестры покинули родительский дом, было решено, что каждую пятницу вечером собирается вся семья в квартире на Остоженке. Дедушка и бабушка на протяжении 30 лет всю неделю ждали и готовились к встрече своих детей, внуков и правнуков (ил. 9). И всегда эти встречи проходили тепло, радостно, содержательно за большим семейным столом. Как не хватает теперь этих встреч и этих чудесных любимых людей!!!

Хотелось бы ещё вспомнить папу, как прекрасного друга. В дружбе он очень ценил единомыслие. На протяжении всей жизни он поддерживал отношения, которые зародились ещё в школе. Дружил он всю жизнь с Петром Оссовским, Валентином Сидоровым, Львом Котляровым, Люцианом Шитовым, Алексеем и Сергеем Ткачёвыми, Дмитрием

Жилинским, Александром Сухановым, Лавинией Бажбеук-Меликян, Андреем Тутуновым. Очень любил и ценил старших товарищей Алексея Грицая, Андрея Мыльников, Аркадия Пластова. Любил своих учеников, ближе всех был Николай Колужев. Очень был рад знакомству и дружбе с композитором Георгием Свиридовым.

Папа мне всегда говорил: «Я не умею воспитывать детей. Только своим примером». И я должна признаться, что мой отец — главный пример в жизни. О нём я могу говорить бесконечно. Его нет на свете уже 13 лет, а я каждый день мысленно обращаюсь к нему за советом и поддержкой. Он был человек, для которого нравственная идея и служение высокому искусству были дороже известности, признания публики и оценки общества. Хотелось бы закончить его словами: «Работаю с удовольствием и радостью от того, что дело всей жизни со мной и я не ошибся, сделал в юности свой выбор. Я могу говорить зрителю о том, что думаю, что люблю, могу поделиться всем пережитым. Это ли не счастье? Но не всё так безоблачно. Рядом постоянно живёт неудовлетворённость от сделанного, так далеко от совершенства».

«Искусство родилось в борьбе со смертью. Человек хочет жить вечно, и даже скорее духовно, чем физически. И эта борьба за бессмертие породила искусство. Оставить свои мысли и чувства своим потомкам, рассказать о времени и о себе, породить что-то более долговременное и живое, чем ты сам, и тем самым продолжать жить рядом со своими внуками».

*Январь 2025 г.
Анастасия Коржева*

**СТРУКТУРА ОБРАЗА В КАРТИНАХ
ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЦИКЛА ГЕЛИЯ КОРЖЕВА
«ТЮРЛИКИ»**

Автор статьи показывает, что через облики персонажей-монстров в фантастическом цикле картин «Тюрлики», Гелий Коржев стремился показать признаки деградации, культурно-исторического беспамьяства, наступивших с момента развенчания культа-личности И. В. Сталина и достигших кульминации в 1990е гг.

Ключевые слова: Гелий Коржев, тюрлики, скрипач, Иуда, Дон Кихот, урок анатомии, череп предков, все дети в папу

Vladimir P. Sysoev

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

**THE STRUCTURE OF THE IMAGE IN THE PAINTINGS OF
THE FANTASTIC CYCLE OF HELII KORZHEV «TURLIKI»**

The author of the article shows that through the appearances of monster characters in the fantastic cycle of paintings “Turliki”, Geliy Korzhev sought to show signs of degradation, cultural and historical oblivion that had occurred since the debunking of the cult of personality of I. V. Stalin and culminated in the 1990 ‘s.

Keywords: Geliy Korzhev, Turliki, violinist, Judas, Don Quixote, anatomy lesson, ancestral skull, all children like dad

Творчество выдающегося живописца Гелия Коржева даёт ясное представление о философских и нравственных воззрениях обновителя языка и поэтики многослойного реализма. В произведениях мастера поздней поры нетрудно уловить скорбную ноту, говорящую об отношении художника к гибели социалистического государства. Для него не были тайной причины случившейся катастрофы, да и участники обрушения советской державы не прятали своих лиц, в открытую хвастались своими преступными деяниями. В девяностые годы для мастера был очевиден тот факт, что не внешние силы сыграли заглавную роль в ревизии идеалов и принципов, на которых базировалась система советской государственности. Поражение стране нанесла не вражеская армия, пришедшая из вне, а внутренняя клика предателей, руководствовавшаяся своекорыстными

интересами, затеявшая губительную перестройку коллективного бытия целого народа. В результате пострадали и фатально деградировали многие отрасли народного хозяйства, резко упал уровень образования, фундаментальной науки, страна лишилась критически важных территорий, культура была вычеркнута из списка главных духовных потребностей живущих людей. «Печально и грустно сознавать происходящее», — скажет Коржев о реалиях девяностых годов. Наверное, есть хорошие чиновники, хорошие директора предприятий, хорошие генералы, хорошие ученые и просто хорошие люди. Но нет в стране творческого начала, нет лидера с творческим зарядом. Нет идеи, вокруг которой могла бы объединиться творческая энергия народа, нет силы, способной сломить перегородки и плотины, стоящие перед живой силой народа. А те жалкие копии с других удачливых общественных устройств, что предлагают нашим людям, давно обессилены и обескровлены и никого не могут подвинуть на свершения» [2, с. 698].

Возникший в эту окаянную пору социокультурный кризис ускорил процесс дегуманизации искусства, привнес в художественную среду семена раболепия перед бездуховными чужестранными образцами, способствовал проникновению в святая святых нахрапистому шарлатанству, паразитировавшему на политических инсинуациях в адрес, как многим казалось, провалившегося «красного проекта». Непросто стало работать и выживать творцам, продолжавшим традицию высокого, образного искусства, питавшим глубокий интерес к жизни родной страны и народа. Стратегического мышления не всегда хватало функционерам в чьем ведении находилась специфическая сфера изобразительного искусства и другие виды творческой деятельности. Управленцы, смутно понимавшие суть и значение подлинного новаторства, нередко оказывали поддержку явлениям-однодневкам, умудрились поставить на одну доску ценности, образующие симфонию живой, одухотворенной истины и кустарные поделки горе-новаторов, не владеющих клавиатурой артистического мастерства. Реакцией на ситуацию, сложившуюся в отечественной культуре той поры стала картина Коржева «Скрипач» (ил. 18) (1990, собственность семьи). Несмотря на её название — перед нами двухфигурная композиция. Возможно когда-то блиставшему на больших сценах скрипачу, вынужденному в наступившее лихолетье музицировать за гроши вблизи городского кладбища, готова подыграть на дудочке сама смерть, безобразный остов которой виднеется сквозь просветы кладбищенской ограды. Обстоятельства сузили границы бытия музыканта, словно навсегда затворили перед ним врата в завтрашний день, поселили в душе усталость и горькое разочарование. Лирическая тональность полотна соответствует образу состоянию осеннего пейзажа, ассоциируется с мелодичным звучанием скрипки.

Нравственный итог деструктивным процессам, запущенным конкретными лицами на стыке двух веков, Коржев подвёл в диптихе «Дезертир»

(1990, частное собрание), картине «Иуда» (1992, Государственная Третьяковская галерея). В последней автор наглядно «повествует» о бесславной участи легендарного «христопродавца», не сумевшего вынести муки совести за совершённое предательство, покончившего с собой рядом с Голгофой. Желая расширить временные рамки события, Коржев обезличил павшего апостола, повесившегося на суку вечного дерева. Голова и верхняя часть туловища самоубийцы вынесены в реальное пространство зрителя. С особой тщательностью выписаны рассыпанные по земле серебряные монеты символизирующие истинную подоплёку иудинного греха.

Тысячелетняя история нашего отечества красноречиво свидетельствует о принципиальном значении для его развития реформ и преобразований, проводимых с подачи руководителей высшего ранга. К примеру, неоднозначные последствия для будущего советской страны имели реформы Хрущева, затеявшего в середине пятидесятых годов пересмотр «сталинского наследия». С одной стороны, публичное осуждение лидером партии неправомερных репрессий тридцатых годов вернуло свободу и доброе имя тысячам невинно осужденным гражданам. С другой, осуществленное с избыточным рвением развенчание культа объективно значительной личности Сталина, бросило тень на трудовой и воинский подвиг народа в годы пятилеток и смертельной схватки с европейским фашизмом. Побочным эффектом десталинизации стала глубокая в перспективе гибельная деформация общественного сознания, положившая начало тому социальному скептицизму, что подведет страну к ельцинскому термидору девяностых годов.

Происходившие изменения политического ландшафта и социальной психологии народонаселения советской страны сказывались на душевном состоянии и художественных взглядах Коржева. Определенные колебания сопутствовали работе над картиной «В дни войны» (1952–1954, Государственный музей изобразительных искусств Узбекистана). В первых эскизах к ней вернувшийся домой с фронта молодой художник сидит с кистью в руке перед холстом, на котором изображен Сталин в маршальском мундире. В окончательном варианте картины портрет генералиссимуса отсутствует, его место ничем не занято, главный герой только собирается нанести на чистый холст первый мазок. В ладони его левой руки по-прежнему виднеется небольшой эскиз с изображением все той же модели, что, похоже, уже не предопределяет содержание будущей работы. По словам Коржева в тот момент чистый холст в нём самом вызывал разновекторные устремления, побуждал к поискам натурального материала, способного проложить путь к новому, полнокровному реализму. Идеиная направленность и художественная фактура живописного творчества пятидесятых годов его мало устраивала в силу своей избыточно благодушной тональности, иногда оживляемой банально инсценированной конфликтностью сюжетной интриги. Чуткий к запросам и требованиям времени Коржев уловил разворот реалистической живописи, скульптуры

и графики к синтезу, к всеобъемлющему образу, в котором настоящее слито с прошлым и будущим, универсальное, общечеловеческое связано с характерным обликом конкретного человека, проистекает из личного бытия отдельного индивида.

В тематических картинах Коржева прошлого века обращает на себя внимание отчетливо выраженное интернациональное начало, сопряженное с искренней верой в естественную общность, бескорыстную солидарность людей, делающих общее дело. Воплощая в жизнь замысел триптиха «Коммунисты» (1957–1960, Государственный Русский музей), создавая образы героев Великой отечественной войны, мастер ясно сознавал, что не бывает абстрактных коммунистов или рабочих. Историю делают живые люди, наделенные неповторимым характером, уникальной душевностью, своеобразным интеллектом. В обрисовке героя художник демонстрирует идеальный баланс индивидуальных и типических черт, натуральных и художественных особенностей, использует фактуру красочной плоти в качестве средства преобразующего исходный жизненный материал. Иногда кажется, что нерв большой истории пульсирует в самой структуре живописного рельефа произведения. Родственная по духу и силе воздействия настенной росписи цветопластика картин Коржева сообщает выраженному содержанию эпический размах. Его произведения нельзя размещать в тесных помещениях, для проникновенного осознания их философски обобщенного смысла необходимы отходы. На должном расстоянии пропорции изображенных фигур как бы увеличиваются в размере, становятся мощнее, выразительнее, обретают свойства, близкие классической фреске. Интересно сравнить суровые, волевые лица героев триптиха «Коммунисты» с одномерным выражением лиц реальных натурщиков, послуживших для них исходными моделями. Первые видят перед собой несравненную по своей полноте и драматизму действительность, требующую всеобщего понимания. Во втором случае автор портретных этюдов ограничился простой фиксацией внешнего сходства.

По меткому замечанию одного искусствоведа, зритель смотрит на соворенную мастером реальность как бы через протертое увеличительное стекло, укрупняющее размеры форм, зрительно увеличивающее плоскость холста. На самом деле нет никакой оптической призмы, через которую мы обзираем «архитектуру» изображения, но его основанная на системе соразмерностей архитектура предполагает эффект чувственно осязаемого роста пропорций, на определенном расстоянии субъективно начинающих видоизменяться, принимать внушительный вид. Однако, важнее другое, одновременно с изменением на дистанции габаритов изображения происходит генерализация внутренней ценности изображенных вещей и явлений. Тесное взаимодействие зримой конструкции образа с его потаённым смыслом можно наблюдать в картинах Коржева, посвященных «Дон Кихоту» — литературный шедевр великого испанца Сервантеса, подарившего потомкам удивительный образ благородного

идально и сегодня восхищающий читателя своим неистовым служением истине. Ф. И. Шалапин, блистательно исполнивший партию Дон Кихота, писал: «Дон Кихот напоминает мне дорогую Россию. Дон Кихот — существо, сотканное из доброты и нежности. Сколько у нас донкихотов на Руси!» [1, с. 63].

В большинстве работ, входящих в серию «Читая Сервантеса» (1980–1990), автор использует прием предельно возможного приближения фигур к зрителю, резко акцентирующий внимание на физической плоти материальных объектов. При восприятии крупномасштабных картин «Дон Кихот и Санчо Панса» (1980–1985, Государственный Русский музей), «Монах и рыцарь» (1998, Музей Русского искусства, США), «Дон Кихот поверженный» (1986–1990, Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко), «Дульсинея и рыцарь» (1998, частное собрание) мы сталкиваемся с фактической предметностью, преобразованной в духовную материю. Вряд ли изображенное Коржевым является точным аналогом литературного текста. Несмотря на известное совпадение сюжетных линий, картины Коржева в своей функциональной мобильности не ограничены рамками книжной иллюстрации. Читая Сервантеса, Коржев особое внимание уделял идейно-смысловым аспектам, заключенным в подстрочнике романа, высвечивающим важные стороны современного общественного бытия.

В коржевской трактовке «рыцаря печального образа» угадывается момент отождествления литературного героя с современниками мастера и событиями советской эпохи. Для художника Дон Кихот — олицетворение высших человеческих свойств и способностей — «средоточие душевного благородства и нравственной силы народа».

Как считает Коржев, и это подтверждается его творчеством, главным назначением искусства было и остаётся эстетическое освоение необъятной сферы человеческого духа. В её непрозрачных глубинах разворачиваются процессы, кипят страсти, приводящие к большим, коллективным драмам и серьёзным сдвигам исторической почвы. Подлинная культура чутко улавливает симптомы будущих перемен. К примеру, достижения советских художников и писателей из числа «строгих реалистов», выступавших единым фронтом в шестидесятые годы минувшего века, наряду с утверждением суровой правды и красоты реального бытия содержали элементы критики окружающей действительности.

Это была конструктивная критика, замешанная на стремлении отстоять, преумножить человеческое в человеке, еще шире раздвинуть перед ним горизонт здоровой, полнокровной жизни. На какое-то время героем их произведений стал человек, не боящийся испытаний и трудностей, наделенный разумной волей и чувством долга, чьи помыслы и действия пропитаны духом коллективизма, нравственной сплоченности. Однако факторов, явлений способных деформировать природу человека становилось всё больше. Не способствовали созиданию целостной личности

сомнения и противоречия, жившие в сознании современников, инспирированные как объективными причинами, так и живой пропагандой из вне.

Часть «поставщиков» искусства переключилась на изготовление «продуктов» развлекательного жанра, нередко поражающих умственным убожеством, выплескивающих на потребителей ушаты фальшивой чувственности, тошнотворной пошлятины. По разумению Коржева, культура, как особая разновидность духовно-эстетической деятельности превратила некогда двуногое животное в человека разумного. Отсюда раскультуривание человека, лишение его полноценной способности любить, сострадать, добиваться торжества правды и справедливости, возвращает его в эпоху первобытного варварства, пробуждает в нём звериные инстинкты.

Возможно подобные размышления легли в основу замысла картины «Голубой огонёк» (ил. 8) (1976, собственность семьи). В ней фигурируют представители фантастической популяции, испытавшие на себе воздействие, болезнетворных сил, пошатнувших, устои социальной системы, основанной на принципах творческого созидания нового мира и живом, бескорыстном сотрудничестве каждого с остальными. Начавшееся с «хрущевской оттепели» необратимое разложение смысла и способа существования единой семьи советских народов не скажется сильно на внешнем облике людей, более серьёзные изменения произойдут в их внутреннем мире. Почву для распада страны, фрагментации общества подготовила разруха в головах, сковавшее инициативу народа безразличие к участи социалистического государства. Цель развития утратила эстетическую привлекательность, перестала ассоциироваться с накоплением богатств ума и души, обрела сугубо материальное измерение.

О случившейся с людьми внутренней трансформации Коржев поведает средствами традиционного реализма в картинах «Встань Иван!» (1997, частное собрание), «Продаётся предок» (1992, собственность семьи), «Проситель» (2007, частное собрание), «Адам Алексеевич и Ева Петровна» (1998, Государственная Третьяковская галерея). В основу названных работ положены конкретные жизненные наблюдения, в роли действующих лиц выступают знакомые художнику обычные люди, попавшие ему на глаза в местах, расположенных по соседству с его московской мастерской. Положение изображенных персонажей в социуме незавидное, будущее безнадежно. Для близкой общественности они были и остаются сомнительными личностями, заслуживающими бойкота и порицания. Отчасти они сами виноваты в своём печальном уделе, которого перестали стыдиться и с которым безропотно примирились.

В какой-то момент Коржеву показалось, что увлекательность, заразительность прямого изображения действительности недостаточны для мобилизации нравственного потенциала зрителей готовых сопротивляться духовному обнищанию общества, приводящему к нехорошим последствиям для будущего всей человеческой семьи. Неожиданно для мастера его фантазия начала воспроизводить неведомой породы чудищ, которые

стали активно заселять опустевшую землю, усеянную осколками когда-то существовавшей высокой цивилизации.

Да и сами монстры сохранили воспоминания о бытовом укладе нормальных предков, тем более что параллельно с ними продолжали влечить жалкое существование двуногие существа, схожие с нормальными людьми либо находящиеся на начальной стадии патологической перестройки организма (ил. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 15). Мутацию последнего типа мы наблюдаем в картине «Голубой огонек» (ил. 8). В ней речь идет о подмене высокой музыкальной культуры низкопробными суррогатами. Опосредованно автор поднимает тему фальсификации и коррупции в сфере эстетических чувств, цинично модифицированных под вкусы невзыскательной публики. Перед нами возникает сценическая площадка с огромной черной роялью. На ней царит странного вида примадонна вопиюще несуразного телосложения с шарообразной головой, которую венчает копна рыжеватых волос, заплетенных в косички, украшенные белыми бантами, совсем как у школьниц подросткового возраста. Грубо покрашенные алые губы опоясывают круглое отверстие открытого рта, издающего режущие слух звуки, мало похожие на пение. Туловище певицы задрапировано белой материей ниспадающей вниз тяжелыми складками на манер одеяний древнеримской знати. Рассчитанные на определенное рода рефлексии аномальные особенности модели можно было бы списать на издержки плохо подобранного сценического образа певицы, если бы не одна деталь резко меняющая ракурс восприятия изображенной сцены. Кисти рук артистки представляют собой разновидность перепончатых лап земноводных тварей. Отмеченная подробность увязана с обликом сидящего за роялем насекомообразного аккомпаниатора, облаченного в строгий концертный костюм. Поясняющим комментарием к содержанию картины могут служить следующие слова художника: «На головы молодого поколения обрушивается поток визгливой музыки. Эстрадные звезды призывно смотрят из витрин и ларьков, газетных, киосков и с экранов телевизоров, сметая шумом и гамом само представление о музыке родной, где звучат голоса предков, родной земли и родных рек. Классическая музыка стала достоянием любителей и загнана в концертные залы. Все это проявление агрессии буржуазной культуры и политики. Если выбить из сознания чувство Родины и поместить в опустевшее сердца космополитический бред, то что станет защищать этот молодой человек? Только себя. Только собственное благополучие» [2, с. 699].

В своей картине Коржев обнажил истоки негативных процессов, которые в девяностые годы завершатся тотальным помрачением коллективного разума и реваншем тёмных, реакционных сил. Ширпотреб типа развлекательных аттракционов и увеселительных зрелищ — инструмент малоприспособленный для постижения реальной сложности жизни и человека, больше подходит для культивирования поверхностного восприятия и мышления. Вся героическая история России свидетельствует о насыщенной

необходимости формировать в новых поколениях оборонное, соборное сознание. В жизненных прототипах фантастических существ и самих особях, сотворённых фантазией Коржева, способность к духовному освоению драгоценного опыта предшественников напрочь отсутствует. В сущности, они типичные представители дикого племени манкуртов, не ведающих и не желающих узнать, что сделано другими для общего блага землян. Отсутствие в их среде возвышенных устремлений и чувств превращает их в толпу одиноких уродцев (ил. 1, 2, 13), механически копирующих действия и поступки рядом живущих людей. Зримое великолепие и мудрая сообразность живой, одухотворенной природы более не являются для них исходной базой развития, наличие в её высших проявлениях божественного начала противоречит их бессмысленному, подражательному существованию. С другой стороны, в ряде изображений художником зафиксирована способность тюрликов к воспроизводству потомства «Все дети в папу» (ил. 7) (1991, частное собрание), «Детский сад» (1989, собственность семьи). Причем в законнорожденных чадах признаки отрицательного отбора выражены с еще большей отчетливостью, чем в физическом облике родителей, это наводит на мысль, что собой в эволюции человечества не только продолжится, но и усугубится, как ни странно, благодаря техническому прогрессу и феноменам вроде искусственного интеллекта. Художник сознательно идет на преувеличение грозящей землянам опасности вырождения. Реальные факты и тенденции недвусмысленно намекают на подобный крайне неблагоприятный ход событий, чреватый техногенными катастрофами, войнами, эпидемиями, создающими стрессовые ситуации, калечащие психику, деформирующие сознание. Даже при худшем сценарии развития общества дело не дойдет до изменения естества человека на клеточном уровне. Возможно лица людей станут менее красивыми и открытыми, в пределах допустимой нормы изменится их физическое строение. Все это прекрасно понимал и сам художник, стиравший в своих причудливых созданиях грань между животным и человеком, но лишь для того чтобы ярче высветить в облике персонажей признаки деградации, культурно-исторического беспамьяства.

Прелюдией к выработанной Коржевым системе гротескового реализма стала серия графических работ под общим названием «Трансформеры от человека к тюрлику» (1970–1980). Изображенные в рисунках модели еще не достигли уровня вырождения присущего мутантам образца девяностых годов. Они находятся на начальной стадии мутагенеза, которая характеризуется ухудшением психических и биологических свойств организма, угасанием творческой функции интеллекта. Лица, позы, жесты трансформеров трудно назвать красивыми. Пластика их тела носит промежуточный характер, приурочена к дальнейшим превращениям, низводящим человека до скотского состояния.

На вид богомерзкие мутанты Коржева ошеломляют лишь в первый момент знакомства. Но поскольку их телесный склад по-своему органичен

и целостен к нему быстро привыкаешь. Дальше срабатывает эффект волшебного зеркала, в котором отражены наши собственные свойства и качества. Примечательно и то, что персонажи картин, сохранившие человеческий облик, воспринимают всерьёз взаимодействующих с ними двуногих монстров и даже готовы вступать с ними в «деловые» отношения, участвовать в совместных трапезах, создавать смешанные семьи, проводить объединенные семинары и показательные уроки анатомии, посвящённые вопросу происхождения видов. При всем внешнем правдоподобию вся эта жизнедеятельность смахивает на театр абсурда, роли в котором исполняют разноликие твари, состоящие из разнородных частей, заимствованных у зверообразных пресмыкающихся, голенастых птиц, насекомых, брюхоногих моллюсков и т. д. Эти гибриды по-своему жизнеспособны, из их повседневной практики изъято всё великое и вечное, устранены даже слабые намеки на какую-то красоту и духовность. И даже тогда, когда такая тварь силится изобразить раздумья на её свиноподобной физиономии появляется гримаса, говорящая о полном отсутствии интеллекта («Раздумье» (ил. 1) (1982, собственность семьи)). Стоящая перед ней на столе пустая бутылка дешевого вина указывает на весомый вклад в процесс «оскотинивания» человеческих особей — традиционного пьянства. В последние годы существования СССР эта тема заявила о себе в полный рост. Через тринадцать лет Коржев создаст несколько вариантов картины «Встань, Иван!», в которой окончательно прояснит одну из причин исторической драмы, разыгравшейся в девяностые годы на родной земле. Однажды художник скажет, перефразируя слова известного изречения: «Пьяный угар рождает чудовищ», видящих мир в искаженном виде, не способных вникнуть в сущность явлений, разобраться в причинах собственного озверения. В картине «Урок анатомии» (1981, частное собрание, США) (ил. 6), вещающий с кафедры аномальной комплекции «профессор» пытается объяснить собранию таких же уродцев назначение органов нормального человеческого тела. Наглядными пособиями ему служат живая женщина во плоти и чей-то скелет. При всей своей абсурдности сцена навеивает воспоминания о кампании по определению физических параметров настоящего арийца в фашистской Германии, с той лишь разницей, что измерениями черепов и установлением пропорций «правильных тел» в данном случае занимаются переформатированные уроды. Своё отношение к идеологии фашизма, отменившей совесть и духовный завет, извратившей суть таких понятий как великодушие, милосердие, доброта Коржев выразил в картине «Милосердие» (2004, Музей русского искусства, США). Изображенный в ней акт милосердия со стороны фашистского оккупанта, собравшегося казнить стоящего на коленях со связанными руками молодого парня заключается в надевании на глаза казнимого повязки. Важную роль в расширении смысла изображенного играет отражение на тюремной стене, повторяющее очертания фигур палача и жертвы. Исполненное в технике черного силуэта оно

усиливает эмоциональное звучание сцены, активизирует работу воображения, вкупе с четко обозначенным сюжетным действием подсказывает ряд обобщающих аналогий, проливающих свет на реальное положение человека в перевернутом мире фашистских идей.

Возможно, содержание картины «Милосердие» имеет весьма опосредованное отношение к тому, что и как происходит в местах обитания тюрликов. Но всё же определенные основания для сопоставления одного с другим существуют, что находит подтверждение, скажем, в сюжете такого полотна, как «Пир» (1988, собственность семьи). Внушающее оптимизм название не совсем соответствует тому, что видят глаза зрителя. А видят они лишенную праздничного настроения пирушку плотоядных монстров, устроенную по случаю свадьбы их сородичей. Участники жутковатого сборища спешат заявить о своём присутствии грудой костей, оставшихся от съеденного соседа более слабого и менее расторопного. В общении собравшихся превалирует культ грубой силы, при полном отсутствии того, что можно было бы назвать гуманизмом. Гнетущую атмосферу «людоедской трапезы» дополняет фон в виде мрачной лесной глуши. Разумеется, фабула картины не претендует на лавры научно обоснованного прогноза дальнейшей эволюции человечества, носит характер избыточно гротескной гипотезы, связанной с распадом общества на отдельные части, ростом явлений, мешающих индивиду расправить крылья, совершить лучшее на что он способен. Так же, как и в вымороченном пространстве фашистской диктатуры, в тёмном царстве современных мутантов нет места положительным идеалам, высоким духовным чувствам. Возможно тюрликам и хотелось бы познать секрет гармоничной, здоровой целостности, но в интерпретации мастера они прошли точку возврата, навсегда утратили способность к саморазвитию. В королевстве тюрликов процветают невежество, тупоумие, враждебность, кулачное право на службе чревоугодия.

Когда в картинах «Диспут 1», «Диспут 2» (ил. 9) (обе 1991, собственность семьи), зритель лицезреет научный диспут двух мутантов, один из которых лицом похожий на древнего мудреца, другой гордо несет на своих плечах голову вислоухого осла, то возникает ощущение, что время достойных генераторов независимой мысли прошло окончательно и на роль прорицателей истины вполне могут претендовать существа с ослиной башкой. Забавно наблюдать как персонаж с физиономией одичавшего мудреца пытается робко не соглашаться с доводами оппонента. Вряд ли найдется зритель, который, наблюдая общение невероятных в своей ущербной ипостаси персонажей, не поймет сразу, что перед ним явная небывальщина, даже гипотетически не способная сойти за настоящую реальность. И все же, что-то заставляет нас пристально вглядываться в этот фантазмагорический мир, готовый в любой момент обернуться неожиданной стороной, обнажающей пусть ассоциативно существенную грань современного бытия. Разве изобразительная драматургия таких

работ как «Схватка» (1987, частное собрание) (ил. 10), «Старая кокетка» (ил. 13) (1965, Музей русского искусства, США), «Дружная семья» (ил. 12) (2000, собственность семьи), «Философы» (1990, собственность семьи), «Чревоугодник» (1996, Музей русского искусства, США), «Череп предков» (ил. 11) (1991, частное собрание, США) не рождает ассоциаций с фактами окружающей действительности, не заставляет ощутить глубокую связь с изнанкой переходного общества. Важно и то, что фантазии художника лишены иррациональной окраски, поражают своей образной достоверностью, сбалансированностью слагаемых элементов. Интерпретируя превратные объекты, художник не нарушает законов гуманистического искусства, не допускает излишеств и крайностей в конверсии облика вымышленных существ.

Последние преобразованы в той мере, в которой страшная сказка перерастает с трагической былью. Для устранения антагонизмов, противоречий, сокращающих в человеке драгоценный запас человечности, говорит нам художник необходимо заново отыскать утерянный след коренных народных интересов, взять на вооружение идеалы, рожденные героическими практиками текущих и минувших дней.

Чтобы лучше понять какие резоны и факторы могли побудить Коржева обратиться к фантастике, видоизменить способ изображения не столько увиденного, сколько возникшего в потаённых сферах его сознания, обратимся к словам, сказанным им самим. «Период создания этой группы работ продолжался довольно долго, более 15 лет. Как и почему они стали появляться, я сказать затрудняюсь, но в процессе работы выяснилось, что для подобной тематики не подходят принципы живописи, которым я следовал долгие годы. Да и не только живописи, сам метод претерпел изменения. В него включилась интуиция и, если можно так сказать, подсознание. Я пытался фантастическим существам придать характер совершенной реальности. Я был далек от мысли, что изображаю существа, несущие зло и ненависть. Я полагал, что этот мир существует параллельно нашему, и они во многом похожи на нас... Проблемы перерождения встают перед человечеством, а перед нашей страной — все ошутимее. Мы начинаем жить не соприкасаясь друг с другом, а параллельно. И реальность начинает принимать характер сюрреализма, неожиданности и непредсказуемости, где тайна бытия становится просто ребусом» [2, с. 446].

На известном этапе исторического развития страны Коржев, всегда испытывавший доверие к окружающей действительности, стал ощущать, что доступная органам чувств глубинная правда эпохи стала превращаться в бессмысленный ребус, покрываться непроницаемым слоем вранья, лицемерия, презрения к человеческому духу. Неисчерпаемая полнота человеческой природы сузилась до микроскопических размеров, набравшая силу тенденция дегуманизации бытия подготовила почву для появления одноклеточных тюрликов. Зная о конформистских свойствах обывательской психологии, легко заключающей компромиссы с чем угодно

и с кем попало, художник решил применить для раскрытия деструктивной сущности возникавших социально-политических явлений неординарные средства, способные расшевелить, активизировать гражданское сознание, общественную совесть современников. В конце восьмидесятых — начале двухтысячных годов Коржев создает еще одну серию фантастических картин — «Скелеты» (ил. 14–18). В них действуют персонажи двух типов — нормального вида бывшие афганцы, священники, рядовые граждане, уличные путаны, одинокие старики, потерявшие родных и близких. С «живыми людьми» на равных взаимодействуют скелеты чудесным образом поднявшиеся из гробов, иногда выступающие в роли строгих судей, оценивающих людские дела и поступки. Нередко костлявый остов прикрывает одежда, по которой легко опознать погибших в жестоких сражениях бойцов Красной армии. Честно исполнившие воинский долг они вырвались из могильного плена, чтобы сказать потомкам, те идеалы и ценности за которые они бились, не подлежат забвению, достойны лечь в основание будущего строительного проекта.

В накаленную атмосферу революционной борьбы погружает картина «Победа живых и мертвых» (2001, частное собрание) (ил. 17). В ней скелет, опоясанный вынесенным из боя полковым знаменем, одетый в шинель образца эпохи Гражданской войны в знак одержанной победы поднял над собой винтовку. Жест вкупе с другими элементами изображения отчетливо показывает судьбу тех, кто отстоял правое дело, не колеблясь, совершил подвиг самопожертвования ради достойного будущего народа. Драматичный пафос революционной борьбы в ранних произведениях мастера сопряжен с ясной перспективой более гармоничного, одухотворенного существования. В картинах следующего века это сопряжение отсутствует. На обсуждаемом полотне изображен глашатай победы в виде вставшего из гроба скелета, зывающего к потомкам, оказавшимся в западне вместе с хищными, зверями и алчными мародёрами.

Печальным странствием по путям истории выглядит сюжет картины «Скорбный дуэт» (2006, собственность семьи) (ил. 14). Как известно былое всегда в чем-то виновато, сменившее его настоящее, даже если оно ничем не лучше, как правило не претендует на более высокое место в развитии общественной жизни. Подчас эти претензии опровергаются падением уровня культуры, угасанием духовных чувств под натиском враждебных сил. Перед нами два знаковых персонажа: один — сам художник, играющий на трубе, другой — скелет, исполняющий мелодию Интернационала на полковой трубе, той самой, что фигурирует в триптихе «Коммунисты». Идейная подоплёка необычного дуэта абсолютно ясна и не требует дополнительных разъяснений.

То же самое мы можем сказать и о содержании другой картины «Горнист» (2008, собственность семьи) (ил. 16). В ней скелет взрослого человека примеряет на себя роль юного горниста, возможно навеянную воспоминаниями о далекой юности. Бестелесный горнист облачен

в пионерскую форму, что сообщает изображенной сцене привкус трагикомического лицедейства. На прикрепленном к горну красном флажке различимы слова пионерского лозунга «Будь готов...», его окончание «Всегда готов» отсутствует, а потому практический результат действия повисает в воздухе, как бы ложится на плечи новых поколений в наступившем моменте едва ли готовых к выполнению должного и неодолимого. Продолжавшая действовать инерция идейной неразберихи мешала формированию у начинающей жить молодёжи самодисциплины и гражданской ответственности. На месте отринутых старых ценностей образовалась звенящая пустота, предрасположенная к заполнению любым идеологическим мусором.

В отличие от скелетов, привязанных к определенным жизненным реалиям, привидевшиеся Коржеву наяву тюрлики лишены местного колорита, служат примером плодотворной универсальности. Их суть актуальна в любой стране, понятна разным народам. При желании их можно встроить в традицию, заложенную И. Босхом и Ф. Гойей, продолженную в минувшем веке художником Т. Браунингом, скульптором П. Маккарти, рядом других менее известных авторов.

В обрисовке существ, переставших себя сознавать людьми и nasledниками великой культуры, Коржев прибегает к языку гротескного реализма, достигающему эффекта чудодейственного подобия и магического контраста с помощью тонко настроенной системы смещений и деформаций, переноса действия в безначальную, вневременную среду, лишённую атмосферного света и целебного воздуха. Только в ней и могут существовать твари без рода и племени, лишённые веры и личного достоинства. Мастер и раньше не избегал показывать увечья, причиненные людям страшной войной. Однажды увидев, вряд ли забудешь образы калек в картинах «Следы войны» (второе название «Обожженный» (1963–1964, Государственный Русский музей), «Уличный певец» (1963–1964, Львовская государственная картинная галерея), «Облака 1945-го» (1985, Государственная Третьяковская галерея).

У мутантов изъязыны иного рода, пристекающие от длительного духовного голода, полного забвения христианских добродетелей. Счет за них приходится выставлять не историческим катаклизмам и силам мирового зла, а предъявлять самим себе, не совладавшим с соблазнами чуждого мира, променявшим на стеклянные бусы судьбу государства. Возможно в этой горькой правде кроются причины, побудившие Коржева смешать в своих диких персонажах фрагменты тел людей и диких животных, акцентировать в их поведении такие функции как добывание пищи, соперничество в борьбе за власть, исполнение самых обычных дел и обязанностей. Не нужно особых усилий, чтобы разобраться для чего одним особям даны клыкастые пасти, острые клювы, хищные лапы, а другим выпало отрастить рога и копыта, стать жертвой, обреченной на заклание. Гибридный принцип компоновки телесной плоти тюрликов понадобился

художнику, чтобы опосредованно, фигурально выразить суть буржуазной ортодоксии, основанной на культе золотого тельца, безудержной жажде потребления. Тюрлики появляются всюду, где сложились подходящие условия и действуют схожие правила.

Пеструю по составу группу чудовищ мы наблюдаем в картине «Мутанты» (1993, частное собрание, США) (ил. 2). Происходящее на полотне напоминает митинг в поддержку победившего на «честных выборах» диктатора, оставившего от своего конкурента несколько обглоданных костей. Выступающий перед сбившейся в кучу толпой прозябающих в невежестве вырожденцев, новоиспеченный вожак разноликого племени всем своим видом красноречиво демонстрирует какие порядки и нравы царят на подконтрольной ему территории и какими методами он собирается сам управлять вверенным ему народцем.

Согласно Коржеву, зло, как и добро, проистекает из сущности вещей и не возбраняется прибегать к гиперболе, гротеску чтобы обнажить корни, вскрыть истоки нездоровых тенденций и явлений, докопаться до истины социальных проблем и антагонизмов. В основе замысла обсуждаемой картины лежит идея критического правдоподобия. Используя средства гротескного реализма, художник превращает невероятное в полномочного представителя изначальных, оборотных сторон реальной действительности. В ряде цивилизованных стран демократическая процедура тех же выборов превратилась в цирковой аттракцион, управляемый опытными кукловодами и политехнологами.

Среди чудовищ, поддерживающих желтый занавес за спиной главного мутанта, приметны фигуры, отвечающие за настрой толпы и поведение наиболее активных особей. О многом говорит злобный взгляд одноглазого существа поверх тряпочной ширмы разглядывающего участников жутковатого сборища. Примечательны и другие члены команды занявшего трон правителя. У каждого из них определенная функция, своя доля участия в закулисных махинациях. Брезгливое чувство вызывает натура начальника всей этой мифической, но, в каких-то аспектах странно знакомой своры. Не обременен должным количеством мозгов голый череп главного героя, похожий на сплюснутый бульжик и одновременно на голову безносой рептилии, расположенными по бокам глазницами и огромной ротовой прорезью. Сбоку на вместительном брюхе мутанта вместо положенного по уставу кортика, красуется берцовая кость на красной перевязи. Уродливое туловище завершают лапы хищного ящера. Каждый элемент физического склада гибридной твари служит раскрытию её злодейской сущности.

На противоположной стороне от фигур местного царька и его приспешников своё отношение к происходящему выражают оболваненные массы, которые вряд ли когда-нибудь прозреют и смогут сделать правильный выбор. Вовлеченные в событие рядовые мутанты приветствуют своего вожда, с полным доверием относятся к его фальшивым словам и жестам. Производные от быков и баранов крупные особи размахивают флагами,

рычаньем и бляением выказывают одобрение и поддержку сменившейся власти. Среди собравшихся есть и те, кто в силу природных данных готов пресмыкаться, ползать на брюхе, всячески угождать власть предержащим. Особняком стоят чудища, не разделяющие общего энтузиазма, настороженно воспринимающие триумф наглого монстра.

При общении с «героями» полотна возникает ощущение, что они немного актерствуют, а все многофигурное действо, развернутое на площади, напоминает финал театральной драмы, роли в которой исполняют нелюди, но с признаками вполне разумного поведения. Не случайно в изображении фигурирует занавес, маскирующий тайные пружины воздействия на политические процессы. То, что жизнь — игра было известно давно, но лишь сравнительно недавно эта игра лишилась механизма естественной саморегуляции, стала объектом скрытых и явных манипуляций, всецело перешла под контроль искусственных сил, не сильно зависимых от чаяний и воли народа. Именно к такому выводу подводит нас блестяще реализованная концепция рассмотренной картины.

Элемент театральной специфики присутствует в картине «Триумфатор» (1993–1996, Государственная Третьяковская галерея) (ил. 3). Казалось бы, изображенная в ней коллизия носит интернациональный характер, могла произойти на любых широтах, где существует почва, для государственных переворотов, безмолвствует забытый, обманутый народ, готовый принять любого узурпатора, лицемерно обещающего золотые горы и молочные реки. В центре композиции изображен отвратной внешности злобный урод, победно воткнувший в пол окровавленный меч. Заимствованные от какого-то дикого животного кривые лапы урода топчут государственное красное знамя СССР, украшенное кистями. Подобострастное существо, одетое в желтую майку с заграничной надписью, похожее на клювоголового ибиса, склонившись в почтительной позе придворного, протягивает триумфатору хвалебную статью, написанную по случаю его коронации. Гонимые страхом забились в уголок представители умственного труда. Второпях забывшие надеть рубашки они своими обрюзгшими телесами неплохо гармонируют с безобразным телом главного монстра. У ног последнего лежит тело убитого юноши, имевшего смелость выступить против диктаторского режима. В контексте реакционного переворота зловещей смысл приобретает фигура человека в военной форме, присягнувшего новой власти, участвовавшего в усмирении несогласных. В руке силовика черно-серое знамя, точно такое же символизирующее победу тёмных сил держит триумфатор. Робкую надежду на разворот событий в сторону добра и правды вселяет образ молодой девушки, покидающей сцену с мыслью о грядущей эре торжествующей человечности.

За прошедшие века человек радикально не изменился и даже гипотетически невозможно представить, чтобы он по каким-то причинам совершил скачок в обратном направлении, возвратился во времена охоты на диких животных и добывания огня путём трения. Превращение его

в гибридную особь даже при наличии гендерных извращений — сценарий немислимый, лишенный всякого разумного основания. Прибегнув к нему, как сугубо художественному приему, Коржев стремился вынести на показ деформации, причиненные жесткими излучениями социальной среды. К фабуле о тюрликах имеет отношение следующее высказывание художника: «Два прекрасных слова определяют сегодняшнее состояние умов: «возрождение» и «перерождение». В первом случае нужно избирательно отобрать в прошлом все лучшее, что у нас было, почистить и начать заново. Со вторым сложнее. Оно несет в себе отзвук опасности, отказа и уничтожения. Звучит в нем и будущее, но неопределенное, туманное» [2, с. 288]. В содержании картины «Триумфатор» ясно угадывается критический комментарий к событиям октября 1993 года. Согласно известной формуле, чем дальше изображенная коллизия от лежащего в её основе реального происшествия, тем скорее убывает её непосредственная актуальность, а на первый план выходят достоинства иного рода, адресованные вечному *чело веку*. Решившись в трактовке созданной реальности и вымышленных «героев» на серьёзное преувеличение, допущение необратимых телесных деформаций, художник имел вполне резонное намерение предупредить человечество о грозящей ему опасности быть ввергнутым во тьму цивилизованного варварства, окончательно утратить представление о истинной ценности человеческой личности.

Формальная структура работ, входящих в фантастический цикл под общим заглавием «Тюрлики», опровергает распространенное мнение о том, что для превращения частного, преходящего факта истории, в ступок художественного опыта, охватывающего все времена необходимы средства, находящиеся в арсенале линейно-геометрического стиля. Для воплощения задуманного Коржев использует глубинные измерения, прибегает к обобщающим свойствам многозначней светотени, не только передающей плотность, материальность телесного объёма вещей и фигур, но и сообщающей сотворенному образу философское звучание, внутреннюю значительность. Вымысел в картинах Коржева служит эффективным средством обнаружения истины, сопряжен с выходящей за границы истории необъятной магической правдой.

Литература

1. *Багно, В. Е.* «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. — Санкт-Петербург: Наука, 2009. — 226 с.: ил.
2. *Гелий Коржев.* Иконотека. — Москва: Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016. — 784 с.: ил.



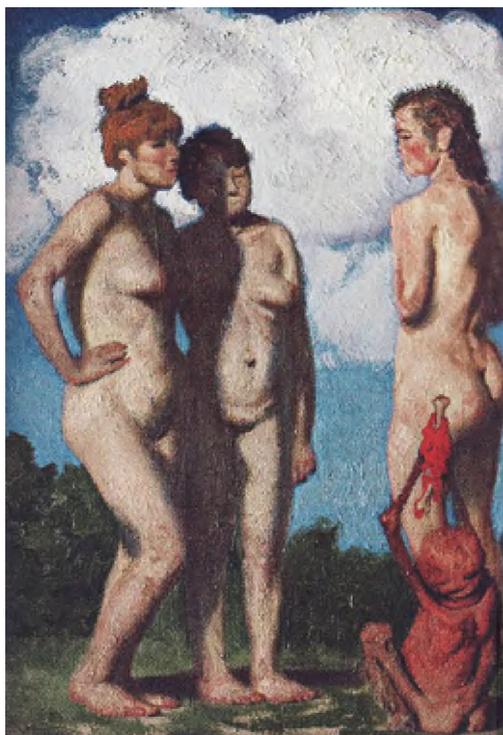
Ил. 1. Раздумье, 1982. Холст, масло, 49 × 80. Собственность семьи



Ил. 2. Мутанты (Тюрлики), 1993. Холст, масло, 200 × 250. Частное собрание, США



Ил. 3. Триумфатор, 1996. Холст, масло, 150 × 198.
Государственная Третьяковская галерея



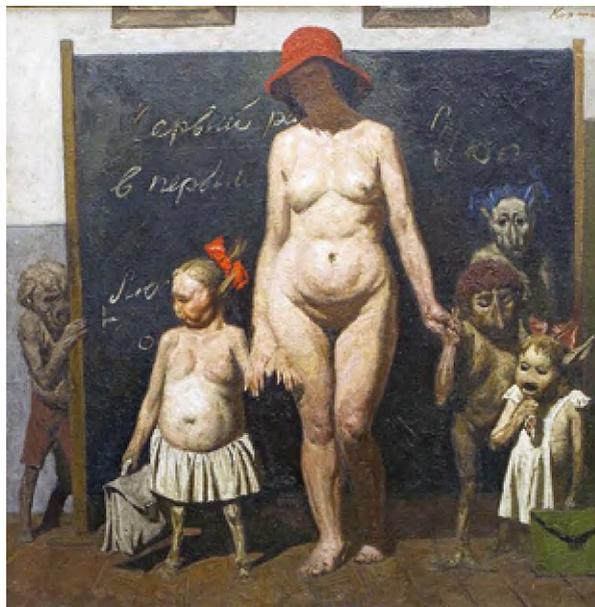
Ил. 4. Три грации (подготовительный материал к циклу «Турлики»),
1980–1990. Картон, масло. Собственность семьи



Ил. 5. Урок анатомии, 1991. Холст, масло, 99 × 99. Частное собрание, США



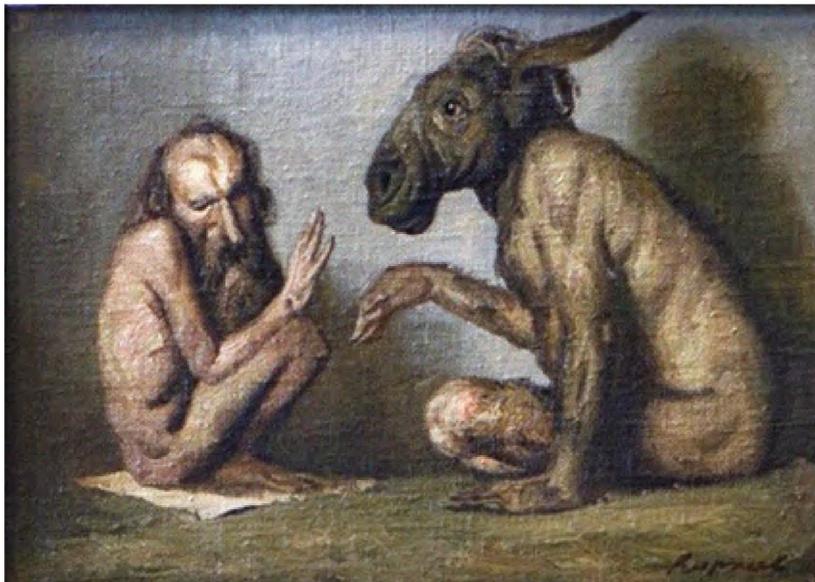
Ил. 6. Урок анатомии, 1981 г. Холст, масло. Частное собрание США.



Ил. 7. Все дети в папу, 1991. Холст, масло, 100 × 100. Частное собрание



Ил. 8. Голубой огонек, 1976. Оргалит, масло, 50 × 57. Собственность семьи



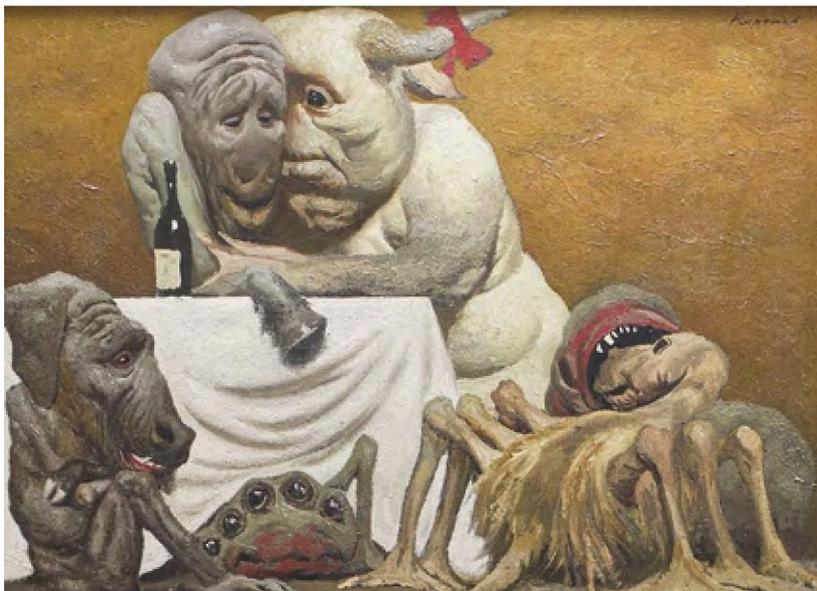
Ил. 9. Диспут 2, 1991. Холст, масло, 35 × 50. Собственность семьи



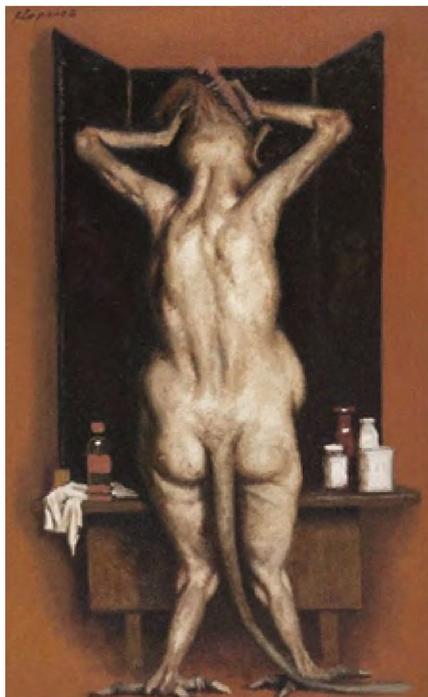
Ил. 10. Схватка, 1987. Холст, масло, 119 × 91. Частное собрание



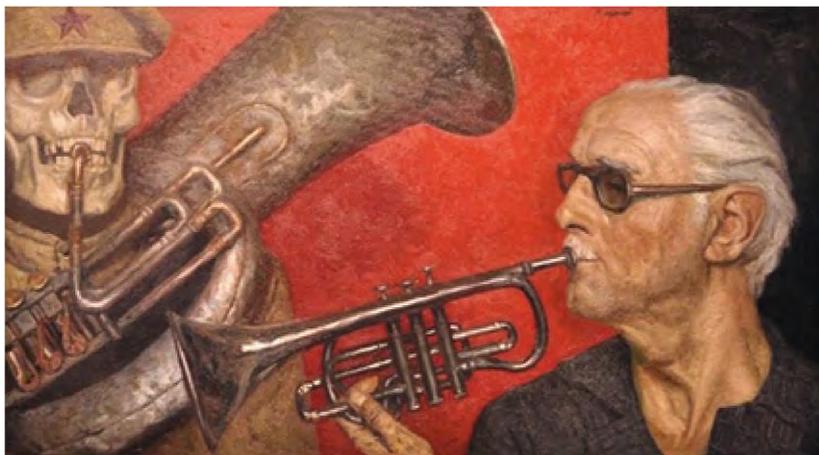
Ил. 11. Череп предков, 1991. (Номер иллюстрации в каталоге «Иконотека» — 1051). Холст, масло, 100 × 100. Частное собрание, США



Ил. 12. Дружная семья, 2000. Холст, масло, 50 × 70. Собственность семьи



Ил. 13. Тюрики № 1: Старая кокетка, 1985. Холст, масло, 79 × 48,5.
Музей реалистического искусства, США



Ил. 14. Скорбный дуэт, 2006. Холст, масло, 100 × 180. Собственность семьи



Ил. 15. На троих, 1998. Холст, масло, 120 × 120.
Государственная Третьяковская галерея



Ил. 16. Горнист, 2008. Холст, масло, 80 × 100. Собственность семьи



Ил. 17. Победа живых и мертвых, 2001. Холст, масло, 250 × 120. Частное собрание (хранилось в ИРРИ, но сейчас вещь под арестом)



Ил. 18. Скрипач, 1990. Холст, масло, 170×131. Собственность семьи

МЕТАНАРРАТИВ ФИГУРАТИВНОСТИ Г. М. КОРЖЕВА

Статья представляет размышления автора об особенностях живописи Г. М. Коржева, выявляя ведущими три черты: фрагментарность, монументальность и пластичность живописи, которые понимаются как гармоничное соединение выразительности моделировки формы с содержательностью художественного образа. Стилистика Г. М. Коржева абсолютно авторская, безошибочно узнаваемая и составляющая свою собственную визуальную концепцию в реалистической живописи середины XX в. В статье предлагается название «метанарратив»: подача бытового жанра в системе экзистенциализма. В понимание термина входит классический композиционно-тематический канон, выраженный инвариантными средствами. Основное звено этой системы — тип композиционно-пространственного построения с использованием инсценировочного театрального ресурса. Визуальность нарратива запускает цепочку акустических, ольфакторных, осязательных ассоциаций, воссоздающих контексты, сюжеты, притчи, монологи, документальную прозу. Ощутима связь с советским кинематографом: диагональное построение кадра, наплыв, статика, фиксирующая внимание зрителя на деталях приближенного плана. Особо оговорена композиция триптиха «Коммунисты», неоднократно экспонировавшаяся на выставках, трактуемая в русле символично-нарративных повествований. Коржевское сюжетосложение в своей архаичности оппонировало новой нарративности и достигло своего апогея в 1980 гг.

Живописные полотна Г. М. Коржева, представленные советскому зрителю, сразу получили своеобразный гриф «чрезвычайной важности» в силу совершенно необычного художественно-пластического решения и предъявления зрителю. Г. М. Коржев — художник диссонанса: темы, к которым обращался живописец в раннем творчестве, не противоречили стратегическому направлению решений правительства в области изобразительного искусства, а вот их живописно-наглядное воплощение изначально уходило от привычного, привлекало внимание и запоминалось зрителю, что не являлось категорически приветствуемым в рамках художественной политики позднего этапа СССР.

В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: Г. М. Коржев, реализм, историческая картина, живопись, Русский музей, выставки, метанарратив

Olga A. Tuminskaya
Saint Petersburg, Russia
The State Russian Museum

THE METANARRATIVE OF FIGURATIVENESS BY G. M. KORZHEV

The article presents the author's reflections on the peculiarities of G. M. Korzhev's painting, revealing three main features: fragmentation, mentality and plasticity of painting, which is understood as a harmonious combination of the expressiveness of modeling the form with the content of the artistic image. The style of G. M. Korzhev is absolutely author's, unmistakably recognizable and forming its own visual concept in realistic painting of the mid-twentieth century. The article suggests the name "metanarrative". The understanding of the term includes the classical compositional and thematic canon, expressed by invariant means. There is a tangible connection with Soviet cinema: the diagonal construction of the frame, the influx, the static, fixing the viewer's attention on the details of the approximate plan. The composition of the triptych «Communists», which was repeatedly exhibited at exhibitions, interpreted in line with symbolic and narrative narratives, is particularly specified.

The paintings of G. M. Korzhev, presented to the Soviet audience, immediately received a kind of stamp of «extreme importance» as a result of a completely unusual artistic and plastic solution and presentation to the viewer. G. M. Korzhev is an artist of dissonance: the themes addressed by the painter in his early work did not contradict the strategic direction of government decisions in the fields of fine art, but their pictorial and visual embodiment initially departed from the usual, attracted attention and was remembered by the viewer, which was not categorically welcomed within the framework of the artistic policy of the late stage of the USSR.

The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: G. M. Korzhev, realism, historical painting, living, Russian Museum, exhibitions, metanarrative

Введение. Метанарратив — это повествование, рассказывающее о фундаментальных процессах. Он охватывает множество нарративов меньшего порядка, которые могут расходиться между собой в деталях, но проносят через себя общий набор смыслов. К метанарративам традиционно относят истории о прогрессе, эмансипации и классовой борьбе угнетаемых против угнетателей, а также христианский метанарратив об искуплении. В отличие от нарративов меньшего порядка, оперирующих известными событиями, метанарративы предлагают образ желаемого будущего, то есть рассказывают о событиях, которые ещё не произошли [10, с. 35].

В Русском музее хранятся ключевые работы Г. М. Коржева, определяющие его как реалиста периода расцвета «сурового стиля». В 1950–1960 гг. художник пишет триптих «Коммунисты» (1957–1960), «Влюблённые» (1959) и ряд картин серии «Опалённые войной»: «Следы войны» (1963–1964), «Проводы» (1967), «Старые раны» (1967) [8, л. 63]. Масштабные полотна, в которых формат взаимодействует с темой и выражает идею монументальной прескриптивности, долженствования высокодуховного начала в демонстрации обыденности.

Культурная жизнь середины XX века. Важно отметить, что культурная жизнь конца 1950-х — начала 1960 гг. была насыщена большим количеством событий, которые позволяли преодолеть изоляционизм предшествующих десятилетий. Выставки П. Пикассо (1956), графиков Италии (1957), современной графики Аргентины, Бразилии и Мексики (1959), американских абстракционистов, английского искусства XVI–XX вв. (1960), современных мексиканских монументалистов (1961), Р. Гуттузо (1961), Р. Леже (1963) расширили кругозор молодых мастеров резца и кисти в нашей стране. Перед вступающими в творческую жизнь молодыми художниками будто бы развернули ленту времени, показали достижения мирового искусства, познакомили с мыслями и идеями творцов зарубежных стран. «Огромным успехом пользовались монографические выставки, “реабилитировавшие” художников М. А. Врубеля, Н. К. Рериха, М. В. Нестерова, К. С. Петрова-Водкина, ещё недавно “выведенных” за рамки официальной истории искусства. Знакомство с полотнами А. А. Дейнеки, П. Д. Корина, Г. Г. Нисского возвращало память об эстетике 1920–1930 гг., углубляло понимание советской живописи, вдохновляло современников на эксперименты, в частности мастеров так называемого “сурового стиля”. Крупные конкурсы и фестивали становились площадкой для культурного обмена» [6, с. 12]. Эстетика авангардизма незримо присутствовала на ниве укоренившегося соцреализма, предоставляя молодым умам возможность «распутья», перехода из официоза «аплодисментных» монографических и соавторских картин о победе мирового социализма к осознанию собственно жизненных тем, размышлению о мифотворчестве и реализации в первую очередь задач искусства, а затем — общественных и партийных. Можно предположить, что сыну архитектора была знакома теория эстетического конструктивизма, предлагаемого архитектором Я. Г. Черниковым: «Всякое переживание конструктивизма обусловлено определённым воспитанием, навыками и окружающими условиями» [9, с. 132].

В творчестве Г. М. Коржева реалистическое искусство XX в. получило новый импульс. В начале 1950 гг. отечественное изобразительное искусство стало сферой генерации новых идей, альтернативных привычным установкам советского сознания. С 1954 г. стали регулярно проводиться молодёжные выставки [3], в которых принимали участие те, кто ещё не вошёл в «академические салоны» и не стал исполнителем заказов партийной верхушки. Молодые художники только начинали свой путь

и, радуясь победе в Великой Отечественной войне, полной грудью вдыхали свободный воздух искусства, наполненного лёгкостью выражения собственной мысли средствами изобразительного искусства. Впервые послевоенные художники представляли на суд зрителей мирные темы, заговорили о будущем без войны и о важности человеческой жизни в её простом жизненном контексте. Нарратив бытия. Привычность будней. Радость и восторг от всего, что совершалось вокруг: строительство, учёба, открытия, путешествия. Появляются темы завоевания целины, строительства БАМа, освоения космоса и другие. Полёт фантазии и возможность реализации любой идеи. Такой социальный фон взрастил мастера из московской интеллигентной семьи: отец — архитектор Михаил Петрович Коржев (архитектор советского авангарда, один из основоположников советской ландшафтной архитектуры), мать — Серафима Михайловна Коржева (в девичестве Чувелёва) родилась в Москве, преподавала русский язык и литературу в гимназии. Воспитывала троих детей: Гелия, Ветту и Эльдину. Гелий Коржев быстро удалился от принятых в соцреализме стандартов, хотя с этим методом никогда не порывал.

Стилистика фигуративной живописи Г. М. Коржева базируется на визуальных матрицах, найденных искусством объёма: скульптурой, кинематографией, театром. В выписанных, материально весомых фигурах действующих лиц или предметов картины, ощутима коннотация со скульптурными образами В. И. Мухиной и И. Д. Шадра, кинолентами советского периода С. А. Герасимова «Молодая гвардия», «Сельский врач», С. И. Юткевича «Человек с ружьём», Д. Вертов «Человек с киноаппаратом», военная кинохроника.

Фрагментарность. Композиции коржевских картин фрагментарны, укрупнены, с обрезанным фоном, малосюжетны, минималистически описательны.

Моноументальность. В связи с использованием приёмов кинематографии и обладанием «жанровой памяти, апеллирующей к многовековой жанровой мемориальной традиции» [2, с. 17], картины Г. М. Коржева похожи на театральные-постановочные сцены реквиема, прощального кадра, драматического финала.

Пластичность. Пластика красочной массы картины и пластика изображённых фигур взаимосвязаны. Все предметы на картинах Г. М. Коржева «вылеплены» густым мазком. Картины фигуративны, ценность представленного содержания — в хорошо прорисованной и прописанной композиционной расстановке изображённого. Предметы материальны, весомы, осязаемы, представлены в естественном освещении, укрупнены, на них будто бы наезжает камера и застывает в рассматривании мелких подробностей. Выставка Гелия Коржева в Третьяковской галерее (март — июль 2016 г.) по праву считается самым ожидаемым проектом года и самым неожиданным по эффекту впечатлений. Выставлены произведения, раскрывающие всю творческую биографию художника-отшельника,

художника-молчальника, художника-рупора, художника-борца, художника-нонконформиста, художника-антисоветчика, художника-патриота.

Триптих «Коммунисты». В 1960 г. М. Коржев завершает работу над триптихом «Коммунисты» (1957–1960). В него входят 3 картины: «Гомер. (Рабочая студия)» (1960. Холст, масло, 290 × 140. ГРМ. Инв. № Ж-8119), «Поднимающий знамя»: центральная часть триптиха (1960. Холст, масло, 156 × 290. ГРМ. Инв. № Ж-8120), «Интернационал» (1957–1958. Холст, масло. 285 × 128. ГРМ. Инв. № Ж — 8121) [8, л. 63]. Главная живописная сюита Гелия Михайловича Коржева находится в собрании Русского музея и потому является предметом особого внимания искусствоведов Ленинграда — Петербурга. «Триптих “Коммунисты” посвящён революции и её героям. Художник утверждает в этой работе свой нравственный и жизненный приоритет — деяние, которое способно изменить условия существования человека и избавить его от рабства и страданий, выступить главнейшим условием духовного возвышения личности. Иконография поднимающегося в борьбе, несломленного героя отсылает к известным произведениям предыдущих лет, таким как скульптура И. Д. Шадра “Бульжник — оружие пролетариата” (1927, ГТГ), находит параллели в отечественном и зарубежном кинематографе (“Мать” (1926, режиссёр В. И. Пудовкин); “Коммунист” (1957, режиссёр Ю. Я. Райзман); “Горький рис” (1949, режиссёр Дж. Де Сантис)» [5, с. 82]. В произведениях, хранящихся в Русском музее, отражены самые важные и этапные черты стиля живописи Г. М. Коржева.

«“Влюбленные” и “Коммунисты” принадлежат к числу произведений, с которых ведёт свой отсчёт “суровый стиль”, ставший одним из важнейших художественных явлений эпохи. В противовес жанровой или сугубо лирической разработке сюжета, которая отличает ряд предшествующих произведений Коржева 1950 г., здесь найдено то соответствие темы и её воплощения, которое отвечает духу и проблематике большой картины» [4, с. 8].

Неожиданное, совершенно не историко-бытовое решение находит мастер для сюиты «Коммунисты». Решение образно-символическое. В центре — революционер, держащий флагшток (центральная фигура поднимающегося с колен), окаймляют «средник» лепщик (слева фигура в рост) и музыкант (справа фигура в рост). Два вертикальных холста держат центр горизонтально расположенного полотна. Герой центральной части борется за мир. В каждой из вертикальных частей триптиха по одной фигуре, стоящей в полуоборот к зрителю, лицом к центру триптиха. Скульптор и музыкант увековечивают традиционные метанарративы: «красота и культура спасает мир», счастлив человек творческого склада, борьба временна, духовные ценности жития вечны.

Сам художник наиболее удачными считал центральную и левую части триптиха «Коммунисты». «Поднимающий знамя» (1960) — одно из главных произведений Гелия Коржева, в котором воплощено его программное кредо. «Здесь мастерски достигнуто столь значимое в решении большой

картины единство формы и содержания. Момент волевого усилия, грозной решимости для поступка, меняющего ход событий, передан Коржевым в пластическом строе композиции. Масштаб полотна и фигуры героя, выбор крупного плана, компоновка сцены по принципу кинокадра, фактурная осязательность изображённого, пронизывающая всю материю, позволяют живописцу найти ту форму, которая переносит художественное действие из сферы повествования в область экзистенции. Это и есть то редкое качество, которое отличает лучшие произведения выдающихся мастеров исторической живописи. Искусство Коржева в картинах разных десятилетий даёт пример философского взгляда на историю. Как никто другой среди художников послевоенной эпохи, он отразил переломные моменты российской действительности XX в., представив войну во всей сложности и трагизме, показал её страшные следы и неизжитое наследие в судьбах людей и страны» [4, с. 10]. По лекалу композиции триптиха «Коммунисты» Г. М. Коржева кинематограф стал выстраивать свои кадры.

Композиция центральной части триптиха грамотно описана в статье Д. О. Антипиной: «Фигуры скомпонованы плотно, место их и количество найдены очень точно <...>, в работе нет лишнего антуража <...> Знамя — один из главных символических элементов, символ борьбы и преодоления» [1, с. 130]. А. П. Левитин пишет: «Как различны, как глубоко индивидуальные поднимающий знамя, играющий “Интернационал” и солдат-скульптор в картине “Гомер”». Всё это живые люди со сложными, богатыми биографиями» [7, с. 19].

Василий Турчин высказался о параллелизме творчества Г. М. Коржева и В. И. Сурикова, их роднит «привычка воспринимать значение и суть национальной живописной традиции» [11, р. 48].

Кинематографическая ориентированность. Ощутима связь с советским кинематографом: диагональное построение кадра, наплыв, статика, фиксирующая внимание зрителя на деталях приближенного плана.

Послевоенное искусство вызвало к жизни неконтролируемый, массовый нарратив, состоящий из миллионов личных тем, индивидуальных рассказов, семейных историй, переросших в общую человеческую летопись войны советского народа. «Это был редкий в истории ментальностей случай: между исторической репрезентацией, т. е. конструированием нового коллективного опыта, и реальными событиями, формирующими коллективную идентичность, прошло совсем немного времени <...>. Словом, ещё не завершилась война, а уже создавался канон её визуального воплощения» [2, с. 17]. Официальное направление искусства стремилось снять драматизм «цены победы», уйти от погрешностей и просчетов ответственных работников, убрать травматизм утрат. Г. М. Коржев настойчиво и деликатно контролировал развитие сюжетной динамики и предлагал свою точку зрения. Она состояла в демонстрации документальных фактов живописными средствами. Художник создавал образы, увековечивающие и травматизм, и драматизм, и жестокую цену победы. Вместе с тем в его

обыденной героике существовала доля лиризма и элегии, сочетались жёсткая оболочка и ранимое мягкое внутренне наполнение человеческого существа.

Экзистенция сюжета и гомогенность живописного ремесла. Одно из самых удачных, попадающих в болевую точку времени и, по этой причине, этапных произведений Г. М. Коржева и середины XX в. является полотно «Влюблённые». Импульс — интенция нового в растворении жизненных процессов. Мужчина в гимнастёрке, с натруженными руками, поседевшими волосами сидит на гальке у берега моря, давая возможность своей спутнице прилечь ему на «мужское плечо», опереться, немного ослабить напряжение дня, почувствовать в буквальном смысле силу и мужественность любимого человека. Женщина по-коржевски красива: немолодая, с «загаром крестьянки» (разные части тела по-разному окрашены солнечными лучами), плотного телосложения с красивыми пропорциональными руками и ногами плавно расположилась рядом с мужчиной. Белая блузка и красная юбка, а, главное, белые босоножки усиливают момент праздничной редкой ситуации в череде обыденных будней. Эта концентрированная повседневность парадоксальным образом вызывает ассоциации, которые можно описать метафорами о разных границах человеческого возраста, например, «серебряная пора». Найден баланс житийного и бытийного. Видна фактура жизненной правды в композиции, суровой колоритной гамме, тематике. Вменён «горизонт экзистенции»: герои не только погружены в обычную действительность, но и стоят на «берегу выбора», перед важными изменениями. Ровная светосила цвета, натуральная освещённость, землистый колорит, естественная пластика фигуративного взаимодействия, еле приметные красочные акценты, сюжетная скрупулёзность, оптическая изысканность — в результате достигается цельность восприятия. Изображение — часть жизни.

Заключение. Творческое наследие Г. М. Коржева велико. Заслуга мастера в постановке экзистенциальных задач выводит его в первые ряды гениальных мастеров современности. Кинематографичность кадра и работа с композицией обозначают, наделяют бытовые композиции Г. М. Коржева духом метанарратива.

Творчество Г. М. Коржева глубоко индивидуально. «Лучшим его картина присущи глубина и отточенность мысли. В скупом выборе деталей, в способности найти меру между ясностью сюжета и его недосказанностью, необходимой для того, чтобы приковать внимание зрителя, проявляется понимание Коржевым специфических особенностей» [7, с. 19] современной ему эпохи.

Собрание Русского музея включает этапные произведения художника, выставаемые в залах советского искусства на протяжении многих лет и рассматривается в контексте основных задач экскурсионного показа: визуализация творческой мастерской представителя «сурового стиля» с лирической душой. Гелий Коржев — истинный живописец, влюбленный

в красоту красочного письма маслом, имеющий талант передавать реализм бытописания, повседневный натурализм чувств и персонажей, его картины и исторические, и бытовые, и сюжетные одновременно. Он «лепит» форму цветом, выстраивает цветовые соотношения планов, ориентируется на переключку большого и малого как в сюжете, так и в композиционном построении. Монументализм его картин заключается и в том, что он брался за выполнение работ большого размера, однако, трактовка тем, избранных мастером, была исторически глобальна, экзистенциальна, метанарративна.

Литература

1. *Антипина, Д. О.* Символическое в творчестве Г. М. Коржева / Д. О. Антипина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2015. — № 175. — С. 129–138.
2. *Боровский, А. Д.* Гелий Коржев — архаист и новатор / А. Д. Боровский // Гелий Коржев. — Москва: Третьяковская галерея, 2016. — С. 10–31.
3. *Выставка произведений молодых московских художников: живопись, скульптура, графика, эскизы декораций и костюмов художников театра и кино, декоративно-прикладное искусство: каталог / сост. Е. П. Макарова, Е. В. Членова.* — Москва: Советский художник, 1954. — 96 с.: ил.
4. *Дьяконицына, А. Л.* Гелий Коржев. Имею право / А. Л. Дьяконицына // Галерея. — 2016. — № 52 (03). — С. 5–17.
5. *Кружкова, Т. С.* 1957–1960. Коммунисты / Т. С. Кружкова // Гелий Коржев. — Москва: Третьяковская галерея, 2016.
6. *Кружкова, Т. С.* Гелий Коржев / Т. С. Кружкова. — Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2016.
7. *Левитин, А. П.* Триптих «Коммунисты» Гелия Коржева / А. П. Левитин // Художник. — 1960. — № 7. — С. 17–19.
8. *Переписка ГРМ с МК РФ, учреждениями, музеями и частными лицами по вопросам выставочной деятельности (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 27. Ед. хр. 1800. Т. II. 03.09. — 24.12.2016. 151 л.).*
9. *Черников, Я. Г.* Конструкция архитектурных и машинных форм / Я. Г. Черников. — Москва: Изд. Ленингр. о-ва архитекторов, 1931. — 232 с.: ил.
10. *Юрков, С. Е.* Глобализация как «Мета-нарратив» современной истории / С. Е. Юрков // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. — 2016. — Вып. 1 (17). — С. 33–41.
11. *Turchin, V.* The Art of Geli Korzhev / V. Turchin // Raising the Banner: the Art of Geli Korzhev: [exhibition of catalogue]. — Minneapolis, 2007. — P. 42–52.

Приложение

Приложение 1. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 27. Ед. хр. 1800. Переписка ГРМ с МК РФ, учреждениями, музеями и частными лицами по вопросам выставочной деятельности. Т. II. 03.09. — 24.12.2016. 151 л. Л. 63.

ГТГ планирует в марте — июле 2016 г. проведение масштабной персональной выставки Г. М. Коржева. Выставка будет включать лучшие

живописные работы мастера из разных музеев России и СНГ, частных собраний США.

ГТГ приглашает ГРМ принять участие в этом проекте и просит предоставить следующие произведения, хранящихся в собрании ГРМ:

1. Влюблённые, 1959: х., м.; 156 × 207. Ж-7653.
2. Гомер (Рабочая студия), 1960: х., м.; 290 × 140. Ж-8119.
3. Интернационал, 1957–1958: х., м.; 285 × 128. Ж-8121.
4. Поднимающий знамя, 1960: х., м.; 156 × 290. Ж-8120.
5. Следы войны, 1963–1964: х., м.; 200 × 150. Ж-8611.
6. Проводы, 1967: х., м.; 200 × 200. Ж-8576.
7. Старые раны, 1967: х., м.; 200 × 209. Ж-8575.
8. Беседа, 1980–1985: х., м.; 150 × 200. Ж-11601.
9. Дон Кихот, 1980–1985: х., м.; 200 × 160. Ж-11602.
10. Старые весы: напюрморг, 1983: х., м.; 80 × 120. Ж-11289.
11. Ф. М. Достоевский на каторге, 1986–1990: х., м.; 250 × 128. Ж-1598.

Все работы поступили в ГРМ через МК РСФСР.

УДК 7.071.1:75.03 (=161.1) Korzhev
М. О. Буланова
Москва, Россия

КОРЖЕВ — ЛИДЕР ХУДОЖНИКОВ-ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ КАК ФИЛОСОФ

Знакомство и беседы с художником Г. М. Коржевым, анализ его произведений приводят к пониманию не только того, что перед нами гениальный художник мирового культурного достояния. Но выдающийся философ и лидер советского художественного движения, так называемых «шестидесятников». Это осознание приводит к работе над первой персональной выставкой художника, которая состоялась в 2007 г. в американском музее русского искусства TMORA из собраний ГТГ, Русского музея и собрания Раймонда Джонсона, американского коллекционера. Выставка пользовалась колоссальным успехом и получила премию как лучший музейный проект штата Миннеаполис. Она позволила впервые показать многие выдающиеся произведения художника и заявить о русском искусстве советского периода как о полноправной части мирового культурного процесса.

Ключевые слова: гиперреализм, истина, первая персональная выставка Г. М. Коржева, эстетический смысл произведения, лидер шестидесятников

Marya O. Bulanova
Moscow, Russia

KORZHEV — THE LEADER OF THE ARTISTS OF THE SIXTIES AS A PHILOSOPHER

Acquaintance and conversations with the artist G. M. Korzhev, analysis of the artist's works lead to an understanding not only that we have a brilliant artist of the world cultural heritage. But an outstanding philosopher and leader of the Soviet art movement, the so-called "sixties". This realization leads to work on the artist's first solo exhibition, which took place in 2007 at the American Museum of Russian Art TMORA from the collections of the State Tretyakov Gallery, the Russian Museum and the collection of Raymond Johnson, an American collector. The exhibition was a tremendous success and received an award as the best museum project in the state of Minneapolis. It allowed for the first time to show many of the artist's outstanding works and declare Russian art of the Soviet period as a full part of the world cultural process.

Keywords: hyperrealism, truth, first solo exhibition of the artist, aesthetic meaning of the work, leader of the sixties

Мысли по поводу недавней персональной выставки в ГТГ. Я не помню, чтобы было так много дискуссий о современном художнике советского периода. Мнения от самых негативных до самых восторженных впечатлений, зафиксированных в книге отзывов для посетителей. Факт подобной дискуссии очень радует. В наше непростое время дорогостоящий проект в ГТГ вызывает уважение и благодарность его инициаторам и кураторам.

Мне довелось наблюдать и разговаривать с Гелием Михайловичем Коржевым при его жизни, ходить к нему в мастерскую и слушать его мнение об искусстве, видеть одной из первых вещи и слушать комментарии к ним из уст самого художника. Безусловно, это очень сильно влияло и формировало мое мнение о творчестве художника. Приступая к проекту персональной выставки Гелия Михайловича, я имела четкое представление о его личности. Выставка была проведена в 2007 г. по заказу и при финансировании Раймонда Джонсона, коллекционера и создателя Музея Русского Искусства в г. Миннеаполис, США.

Основной вывод, который объединяет мои впечатления и кураторов ГТГ, то, что Коржев — выдающийся художник, «лидер шестидесятников», как называл его Петр Оссовский, близкий товарищ и сподвижник художника. До конца жизни Коржев оставался непререкаемым авторитетом и лидером для многих художников, даже перестав показывать свои творения на выставках.

С середины 1990 гг. Г. Коржев, по его словам, «работает в стол». Разочаровавшись в результатах перестройки, как он сам говорил, — «сосредоточился на творчестве». «Мало времени, лет много, чтобы успеть сделать что-то». Он редко выходил из дома и мастерской, четкий распорядок дня; прийти к нему можно было только после шести или после окончания светового дня.

В одно и то же время он поднимался из мастерской на обед в квартиру, которая находилась двумя этажами выше, отдыхал и шел обратно в мастерскую работать, после шести или принимал кого-то из проходящих, или читал газеты и книги, много писал сам, вел подробный дневник не только об искусстве, но и о происходящих событиях в жизни страны и семьи. Ценитель творчества был в курсе всех выставок и художественных событий. Те, которые он считал интересными, обязательно посещал. Очень любил всех своих домочадцев, часто рассказывал об интересах своих взрослеющих внуков, при этом глаза его загорались теплом и нежностью. Коржев любил людей и переживал за них, его волновала судьба страны, России, он был бескомпромиссным патриотом.

Для него было понятно, что ему близко, дорого, а что второстепенно. Ему был понятен его смысл жизни — как служение искусству, а через него — людям и стране. Этому был подчинен весь ритм его жизни, все поступки мерились этим. Даже быт и жизнь семьи были подчинены его служению искусству. Деньги его не интересовали, лично ему они были нужны только для того, чтобы купить холст и краски. Он ходил

всегда в одной и той же одежде, темно-синего цвета: холщевые широкие штаны и такая же куртка. Когда было холодно, одевал шерстяную шапочку и свитер. В мастерской был идеальный порядок, который потряс меня. Все лежало всегда на своих местах; кисточка к кисточке, баночка к баночке. Однажды он показал мне свои кисти и сказал: «Посмотрите, я пользуюсь только маленькими или средних размеров кисточками, ими я могу лепить форму». И это удивило меня. Огромные размеры картин и такая скрупулезность и обдуманность каждого мазка в процессе работы. Не было ничего случайного, ни в быту, ни в живописи. Все было подчинено замыслу — идее и ее воплощению.

Подготовка к любой картине проходила длительный этап. Мы видим в сохранившихся рабочих материалах, опубликованных «Фондом Гелия Коржева», огромное количество рисунков от черно-белых до цветных, где он предварительно намечает цветовое решение будущего произведения. Этюды, этюды, бесконечное количество этюдов и огромное количество этюдов с натуры. Потом само произведение, над которым он может работать несколько лет, оставляя и возвращаясь, дописывая. Так, в 1960 г. художник работал над циклом «Опаленные войной». Работа продолжалась больше шести лет, Коржев вспоминал, что: «Я сделал много эскизов. Я вообще много делаю эскизов, но использую в картине совсем не все. Картина — живой организм, иногда бывают счастливые моменты, когда сама картина диктует, что ей надо, а не художник. Я становлюсь только исполнителем. Но это счастливые короткие моменты». Коржев, как и все шестидесятники, был романтиком.

Главное для Коржева, человека и художника, было воплотить через живописную форму идею истины. Она не всегда приятна, но социально важна. Активное вмешательство в жизнь и переустройство ее для счастья и нравственной красоты, — Коржев считал это высказывание самым важным для художника. Художник в понимании Коржева — это человек изображающей не только «эстетическое лицо эпохи», но главное его предназначение то, что художник должен служить человеку. Художник и его «миссия беспримерны» и потому роль искусства в жизни общества приравнивается к глашатая истины.

Так мыслило новое поколение художников-шестидесятников, художников направления, которое с легкой руки искусствоведа М. Каменского, стали называть «суровым стилем».

Активная Гражданская позиция Коржева и его товарищей, приводит в конце 1950 г. к идее изображать настоящую правду, не приукрашенную и выдуманную эпохой Сталина, а реальную, почти фотодокументальную. В основе правды всегда реалистическая форма художественного высказывания, считал художник. Но цель — истина. Так как именно истина предполагает в искусстве обобщение и выводы. «Правда — есть средство для познания истины», — говорил художник. «Правда, лишённая высокой цели, превращается в натурализм». Реализм для художника есть видение

мира и рассказ о нем. Реализм был формой, понятной народу, для которого, по словам Коржева, он работал. Он считал, что искусство должно быть адресно и понятно. Реализм как форма есть источник самых разнообразных языков — реализмов, которые развиваются и соответствуют эстетике исторического времени.

Так реализм Коржева приобретает черты гиперреализма не случайно, а именно в контексте правды искательства настоящей истиной реальности и подлинной историчности. Отсюда интерес к натюрморту как предметам, передающим естественную, изначальную реальность = истину.

Коржев говорил: «Я люблю ощущать предмет. Для меня — это лабораторная работа ... Я не лирик и не поэт, пейзаж мне неинтересен, а вот предмет, фактура ... я бытовик» (по записям М. О.). В частной беседе на мой вопрос Коржеву о гиперреализме, он ответил, что: «Да, я вижу большую возможность в изображении правды в гиперреализме, хотя западный гиперреализм не использовал своих возможностей». Коржев имел в виду отсутствие социальных высказываний и активной социальной позиции направления.

Для шестидесятников и Коржева социальная позиция была неразделима с нравственной. Коммунизм с человеческим лицом был идеологическим фундаментом шестидесятников. Из них почти никто, в том числе и Коржев, не были членами коммунистической партии, но вера в чистоту помыслов была почти религиозная.

Гиперреалистическое изображение предмета для Коржева как изобразительный ход базируется на отношении к предмету как одному из кирпичиков истины, из которой строится человеческая жизнь. Для Коржева в таком контексте бытовой предмет становится знаком, носителем и отражением социальной жизни общества.

В натюрмортах Коржева предметы рассматриваются как археологические артефакты, достоверные и правдиво-реалистические. Следы вмятин и потертостей читаются и преподносятся художником как реальность жизни. Точно такой же подход художника мы видим и в отношении человеческого тела, где сознательная неглядящая воспринимается как след и история жизни, которая говорит об истинности. Нравственность и Истинность рассматриваются как высшие формы красоты.

Для художника бытовой предмет и человеческое тело есть истинные факты реальной истории социальной и личной под названием человеческая жизнь. Коржев говорил: «Мне вообще свойственен жанровый подход к работе. Я отталкиваюсь от бытового и прихожу к высокому. Если живешь только высоким, то энергия уходит из работ, выхолащивается».

Отношение Коржева и художников «сурового стиля» к возвышенному, высокому как к эстетической категории изобразительного пафоса истины становится одной из важных характеристик новой эпохи. Они четко формулируют свое отличие от сталинской помпезной и иллюзорной пафосной правды так называемого выдуманного документализма,

классического соцреализма. Так, в беседе со мной Петр Оссовский, один из ближайших друзей и сподвижников Г. Коржева, формулирует свою позицию: «В искусстве нужно стремиться к полной возвышенности. Для русской живописи — это национальная традиция, так как она идет от иконы». Не случайно многие шестидесятники стали включать в сюжет изображение иконы. Национальная самоидентификация очень важна для художников «сурового стиля». Национальная традиция воспринималась ими не только с точки зрения продолжения реалистических традиций художественного языка русской школы, не только изображением обыденной жизни деревни, так называемыми деревенщиками, такими, как братья Ткачевы, В. Гаврилов, И. Сорокин и т. д., но и через предмет, несущий на себе следы социальной жизни человека.

Натюрморт как жанр выдвигается на передний план. Художники изображают предметы крупноформатными, на переднем плане, как предметы человеческой национальной традиции. В этом смысле Коржев, как и его товарищи, совершенно по-новому осмысливают натюрморт и пишут их с большим увлечением. «Для меня это радость, ... в натюрморте по предметам мы можем прочесть историю человеческой жизни», — признавался в частной беседе Коржев. «Вот, посмотрите, какие замечательные весы мне дочь купила на рынке», — говорил мне художник («Натюрморт с синими весами»).

У Коржева нет случайных предметов. Предмет выбран продуманно как артефакт национальной культуры. Национальность понимается художником не только в русском колорите народных промыслов как «деревенская утварь» — предметы русских промыслов (хохлома, гжельский поднос, тульский самовар, расписная цветастая шаль) — национальное художником понимается как историческое прошлое и настоящее. Отсюда изображение горшков разной формы и цветов, граненых стаканов, таких узнаваемых в русском быте, или предметы военного бытования — телогрейка, кирзовые сапоги, ботинки и т. д. Всё вышеописанное — свидетельства национальной истории целого народа, со всеми горестями и радостями, которые выпали ему на долю.

Художник ощущает себя частью народа. Натюрморт для Коржева — это история про него, его народ и страну. Для Коржева важна национальная принадлежность его предметов как документальное подтверждение истории русского человека и его собственная как часть общей. В таком ключе он показывает роль традиций прошлого и настоящего, говорит о единстве и закономерности мироздания. Частное бытование предметов в натюрморте поднимается до возвышенных клейм иконы.

Картина «Автопортрет на фоне натюрморта из горшков и чайников»: Коржев изображает себя в темных очках, отвернувшимся от быта с одной стороны, а с другой, все эти бытовые предметы читаются как артефакты многих поколений, из наследия которого происходит преемственность жизни и поколений. Важность преемственности поколений, стоящих

за спиной у каждого человека, провозглашается Коржевым как одна из главных истин жизни.

Натюрморт «Серп и молот» (2004): физическое, почти натуралистическое изображение серпа и молота на фоне плоского красного фона, имитирующего красное знамя. Для Коржева — это не игра и не ирония соцарта, это картина о ценности и важности традиции, истоков. Почти гиперреалистически выписанные предметы труда являются артефактами истины. Труд человека как источник жизни — главное для художника. Натюрморт воспринимается как политический лозунг — знак-икона-истина.

Стремление художника к возвышенному, как способу изображения духовного, диктует Коржеву поиски нового художественного языка. Это, как правило: низкий горизонт, все предметы находятся прямо перед глазами зрителя, несмотря на натуралистичность изображения, фон — плоскостной, безвоздушный, как правило, локальный и очень сдержанный по цвету. Форма предметов проста и, несмотря на фактурность, читается силуэтом-знаком. К подобной манере изображения Коржев обращается и в больших картинах, так как именно подобный художественный ход отвечает задаче изображения знака-истины.

Конечно, присутствует и пафос веры в коммунизм, что позволяет говорить о принадлежности художника к соцреализму как направлению. Он и сам говорил о принадлежности и важности социалистического реализма как направления. Он соглашался с тем, что соцреализм является частью мирового процесса модернизма XX в. Для него соцреализм было не застойное явление, а огромное, протяженное и меняющееся во времени направление, объединенное идеей веры в коммунистическое будущее. Многие шестидесятники до конца жизни оставались верными идее всеобщего счастья и равенства людей. Так, в отделе кадров Академии художеств в личном деле Коржева хранится простой листок бумаги из тетрадки в клетку, где шариковой ручкой от руки написано, что «Я, Гелий Михайлович Коржев, ... родился в Советском Союзе и честно принимал идеи и идеалы того времени. Сегодня это признано исторической ошибкой. Ныне в России существует общественное устройство прямо противоположное тому, в котором я сформировался как художник. И принятие государственной награды будет означать для меня признание в лицемерии всего моего творческого пути. Прошу с пониманием отнестись к отказу».

Несмотря на то, что многие художники не были членами коммунистической партии, многие из них занимали очень высокие посты в художественной администрации. Так Г. М. Коржев был депутатом Верховного Совета и главой Союза художников СССР. Сама идея социализма у них связывалась с патриотичностью и трансформировалась почти в религиозную веру в коммунизм с человеческим лицом. Игорь Обросов говорил, что мало быть художником, нужно быть общественным деятелем ..., отстаивающим свои взгляды. Коржев много раз повторял, что красное знамя в картине «Поднимающий знамя» может быть любого

цвета, «не это главное». Главное — идея красоты человеческого духа, способного на подвиг. Способность поднять, преодолеть себя во имя блага человека — главный пафос шестидесятников. Я как-то спросила Коржева, почему он возглавил Союз художников России, понимая, что общественная работа будет мешать творчеству. Гелий Михайлович ответил, что Союз был организован академиком Серовым. Серов, по мнению Коржева, очень много сделал для Союза художников. Так, он организовал выставки «Советская Россия» и многое другое. Серов умирает, все стало рушиться, помощники Серова были слабые художники и, по мнению Коржева, надо было либо поддержать начатое дело, либо смотреть как все хорошее рушится. Состоялся съезд, где выбрали Коржева и его команду.

В 1954 г. Коржев создает картину «Дни войны». Он считал это произведение началом себя как художника. Он говорил, что лично для него создание этого произведения было в каком-то смысле автобиографичным. «1950-е гг. — рассказывал Коржев, — были мучительным временем, поиском самого себя». В воздухе после смерти Сталина, носился дух перемен. Все его предчувствовали.

«После окончания института, я пошел работать художником в детском издательстве, выпустил две книжки, устроился с товарищем-художником на выставку сельского хозяйства ВДНХ. Работал вместе со Стожаровым и Жилинским. Мучительная была работа. Картина называлась «Сталин и льноводы». Работали втроем. Поделили картину на три части, а потом каждый прошелся по всем трем, чтобы единый стиль был. Ездил туда два часа на трамвае и обратно. Но это была единственная возможность заработка. К окончанию картины отменили культ Сталина. Накрыли картину льняным занавесом, так картина и исчезла. В середине 1950 гг. С. Герасимов, мой учитель приглашает меня преподавать акварель в Строгановский промышленно-художественный институт. В 1951 г. я с женой и дочерью жил в 13-метровой комнате, где начал работать над своей первой картиной «Дни войны»».

Сохранились этюды к картине: художник в накинутой шинели, сидит спиной к зрителю и рисует портрет Сталина. В окончательной версии мы видим художника перед чистым холстом. Коржев рассказывал, что работа была завершена в 1954 г., после смерти Сталина. Толчком к картине стало посещение мастерской его товарища художника Игоря Година, пришедшего с фронта. Окончательному варианту картины послужила следующая история. Коржев рассказывал, что к праздникам они рисовали сухой кистью портреты вождей, членов политбюро партии. Их вывешивали по праздникам в институте. «У меня на картине уже был нарисован портрет Сталина. Но так как холст портретом стоит в ракурсе перед сидящим художником, портрет тоже надо было рисовать в ракурсе. У меня не получалось. Я стер портрет Сталина. В это время ко мне зашел мой товарищ, Э. Г. Браговский (1906–1980, художник). Он увидел ровно замазанный холст и сказал: “Гениально придумано”. И я подумал,

что в 1954 г. чистый холст перед художником имел смысл, шла десталинизация. Я выставил в 1954 г. картину на первой молодежной выставке. Она имела успех. Зародился новый стиль суровый. От остальных работ до нее я готов отказаться. Это не я».

В этой картине тема художника и творчества не только продолжила тему, которая часто повторяется в мировой живописи, но и стала неким символом поколения шестидесятников. После войны и смерти Сталина, началась новая жизнь. Поэтому философская тема художественного образа белого холста становится излюбленной темой в изображении шестидесятников и последующих поколений. Так, Петр Оссовский, ближайший соратник Коржева, писал об этом: «Плоскость белого холста — для художника драгоценность, на которой он всегда видит свой шедевр, достичь которого в идеале невозможно. Белый холст — символ творчества, никогда не угасающего, но постоянно напоминающего художнику о великой миссии быть творцом высокого и прекрасного, понятий, рожденных человечеством» [1, с. 61].

Рождение и предчувствие замысла в картине сидящего спиной перед пустым холстом, переходит в тему подвига и тему преодоления себя во имя цели, в широком понимании, в том числе, и, как муки творчества у художника. Эта же тема продолжается в триптихе «Поднимающий знамя». По словам художника, — это рассказ о выборе жизненного пути и позиции любого человека.

Триптих «Поднимающий знамя» состоит из трех частей. Первым была создана картина «Интернационал» (1957–1960). По рассказу художника, сюжетом послужил рассказ писателя Смирнова о защитниках Брестской крепости во время Второй мировой войны. Рассказ был записан писателем со слов советского офицера, который чудом остался жив в мясорубке с фашистами. По словам этого офицера, советские воины не сдавались, несмотря на то, что кончилась еда, вода и даже боеприпасы. В целом, они были обречены на смерть. Вдруг советские солдаты услышали звуки музыки. В яме, образовавшейся от снаряда, кто-то играл на трубе. Играл под прицельным огнем, знаменитый интернационал. Кто играл, было неизвестно, но те, кто был в крепости, воспряли духом. Далее Коржев прокомментировал свой рассказ, что ту же тему он раскрывает и в картине «Поднимающий знамя», центральной части триптиха ... «Тема человека, способного на подвиг всегда меня волновала ... Я люблю музыку интернационала ...».

«Поднимающий знамя», по словам Коржева, не есть только революционная тема. Сама жизнь человека есть результат преодоления, особенно жизнь художника, творца. В этой каждосекундной работе и есть бессмертие художника, говорил Коржев. «Поднимающий знамя»: главная идея — изображение человека-творца как жизнеутверждение и победа над собой. «Он сознательно, рассказывает Коржев, встает на путь лишений ... во имя своей веры и идеи ... Я изобразил общечеловеческий

подвиг, а не конкретное действие коммуниста. Лично мне близки идеи коммунизма, поэтому я так и назвал картину, но сама картина не о коммунизме, а о человеческом подвиге в целом».

Третья часть называется «Гомер» (1960). Коржев рассказывает, что сюжет картины он увидел в городе Смоленске, где посетил любительскую художественную студию для рабочих и молодежи. «Там я увидел сцену из жизни, где молодой рабочий лепил голову Гомера. Это меня потрясло».

Трагическое в триптихе «Поднимающий знамя» Коржев превращает в красоту победы преодоления и утверждения нравственного бессмертия человечества. Именно поэтому Коржев не хочет ограничиваться только революционным смыслом красного знамени. Он говорит: «Знамя может быть любого цвета, это не главное».

Во всех своих произведениях лейтмотивом художника становится надежда, выход через преодоление. Позиция Коржева во всех его произведениях утверждающая, а не разрушающая. Для него — это путь к красоте. Для него — это главное понятие и стремление как художника и идеолога.

Коржев рассуждал, что целый ряд тем невозможен для изобразительного искусства. «Сейчас много чернухи в искусстве. Но — это низкая культура. Она ошибочна. Должно быть преодоление». Одна из картин Коржева называется «Следы войны». Она, по рассказам художника, сразу вызвала дискуссию и вызывает до сих пор. Изображен одноглазый солдат, уродство как уродства войны. Коржев говорил в беседе, что — это и есть «лицо войны», и тема войны немыслима без рассказа о его поколении. «Я себе представил лето 1941 года, солнечное, теплое, всюду брали молодых солдат на фронт. У нас был педагог в Строгановском институте. У него было обгоревшее лицо. Мне казалось, что это и есть в каком-то смысле лицо войны. С натуры писать его было нельзя. Человек обожженный, ему неприятно. За картину мне сильно попало в прессе. Какой-то генерал при обсуждении выставки выступил и кричал, как мы будем солдат воспитывать, на обгоревших лицах. Картина “Мать” тоже многих раздражала ...». Коржев рассказывал, что прототипом к картине «Мать» (1964–1967) послужила его собственная мать, и было сделано несколько вариантов; самый удачный, на взгляд художника, был вариант, хранящийся в Ульяновском музее. Художник рассказывал, что именно в работе над картиной «Мать», он «нашел определенный ход», как ему казалось, передачи эмоции и смысла через преувеличенную в несколько раз натуру. Коржев часто говорил, что ему близки большие масштабы, например, 8 метров на 4 метра. «В этом смысле, я большой поклонник Г. Курбэ. Это его масштабы».

Рассуждая на тему о красоте и уродстве в искусстве, он говорил о том, что настоящее искусство не бывает уродливым, даже, изображая уродливое. Это и есть главное, по большому счету, мерило искусства и не искусства. Красота как богоподобие и божественная данность, ценность не изобразительная, а этическая. Именно она является мерилom

истины. Коржев говорил, что «Нельзя на людей опрокидывать безысходность, ужас, страх, даже уродство». Для Коржева — это не тема для искусства. Для Коржева трагическое и ужасное возможно изображать лишь при условии, если автор сам преодолет категорию ужасного и приближается опять к человеческому, жизнеутверждению. С этой же точки зрения, Коржев обращается к изображению обнаженного женского тела.

«Маруся» — один из шедевров второй половины двадцатого века в русском искусстве. Немолодая, некрасивая, обнаженная женщина в кирзовых сапогах и красной косынке, повязанной на голове и сдвинутой на глаза, лежит перед зрителем прямо на уровне зрительских глаз. У ног ее изображена бутылка с керосином. Это как бы привязывает к конкретному бытованию модели, придает некую конкретику и сюжетность изображаемому.

Коржев рассказывал, что моделью сюжета послужила соседка по коммунальной квартире, работница фабрики. В квартире жили крысы и морили их керосином, отсюда бутылка и сапоги. Казалось, жанровое натурное изображение, все понятно, но, рассматривая модель, зритель понимает, что перед ним мадонна, красота духа и природа матери-женщины, Родины, земли, — в своем натурализме достигает уровня божественного знака по своей нравственной силе. И ее некрасивое тело становится прекрасным в своей этической правде жизни. Художник закрывает лицо модели. Портрет неважен для него. Этот же стилистический ход художник использует и в картине «Мать», и во многих других произведениях. Для него отсутствие портретных черт и натуралистическая конкретность изображения бытовых деталей, стилистический ход, которым Коржев как бы показывает правдивость возвышенного как реальность жизни. Достижение ее и есть смысл жизни. В том плане мы видим тот же художественный ход в русской иконе. Условное изображение соседствует с реальным бытовым изображением предметов. Ведь правда одна, она не многолика и безличностна, как бы утверждает Коржев.

Художник много пишет обнаженной натуры. Для него это поиск идеала красоты. В частной беседе он говорит о том, что хорошо бы создать социальный идеал обнаженной женщины современности. Эта главная задача искусства для Коржева в целом. Картина «Большая стирка» — попытка художника сформулировать такую задачу. Этот поиск художник продолжал всю жизнь, такие примеры обнаженных как «Лишенная родительских прав» (2006), «Квартирантка» (1997), «45 весна» и т. д. Художник рассказывал о картине «45 весна», что — это метафора. Для него не было никакой конкретной истории или персонажа, хотя работа делалась с натуры. Коржев ставит перед собой задачу подняться над обыденностью замысла. Он проводит параллель между концом Второй мировой войны и возрастом женщины. Женщина в расцвете своей женственности и зрелости, с другой стороны, весна 1945 года. Коржев комментирует, что «социальность звучит остро, т. к. я изобразил типичное положение

российской женщины, когда почти не было мужчин, т. к. многие погибли на фронте. В этом я вижу главную задачу для себя».

Коржев рассуждал, что ему так и не удалось найти идеала женщины, хотя «В обнаженной есть абстрагированность от прямого быта, есть природная естественность и в тоже время социальная направленность». В жанре «ню» Коржева привлекает решение в живописи физиологических и фактурных задач, поэтому он старался писать всегда с натуры, делал очень много этюдов, по его рассказу, пытался работать с фотографии, но не смог. В частности, Коржев рассказывал, что в картине «Большая стирка» рисовал натурщицу в прошлом артистку цирка, физически очень крепкую. «Натурщице приходилось стоять по часу, не меняя позы, многие не выдерживали, даже падали в обморок. Эта же натурщица была крепкой, и я с нее писал также “Лишенные рая”».

Показ возвышенного всегда близок идее красоты. Она — связующая всех социальных романтических идей шестидесятников. Красота нравственности и плакатный ход художественной формы, почти как икона вовлекают зрителя в диалог-исповедь. А ты как живешь? Каковы твои нравственные идеалы? Для художника очень важен этот диалог со зрителем. Зритель и есть главный герой художника. Художник как бы призывает зрителя к активной душевной работе, а через нее к катарсису и возрождению. Именно это свойство творчества Г. М. Коржева поднимает его произведения до уровня настоящего искусства. Духовная наполненность, нравственная осмысленность, следы жизненных преодолений и страданий делают человека прекрасным.

В этом смысле художника больше интересуют люди пожилого возраста со следами пережитого жизненного пути. В этом плане они сравнимы с предметами из натюрмортов тоже со следами пройденной жизни (одна из картин Коржева так и называется «Следы войны»). «Влюбленные» (1958), где изображаются люди, пришедшие с войны, уже немолодые, настрадавшиеся, потерявшие семью, детей и дом. Им надо начинать мирную жизнь заново.

Красота художника базируется на правде, на любви к жизни и нравственной мощи человека. «Егорка-летун» — разбившийся мальчик — воспринимается как гимн человеческому духу, подвигу во имя людей, а не быговая трагедия смерти. Художник говорил мне, что «это самая русская из всех его картин, по краскам — цвет России, нашей земли, неба, да и трагичность наша, российская. Коржев говорил, что «это не просто человек, а такой, который всю свою жизнь идет к лучшему, человек глубоких идей и большого сердца. Служить ему, познавать его и есть моя задача художника».

В 1980 гг. Коржев начинает работать над картиной «Беседа». Тема власти и простого человека. Коржев на мой вопрос, ленинская ли это тема, ответил, что нет, — это тема взаимоотношений. «Слепой старик-мудрец ... он образ глубинных интересов народа, которых власть, как правило, не замечает». Коржев рассказывал, что цензура с большим

подозрением отнеслась к работе. «Министр культуры спрашивал меня: «Почему Вы сделали голову крестьянина больше, чем Ленина?». Я отвечаю, что: «Нет, они одинаковые. Я даже измерял». Коржев рассказывал, что его трактовка картины это, то, что слепой крестьянин не знал, с кем говорил». Так что для него Ленин просто какой-то прохожий. В этом и есть правда жизни во взаимоотношениях народа и власти. «... Сюжет я, можно сказать, придумал, но из реальных, на мой взгляд, событий. Ленин в те времена жил в гостинице “Националь”. На месте Думы находилась церковь. Ленин этой дорогой мог идти в Кремль, мимо нищих. Их было полно там. В это время там было пристанище всех нищих страны. Я их помню по детству. Толпы стояли до войны перед приемной Калинина, в лаптях, с детьми, прямо черти в человеческой одежде. Для меня главной была тема взаимоотношений. Старик мудрый, старый, он как образ глубинных интересов народа, которые власть как правило не замечает».

С 1970 гг. Коржев обращается к многолетней теме Дон Кихота. Одна из основополагающих и идеологически важных для художника серии работ. Художник создает 15 картин.

Серия очень личная для художника и не только потому, что он, по его словам, в образе Дон Кихота изображает своего отца, а в образе Санчо Пансо — свою мать, придавая персонажам портретное сходство. По словам Коржева, «отец был высокий, худой, он играл на виолончели, руки его знали и карандаши, и физическую работу. По характеру он был романтиком, оторванным от быта, он служил парковому искусству самозабвенно, творчество для него было на первом месте. А мать была маленькой, полной, очень земной женщиной. Она была его опорой в жизни» (из воспоминаний Коржева М. О.).

О создании картин с Дон Кихотом Коржев рассказывал мне, что эскизы начал делать очень давно, задумал серию еще в студенческие годы учебы в институте. «Я установил, говорил Коржев, что в русской культуре есть взгляд на Дон Кихота. Он появился у Пушкина, Достоевского, у Тургенева. В отличие от испанцев, для которых Дон Кихот комическая фигура, русские воспринимали ее всерьез и даже символично. Так, есть статья Тургенева, которая так и называется Гамлет и Дон Кихот, где он пишет, что эти два персонажа появились одновременно, один на севере Европы, в Англии, другой на юге, в Испании. Тургенев говорил, что были заложены две границы цивилизации, новой европейской культуры. И дальше культура будет развиваться внутри этих колышек. Вот масштаб этих героев, Дон Кихота и Гамлета. Для христианской культуры это важно, как проба внедрения на землю фигуры Христа. Как он будет выглядеть, как на него будут реагировать люди. Что вообще случится, если человек нравственного уровня появится на земле. В реальности, я думаю, что Дон Кихот и есть образ Христа, персонаж Достоевского. Идиот — образ Христа у нас в России. Дон Кихот — сложный образ и проходит через всю русскую и мировую литературу в том или ином виде, он даже существует

и сейчас. Дон Кихот — дворянин, но идет рядом с простым крестьянином Санчо Панса и крестьянской девушкой Дульсинеей, то есть он общался с простыми людьми из народа. Вот наша интеллигенция ничего не может сказать, она изолирована от простого народа, не интересуется его жизнью и ничего не может сделать. Она стоит на грани и вот-вот начнет восхвалять всех наших очередных вождей. Больше ничего. А без народа она ни на что не способна ... Я не стремился к иллюстрации произведения, важно чтобы читали “Дон Кихота”, для меня важна сама идея ...». «... Для меня — это и есть социалистический реализм, мне только кажется, что нужно правильно назвать не соцреализм, так как он направлен больше на политику, а назвать социальный реализм, чтобы направленность была на решение социальных вопросов общества. Тогда он будет силен, ну, это не я придумал, а Томас Манн еще в 20 годах».

Цикл «Дон Кихота» — прежде всего, это рассказ художника о самом себе, о своем восприятии жизни, мироздания, отношении к Господу. Для него Дон Кихот — это образ Христа, который спустился как Мессия на землю к людям и во имя людей жертвует собой, но выходит победителем. Так видит свою задачу творческий художник. Творить во имя счастья людей, указывая им путь к бессмертию и божественному. В 1990 гг. после смерти родителей, Коржев начинает большую серию с Библейскими сюжетами. По мыслям и чувствам, наполнявших картины, это продолжение серии Дон Кихота. Произведения эти тоже меряются отношением самого художника к Господу как нравственному идеалу. Коржев был атеистом, невоцерковленным, прямо говорил об этом. «Весь этот цикл — не следствие моей религиозности, для меня это творческий процесс ... (из воспоминаний Коржева М. О.). Вера Коржева в Господа была верой в человека способного на любовь к ближнему как главной заповеди. Для Коржева библейская тема была, некоторым образом, размышление и подведение итогов своего жизненного пути. Уход родителей и сестры, свой немолодой возраст заставил его отвечать на вопросы — а кто ты есть, к чему ты пришел к концу жизни. Это пронзительный отчет человека почти исповедь, сравнивающего свою жизнь и творчество с высшим мерилом — нравственностью Христа, Бога-человека, прошедшего горнило жизни, но не утратившего свою веру в любовь, в людей, оставшегося верным своим идеалам. «Лишенные рая» (1998): Коржев комментировал картину, как «свою любимую он несет как самое дорогое, что у него есть, ведь эта любовь сохраняет его как личность и человека».

Так, жизнеутверждающая позиция и нравственная красота несущего на руках любимую Дон Кихота, человека, поднимающего знамя, останется навсегда памятью о выдающемся художнике XX столетия — Гелии Михайловиче Коржеве.

Р. С. «Я художник, сидящий спиной к окну», — говорил Коржев, — «как у Филонова, главное — воплощение для меня идеи, для меня не интересен жанр пейзажа и психологического портрета, я этот этап прошел

в юности. В юности моим кумиром был Рембрандт. Особенно это видно в картине “Переправа”. Меня увлекали выразительные возможности света и тени. Они продолжают увлекать и сейчас, я только расширил их возможность творить форму для выделения главного замысла».

Литература

1. *Оссовский, П. П.* Мой XX век. 70 полотен к выставке в Русском музее / П. П. Оссовский. — Санкт-Петербург: [Б. и.] 2006. — С. 61.
2. *Оссовский, П. П.* Авторская экспозиция живописи и рисунка «От Земли сибирской до вод Карибского моря». Волжская картинная галерея / П. П. Оссовский. — Санкт-Петербург, 2011. — 123 с.: ил.
3. *Ромадин, Н. М.* Записки пейзажиста / Н. М. Ромадин. — Москва: Белый город, 2004. — 189 с.: ил.

УДК 75.03:7.036.1:7.07–05:7.011.2 (=161.1) Korzhev

Т. С. Кружкова
Москва, Россия

ОТРАЖЕНИЕ КОЛЛЕКТИВНОЙ ПАМЯТИ И КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ ПОКОЛЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. М. КОРЖЕВА

Изучение отечественного искусства, в частности, живописи второй половины XX в. ставит перед исследователями ряд интересных задач. В свете последних научных открытий в смежных областях гуманитарного знания, появляется возможность по-новому взглянуть на живописное наследие Гелия Михайловича Коржева — расширить понимание смыслов и стратегий развития реалистического метода художника. В статье предпринята попытка предварительного анализа содержательных и изобразительных аспектов живописи мастера, как выразителя исторического сознания, культурной памяти и коллективной травмы XX в.

Ключевые слова: Г. М. Коржев, реализм, культурная память, коллективная травма, станковая живопись

Tamara S. Kruzhkova
Moscow, Russian

REFLECTION OF COLLECTIVE MEMORY AND CULTURAL TRAUMA OF GENERATIONS IN THE WORK OF G. M. KORZHEV

The study of Russian art, in particular, painting of the second half of the XX century poses a number of interesting problems for researchers. In light of recent scientific discoveries in related areas of humanitarian knowledge, it becomes possible to take a new look at the pictorial legacy of Geliy Mikhailovich Korzhev — to expand the understanding of the meanings and strategies for the development of the artist's realistic method. The article attempts a preliminary analysis of the content and pictorial aspects of the master's painting as an exponent of historical consciousness, cultural memory and collective trauma of the XX century.

Keywords: Geliy M. Korzhev, realism, cultural memory, collective trauma, easel painting

*«Художникам нужно помнить,
если они считают себя реалистами,
что за могучее оружие у них в руках» [1, с. 703]*

Г. М. Коржев

Вековой юбилей выдающегося советского художника Гелия Михайловича Коржева (1925–2012) дает повод взглянуть на творчество мастера

с новой стороны и исследовать его живописное наследие сквозь призму теорий коллективной памяти и культурной травмы.

Теория коллективной памяти была предложена французским социологом и философом Морисом Хальбваксом (1877–1945), который утверждал, что память не является исключительно индивидуальным процессом, а формируется и поддерживается в рамках социальных групп, например, семьи, нации и т. п. Индивидуальная память всегда связана с коллективной, так как человек вспоминает прошедшие события через призму группового опыта и социальных рамок, которые определяют, как и что помнят люди. Эти рамки задаются обществом и культурой, например, — это могут быть праздники и ритуалы, памятные даты и места, которые служат опорными точками коллективной памяти, играющей центральную роль в формировании групповой идентичности. Сохраняя свою историю, традиции и ценности, члены группы ощущают свою принадлежность к ней.

Память не статична и изменяется под влиянием текущих социальных, политических и культурных условий. Важно, что прошлое переосмысливается в контексте настоящего, а это, в свою очередь, приводит к появлению новых интерпретаций исторических событий. Стоит учитывать, что разные социальные группы могут иметь противоречивые воспоминания об одних и тех же событиях, порождая конфликты памяти, которые часто становятся предметом политической или идеологической борьбы. Благодаря теории коллективной памяти исследователи могут понять, как общество конструирует свое прошлое и использует его для формирования настоящего и будущего.

Теория культурной травмы, разработанная американским социологом Джефффри Александером, представляет собой концепцию, которая объясняет, как коллективные травматические события формируют память общества, воздействуют на его идентичность и культуру. В случае России революционные события 1905-го и 1917 гг., Гражданская война, Великая Отечественная война и распад СССР, являются ключевыми моментами, повлиявшими на коллективную память и общность в целом. Эти поворотные для отечественной истории XX в. события могут рассматриваться как узловые, ставшие катализаторами формирования советской идентичности. Они не только изменили политическую и социальную структуру общества, но и оставили глубокий след в коллективной памяти, став частью культурного нарратива, который определял, «кто мы» и «как мы стали такими».

Культурная травма связана с переработкой коллективной памяти. Это процесс, в ходе которого общество переосмысливает травматические события, придавая им новые значения и интерпретации. Например, Великая Отечественная война в советской и постсоветской культуре стала не просто историческим событием, но и символом героизма, единства и жертвенности. Этот нарратив играл ключевую роль в консолидации советской идентичности, особенно в послевоенный период.

Важно также отметить, что культурная травма, так же как и память, не является статичной — она может пересматриваться и переоцениваться в зависимости от изменений в обществе. Например, после развенчания культа личности И. В. Сталина, случился творческий ренессанс, названный «оттепелью», а после распада СССР некоторые аспекты советской истории, такие как репрессии или голод, стали восприниматься иначе, что повлияло на коллективную память и идентичность не только населения России, но и народов бывших советских республик.

Гелий Коржев, как представитель послевоенного поколения, взлет творчества которого пришелся на середину 1950-х — 1960 гг., одним из первых стал работать в поле коллективной памяти и культурной травмы, интерпретируя центральные события советской и, позже, постсоветской истории, переосмысливая и визуализируя коллективный опыт, формируя смыслы и нарративы для своего и последующих поколений.

Его творчество можно рассматривать как попытку осмыслить и переработать коллективную травму, выраженную через темы деяния, сопротивления и борьбы, страдания, раскаяния и надежды, которыми пронизаны все сюжеты и образы его героев, начиная с творцов революции и ветеранов войны до литературных и библейских персонажей, представителей социального дна и загадочных тюрликов.

Убедительность искусства Коржева построена на личном опыте переживания определенных исторических событий и специфическом авторском наборе изобразительных приемов в рамках реалистического метода живописи, который художник стремился развивать и совершенствовать.

Размышляя о проблемах отечественной живописи в заметке «О судьбах реализма сегодня» [1, с. 703] Коржев не раз повторял, что необходимо развивать и совершенствовать реализм, находить новые идеи и формы. «Реализм — течение художественное, обращенное лицом ко всему народу, и потому правда должна иметь гражданский, социальный смысл, волнующий многих, если не всех» [1, с. 704], — утверждал художник.

Реалистический метод живописец рассматривал как инструмент, который требует постоянного внимания, заботы и непрерывного совершенствования, определяя три условия его становления. В первую очередь, правда должна стать главным сюжетом изображения, говоря со зрителем мощным и лаконичным языком. Двигателем целого поколения в искусстве (например, художников «сурового стиля») стал поиск правды, стремление честно говорить о волнующих проблемах современности и интерпретации исторических событий с гуманистических позиций. Во-вторых, Коржев уточнял, что не только общественно значимые темы важны для реализма, но все, что касается жизни простого человека — природа, вещественный мир, сами герои полотна должны наполняться высоким смыслом. В-третьих, непременным и основным правилом должна стать честность художника перед собой, перед натурой, перед собственной совестью и перед искусством. Коржев уточнял, что процесс работы над картиной

включает в себя записи, эскизы, сбор натурального материала и перевод его на холст, где замысел обретает жизнь и получает убедительность благодаря наполнению авторскими ассоциациями, воспоминаниями, воспитанием.

Развитие живописного языка художника происходило поступательно. Уже с юных лет, будучи учеником Московской средней художественной школы (МСХШ) и студентом Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова (МГХИ), Коржев стремился максимально честно работать с натурным материалом, искать объективную характеристику изображаемых обстоятельств и персонажей, обобщать увиденное, вдумчиво исследовать пути к собственной теме и изобразительному языку для обретения творческой индивидуальности.

Первый опыт приобщения к коллективной травме произошел с началом Великой Отечественной войны во время эвакуации МСХШ в Башкирию (1941–1943). В селе Воскресенское юный художник, разлученный с семьей, испытал немало трудностей: голод и холод, отсутствие привычных удобств, тяжелый физический труд.

Здесь же Коржев пишет свой первый «Автопортрет» (1941 (?), собрание семьи), вдумчиво глядя в собственное отражение, изучая произошедшие перемены в процессе переживания жизненных испытаний (одновременно, эта ученическая работа ещё и память о юношеских устремлениях художника).

Пережитый опыт стал отражением коллективной травмы представителей послевоенного поколения, даже не участвующих непосредственно в боевых действиях. Ведь они были включены не только в общий информационный контекст (пресса, радиотрансляции, кинематограф, свидетельства очевидцев), но и постоянно сталкивались с собственными трудностями, утратами и смертями. Именно полученный экзистенциальный опыт сформировал сильную личность Коржева, его принципиальный характер, включающий требовательное отношение к себе и своему труду, укрепил веру в правильность избранного пути, упрочил глубокое чувство благодарности и желание воздать долг тем, кто пал жертвой во имя мира. Долгосрочными последствиями культурной травмы полученной во время Великой Отечественной войны и в первые годы после ее окончания, стало последующее влияние на общество через коллективную память, культурные нарративы и общественный дискурс, проявившиеся в зрелом творчестве Коржева.

Говоря о проблемах затронувших реалистическую живопись, художник обращает особое внимание на то, что ей не хватает воздуха правды, а одряхлевшая форма, теряющая содержание заимствует лишь внешние эффекты, оставив без разработки все сложные и глубинные вопросы жизни человека. То есть интуитивно Коржев осознает личную и общественную потребность в осмыслении и проговаривании событий коллективной истории, сквозь призму культурной травмы, которая не находит отражения в старых формах искусства.

Решающим фактором, после окончания Отечественной войны, подтолкнувшим послевоенное поколение к реализации более смелой стратегии в поле искусства, в первую очередь, стала смерть И. В. Сталина (1953). Что позволило уже в 1954 г. провести в Москве «Первую выставку без жюри», лишенную удушающей цензуры при отборе экспозиционного материала. Этот успешный опыт стал началом установления традиции ежегодных городских молодежных выставок (с 1954 г.), где реализовалась потребность послевоенного поколения в формировании и презентации обновленного коллективного (и индивидуального) взгляда на волнующие проблемы современности и прошлого. Это позволило Коржеву и его единомышленникам на волне оттепельных тенденций отказаться от иконографической репрезентации и художественных схем соцреалистической живописи и обновить идейное и композиционное содержание собственных произведений. Подтверждением чему может служить первое самостоятельное большое полотно Коржева «В дни войны» (1954, Государственный музей изобразительных искусств Узбекистана), ставшее манифестом всего послевоенного поколения. Картина была показана на Первой молодежной выставке московских художников (1954), выставочные залы которой стали основной дискуссионной площадкой современного искусства. Здесь происходило разрушение догм послевоенного соцреализма, утверждалась борьба за художественное качество и глубину выражения авторской индивидуальности.

Коржев вслед за Передвижниками утверждал, что искусство, как для художника, так и для народа есть высокая трибуна, с которой: «... можно узнать и глубже познать самого себя, жизнь своего народа, его подвиг и его страдания. Здесь можно приобщиться к высоким мыслям и глубоким чувствам, это не место для болтовни о пустяках и не место для неформившихся мелких чувств и мыслей. Именно эта традиция наполняет наши выставочные залы тысячами людей» [1, с. 692]. Приведенная цитата свидетельствует о целенаправленном желании Коржева, как представителя творческой интеллигенции, говорить о коллективной истории и травматическом опыте в публичном пространстве, формируя актуальную для общества повестку и влияя на сознание широких масс.

Событием-триггером, то есть символической травмой поколения стало развенчание культа личности вождя на XX съезде КПСС (1956). Это значимое событие, которое воспринимается как разрушительное для коллективной идентичности, заставило пересмотреть предыдущие установки и вернуться к ленинским идеям, нашедшим отражение в интерпретации событий Революции и Гражданской войны в живописи молодых художников «сурового стиля».

В 1958 г. Коржев на Четвертой молодежной выставке представляет полотно «Интернационал» (1957), чуть позже ставшее правой частью культового триптиха «Коммунисты» (1957–1960, Государственный Русский музей). На почти трехметровом полотне Коржев изображает две

фигуры, стоящие спинами друг к другу — это знаменосец и военный музыкант, два последних бойца, оставшихся в живых на поле сражения. Композиция построена по принципу документального кинокадра — взгляд сверху скользящий по диагонали, горизонт основного события обрезан, видны лишь фрагменты мертвых тел, подле которых возвышается мощная лапидарная фигура трубача, исполняющего гимн молодого советского государства. Его глаза скрыты в тени козырька, и снова Коржев, на фоне героического пафоса события ставит вопрос о человеке — о чем он думает, что переживает в этот трагический момент? Вообще пафос, как прием, где эстетика повествования передается через трагический и героический сюжет и наполняет произведение эмоциональной возвышенностью, воодушевлением и драматизмом, станет для Коржева неотъемлемой частью его сюжетно-тематических картин, наделив их эпическим звучанием.

Надо отметить, для Коржева характерной стала работа тематическими циклами и сериями. Он сознательно ставил себе задачу выбирать тему, в которой есть общественная значимость и социальный подход. Сложность задачи состояла в том, как перевести чувства, которые волнуют автора в зрительно ощутимые образы. На помощь приходит композиционное, живописное и образное решение. Как говорил Коржев — этот процесс мог длиться от нескольких месяцев, до нескольких лет, и ни одна тема не вызревала у него меньше года.

В 1960 г. Коржев создал центральную часть триптиха «Коммунисты» «Поднимающий знамя» (1960), которая была посвящена уличным боям 1905 г. Трехметровое полотно горизонтального формата, в центре которого изображена монументальная фигура рабочего, принимающего знамя из рук убитого товарища, произвела фурор среди критиков и зрителей — здесь соединилась память о канонических образах предыдущей эпохи соцреализма и киновизуальность современности.

Срезанный горизонт разворачивал плоскость мостовой вместе с рабочим и красным знаменем прямо на зрителя, пересекающиеся рельсы трамвайных путей динамично развивали диагональное движение, обрезанные части тел, размещенные по краям полотна, акцентировали как бы случайную остановку «объектива» художника на выхваченном из гуши событий эпизоде. Коржев запечатлел само время — нет прошлого, неизвестно будущее — есть только «здесь и сейчас», момент принятия судьбоносного решения.

Коржев обрел «своего героя» — творца из толпы, носителя правды, актора, деяние которого преобразует материю мира. На эту идею работает и само качество живописи — корпусное письмо, плотные мазки, создающие рельеф телесной осязаемой плоти, сложносоставной колорит с глубокими рефлексам, физически заставляли зрителя ощущать напряжение главного героя.

Эпизод, увиденный в любительской скульптурной студии, лег в основу левой части триптиха под названием «Гомер (Рабочая студия)»

(1958–1960), которая стала первым размышлением в советском искусстве об адаптации ветеранов к мирной жизни. Здесь Коржев предложил позитивный сценарий — творческую реализацию бывших бойцов, имеющих шанс стать создателями нового героического эпоса будней, то есть объективного описания очевидцами коллективного травмирующего опыта войны и поиска путей его преодоления. Коржев говорил: «Это прежде всего люди, вышедшие из пламени войны. Это они несли в себе новое представление о вселенной, о жизни, об искусстве. Целое поколение пришло с войны со страстной мечтой о мирной жизни, жаждой знаний, тягой к труду. Именно это военное поколение формировало дух эпохи» [2].

Фигура фронтовика, увлеченно работающего над бюстом Гомера, трактовалась в созидательном ключе, символически устанавливая связь учителя и преемника — творцов героического эпоса своего времени, искусства высокого гражданского звучания. Коржев концентрирует в мощных образах триптиха, ключевые, по его мнению черты человека-борца и человека-созидателя, тем самым расширяя рамки исторической картины до символической притчи, обновляя коллективный исторический миф о героях, закрепляя положительный опыт осмысления травматических событий.

Следующим логическим шагом в осмыслении темы памяти и честного разговора о вытесненных «неудобных» травмирующих воспоминаниях стала тема войны, и, конкретно, инвалидности. Хотя Коржев и утверждал, что он не художник военной темы, возможно благодаря этому его полотна не были загнаны в рамки цеховых канонов и выглядели нетривиально.

Картина «Следы войны» (1963–1964, Государственный Русский музей) — смелое новаторское полотно для советского реалистического искусства. Прототипом героя был реальный человек — ветеран-танкист, которого лично знал художник, хотя, в целом, образ все равно собирательный. Портрет напоминает фото на документы — фронтальное оплечное изображение мужчины в гимнастерке на нейтральном фоне. Большую часть двухметрового холста занимает лицо фронтовика, половина которого несет следы сильного ожога, проявленные слепотой, деформацией носа, рубцеватой кожей. С нетронутой половины приветливо, но сдержанного лица, на зрителя пристально смотрит ясный пронизательный голубой глаз. Этот взгляд становится мерилем Правды, всевидящим оком, от которого ничто не может утаиться. Живописно-пластическая материя создается из наслоений пастозных мазков, которая на расстоянии дает эффект живой вибрирующей плоти.

Коржев не делит жизнь героя на «до» и «после», но пристально смотрит на него сейчас, напоминая, что эти люди, пусть и увечные, стигматизированные, все те же борцы, строители нового мира, воины-освободители, одним словом, поколение титанов — они рядом и имеют право на полноценную жизнь. В глазах государства инвалиды стали почти невидимыми. Ведь само понятие «победы», празднование которой в 1965 г.

стало официальным, как практика коллективной памяти, объединяющей и формирующей принадлежность к общности, со временем заслонило реальных людей и вытеснило память об израненном травмированном коллективном теле. Общим переживанием для «шестидесятников» становится утрата понимания между поколением фронтовиков и молодежи, поколением, «беби-бумеров», которых разделяла экзистенциальная простота опыта жизни и смерти.

Коржев смело выносит невысказанные внутренние вопросы и переживания на широкое обсуждение общественности и его полотна, многие из которых стали пророческими, не теряют актуальности и по сей день.

В цикле «Опалённые огнём войны», его сюжеты отражают глубокие эмоциональные и психологические последствия войны, которые стали частью советской коллективной памяти. Использование теории культурной травмы позволяет увидеть, как Коржев через свои произведения участвовал в процессе формирования советской идентичности. Его искусство становится не только отражением индивидуального восприятия, но и инструментом для конструирования коллективного опыта. Таким образом, травма, пережитая обществом, трансформируется в культурный процесс, который влияет на искусство и, в свою очередь, формирует новые смыслы и идентичности.

Работая с историческими сюжетами, Коржев не упускал из вида и текущие события современности, ответом на которые стали полотна «Опрокинутый» (1976, Саратовский государственный художественный музей) и «Егорка-летун» (1980, Государственная Третьяковская галерея) выразившие разочарование послевоенного поколения, романтические устремления которого не нашли полноценной реализации. Страна вошла в период стагнации и тонко чувствующий настроения общества Коржев создает первые полотна социального цикла. В абстрактном темном пространстве на медицинской кушетке сидит отчаявшаяся и примирившаяся со своим диагнозом женщина — «На приеме (Больная)» (1987, собственность семьи). Ее тронутая тленом обнаженная плоть, сплетённая из слоеной сетки охристых, голубых, розовых, фиолетовых и серых мазков, еще живет, но трагический конец неминуем. В образе врача Коржев пишет свой автопортрет, фиксируя прогрессирующую болезнь и ставя диагноз современному обществу. Сам художник называл свой реализм социальным, потому как работал для народа и стоял на защите его интересов по примеру передвижников. Как утверждал Коржев: «Реализм — это синоним правды. Правда дается нелегко, у нее есть противники. Поэтому быть реалистом в искусстве так же трудно и важно, как быть честным и бескомпромиссным в жизни» [1, с. 86].

Коржев продолжает пристально исследовать природу человека и губительные последствия пустой траты жизни, полной зависимостей и нравственного падения, причиной которых часто становилось вытеснение травматического опыта, нежелание бороться с обстоятельствами, утрата

воли. Коржев посвятил целый живописный цикл отвергнутым членам социума, что очевидно уже из названий картин «На троих» (1998, Государственная Третьяковская галерея), «Встань, Иван!» (1997, частное собрание), «Лишенная родительских прав» (2006, частное собрание), «Блудный сын» (1997, частное собрание). Пенсионеры, ветераны, алкоголики, безработные, бродяги представляли перед зрителем брошенными, одинокими, обессиленными, смирившимися, но сама плоть, материя жизни в их телах, точно переданная кистью мастера, еще сопротивляется и в этом есть остатки надежды на спасение. «Се человек» как бы говорит Коржев своему зрителю убеждая, что стигматизации возможно избежать, если постараться изменить угол зрения с осуждения и отвержения на сострадание и понимание, если сделать шаг навстречу нуждающемуся, взять на себя личную ответственность — в этом призыве заключалась активная гражданская позиция живописца.

Стоит отметить, что женские героини в сюжетной живописи и жанре ню — «Маруся» (1983–1989, Музей русского искусства, США), «Нюра» (1997, частное собрание), «На лесоповале» (2003, частное собрание), не соответствуют общим стандартам красоты. Коржев пишет их со скуластыми грубыми лицами, натруженными руками, всяческими несовершенствами, часто скрывает их взгляды. Коржев делит тело на личную зону — телесную оболочку полную витальную нерастраченной энергии и общественную — руки, лицо, ступни, — противопоставляя их друг другу. Фактурная живопись с внутренним свечением, тонко подобранный колорит работают на идею автора, заставляя зрителя считывать коллективное тело-текст, которое повествует о трагедии полноценно нереализованной женщины, познавшей тяжкий труд, лишения и разочарования, возможно, ассоциируя этот трагический образ с самой Россией.

Очередным потрясением, новой символической травмой коллективного советского сознания стал распад СССР. Художник тяжело пережил крушение Советского Союза, считая, что ценность искусства утрачена, а на смену пришла коммерция, потеря этических ориентиров. Результатом его размышлений на тему нравственной трансформации социума, доминанты иррационального, стал цикл с загадочными монструозными героями — «тюриками», которые захватив власть, сделали людей, забывших о чести, совести и человечности, своими послушными слугами в обмен на материальные блага. О текущих событиях коллективной истории, генерировавших новые культурные травмы с невероятной скоростью, Коржев смог говорить только эзоповым языком с элементами горькой иронии, развивая параллельную вселенную, населенную гибридными дикими существами, так похожими на его современников, стремительно деградирующими в потоке своих повседневных практик.

Стремясь сохранить и развить достижения национальной культуры в живописи, Коржев работает над языком емким и содержательным, где каждый сюжет зорко отобран из массы вечно изменяющегося,

непредсказуемого и сложного материала жизни. Каждый образ вмещает в себя широту обобщения и глубокое знание черт человеческих характеров. Каждый предмет отражает подлинную, часто, скрытую для обывателя, красоту окружающей действительности.

Коржев мыслит крупными категориями, все его творчество пронизано философскими раздумьями об истории и ее творцах, о всепобеждающем гуманизме, о многогранных проявлениях веры, любви, боли, разочарования и преодоления, смирения и сочувствия. Весь этот сложный комплекс ситуаций, чувств и переживаний мастер заключает в уникальную по мощи и убедительности фактурную живопись, рождающую живую осязаемую изобразительную форму.

Художник черпает сюжеты в судьбоносных для страны исторических событиях, где всегда ведущим актором является человек. Выбирая определенный сюжет, Коржев заключает в нем глобальные смыслы своего времени, анализируя коллективное прошлое с помощью выразительных средств живописи. Его герои, как и сам автор, проживают, проговаривают, погружаются в воспоминания, переосмысливают прошлое и память о нем, его трансформацию в сознании старшего поколения и современников. Одновременно сквозь исторические сюжеты проступает повседневность, которая контрастно проявляется и фиксирует процессы современной ему жизни. Отобразив сменяющиеся друг друга исторические парадигмы, положение и преемственность поколений, художник призывает к объективному взгляду на происходящее, к справедливости, милости к падшим, униженным и оскорбленным.

Вне памяти нет истории, нет культуры, нет самосознания человека как личности и части народа. Коржев выступает для потомков хранителем сокровищ человеческой, в том числе, советской цивилизации. Одиноким пророком, глядящим на своего зрителя ярым оком, сквозь деяния своих героев, вечно устремленных к идеалам нравственности и красоты заключенным в искусстве.

Литература

1. *Гелий Коржев*. Иконотека. — Москва: Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016. — 784 с.: ил.
2. *Фефелов, А.* Стойкость отверженных // Завтра. — 2001. — 30 июля.

УДК 75:06.064:069.013 (470.23–25) (=161.1) Korzhev

А. В. Прозорова

Санкт-Петербург, Россия

Государственный Русский музей

ВЫСТАВКА Г. М. КОРЖЕВА В РУССКОМ МУЗЕЕ (2024 ГОД)

В Государственном Русском музее в 2024 г. была устроена выставка даров В. И. Некрасова. Среди многих других экспонатов, подаренных Русскому музею, отдельный зал был посвящён творчеству Г. М. Коржева. В зале были представлены картины небольшого формата, раскрывающие основную мысль Гелия Коржева при изображении им войны: пацифизм и антимилитаризм.

Выставка представляет интерес для зрителей как демонстрация не выставочного материала, того пласта изобразительных проб, которые не всегда доходят до выставочных залов, остаются рабочим материалом мастера. Маленькие картины, обитающие в пространстве мастерской и помогающие восстановить то или иное событие в жизни художника для создания картины, являются подготовительным материалом; отданные в частные руки — уже выставочные работы. Переход картин в жизнь музейную позволяет обрести произведениям тот пласт коннотационных связей, которые сопутствуют их дальнейшему пребыванию в атмосфере союза хранителя и зрителя.

Вместе с тем в ленинградском Русском музее существует устоявшийся фонд картин московского художника Г. М. Коржева и среди них такие шедевры, как триптих «Коммунисты», «Влюблённые», «Старые раны» и другие хорошо известные зрителю уже более полувека. В статье — новое открытие. В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: Г. М. Коржев, реализм, военная тема, живопись, Русский музей, выставки, Владимир Ильич Некрасов

Anna V. Prozorova

Saint Petersburg, Russia

The State Russian Museum

EXHIBITION OF G. M. KORZHEV AT THE RUSSIAN MUSEUM (2024)

In 2024, an exhibition of gifts by V. I. Nekrasov was organized at the State Russian Museum. Among many other exhibits donated to the Russian Museum, a separate hall was dedicated to the work of G. M. Korzhev. Small-format paintings were presented in the hall, revealing the main idea of Heliy Korzhev in his depiction of war: pacifism and antimilitarism.

The exhibition is of interest to the audience as a demonstration of non-exhibition material, that layer of visual samples that do not always reach the exhibition halls, remain the working material of the master. Small paintings that live in the space of the studio and help to restore one or another event in the artist's life for the creation of a painting are preparatory material. The works that have been given into private hands are already exhibition works. The transition of paintings into museum life allows the works to acquire that layer of connotational connections that accompany their further stay in the atmosphere of the union of the viewer and the viewer.

At the same time, the Leningrad Russian Museum has an established collection of paintings by the Moscow artist G. M. Korzhev, and among them such masterpieces as the triptych «Communists», «Lovers», «Old Wounds» and others well-known to the viewer for more than half a century. The article contains a new discovery.

The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: G. M. Korzhev, realism, military theme, painting, Russian Museum, exhibitions, Vladimir Ilyich Nekrasov

Творчество Гелия Коржева — московского живописца, близко ленинградским (петербургским) зрителям своей откровенной позицией по обличению фашизма. Цикл работ на военную (или точнее сказать — антивоенную) тему находится в фондах и экспозиции Русского музея уже с середины XX в. (1957). Эти картины доступны зрителю. Выставка нынешнего года открывает зрителю новый ракурс работы художника над картиной: эскизы, подготовительные рисунки, наброски, этюды, малоформатные картины и акварели были представлены на выставке, представляющей дар В. И. Некрасова Русскому музею. Уникальное событие: новый взгляд на известного, заслуженного, давно устоявшегося мастера Г. М. Коржева с позиции его творческой лаборатории открывает посетителю возможность вместе с художником пройти путь от замысла до реализации результата: от задумки до воплощения.

К анализу разных сторон коржевского живописно-пластического достояния обращались известные искусствоведы на протяжении всего его творческого пути и в период критической оценки его наследия: символика [1], социальное значение [5], непосредственно живописные решения [4].

С 29 мая по 1 июля 2024 г. в корпусе Бенуа Государственного Русского музея проходила выставка даров Владимира Ильича Некрасова. В 2020 г. коллекционер подарил музею более 600 произведений отечественных художников XX — XXI вв. На выставке было представлено около 200 произведений из этого дара. Эту выставку ждали с конца 2019 г. Открытие откладывалось сначала из-за незавершенной работы над каталогом, потом из-за пандемии и, наконец, до окончания постановки всех произведений на учет в музейное хранение. И за это время коллекционер передал еще

ряд произведений Русскому музею. Среди них работы Айдан Салаховой, посвященные работе медиков во время пандемии.

Владимир Ильич Некрасов — увлеченный коллекционер и щедрый меценат, это могут засвидетельствовать многие музеи нашей страны. Его коллекция — крупнейшая в России. За несколько десятилетий Некрасову удалось приобрести много ценных произведений, что свидетельствует о широте его интересов и желании вдохнуть новую жизнь в собирательскую деятельность.

Благодаря дару коллекция Русского музея пополнилась работами признанных классиков советского искусства — Аркадия Пластова, Сергея Герасимова, Бориса Неменского, Владимира Игошева, Дмитрия Налбандяна, Якова Ромаса. Фонды музея пополнились произведениями 1930–1940-х гг, такие произведения редки на современном художественном рынке. Особое внимание коллекционер уделяет искусству 1960–1980 гг. Поиск забытых имен — еще одно из направлений собирательской деятельности Владимира Некрасова. Коллекция, полученная в дар, особенно ценна тем, что она представляет слой искусства, более глубокий и разносторонний, чем это может выбрать сам музей, формируя свою коллекцию.

Особую ценность этого дара представляют 33 произведения Гелия Коржева. В основном, это эскизы и рисунки к его картинам, созданным между 1960-м и 2000 гг., многие из них являются фактически самостоятельными произведениями, представляют варианты одной темы. В 2017 г. коллекционер передал работы Коржева Третьяковской галерее [2, с. 170]. Желание коллекционера передать часть собранных произведений в крупнейшие музеи страны, внушает уважение к его деятельности. Это рождает надежду на дальнейшее сотрудничество коллекционера с сотрудниками Русского музея. Ведь именно в Русском музее хранятся лучшие и знаменитые полотна Гелия Коржева.

Работы Гелия Коржева, принесенные в дар музея — тема, достойная отдельного внимания. Эскизы, являясь частью подготовительного пути к окончательному созданию произведения, представляют большой интерес для исследователя и зрителя. Когда они находятся в мастерской художника, неизвестные никому, кроме автора, — это черновой материал. Попадая в состав коллекции, они приобретают статус единицы собрания и могут стать выставочным объектом, предметом исследования. Но особую значимость такие работы получают, оказываясь в музейном собрании. Это бесценные качества музейной коллекции — возможность наполнить дополнительное пространство персональной и тематической выставки, возможность восстановить события жизни мастера и увидеть, как рождался замысел. Эскиз будущего произведения отражает напрямую мысли, чувства. Потом в завершенной работе эта ясность, непосредственность будет сглажена, отточена и несомненно станет иной. Эскизы, показанные на выставке: «Иуда» (1987–1993, 76,5 × 57); «Юдифь» (1991, 76 × 48); «Газетчик» (конец 1950-х — 1960-е, 73 × 34),

производят впечатление самостоятельных, завершенных произведений. Большими размерами, остротой композиции, мощной манерой письма они воздействуют на зрителя [3, с. 11–13].

Рисунки к известным картинам мастера показывают метод работы, процесс зарождения и реализации замысла. Подготовительные работы приближают зрителя к пониманию того, что путь этот был у художника сложным и долгим. Особенно ценным является эскиз последней, незавершенной работы Гелия Коржева «Победитель» (2011, 94,5 × 50). Сама картина в настоящее время находится в коллекции Владимира Некрасова.

Гелий Михайлович Коржев — знаменитый советский и российский живописец, автор картин, ставших классикой отечественного искусства. Он создал особый тип произведений, напрямую обращенный к зрителю. Большой размер, крупный план, наполненность эмоциями и мыслями делают его шедевры запоминающимися. Коржев — художник, который смело изображает явления современности, размышляет об общественной роли и миссии художника, о судьбе картины, о перспективах реалистической школы.

Мастер, поднимающий социальные темы, любил и самый спокойный жанр — натюрморт. На выставке «Дар Владимира Некрасова Русскому музею» был представлен «Натюрморт с ягодами» (1949, 41,5 × 32) — одна из ранних работ художника.

Подчеркивая ценность именно этой части подаренных работ, произведения Гелия Коржева были представлены в отдельном зале. Он единственный из художников на этой выставке был удостоен собственного пространства. Музей таким образом отдал дань уважения художнику и выразил благодарность меценату.

В настоящее время музей хранит, изучает, публикует, показывает на выставках полученные в дар произведения. Так на выставке «Весть», которая проходила в корпусе Бенуа летом — осенью 2024 г. в первом зале, в самом начале экспозиции, как эпиграф, экспонировался эскиз к картине «Газетчик».

Литература

1. *Антипина, Д. О.* Символическое в творчестве Г. М. Коржева / Д. О. Антипина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2015. — № 175. — С. 129–138.
2. *Гелий Коржев.* — Москва: ГТГ, 2016. — 300 с.: ил.
3. *Дар Владимира Некрасова Русскому музею.* — Санкт-Петербург: ГРМ, 2024. — 178 с.
4. *Кружкова, Т. С.* Гелий Коржев. Художник / Т. С. Кружкова // Гелий Коржев. — Москва: ГТГ, 2016.
5. *Сысоев, В. П.* Общественная драма в творчестве Гелия Коржева / В. П. Сысоев // Художник. — 2006. — № 1. — С. 2–21.

**Список работ Гелия Коржева, переданных
Владимиром Некрасовым Русскому музею**

1. Натюрморт с ягодами, 1949: х., м.; 41,5 × 32.
2. Канатоходцы, 1951: эскиз, б., акварель; 28,5 × 10,3.
3. У окна, 1959: б., акварель; 28,2 × 19,3.
4. Газетчик, конец 1950-х — 1960 гг.: эскиз к картине, б., масло; 73 × 34.
5. Демонстрация, 1960: эскиз, б., акварель, графит, карандаш; 21,1 × 30.
6. Обречённая, 1965: эскиз к картине, к., масло; 27,3 × 24,9.
7. Беседа, 1973: эскиз, бумага верже, графит, карандаш; 27,7 × 25,3.
8. У зеркала, 1973: эскиз, бумага верже, цв. карандаши; 16 × 24,5.
9. Делец, 1974: эскиз к картине, б., графит, цв. карандаши; 19 × 33.
10. Егорка-летун, 1975: эскиз к картине, б., графит, цв. карандаши; 13,6 × 17,8.
11. Егорка-летун, 1976: эскиз-вариант к картине, бумага верже, графит, цв. карандаши; 13,5 × 31,7.
12. Вдовец, 1976: эскиз, б. серая, графит, цв. карандаши; 11 × 17,7.
13. Рембрандт, 1977: эскиз, б., акварель; 14,1 × 19,5.
14. Раздумье, 1978: эскиз, б., акварель; 24,1 × 18.
15. Женщины на ступеньках, 1979: этюд к картине «Врата», б., акварель; 36,2 × 24.
16. Переселенцы, 1970 гг.: эскиз к картине, б. на картоне, масло; 50 × 79.
17. Завтрак, 1980: эскиз, б., акварель; 36,2 × 24,2.
18. Наезд, 1980: эскиз к картине, б. графит, цв. карандаши; 25,3 × 32,5.
19. На приёме, 1980: б., графит, цв. карандаши; 15,2 × 27,6.
20. В тени креста, 1985–1989: эскиз к картине, бумага на оргалите, масло; 31,5 × 56,5.
21. Иуда, 1987–1993: эскиз к картине, б., масло; 76,5 × 57.
22. На кресте, 1990: эскиз к картине, б., акварель, графит, карандаш; 23 × 30,5.
23. Юдифь, 1991: эскиз к картине, б., масло; 76 × 48.
24. Ночной звонок, 1992: эскиз, бумага, рапидограф; 36,5 × 25,5.
25. Иван, встань, 1993: эскиз, б., гуашь; 22,6 × 32,6.
26. Изгнание из рая, 1995: эскиз, б., угольный карандаш; 31,5 × 24,5.
27. Милосердие, 1998–2004: эскиз к картине, к., масло; 69,5 × 31,5.
28. На пороге храма. Мольба, 2000: эскиз, б., графит, карандаш; 30,6 × 13,5; л. 30,6 × 21,3.
29. Утро, 2005: этюд, б., рапидограф; 22,1 × 17.
30. Скорбный дуэт, 2005–2006: эскиз к картине, б., масло; 41,5 × 75,5.
31. Голова Ленина, 2006: эскиз к картине «Свалка», к., масло; 25 × 35.
32. Несение креста, 2007: эскиз, б. серая, графит, карандаши; 13,5 × 24,5.
33. Победитель, 2011: эскиз к картине, х., масло; 94,5 × 50.

Приложение

Приложение 1. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 27. Ед. хр. 1800. Переписка ГРМ с МК РФ, учреждениями, музеями и частными лицами по вопросам выставочной деятельности. Т. II. 03.09. — 24.12.2016. 151 л. Л. 63.

ГТГ планирует в марте — июле 2016 г. проведение масштабной персональной выставки Г. М. Коржева. Выставка будет включать лучшие живо-писные работы мастера из разных музеев России и СНГ, частных собраний США.

ГТГ приглашает ГРМ принять участие в этом проекте и просит предоставить следующие произведения, хранящихся в собрании ГРМ:

1. Влюблённые, 1959: х., м.; 156 × 207. Ж-7653.
2. Гомер (Рабочая студия), 1960: х., м.; 290 × 140. Ж-8119.
3. Интернационал, 1957–1958: х., м.; 285 × 128. Ж-8121.
4. Поднимающий знамя, 1960: х., м.; 156 × 290. Ж-8120.
5. Следы войны, 1963–1964: х., м.; 200 × 150. Ж-8611.
6. Проводы, 1967: х., м.; 200 × 200. Ж-8576.
7. Старые раны, 1967: х., м.; 200 × 209. Ж-8575.
8. Беседа, 1980–1985: х., м.; 150 × 200. Ж-11601.
9. Дон Кихот, 1980–1985: х., м.; 200 × 160. Ж-11602.
10. Старые весы: натюрморт, 1983: х., м.; 80 × 120. Ж-11289.
11. Ф. М. Достоевский на каторге, 1986–1990: х., м.; 250 × 128. Ж-1598.

Все работы поступили в ГРМ через МК РСФСР.

ГЕЛИЙ КОРЖЕВ. ТРУДНЫЕ ШАГИ К ИСТИНЕ

В статье рассматривается творчество известного русского, советского художника Гелия Михайловича Коржева. Его творческий путь начался с триптиха «Коммунисты», — с воспевания Революции в новых эстетических условиях «сурового стиля». Одновременно с конца пятидесятых и в шестидесятых годах он в своих холстах отражает тему Великой Отечественной войны и непростую жизнь русского народа в послевоенный период. Далее он создаёт цикл «Дон Кихот», Библейский цикл. В последние десятилетия своей жизни преимущественно отображает образ Христа современным языком. Творчество Коржева гражданственно, мужественно, драматично. Он ставит перед собой и перед народом серьёзные вопросы, продолжая основные идеи русско-советской культуры. Он нашёл для своих полотен остросовременный, глубоко индивидуальный язык. Поэтому его можно считать одним из титанов XX в. не только в нашей стране, но для Планеты вообще.

Ключевые слова: Гелий Коржев, суровый стиль, социальный реализм, двадцатый век, Дон Кихот, ватник, коммунист, Перестройка, мутанты, тюрлики, Библейский цикл, Отечественная война, Новый завет, Истина

Margarita D. Izotova

Saint Petersburg, Russia

St. Petersburg Union of Artists

HELIY KORZHEV. DIFFICULT STEPS TO THE TRUTH

The article examines the work of the famous Russian and Soviet artist Geliy Mikhailovich Korzhev. His creative career began with the triptych “Communists”, with the glorification of the Revolution in the new aesthetic conditions of the “harsh style”. Simultaneously, from the late fifties and into the sixties, he reflected in his canvases the theme of the Great Patriotic War and the difficult life of the Russian people in the post-war period. Next, he creates the Don Quixote cycle, a Biblical cycle. In the last decades of his life, he mainly displays the image of Christ in modern language. Korzhev’s work is civic, courageous, and dramatic. He poses serious questions to himself and the people, continuing the basic ideas of Russian-Soviet culture. He found an acutely modern, deeply individual language for his paintings. Therefore, he can be considered one of the titans of the 20th century, not only in our country, but for the Planet in general.

Keywords: Geliy Korzhev, harsh style, social realism, twentieth century, Don Quixote, vatnic, communist, Perestroika, mutants, turliks, Biblical cycle, Patriotic War, New Testament, Truth

Гелий Михайлович Коржев — один из последних титанов XX в. Художник-драматург, исследователь жития человека, не только советского, русского, но шире — человека на Земле. Трудный, трагичный Двадцатый ещё мог позволить себе создание личностей титанического масштаба. В частности, русско-советская культура, озарённая светлыми мечтами о лучшей доле людей, раскалённая в пекле жесточайших страданий, не могла не искать ответы на жгучие вызовы судьбы. Двадцать первый, четверть которого уже истекла, то ли выдохся, то ли ещё не созрел до того, чтобы родить новых титанов. Но время ещё есть. Пока — будем осмысливать опыт наших героических предков.

Кто такие титаны? Талантливые, но не всегда правдивые греки, предложили нам такой вариант: жили-де некогда сильные, могучие богатыри. (Греки изобразили их змееногими, хвостатыми, покрытыми чешуёй, но вовсе не факт, что они такими и были). Эти могучие люди, как все великаны, вероятно, были наивны. То есть — бесхитростны, не любили или не умели лгать. Поскольку у них была сила, им не было нужды в сверхприбылях, во всевозможных хитрых устройствах. Они жили в природе, в той, которая есть, которая им была дана и называлась Раем.

Но вдруг всё перевернулось. Появились «новые люди»: более мелкие и тщедушные с виду, но хитрые, вооружённые техникой, которой простак-великаны не знали. Но даже с помощью новых видов оружия им бы не победить. Хитрецы внушили титанам, что они — грязная деревенщина, и должны склониться перед «богами». Они создали очень красивые образы Зевса, Аполлона, Афродиты, и тому подобных, хотя сами возможно и были «чешуйчатými» под фалдами одежд. Титаны поверили. Они были сбиты с толку, и позволили себя вытеснить со своих земель.

Но не до конца. Потерпев ряд поражений, одержав целый ряд героических Побед, наши предки, измученные, но выжили, и оставили свой генокод следующим поколениям. Гелий Михайлович Коржев — один из таких титанов. Громадное его наследие продолжает сопротивление новым армадам зла, затмевающего Планету.

Считаю важным подчеркнуть, что Гелий Михайлович родом — из новой советской интеллигенции, сформированной в довоенных годах. Отец его Михаил Петрович Коржев — архитектор 1930–1950-х, когда создавалась устойчивая социально-художественная система советского общества, сумевшего одержать Победу в Великой Отечественной войне, и восстановить утраты. Мать Серафима Михайловна Чувелёва — учительница русского языка и литературы. Сына назвали Гелием в честь

Гелиоса-Солнца. Он получил хорошее художественное образование: ходил в детскую студию при Государственном музее изобразительного искусства, потом — учился в художественной школе. Вместе с другими учениками был отправлен в эвакуацию в Башкирию. Как вспоминал он впоследствии: «Мы, городские ребята, оставшись на два года без музеев и выставок, увидели, что красота находится в природе, в простых людях, что окружали нас». В 1944 г. школа вернулась в столицу. Все воспитанники были приняты в Московский художественный институт. Начиная с третьего курса Гелий Коржев стал учеником в мастерской С. В. Герасимова, одного из самых известных соцреалистов «пятидесятых». Первые опыты живописи молодого Коржева начинались отсюда. Например, картина «Утро» (1952). Ещё не окончательно выветрился порох войны. Обычное мирное утро. Женщина нежится в постели на фоне широкого окна, за которым — залитый Солнцем город. Всё нарисовано правильно, как в школе учили, но не утомляет. Уже в ходу лёгкий, неназойливый импрессионизм, которому Коржев отдаст свою дань, но не своё сердце.

В 1955 г. в ГМИИ им. Пушкина состоялась выставка сокровищ Дрезденской галереи, вывезенных после войны из Германии, и подготовленных для возвращения. Ученики художественной школы, где учился Коржев, помогали распаковывать работы, и это для Коржева оказалось очень важно. Держать в руках подлинники Джорджоне, Тициана, Рембрандта, Рафаэля, — молодой художник таким образом подключился к великой традиции Итальянского и Северного Возрождения. В его круг внимания навсегда вошли Библейские образы и круг связанных с ними тем. Они займут в его творчестве наиважнейшее место.

Но не сразу. На рубеже 1960-х Коржев, как и целая когорта художников, пережил стилистический и тематический перелом под названием «суровый стиль». Это не был приподнятый, энергичный стиль Александра Дейнеки 1930–1950 гг., стиль «комсомольцев тридцатых». Это был стиль послевоенных мужчин, вернувшихся с фронтов, полных желания строить мирную жизнь, и выбросить из неё ложь, предательство, жестокость. «Суровые» на своих холстах строили новую, идеальную с их точки зрения, реальность «открытых сцен» и открытых сердец. Вдохновляющий «проект шестидесятых» нёс радость человеческого единения и скорбь сострадания погибшим. Он страстно требовал «мира во всём мире».

Гелий Михайлович создал ряд работ этого направления, ставших классикой советского искусства. Это прежде всего — триптих «Коммунисты» (1960). Центральная часть традиционна. Она напоминает «Бульжник — оружие пролетариата» И. Д. Шадра, созданный в горячем 1927 г., когда огонь революции ещё раскалял ладони творцов. Не желая обращать сравнение в пользу или в упрек обоим мастерам, отмечу, что композиция Коржева сдержанна, трезво осмысленна, и полностью подчинена главной задаче. Холст «Подымающий знамя» можно и нужно рассматривать как

желание и способность нового поколения продолжить революционный порыв в новых временах.

«Оттепель» длилась недолго. С середины шестидесятых огонь стал не угасать, а имитироваться, что неизбежно сказалось в искусстве. Но, если энергия революции становилась далёким прошлым, то энергия войны, потеря и Победы, остро ощущалась. Коржев не был на фронтах, хотя и стремился, но он хорошо чувствовал и понимал, что такое война, чем была и осталась для народа. Он взял несколько тем, которые, пожалуй, никто так остро и талантливо не развил, как он.

В триптихе «Коммунисты» левая часть нестандартная: рабочий парень, вернувшись с фронтов, лепит Гомера. За чертой сюжета — мысль о всеобщей грамотности, об освоении мировой культуры как важнейшей задаче советской власти. Парень в потёртой кожанке и в обмотках жадно всматривается в античное лицо. Напомним, что, как считают, Гомер был воином, ослеплённым врагами после поражения. Такие слепцы бродили по земле и пели о том, что испытали. Так создавалась история. И для Коржева слепота — не увечье, а пронзительное свидетельство пережитого, больше чем документ. Именно такова картина «Следы войны» 1965 г., где на обожжённом лице солдата смотрит один глаз. Но как он смотрит! Как точно, сдержанно, достоверно, чисто художественными средствами организован каждый сантиметр холста! Это — не фото-реальность, а какая-то особая, параллельная форма жизни, которая возможна только в искусстве.

Рубеж 1950-х и 1960-х по сути — ещё одна революция. За 10–12 лет произошёл гигантский тектонический сдвиг в сознании общества. Ещё были живы герои Гражданской войны, которые являлись цементом советской идеологии, но параллельно возникли альтернативы, которые увлекали молодёжь. В основном они были обновленческо-просоветскими, но старым коммунистам крамольной казалась сама мысль о возможности изменений. В конце концов, чтобы успокоить тряску, на главной арене страны возник Леонид Ильич Брежнев, и «подморозил» оттепель на двадцать лет.

Под руководством коммунистической партии, двигаясь Ленинским курсом, худо ли бедно, страна жила и двигалась вперёд. Но как жила советская интеллигенция, которая по определению всякой интеллигенции должна была олицетворять «ум, честь и совесть» народа? Часть её, конечно сливалась с партийной номенклатурой, кто — только телом, кто — искренне, с душой. Да, многие искренне верили в правильность избранного курса, но многие плыли по течению. Наиболее образованная, творческая часть избрала «эзопов язык» двусмысленных иносказаний. Были и те, кто поддерживал диссидентство. Где же, в какой интеллектуальной сфере был тогда Коржев?

Своих героев он нашёл очень рано, в пятидесятых, когда создавал свой знаменитый триптих. Отважные, суровые, мужественные, с мозолистыми руками, в нишете на грани выживания. Извечно-многострадальный

русский народ. Именно он — «подымает знамя» с бульжной мостовой. Именно он — обнимает родную женщину («Проводы» (1967)). Именно он вернулся с войны слепцом, калекой. Именно он — «ватник», — кликуха, которой наши враги сегодня пытаются нас оскорбить. У Коржева в ватниках — рабочие и солдаты, крестьянки и крестьяне. Матери, дети, отцы... У него это — кожа, или шкура русского человека, включая самого автора и иже с ним.

Образы Коржева внешне — русские полузамученные титаны. Ватники, прокопчённые лица, мозоли — что-то вроде змееногих хвостов в знаменитом рельефе Пергама. Чистенькие, благообразные «боги» хватают за волосы безоружных и голых гигантов, выламывают им шеи, пришивают к земле железными пиками неизворотливые их тела. Картина «Встань, Иван!» (1997), — врагов не видно. Человек (Иван) повержен. Нижняя часть его тела скрыта железной бочкой, — он как бы без ног. Левая рука обессилена, но правая — кулак. И лицо говорит о воле. Но встанет ли?, — вопрос. Важная деталь — примятые бутылкой и нехитрой закуской, шевелящиеся страницы газет. Информатика девяностых. Отравы, не лучше той, что залита в бутылки. Чтобы не встал Иван.

В 1985 г., на заре Перестройки, Коржев написал картину «Беседа», где В. И. Ленин беседует с крестьянином-стариком. У Ленина из отворота пальто торчит его «Правда». У крестьянина — выцветшие до белизны незабываемые глаза ... Это — две разные правды, которые столкнулись друг с другом, и — не разошлись. Так пронзительно-точно художник высказал своё отношение к теме, глубинно вспаханной писателями-деревенщиками «восьмидесятых». Картина-пророчество самой из разрушительных волн «раскрестьянивания», случившейся через несколько лет — в «девяностых».

Картина «Свалка» (2007). Когда-то писанные с почтением художником знамёна сброшены в ящик для мусора вместе с пустыми бутылками и старым башмаком. На красном «тряпье» покоится гипсовая, но как живая голова Ильича, укрытая газетным покрывалом. На грязных газетах — недоеденная банка гущёнки, и прочий хлам.

Гелий Михайлович в годы боренья с «литературщиной», затеянной, чтобы улизнуть от решения главных жизненных тем, нашёл свой литературно-художественный язык. Именно для того, чтобы выявлять самые важные вопросы. Его притчи-картины можно пересказать словами, но — с большими потерями смысла, острота которого зависит от чисто-образительного языка. Поиск смысла роднит его живопись с самыми высокими образцами русской литературы и искусства (Александр Иванов, Достоевский). Но также и зарубежного (Рембрандт, Сервантес, Босх). Что бы он ни писал, его мысль подключена к мощным духовным, социальным системам, будь то идеология Коммунизма, или Библейское учение, или Христианство, или Гуманизм толка Сервантеса, или даже сюрреализм типа Босха.

Мутанты-людоеды, саблезубые и копытные, грустный аист и ещё не окончательно сдавшийся получеловек ... Птиценогие, головобрюхие клоны. Кто этот брюхоротый урод с красной перевязью через плечо, в которую вдетя обглоданная кость? Кто это наспех смастерил уродливому агитатору жёлтый занавес из старой тряпки, а рядом уже плещется голубой? Пёстрая, гниlostная картина холста словно исполосована красным. Рваные красные лоскуты — что это? Хлёсткие раны или рванина от прежних знамён? В центре — не до конца расчеловеченный парень, у которого закрыт один глаз, а другим он грустно глядит на изменившийся мир. И растут уже ослиные уши на его неразвитом лбу ...

Смысл этих фантазий ясен. Ими болела страна в первые годы девяностых, уходя с политической арены, трансформируясь неизвестно во что. Коржев чурался политики на словах, но, конечно же, в душе страдал, и задавал себе трудные вопросы. Откуда повывлезли эти твари? Или они — тоже мы? Если не монстры, то недоделки с ослиными ушами?...

С конца 1970 г. художник постепенно отходит от активной общественной работы. После кончины родителей в 1986 г. он оставляет все официальные должности. Полностью отходит от политики. Отказывается от поста президента Академии художеств СССР, на который его выдвинули в 1991 году. Продолжает цикл «Дон Кихот». Всё более проявляет интерес к религиозным сюжетам. Особенно волнует его тема распятия Христа.

В лице Гелия Коржева мы видим уникального, очень последовательного мастера, который в особых образах, особым языком показал нам и рассказал о духовно-нравственной эволюции российского общества двадцатого — начала двадцать первого веков. Он пытался вскрыть черты и особенности общественной жизни нашей страны, называя себя не «социалистическим», а «социальным» реалистом.

Ступени его творчества легко узреть в параллели со ступенями общей нашей жизни. Воспевание мирной жизни пятидесятых. Шестидесятничество как попытка всколыхнуть Революцию, и влить её образы в новые времена. Консервативная полоса «Брежневского застоя», когда были отвергнуты пассионарные проекты переустройства, и начал резко замирать революционный пыл былых времён. Когда началась эклектика разных стилей и направлений. Когда развился «Эзопов язык» намёков в условиях почти невозможности говорить откровенную правду. В этот период Коржев уходит со всех официальных постов. Он одевается в доспех Дон Кихота, и создаёт в этом образе свой духовный автопортрет. Его Дон Кихот — это образ настоящего интеллигента, служителя Истины в поисках Человека. Порою он терпит поражения, но духом — непобедим.

С угасанием коммунистической идеи в обществе очнулся интерес к Библии и Новому завету. Это началось в шестидесятых, и нарастало вплоть до начала восьмидесятых, когда он стал уже ощутим. Эти идеи волновали и Коржева, чему он и посвятил множество работ. Образ страдающего Христа у него сросся с образом Дон Кихота и, всех невинномучеников,

которых он изображал на своих холстах. Но постепенно, с приходом девяностых, энергия воли, веры в страну и людей, угасала. Художник всё более времени проводил в мастерской. В год своего ухода из жизни (2012) он заканчивает картину «Последние часы на земле», где распятый, но ещё не прибитый гвоздями к кресту Христос, лежит между разбойниками, под ногами римлян. В предыдущем 2011 г. был написан «Пророк». Одинокий, который никем, вероятно, не услышан.

Эта история — с грустью, но всё же она прекрасна. О великом Мастере русско-советского искусства Двадцатого века. О человеке на Земле. О его мечтах, надеждах и разочарованиях. О расчеловечивании, — крайней степени греха. И о невероятной вере, жизнестойкости, человеколюбии художника, нашего современника, создавшего грандиозную эпопею образов стойкости, мужества, сопротивления духа людей — быть и оставаться людьми. Художник, который учил нас смотреть глазами правды. Даже, если у тебя живым остался — один только глаз ...

Не в пример многим коллегам, которые забавлялись формальными изысканиями, принципиально отвернувшись от той реальности, которая была в стране, Коржев всегда был гражданином. Его гражданский нерв нашего современника мы чувствуем в любой работе. Он не был членом партии, занимая высокие посты, добровольно отказываясь от наград. Но он страдал от предательств, которые совершали те, кто не должен был предавать. Не имел морального права.

Реализм Гелия Коржева шире и глубже затронутых им конкретных тем и времён. Он является кровным продолжением великой русской литературы и искусства, бравших на себя самые трудные задачи — поддерживать нравственный тонус общества, чтобы не умерла наша Совесть, завернувшись в кожих сиюминутных забот и дел. Чтоб не зачахла Справедливость. Чтобы хищница Ложь не задушила Правду. Эти вечные ценности, но не только «проценты по вкладам и кэшбек» способствуют счастью народа. Коржев — один из последних титанов, который брал на себя эти задачи, и они ему были по плечу.

Литература

1. *Гелий Коржев*. — Москва: ГТГ, 2016. — 300 с.: ил.
2. *Дьяконовичина, А. Л.* Гелий Коржев. Имею право // Галерея. — 2016. — № 52 (03). — С. 5–17.
3. *Кружкова, Т. С.* 1957–1960. Коммунисты // Гелий Коржев. — Москва: Третьяковская галерея, 2016.
4. *Кружкова, Т. С.* Гелий Коржев. Художник // Гелий Коржев. — Москва: ГТГ, 2016.
5. *Левитин, А. П.* Триптих «Коммунисты» Гелия Коржева // Художник. — 1960. — № 7. — С. 17–19.
6. *Сысоев, В. П.* Общественная драма в творчестве Гелия Коржева // Художник. — 2006. — № 1. — С. 2–21.

ХУДОЖНИК, ПОДНЯВШИЙ ЗНАМЯ

Автор статьи через анализ таких произведений Г. М. Коржева, как — «Художник», «Уличный музыкант», триптих «Коммунист» стремился раскрыть эпоху, в которой он жил и творил, как фактора сотрудничества искусства и государства, способствовавших становлению художника, так и с попытками обесценивания в информационно-культурном пространстве достижений художника и русского-советского искусства в целом, в связи с утратой государственной поддержки.

Ключевые слова: Гелий Коржев, Художник, Уличный певец, Коммунисты, Гомер, Поднимающий знамя, Интернационал, выставка 30 лет МОСХ, советское искусство

Aleksandr F. Polozov

Saint Petersburg, Russia

The Guild of Painters

THE ARTIST WHO RAISED THE FLAG

The author of the article, through the analysis of such works by G. M. Korzhev as “The Artist”, “The Street Musician”, the triptych “The Communist”, sought to reveal the era in which he lived and created, as a factor of cooperation between art and the state, which contributed to the formation of the artist, and with attempts to devalue in the information and cultural space the achievements of the artist and Russian-Soviet art in general, due to the loss of state support.

Keywords: Geliy Korzhev, Artist, Street Singer, Communists, Homer, Raising the Flag, International, exhibition of the 30th anniversary of the Moscow Union of Artists, Soviet art

О сотрудничестве изобразительного искусства и государства, как одного из государствообразующих видов искусства, наряду с кино, литературой, музыкой, театром.

Повод к обсуждению темы нам предоставил Народный художник СССР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР им. И. Е. Репина Гелий Михайлович Коржев в год своего 100-летия.

Итогом успешного творческого взаимодействия художника и государства явилось рождение подлинных шедевров отечественного искусства.

В творчестве Гелия Михайловича Коржева может быть, как ни у кого другого из отечественных мастеров искусства, отразились взлеты и этапы деградации советской национальной государственности, системно и последовательно, из поколения — в поколение разрушаемой извне, с целью захвата ресурсов.

Нынешняя юбилейная конференция представляется мне не только поводом вспомнить о крупнейшем художнике страны, но и из прошлого, через его достижения — попытаться заглянуть в будущее изобразительного искусства, которое для него было государствообразующим. Одновременно попытаюсь обрисовать эпоху, в которой он жил и творил.

Будучи студентом института им. И. Е. Репина рубежа 1960–1970 гг. я испытал большой интерес к такому новому явлению в искусстве, как художник Коржев. Его живопись «сурового стиля» представлялась мне сплавом гражданственности, страстности образов и высокого профессионализма.

Не будет преувеличением то, что Коржев именно ворвался в культурное пространство страны вызывая ярко, со своей неповторимой творческой индивидуальностью, гуманистическим пафосом, монументальным звучанием полотен, вызывая не только восторженные реакции ленинградцев — коллег по цеху, но и некоторые критические раздражения, как и положено, с появлением нового в искусстве. Они налагали и на несколько иную для моего вуза эстетику московской школы живописи. Но для меня дороги и близки, и ленинградская, и московская.

Но, как только Гелий Михайлович стал председателем правления Союза художников РСФСР, критические разговоры внезапно умолкли.

Нередко от коллег, гордившихся знакомством с прославленным мастером, можно было слышать восторженное «Гелия».

Вспоминаю, как в 1970 гг. на съезде Союза художников СССР в Колонном зале Дома союзов возвышались трибуны с руководителями творческих союзов страны. Из одной из них выросал Коржев, как апостол.

Свободное владение изобразительными средствами: предельно предметной живописью, крепким натурным рисунком, даром композитора-драматурга, творческим интеллектом, силой духа — теми качествами, которые предопределили успех полотен в профессиональной и зрительской среде.

Для усиления гуманистического воздействия образа, художник обращался к изображениям больших размеров.

Итогом проникновенного освоения материала, вынесенного из зарубежных поездок в 1950–1960 гг., явилась картина «Художник» (1961). В ней звучит тема — «художник в капиталистическом мире», где главное — прибыль, а человек — объект для ее извлечения. Драматургия холста строится на передаче ощущения погруженности уличного художника в творческий процесс, от которого зависит материальное благополучие молодых людей — творца и его спутницы, в лице которой печать отчаяния. В отличие от нее художник внешне почти спокоен. Публика новаторски

представлена равнодушным мельканием фрагментами ног в верхней части холста. Уважительное отношение автора сообщает нам о том, что художник талантлив. Произведение можно созерцать часами, любуясь живописным мастерством и умением в передаче душевного состояния людей. Этот подлинный шедевр уже зрелого мастера появился в результате системной государственной поддержки с целью формирования здорового общественного сознания.

Другое произведение зарубежного цикла, захватившего художника, — «Уличный певец» (1962). Огромность его головы с фрагментарным изображением руки и аккордеона усиливают драматизм ситуации. Черные очки, левая часть которых отражает серое небо — предельно точна, в правой же части угадывается невидящий глаз. Картина являет собой страстный протест против мнимой истинности либеральных ценностей свободы «капиталистического рая».

Это происходило и происходит там, ныне — здесь, у нас!

Раньше наши слепые музыканты выступали с оплатой на сценах дворцов культуры, многих теперь приватизированных, а теперь, как и там — выброшены на улицу.

Мировоззрение художника формировалось семьей и эпохой возрождения страны на новых основаниях, едва не лишившейся суверенитета после февраля 1917 г., пафосом борьбы и Побед в народно-освободительных войнах 1918–1922 и 1941–1945 гг., индустриализацией и послевоенным восстановлением страны.

Другое тематическое произведение исторического жанра триптих «Коммунисты» (1957–1960): «Гомер», «Поднимающий знамя», «Интернационал» — это высокохудожественное напоминание о том, какой ценой был завоеван суверенитет, свобода, независимость России, ликвидирована угроза ее колонизации странами Антанты. В результате победы социалистической революции 1917 г., впервые в истории человечества народ стал «субъектом». Образ рабочего, поднимающего знамя, символизирует протест труженика, на котором держится земля, о невозможности для него жить по-старому. Он знал, что будет защищать Родину и в Великую Отечественную и в будущих войнах.

Образ скульптора левой части триптиха напоминает мне студента, моего современника по вузу. Правая часть — «Интернационал», под исполнение которого происходило изгнание интервентов.

Дату бегства остатков англо-американо-французской наемной 20-ти тысячной белой армии генерала-лейтенанта Дитерикса из Владивостока 3 ноября 1922 г. можно считать Днем Победы в Национально-освободительной (Гражданской) войне 1918–1922 гг.

Это одно из самых масштабных произведений на историко-революционную тему минувшего столетия. Оно было удостоено Золотой медали Академии художеств СССР и Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, создав имя художнику.

В период, так называемой, Хрущевской оттепели («Хрущевская слякоть», Е. Ю. Спицын [4]) стало возможным проведение в Москве, в Сокольниках в 1959 г. Американской национальной выставки с показом произведений «абстрактного экспрессионизма» Джексона Поллока, Марка Родко и др. с которым экспортировались в страну иные идеи, как казалось, в порядке «культурного обмена». На самом же деле — с целью вытеснения из искусства идеалов и смыслов с предоставлением «привилегии» нашим художникам быть догоняющими по аналогии с хрущевским посылом: «Догнать и перегнать Америку по мясу и по молоку!», приведшем к банальному забою скота. И это предлагалось народу, главному в сокрушении германского фашизма, выведшему экономику страны на второе место в Мире и первое в Европе!

В творчестве абстрактных экспрессионистов просматривалась цель — добиваться цветовой декоративной энергии и запредельно высоких цен. Школы никакой, вместо этого разбрызгивание краски по холсту, разложенному на полу «капельным способом», не прикасаясь кистью, изобретением Поллоком. Мы же работаем кистью.

Таких задач, как — о чем произведение, какова тема, присущих российскому — европейскому искусству, ими не ставилось, тем более полноценное изображение человека. Цель — деньги, искусство — средство. У нас наоборот, искусство — цель, деньги — средство.

В грубости визуальных решений, в стремлении во что бы то ни стало «слыть» первыми, независимо от того где «быть» на самом деле просматривается североамериканский провинциализм, оплачиваемый высоко.

Ответной выставки в США так и не последовало. Годом ранее, в 1958 г., была развернута Всемирная выставка в Брюсселе. Премии Гран-при был удостоен ленинградский художник Ю. Н. Тулин за картину «Лена. 1912 год» (1957) с изображением похорон жертв расстрела рабочих на Ленском золотом прииске. К сожалению, это уникальное полотно находится в запаснике Русского музея, вероятно, по политическим причинам.

В 1956 г. Пикассо как коммунисту разрешили экспонировать выставку произведений в Пушкинском музее и в Эрмитаже. Советская публика получила возможность ознакомиться с высочайшими образцами западноевропейского искусства XX в. В 1965 г. в Тициановском и Рафаэлевском залах Академии художеств в Ленинграде была развернута грандиозная выставка американского художника Рокуэла Кента, которому претило что в его стране все меряется долларом. Уехав на Гренландию, он создал свой «Северный цикл». На него оказал влияние его учитель и друг Н. К. Рерих, сообщив ему не только профессиональные навыки, но и русскую духовность. К сожалению, западноевропейское искусство преподносилось не только в качестве культурного обмена, но за этим подразумевалось, что мы не первые. Тем самым подтачивалось достоинство достижений нашей национальной школы, что стало ощущаться и в художественных вузах.

Из штаб-квартиры ЦРУ в Лэнгли, что в 13 км от Вашингтона, нередко вывозились картины представителей абстракционизма — свидетельство тому, что — это государственный проект, ставивший цели политического и идеологического характера, адресованного нам. За ним стояли: Госсекретарь США Джон Фостер Даллес, его брат Ален Даллес, акционистка Пегги Гуггенхайм и др.

В 1970 гг. в США осуществлялся проект Марши Такер — «Плохая живопись», отражавший «новую реальность» концепции отказа от прогресса, пренебрежения нормами хорошего вкуса: «Правда или ложь — не имеют значения. Главное, чтобы картина вызывала беспокойство или смех. Я люблю любые эмоции!». Так появился частный «Музей плохого искусства» в Бостоне (*Museum of Bad Art*).

Кому было адресовано это послание? Ну, конечно же советским художникам и стране, в которой стремлению к правде, воспитанию хорошего вкуса, художественному образованию отводилось особое место.

«Вы там длительное время осваиваете профессию, посвящаете себя служению искусствам, а наши опусы заключаются в дорогие рамы, приобретаются за большие деньги, не сравнимые с вашими, и оседают в престижных музеях».

Это — идеологический проект по обесцениванию советского искусства, как одного из инструментов разрушения государственности, который нашел продолжение в Российской Федерации, в виде «современного актуального искусства».

Наших западных оппонентов всегда раздражала государственная поддержка изобразительного искусства, приводившая к грандиозным успехам, о чем свидетельствуют произведения Г. М. Коржева, что обеспечивало художникам возможность реализации их творческого потенциала, нацеленного на развитие культуры народа и гармоничных отношений в социалистическом обществе.

По аналогии с «тюремным кодексом» ничего не получать от государства, Запад требовал (!) отказа от государственной поддержки нашего искусства, основываясь Хельсинским соглашением по безопасности в Европе о, так называемой, «свободе слова», «правах человека» и «нерушимости границ» — проблем которых было за границей «по горло», по наивности и недальновидности подписанным тогдашним руководством страны 1 августа 1975 г., явилось признанием им существования данных проблем и, тем самым — собственной ущербности, что позволило Западу юридически вмешиваться во внутренние дела нашего государства посредством Хельсинской группы, возглавляемой Л. Алексеевой, ставшей лауреатом Государственной премии РФ, привело к последующему разрушению страны. Прелюдией к тому, в качестве «артподготовки», для давления на власть для большей ее стоворчивости, явилась, так называемая, «Бульдозерная выставка», прошедшая 15 сентября 1974 г., самым ярким экспонатом которой явился Бульдозер. Ее организаторы декларировали:

«Наша выставка просуществовала всего одну минуту и о ней узнал весь мир!». Какова же стоимость этой одной минуты в долларовом эквиваленте, оплаченной Западом, о которой узнал весь мир? После подписания Хельсинского соглашения в Ленинграде наступил «прорыв» в виде такого «явления», как «Газоневщина», инспирированного и финансируемого генконсульствами. Участников стали величать «Героями газоневщины». В этот период было зафиксировано 36 поджогов мастерских художников.

В 1991 г. в связи с развалом СССР, в России, как стране потерпевшей поражение в Холодной войне, проект государственного финансирования изобразительного искусства был закрыт. Но когда взамен нам был импортирован американский — «современное — актуальное искусство» — он был поставлен на наше государственное финансирование. Налицо — двойной стандарт. Проект сопровождался предоплатой и инструкциями чиновникам для его продвижения. Цель: разрушение общественного сознания.

Столетиями нас не удастся завоевать «нацией господ» — англосаксом, что является их национальной «профессией» (Чарльз Фергюсон, «Нация-хищник» [5]).

Западными идеологами изобретен и изготовлен инструмент взлома нашего единства в виде информационно-идеологической «фомки» — термина «тоталитаризм»!

Русское слово — «единство» — единый, переведено на английский — «*total*», возвращено обратно в Советский союз — Россию с добавлением «изм».

Инструмент используется всеми, кому это выгодно, вынуждая нас бороться самими с собой, что сдерживает наше развитие во всех сферах, также, и в культуре.

Мог ли предположить Н. С. Хрущев, провозгласивший лозунг: «Нынешнее поколение в 1980 году будет жить при коммунизме», что американской выставкой в Сокольниках 1959 г., цинично названной «вторым шагом разложения строителей коммунизма», он откроет шлюз, с последствиями чего ему придется столкнуться на выставке, посвященной 30-летию МОСХ в 1962 г. Первым шагом считался Молодежный фестиваль 1957 г. А были и другие — 20 съезд КПСС 1956 г.

В середине 1950-х звучала масса песен на тему: «Мы за мир!» что создало благоприятный идейный фон для Хрущева, чтобы предложить Западу сотрудничество.

На конференции по безопасности в Женеве, проходившей с 18 по 23 июля 1955 г. бывшие союзники по Антигитлеровской коалиции: США, Британия и Франция благосклонно приняли предложение «дружбы», но выдвинули условия: разрешить аборт, разоружаться и осудить «личность», что и было с благодарностью осуществлено «Отцом оттепели» в 1956 г.

Хрущев порезал 2240 кораблей, принял за танки и самолеты.

Накануне открытия юбилейной выставки, посвященной 30-летию МОСХ в Манеже, главу страны Н. С. Хрущева его окружение, зная его

характер, «настроило» против некой проблемной — «Обнаженной» Роберта Фалька.

Как свидетельствовали современники 1 декабря 1962 г., появившись на выставке Хрущев, ища глазами картину, вопрошал: «Где тут обнаженная Валька»? — «Да, вот она!» Хрущев кричал как резаный: «Это разве живопись? Это — мазня! А вот это живопись! Это — кожа!» — воскликнул он, шлепая себя по щеке, обратившись к портрету кисти А. И. Локтионова, предусмотрительно повешенному организаторами рядом с работой Фалька. Умершему 4 года назад художнику предложил выехать за границу.

«Такое искусство советскому народу не нужно!» «Отец оттепели» еще раз продемонстрировал свой «карикатурный культ отсутствия личности».

Ранее организаторами выставки была предоставлена возможность авангардистам, представителям группы «Новой реальности», сформировавшейся в конце 1940 г., выставиться на галереях Манежа, с целью вызвать возмущение общественности. Но случилось обратное — противоположная сторона оказалась интеллектуально более изощренной. Тогда уже стало ясно всем, что Хрущев представлял из себя «Карикатурный культ отсутствия личности».

Внимание скандалом от произведений Дейнеки, таких как «Материнство» и Коржева триптих «Коммунист» было отвлечено.

В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже при прежнем руководстве состоялся триумф «искусства победившего социализма», о чем я подробно писал в публикации «Художник — эпоха», посвященной Дейнеке в предыдущем сборнике [3]. Напомню: такие как — И. И. Бродский, А. Н. Самохвалов, А. А. Дейнека, В. И. Мухина, Е. А. Кибрик и многие другие были удостоены премий Гран-при, Золотых и Серебряных медалей. Был награжден Гран-при и паровоз марки ИС, зеленый с огромными красными с белым колесами. Наш павильон встречала грандиозная скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной, символизирующая победу социализма в нашей стране. На противоположной стороне канала возвышался павильон победившего «национал социализма» с орлом и свастикой в когтях. Германскому павильону была присуждена единственная премия Гран-при любимому архитектору Гитлера Альберту Шпееру.

В ту эпоху экономика с 1929 по 1955 г. выросла в 14 раз, было построено 9200 заводов, доходы крестьян с 1913 по 1953 гг. возросли в 6,5 раз, население, в связи с тяжелейшей войной, тем не менее, увеличилось на 46 миллионов (А. С. Галушка «Кристалл роста» [1]).

В результате той скандальной выставки 1962 г. в Манеже, когда была поставлена под сомнение, так называемая «свобода творчества» предыдущей эпохи, в которой осуществлялся самый масштабный в XX в. в мире государственный проект развития изобразительного искусства с официальным названием «Ленинский план монументальной пропаганды», мы получили рукотворный кризис. В нынешнее время это место занял Китай. Экономический рост при Хрущеве снизился до 3%, затем ушел в минус.

А что, такие художники, как — К. С. Петров-Водкин «Смерть комиссара» (1929), А. А. Дейнска «Оборона Петрограда» (1928), «Оборона Севастополя» (1942), А. Н. Самохвалов «Девушка в футболке» (1932), панно «Советская физкультура» (1937), П. Д. Корин триптих «Александр Невский» (1942–1943), П. П. Соколов-Скала «Взятие Иваном Грозным ливонской крепости Кокенгаузен» (1936–1943), В. А. Серов «Въезд Александра Невского во Псков» (1945), А. А. Пластов «Сенокос», «Жатва» (1945), «Весна» (1954), А. И. Лактионов «Письмо с фронта» (1947), А. А. Грицай «В Жигулях. Бурный день» (1948–1950), «Над Волгой» (1950–1952), Ю. М. Непринцев «Отдых после боя» (1949–1951), А. А. Мыльников «На мирных полях» (1952), Б. С. Угаров «В колхоз. Год 1929» (1954), Ю. Н. Тулин «Лена. 1912 год» (1957), А. П. Левитин «Теплый день» (1957), Т. Т. Салахов «Портрет композитора Кара Караева» (1960), Ткачевых С. П. и А. П. «Между боями» (1960), В. Е. Попков «строители Братской ГЭС» (1961), Е. Е. Моисеенко «Красные пришли» (1956–1961), «Земля» (1963–1964) и Г. М. Коржев — триптих «Коммунисты» (1957–1962), участвовавший в той выставке, посвященной 30-летию МОСХ, создавая свои шедевры, трудились не свободно?

При умной власти идет здоровый творческий процесс, при глупой — соответствующий.

В 1992 г. я участвовал в формировании экспозиции Всероссийской выставки в Московском Манеже. Экспонировались два холста Г. М. Коржева. На одном были изображены уродцы в виде ощипанных птиц, на другом — Дон Кихот. Чувствовалось, что художника ищущего ответа на мерзости тогдашней жизни охватил кризис.

Вспоминаю, как на Молодежной выставке в Академии художеств СССР в 1977 г. Е. А. Кибрик сослался на высказывание Коржева, руководившего тогда творческой мастерской Академии, что он требовал от молодых художников «в начале творческого пути задать себе самую высокую планку».

Как сказал Захар Прилепин: «Нужно заново пересобрать страну».

Полноценное искусство создает произведения, импортированное же «современное-актуальное искусство» создает скандалы. Необходимо заново пересобрать наше изобразительное искусство, отсеяв все лишнее и поддержать только здоровое, полнокровное искусство достойное нашего народа.

Надеюсь, что Спецоперация многое поправит.

Опыт предыдущих поколений огромен.

Литература

1. *Галушка, А. С.* Кристалл роста к русскому экономическому чуду / А. С. Галушка, А. К. Ниязметов, М. О. Окулов. — Москва: Наше завтра, 2021. — 360 с. — ISBN 978-5-6046834-8-4.

2. *Кружкова, Т. С.* Гелий Коржев. Художник. — Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2016. — 48 с. — (История одного шедевра).
3. *Полозов, А. Ф.* Художник-эпоха: 125-летию художника А. А. Дейнеки посвящается // Актуальные проблемы монументального искусства. Часть I / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2024. — С. 68–72.
4. *Стущин, Е. Ю.* Хрущевская слякоть. Советская держава в 1953–1864 годах. — Москва: Концептуал, 2019. — 592 с.
5. *Фергюсон, Ч.* Нация-хищник: корпорации преступны, политики коррумпированы, Америка во власти мошенников / перевод с англ. Ирина Ющенко. — Москва: Карьера Пресс, 2018. — 422 с. — ISBN 978-5-00074-156-6.

**ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ФАКТОВ
И ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ
В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIX–XXI ВВ.
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Г. М. КОРЖЕВА)**

Проблема интерпретации исторических событий и фактов, а также литературных образов в русской живописи XIX–XXI вв. является актуальной и сегодня. Во-первых, необходим особый подход к интерпретации исторических фактов и литературных образов, при котором возможны как независимое авторское прочтение темы, так и точное следование текстам при своеобразном иллюстрировании сюжетов и тем истории и литературы. Имена мастеров-художников, трактуемые события, разность индивидуальных интерпретаций (особенно в современном искусстве) подтверждает это. Пример творчества Г. М. Коржева показателен в этом плане.

Ключевые слова: живопись, история, библейские сюжеты, художники, творчество Г. М. Коржева

Natalia G. Druzhinkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF HISTORICAL
FACTS AND LITERARY IMAGES IN RUSSIAN PAINTING
OF THE XIX–XXI CENTURIES
(ON THE EXAMPLE OF G. M. KORZHEV'S WORK)**

The problem of interpreting historical events and facts, as well as literary images in Russian painting of the XIX–XXI centuries is still relevant today. Firstly, a special approach to the interpretation of historical facts and literary images is needed, in which both an independent author's reading of the topic and accurate following of the texts are possible with a peculiar illustration of the plots and themes of history and literature. The names of master artists, the events being interpreted, and the difference in individual interpretations (especially in contemporary art) confirm this. The example of G. M. Korzhev's creativity is indicative in this regard.

Keywords: painting, history, biblical subjects, artists, creativity of G. M. Korzhev

Проблема интерпретации исторических событий и фактов, а также литературных образов в русской живописи XIX–XXI вв. является актуальной и сегодня. Во-первых, необходим особый подход к интерпретации исторических фактов и литературных образов, при котором возможно как независимое авторское прочтение темы, так и точное следование текстам при своеобразном иллюстрировании сюжетов и тем истории и литературы. Полное совпадение с Логосом чаще всего требуется при визуализации текстов Священного Писания.

Безусловно, русская историческая живопись объединила в себе библейские и евангельские мотивы и картины — отклики на события далекого прошлого или текущей жизни, ставшие легендой или воспоминанием о повседневной жизни. Основные вехи национальной исторической памяти запечатлены в текстах и зашифрованы в образы картин, главных героев истории, от которых зависели судьбы людей, мира; переломные моменты истории, интерпретируемые автором с позиций своего понимания смысла и значения (герменевтического круга).

В истории искусства важно сопоставление текстов, документов, исторических источников, литературных произведений и мемуаров, историко-статистических сведений с характером трактуемых событий, где необходима известная доля подлинности для соблюдения истинности «высказывания». Как и в современном искусстве важен как прецедент, идея, так и неординарная подача материала, новизна прочтения темы и сюжета. Изобразительный ряд позволяет сделать изложение исторической канвы русской истории осязаемым и колоритным, а также актуализирующим проблемные моменты прошлого (причем в разных ипостасях от взволнованно-романтического и приподнято-мистического ключа до протоколно-реалистического, строго-классицистического планов и т. д.), повинувшись влиянию господствующих стилей и использованию новых средств выражения в русском искусстве XIX–XXI вв. Имена мастеров-художников, трактуемые события, разность интерпретаций подтверждают это и в живописи можно найти свои пары: Богданов-Бельский — Н. Лесков; Богданов-Задунайский — Л. Н. Толстой; Кившеев — В. О. Ключевский и др.

Если обратиться, например к взаимодействию литературы и живописи, то, безусловно, романтический пафос начала XIX в. А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова поддерживается, например, пейзажистами с их широкими панорамно-перспективными видами. Появление «натуральной школы» усилило в живописи черты фрагментарности, способствовало обращению к пейзажу родной стороны. Хотя у литераторов это произошло раньше, чем у А. К. Саврасова и других художников-реалистов как эпической, так и лирической направленности. Сравнение текстов писателей и поэтов с образами картин художников (в том числе и современных) подтверждает это. И здесь можно опереться на историографию (См.: Марк Блок [1], Ле Гофф «История и память» [2] и других исследователей).

Художники, поэты и писатели словно бы лавируют между вымыслом и реальностью, стараясь то подмечать неприметные с виду детали и даже возносить их в разряд символов эпохи, выявляя мифопоэтическую структуру, находя связь времен, либо полностью погружаясь в грезу, в мечту о России будущего, овеянную началами Святой Руси и коммунистической утопии. Историзм находится где-то посередине этих исканий.

Романтический пафос начала XIX в. поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова поддерживается в живописи пейзажа и жанра (бидермайера) Лебедевым, Сорокой, Клодтом, Венециановым (и его школой) с их широкими панорамно-перспективными видами. Появление «натуральной школы» в литературе усилило в живописи черты обращения к фрагментированному пейзажу родной стороны. Хотя у Пушкина это произошло раньше, чем у Саврасова и других художников-реалистов как эпической, так и лирической направленности. Пушкин — Саврасов; Лермонтов, Некрасов — Васильев; Тургенев, Достоевский — Перов; Чехов, Тютчев — Левитан; Толстой — Шишкин. Сравнение текстов писателей и поэтов с образами картин художников, сделанное Пигаревым подтверждают это [3].

Литературные сочинения писателей и поэтов XIX–XXI вв. (начиная, в частности, с диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности») задавали свою эстетическую программу для развития изобразительного искусства, в частности, живописи, что проявилось, например, в эволюции лирического пейзажа от Саврасова — к Васильеву — Левитану — Остроухову и к художникам XX–XXI вв.

Работы художников-членов Артели отличала идейно-политическая направленность, стремление раскрыть социальную тему, созвучную передовым общественным интересам. Это было своего рода продолжение эстетических взглядов, заложенных в 1855 г. Н. Г. Чернышевским в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», где были сформулированы важнейшие принципы: «искусство должно правдиво изображать жизнь», «прекрасное есть жизнь». Искусство имеет значение объяснения жизни, а часто и значение приговора о явлениях жизни [4]. Крамской также ратовал за провозглашение в искусстве общечеловеческих, национальных ценностей, за служение Красоте как высшему порядку в искусстве, за истину: «Перед нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, бросившая в сторону побрякушки и праздные забавы художеством, озирающая то, что кругом нее стоит и совершается, устремившая, наконец, серьезные свои очи в историю, чтоб оттуда черпать не одну только политическую шелуху, но глубокие черты старой жизни, или же рисующая на своем холсте те характеры, типы и события ежедневной жизни, которые первый научил видеть и осознать Гоголь», — писал другой выдающийся деятель передвижнического движения критик В. В. Стасов в статье «Передвижная выставка 1871 года», на которую представил свою работу «Грачи прилетели» А. К. Саврасов вместе

с Н. Н. Ге «Петр I Допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» [5, с. 20–21]. Критики отметили этот переворот в пейзажной живописи, равносильным тому, что сделали в описании природы в художественной литературе классики: Пушкин, Гоголь, Тургенев и др. Простота, правда, незатейливость при совершенстве технического исполнения — вот что отличало пейзажи Дюккера, Саврасова, Каменева, Шишкина, Амосова, Васильева и др.

Подобно Александру Иванову Васильев нашел ключ к созданию правдивого пейзажа, отражающего дух времени и гармонию природного бытия, т. е. к созданию правдивого пейзажа в самой природе, выявив ее общие композиционные, ритмические, колористические константы, скрытые во множестве случайных подробностей. Он создал поэтический образ русской природы. Он расширил семантические возможности пейзажа, словно бы синтезировав проникновенный лиризм А. К. Саврасова и стихию произведений И. И. Шишкина, обнажив всю образную величественность русской равнины. Сложный бытийный конгломерат — сплав природы, истории, духовного мира человека, исторической памяти многоуровнево присутствуют в произведениях Ф. А. Васильева. Не случайно художник приходит к философскому пейзажу — символу земли русской, (например, картина «Перед грозой» (1868), частное собрание). Он продолжил линию Саврасова в живописи. Пигарев, сопоставляя литературные и живописные произведения Васильева и Тургенева, Тургенева и Шишкина, Саврасова и Тургенева, Левитана и Тютчева и др. справедливо писал, что «близок Васильеву по настроению и колориту тургеневский пейзаж из стихотворения в прозе “Голуби” (1879). Все в природе “притаилось... все изнывало под зловещим блеском последних солнечных лучей”, “темно-синяя туча лежала грузной громадой на целой половине небосклона”, “давила безмолвную землю... и только словно пухла да темнела”. Зрительное восприятие и эмоциональное ощущение предгрозового состояния природы, переданное в этом произведении Тургенева, как бы перекликается с тем настроением, которым проникнута на десять лет ранее написанная картина Васильева “Перед дождем”. Тот же зловещий блеск готового померкнуть солнца» [3, с. 105]. В картине Васильева «Оттепель» (1871, ГТГ, вариант — в ГРМ) исходным становится чувственный момент непосредственного восприятия жизни природы. Если у Саврасова — это «лирика жанрового рассказа, у Васильева — лирика непосредственного переживания» [6, с. 67]. Безусловно, Васильев здесь стремится выявить типический характер образа родной природы, отойдя от жанровой трактовки темы и ее несколько интимного истолкования и приходит к философскому осмыслению темы.

Можно выделить общность интерпретации русской жизни в живописи пейзажа и литературе: во-первых, преимущество «серого цвета» в описании; во-вторых, акцент на «бедности» и «неказистости» российской действительности; в-третьих, — присутствуют и панорамно-перспективные

виды и фрагментарные, кадрированные пейзажи, пейзажи — бытовые картины, жанровые пейзажи как описания различных сцен повседневной жизни, словно бы обрамленных в пространство типично русского национального пейзажа. Со второй половины XIX в. пейзаж-настроение как восприятие жизни сквозь призму настроения самого автора, погруженного то в легкую печаль, то в хандру получает свое развитие и расцвет.

Эпический жанр пейзажа развивается также благодаря литературным описаниям (Тургенев), поскольку литература всегда опережала живопись, словно бы была вдохновителем изобразительного искусства, напоминая о том, что «в начале было Слово...».

Сегодня те же тенденции наблюдаются и в XX—XXI вв. (вспомним поэзию Есенина, Цветаеву, Гумилева, Блока и живопись). Вместе с усложнением цветовой палитры и появлением усложненной символизации, аллегоризации пространства в образах литературы и изобразительного искусства. (Как и Аполлинер в Европе, Хлебников, ОБЭРИУты предвосхитили появление авангардизма в России, вплоть до И. Бродского). Здесь имеется в виду способ формообразования, метод работы. Сегодня можно проводить параллели между нонконформизмом, концептуализмом, часто выраженных в инсталляциях и литературными текстами (порой изобразительное искусство само становится текстом). Также остается и традиционный подход, представленный в разных академических институтах.

Лиризмом проникнуты пейзажи Коржева, словно бы продолжающие линию лирического пейзажа-настроения, линию Саврасова — Левитана — Васильева — Остроухова и др.

Наследники эстетики Н. Г. Чернышевского в новых исторических условиях восходят от реальности реализма своих образов к обобщенно-знаковой системе.

Тесная связь с духовно-нравственными литературно-философскими поисками, остро чувствующие запросы современности художники (в частности, Коржев, Моисеенко, Мыльников, Глазунов, Врубель) черпают темы и сюжеты своих картин из жизни, из истории, из литературы, из духа времени... Например, триптих «Легенда о Великом Инквизиторе» И. С. Глазунова.

Пример творчества Г. М. Коржева показателен в этом плане. Это и пейзажи (например, «Ипатьевский монастырь» (1947), холст, масло, 50 × 70), картины на библейские сюжеты в неповторимой авторской манере (например, «Иуда» (1987), холст, масло, 240 × 110; «Чревоугодник» (1990), холст, масло, 60 × 64; «Лишенные Рая» (1998), холст, масло, 130 × 160 и др.) и литературные образы (например, «Дульсинея и Рыцарь» (1998), холст, масло, 160 × 110; «Сомнение Дон-Кихота» (1994), холст, масло, 120 × 100; «Дон Кихот и Мельница» (1997), холст, масло, 170 × 100 и др.), исторические полотна (например, «Поднимающий Знамя» (1960), холст, масло, 156 × 290; «Облака сорок пятого» (1985), холст, масло, 200 × 180; «Проводы» (1967), холст, масло, 200 × 150 и др.).

Творчество Г. М. Коржева литературоцентрично, исторично, эпично, философично, соответствует общей направленности развития русской живописи XIX—XXI вв.

Мыльников, Моисеенко, Коржев, Иванов, Глазунов и др. — это художники одного поколения, которых объединяло многое, и принадлежность к идеологическим концепциям времени, и отклик на текущие перемены исторической жизни, и общность задач, решаемых в искусстве.

Коржева роднит, например, с Моисеенко не только поколенческая близость, но и привязанность к определенным темам и сюжетам. Прежде всего, — это военная тема, донкихотство.

Так, в «Дон Кихоте» (1975) Е. Е. Моисеенко на возвышенность скачет белый конь, на котором гордо восседает рыцарь Печального Образа, долговязая фигура которого заключена в железные доспехи: панцирь, шлем, латы, с мечом в ножнах; в руках он держит щит и копье и читается почти силуэтом на фоне сумеречного неба, нависающего над дремлющим в низине Ламанчем. За своим господином едва успевает на своем рыжем навьюченном осле толстячок Санчо Пансо. Вот Дон Кихот выезжает из тесноты узкой улочки, навстречу приключениям на долгом пути ... Моисеенко на основе литературной канвы создает героический, привлекательный в своей причудливости и нравственной чистоте образ любимого героя Сервантеса. Продолговатый череп с длинным, слегка с горбинкой носом, выступающие скулы, небольшая седая борода, белый кружевной воротник и манжеты обрамляют шею и кисти рук ... Образ гротесково заострен и вызывает симпатию. Романтически доброжелательный, приподнятый настрой выдерживается в равной мере — и в слегка затененной трактовке фигуры Санчо Пансо, и условной — городского пейзажа Ламанча с островерхими башнями, скатными крышами. Композиция нарастает по диагонали: часть стены, затем — довольно резкий наклон земли и вертикаль фигуры всадника, словно фланкированная стенами фрагментов стен боковых построек. Раскрытию настроения простодушия, действенного добра, душевной щедрости способствует серебристо-голубоватая гамма полотна, которую прорывают вкрапления кадмия и краплака, окрашивающие черепичные крыши низких строений.

И в этом плане живописные произведения художников (и Моисеенко, и Коржева) перекликаются с литературно-художественными работами: В. В. Распутина, Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, А. Фадеева, Л. Леонова, П. Проскурина и др. Подобно Айтматову в литературе художники работают на основе этической взаимоувязанности субъектно-объектных связей, незыблемости нравственного кредо. Предметность мира здесь более подчеркивается и обнажается за счет усиления отдельных элементов формы (уплотненный объем, открытый цвет, контраст сочетания локальных цветов, подчеркнутая фактура, собственно пластическая выразительность формы (условность пространственной структуры и т. д.). И все это проявляется в границах реализма.

Дон Кихот и Санчо Пансо Е. Е. Моиссенко — поэтические откровения. Профильное изображение процессии верхом на лошади Дон Кихота и на осле Санчо Пансо, редкая растительность на первом плане — так представляет себе художник главных героев Сервантеса. Из-за холмов выдвигается процессия по горизонтали, на высоком холме — мельница, (с которой сражался Дон Кихот), в низине — средневековый замок. Бурные холмы, прозрачное серо-голубое небо, белая лошадь, черные доспехи Дон Кихота написаны почти эскизно, легко. Гордо посаженная голова с острой бородкой Дон Кихота, веселый нрав Санчо Пансо угаданы мастером — всё продумано по композиции, цвету, ритму и даже четыре алые горизонтальные полосы на седле ослика необходимые ритмические цветовые элементы картины. Прерывистая живая рисующая линия и цветовые пятна сообщают жизнь и движение в холсте.

«Дульсинея и Дон Кихот» Коржева — вертикальная работа: Дон Кихот в латах с острой бородкой держится за лоб правой рукой; Дульсинея несет корзину с виноградом. В другой картине — поверженный на землю Дон Кихот с безумным взглядом голубых глаз, с белой повязкой на лбу. Опрокинутая рука еще держит меч. Он лежит в латах на песке, его погрудное изображение максимально приближено к зрителю. И другая работа — такая же парная диагональная композиция, но меч лежит рядом, ладонь правой руки открыта. Дон Кихот словно бы принял свою участь.

У Моиссенко Дон Кихот решен в образно-знаковом ключе, у Коржева — больше персонификации и психологизации. Личностные начала переживаются, переливаются в кристаллах цвета, в красках, в общей очерченности и замкнутости формы у обоих художников. У Коржева Дон Кихот и Санчо Пансо — портретны, лицо, например, Дон Кихота максимально приближено к зрителю, дано на первом плане. Этот герой — олицетворение всего того, что вдохнул в него Сервантес. Вечный рыцарь печального образа, идаalgo, поборник и защитник правды на земле.

Интерпретация исторических и литературных сюжетов опирается у Моиссенко на французскую линию живописи, авторскую тонкость прочтения тем и сюжетов, стремясь к дематериализации живописи; у Мыльникова — опора на классическую ренессансную основу, итальянскую, испанскую, французскую традиции (в поздний период своего творчества он создает значительные религиозные произведения, например, «Распятие» (1996), «Пиета» (2007) и др. Это все отражает развитие национальной реалистической живописи. Коржев по-своему интерпретирует историю и литературу, грубо, зримо, осязаемо трактуя плоть, вскрывая неприглядные стороны жизни, низменные страсти, делая безобразное объектом своего исследования в живописи. Взгляд на современную Россию лишен идеалистичности, надежды — с одной стороны, с другой, — указывая на дисгармоничность, на тени, позорные места (как и у Дмитрия Врубеля в цикле «Евангельский проект» (1994–2012), художник надеется на перемены к лучшему...

Как и в картинах на библейские темы, художник стремится к монументальной законченности, «сделанности» композиционно-образного решения, будь то Адам и Ева, Иуда, Христос, но за ними всегда реальный человек, реальная проблема, близкая к современной действительности, наблюдаемому в жизни персонажу, становящимися символическими.

Коржев в своем «Чревогоднике» (1990), холст, масло, 60×64, близок к созданию символа греха, а обобщенно-знаковый язык сравним с живописью Вячеслава Михайлова. Суровый, плотный колорит, словно литая форма, всегда четко выверенная конструкция композиции холста — отличительные черты живописи Коржева. Свой живописный мир, сродни библейскому и литературному, кинематографическому выстроен в картине так, что схвачено и передано время-действие. Безусловно, творчество Коржева вне живописи, — это, скорее, тонкие вибрации и тонкие касания поэтических откровений; у него свой стиль, свой язык, свой взгляд на мир, историю, литературу.

Стилистически Коржева можно принимать или не принимать. В позднем периоде он скорее нонконформист и концептуалист (наряду с Дмитрием Врубелем, Ильей Глазуновым, Ильей Кабаковым и др.). Ему горько и больно за Россию; без идиллии, без прикрас в тяжеловесных образах он повествует о Родине. Созданные им типы и персонажи врезаются в память своими грубыми, неприукрашенными формами, словно персонажи произведения «Москва — Петушки» В. В. Ерофеева, написанного в 1970 г. оживают в его картинах.

И даже библейские персонажи не несут просветления и лишены поэтического претворения, а печать советского или постсоветского быта изменила их до неузнаваемости, сделала ответственными за все происходящие в 1990 годы события, которые так бурно переживал художник в поздний период своего творчества. Плоть разлагающаяся, земля грешная, люди нищие и телом и духом без надежды на воскрешение — такими их увидел Коржев, такими запечатлел в своих картинах. И свой идеал Христа и Дон Кихота он скорректировал в соответствии со своей стилистикой.

Современные критики захотят больше метафор, больше тонких касаний кисти в местах наслоения красок в лессировках, больше чувств, смысло-образов и меньше этих морализирующих умозрительных построений, вершащего свой суд истории Коржева. Неожиданное атеистическое прочтение тем в формах плоти — Христос распят, Иуда повесился, Дон Кихот повержен, плоть греховна, временна, смертна... Коржев — человек своей эпохи, который писал картины на революционную тему, на военную тему, видел и отражал в своем творчестве изъяны российской жизни и, пользуясь новыми открывшимися возможностями (помимо социалистического реализма) в новейшей России стал писать картины на библейские и евангельские сюжеты, брал злободневные темы истории России.

Эстетика передвижничества и социалистического реализма, доведенная до абсурда в произведениях Коржева работает в новых условиях

современной России должным образом вовлекая в круг злободневных проблем, констатируя и не обнадеживая. Художники учли достижения и достоинства кинематографии своего времени.

Так, у Пьетро Паоло Пазолини в фильме «Евангелие от Матвея» (1964) даны оплечные портреты Иисуса Христа, Богородицы и двенадцати евангелистов, а также всех главных персонажей Евангелия; актеры прекрасно справились с ролями. Христос представлен от младенческого возраста. Замечательно построены массовые сцены в том числе, сверху, например, в сцене «Входа Господня в Иерусалим» — мастерская операторская работа. Черно-белая камера запечатлела как дальние планы, так и детали: ландшафт Палестины, улицы Иерусалима, островыразительные ракурсы натуральных съемок выведены в «хоровые» композиции.

Этот прием — крупные фигуры или портреты — излюбленный композиционный прием Коржева. Дон Кихот, Дульсинея, Санча Пансо, Мать из серии «Опаленные войной», солдаты, мужчины и женщины в картинах Коржева предельно реалистичны, подробно прописаны, натуралистически верны, типологически обозначены.

Безусловно, социалистический реализм вырос на передвижнической реалистической традиции (и в произведениях многих художников XX–XXI вв. доктрина Чернышевского была доведена до своего логического предела, особенно, у Коржева, который не просто показывает неприглядные (порой пошлые, безобразные) моменты, стороны из жизни России, но и выносит «свой приговор»), да еще и с отсылком к Библии. Форма при этом остается реалистически грубой, даже осознанно вульгарной, а гротеск становится сарказмом. Без должной стилизации это может приводить к стилистическому тупику (что и являют собой произведения некоторых молодых художников — последователей такой эстетики, такой живописи).

Ранний Коржев — реалист, а поздний Коржев — нонконформист (сопоставим с «Евангельским проектом» 1994–2012 гг. Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой. Его концептуализм также сродни глазуновскому.

Можно сопоставить картины А. А. Мыльникова «Прощание» (1975) и Г. М. Коржева «Проводы» (1967), холст, масло, 200 × 150, а также с картиной Е. Е. Моисеенко «Сын» (1968).

Пластически обыгранная Мыльниковым тема матери и сына — проходы на войну. Старческое лицо обращено к сыну, морщинистые руки придерживают белый платок. Поколенная фигура сына: голова в профиль, трехчетвертной разворот спины, в руке — пилотка, выгоревшая гимнастерка — всё острохарактерно. Сдержанный бело-серый, белесый колорит, накренившиеся столбы, серый дым пожарищ, обрубки стволов деревьев, одиноко стоящие дома и вдали — шеренга солдат, отбывающих на фронт. Такова картина Мыльникова.

Прямо противоположна по построению и колористическому решению картина «Проводы» у Коржева, написанная на восемь лет раньше. Рядный, алый колорит холста — в профиль дан погрудный портрет

солдата в гимнастерке с красными лычками и пилотке с красной звездой на выбритой голове. Представлен тип солдата с вещмешком за плечами и винтовкой через плечо. Он прижимает к груди девушку в красном платье в белый горошек своей сильной загорелой левой рукой, лицо которой мы не видим, девушка словно бы утонула в объятиях новобранца. Закрыты глаза солдата от замирания сердца, плотно сжаты его губы. Профильное изображение пары дано на фоне красного фасада дома с серыми окнами в отблесках неба. Загорелое лицо бойца — символ мужества, а образ войны в картине Коржева представлен ёмко и выразительно. Выцветшая зеленая гимнастерка, серые окна, винтовка, красный доминирующий цвет — колористическая интрига произведения.

Сравним несколько произведений художников. Так, у Коржева в картине «Отец и Сын» (1990) трактованы как Бог-Отец Саваоф и Сын-Иисус Христос в терновом венце. В другом своем произведении «Лишенные рая» (1998), Музей Русского искусства США, Минеаполис, современные Адам и Ева показаны в лишенном растительности холодном ландшафте. Холмистый пейзаж, грозовое небо усиливают и указывают на антропологическую проблему современности, поднятую художником. Предположительно земная Ева в белой косынке из-под которой пробиваются рыжие волосы. Обвисшее бледное тело женщины, перемотанное по бедрам белой простыней, поддерживает мужчина, он несет Еву на руках. Изможденное загорелое, бородатое его лицо, растрепанные волосы, нахмуренный морщинистый лоб; взгляд, безнадежно устремленный вдаль — образ человечества, потерявшего Бога.

В свою очередь Моисеенко в картине «Сын» решает тему благословения за счет жестов, движения рук в острохарактерных профилях фигур матери и сына на фоне стены в деревянной избе с иконными образами домашнего иконостаса: Вседержитель в центре, справа — икона Богородицы — Умиление, слева — угадывается не целиком данная икона «Николая Угодника». Мать в красном кафтане и черном платке на голове, сын в гимнастерке. Намечены: дощатый стол с посудой, часть оконного проема. Легкая, непринужденная манера письма. Театрально, несколько графично выписаны руки, обнимающие голову сына, благословляющие.

Несение креста Коржева сопоставимо с работами на эту тему И. С. Глазунова. Но у Коржева решено по-своему: наклонные линии горизонта, крестовины уравниваются композиционно горизонтально фигуры стражника слева, рукой Христа, держащего крест. Лик Спасителя перекрыт предплечьем. Цветовые пятна картины усиливают звучание темы: оранжевые одеяния Христа, белая рубашка охранника контрастируют с синим треугольником неба, серебристо-охристым песком и охристо-золотистой поверхностью срубленного дерева креста. Веревкой крест привязан к телу согбенного под его тяжестью Спасителя.

В трактовке Иуды Коржев дает островыразительную интерпретацию, по колориту перекликающуюся с образами Н. Н. Ге. Иуда повесился

на дереве ночью — в интерпретации художника голова Иуды не показана, висящее тело прислонено к стволу дерева и это тело не распятого Христа, пострадавшего за человечество, а тело предателя, плотное, жилистое, в халате, обнажена часть груди, безжизненно повисли руки и ноги, одна шлепанца-сапога слетела с ног на землю, там же разбросанные серебряники. За деревом с телом Иуды простирается лунный пейзаж и Голгофа с тремя распятиями на возвышении.

Сегодня художники обнажили кризис историзма — времени, когда под вопрос ставится объективность исторического познания и возможности его интерпретации, а из истории выхолащивается сам дух истории. Мы живем в то время, когда архитектура становится антиархитектурой, дизайн — антидизайном, история — антиисторией, живопись — антиживописью, когда атеисты молятся в церкви и пишут картины на религиозные сюжеты. Субъективный взгляд на историю России может заслонить истину, историческую правду. Важно ответственно подходить к интерпретации исторических и литературных образов и опираться на опыт прошлых поколений мастеров искусства.

Литература

1. Блок, М. Апология истории, или Ремесло историка / пер. с фр. — Таллин: Ээсти раамат, 1983. — 184 с.
2. Ле Гофф, Ж. История и память / Жак Ле Гофф; [пер. с франц. К. З. Акопяна]. — Москва: РОССПЭН, 2013. — 303 с.
3. Пигарев, К. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. Пигарев. — Москва: Наука, 1966. — 124 с.
4. Николаева, Н. Передвижники / Н. Николаева. — Москва: И. А. Маевский, 1914. — 48 с.
5. Савицкая, Т. В поисках правды и красоты: очерк о художниках-передвижниках. — Москва, 1976. — 153 с.
6. Федоров-Давыдов, А. Федор Александрович Васильев. 1850–1873. — Москва, 1955. — 26 с.

УДК 7.036.1 (=161.1)

Н. Д. Корина

Москва, Россия

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств РАХ

РУССКИЕ ИСТОРИИ КАФЕ «ГРЕКО»

Картина «В кафе “Греко”» является знаковой в творчестве ее создателя — народного художника СССР Виктора Ивановича Иванова. На данном коллективном портрете изображены его друзья-живописцы и сам автор, размышляющие о важных философских вопросах, сидя за столиком легендарного итальянского кафе. Эта старинная кофейня давно стала не просто одной из множества достопримечательностей Рима, но и особым местом для русской культуры, связанным с именами великих писателей, художников и поэтов прошлого.

Ключевые слова: В. И. Иванов, Г. М. Коржев, суровый стиль, кафе «Греко», портрет, живопись

Natalia D. Korina

Moscow, Russia

Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts of
the Russian Academy of Sciences

RUSSIAN STORIES FROM THE ANTICO CAFFE GRECO

*The painting titled *In the Antico Caffè Greco* is one of the key masterpieces in the legacy of Victor Ivanov, the renowned Soviet painter and People's Artist of the USSR. The collective portrait depicts Ivanov's fellow painters (along with the artist himself), engulfed by philosophical questions amidst the tables of the legendary Italian cafe. The cafe itself, since the 19th century, has been a focal point for Russian artists, writers and poets, who found themselves in the Eternal City.*

Keywords: Victor Ivanov, Geliy Korzhev, severe style, brutalism, Antico Caffè Greco, portait, painting

*«О России я могу писать только в Риме,
только там она предстает мне вся во всей своей
громаде...»¹*

Каждый большой художник остается в истории искусства своим знаковым произведением, которое в какой-то момент определяет его профессиональную судьбу, становится камертоном творчества. Несмотря на то,

¹ Цитата из письма Н. В. Гоголя к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года.



Ил. 1. В. И. Иванов. В кафе «Греко», 1974

что Виктор Иванович Иванов всегда настаивает, что он — живописец русской деревни: «Для меня, жизнь народа, его облик, сущность — главное в искусстве. Я — художник рязанский, народный» [6, с. 4], бесспорно и то, что работа «В кафе «Греко»»², выполненная в жанре коллективного портрета-размышления, является одной из самых известных его картин, до сих пор завораживающих зрителя неизъяснимой тайной происходящего на полотне (ил. 1).

Написанная в 1974 г. после посещения Рима, она стала не только творческим итогом удивительного путешествия в «вечный город», но картиной-символом, в которой нет ничего случайного: от кругового построения композиции до изображенных фоном по стенам интерьера кафе сюжетов. Здесь Ивановым были угаданы и органично сплетены воедино сразу несколько пластов: временной, исторический, смысловой, живописный,

² Существует несколько авторских повторений картины, хранящихся в ГТГ, ГРМ, Радищевском музее.



Ил. 2. Рим. Кафе “Греко”. Фото

личный и общественный. Всегда интересно, что же движет художником в такие моменты: интуиция или разум, насколько осознает он свой замысел изначально, или же новые идеи прорастают по мере воплощения? Наверное, это и есть непостижимая магия творчества, которую можно только почувствовать и попытаться ухватить, но никак не описать логически.

На этот вопрос отчасти отвечает сам художник: «Картина “В кафе Греко” дает возможность понять целенаправленность моего творчества, и не только моего. На картине изображены пять советских художников: Гелий Коржев, Петр Оссовский, Ефрем Зверьков, Дмитрий Жилинский и автор этой картины. Будучи в Италии с выставкой своих картин³, мы зашли в кафе “Греко” (ил. 2.).

Кафе существует без изменений уже два столетия. Внутри те же стены, тот же интерьер, те же столики и кресла. Над одним из столиков, на стене портрет Гоголя. Здесь его столик. Здесь он был. Русские, приезжая в Италию, любили это кафе. Посылая из России письма, часто писали просто: Рим, кафе “Греко”. Расположено оно на площади Испании, недалеко жил Гоголь, рядом была мастерская художника Александра Иванова. За одним из столиков, где могли бы сидеть Гоголь, Александр Иванов, Тургенев, Достоевский... оказались пять русских художников. Что мы могли чувствовать, молодые,

³ В 1973 году в Риме состоялась выставка пяти советских художников “сурового стиля”, которая с успехом была показана также в других городах Италии: Турине, Болонье и Милане. На открытии присутствовали и сами живописцы, изображенные на картине.



Ил. 3. Кафе «Греко». Интерьер. Фото

но уже зрелые художники? Прошлое не только великое, но и требовательное. Вы, наши потомки, на что способны? Наступили часы внутреннего ответа каждого перед самим собой и всех вместе — перед историей. Отпущения грехов не будет!» [1, с. 10]. Эта картина написана, как отмечают, в традиции философского портрета, и, действительно, художнику это удалось, ведь будучи непосредственным участником событий, Иванов смог не только филигранно выстроить композиционную мизансцену, но и точно передать внутреннее состояние героев, тот самый момент коллективного размышления. С живописной точки зрения — эта картина представляет собой почти эталонный пример индивидуального стиля Иванова, сформированного путем слияния разных традиций предшественников, его учителей с оригинальной аналитической манерой письма мастера, в которой есть и крепкий рисунок, и четкость линий, аскетизм и конструктивность формы, сочетающиеся с насыщенным колоритом из плотных цветовых пятен. Да и место действия говорит само за себя — историческая достопримечательность Рима — легендарное кафе «Греко» особо значимое для русской культуры, как будто хранит до сих пор дух великих соотечественников, которые там бывали. Именно этот дух стремилась ощутить и наполниться им группа советских живописцев, чье искусство продолжало славные традиции предков уже во второй половине века двадцатого (ил. 3).

Находящееся на одной из самых изысканных улиц Италии по адресу Виа Кондотти, 86, кафе «Греко» уже давно стало культовым объектом для посещения. За свою почти трехсотлетнюю историю (эта самая старая



Ил. 4. Ренато Гуттузо. Кафе Греко, 1976

кофейня в Риме была основана в 1760 г. греком Николой Делла Маддалена. — Н. К.) оно пережило немало событий. Так, продолжая работать в период континентальной блокады времен Наполеона, вскоре оно стало убежищем для патриотично настроенных граждан, недовольных французским присутствием. «Именно в этот период Кафе принимает на себя роль культурного центра, где укрывались единомышленники — интеллектуалы и аристократы. Кафе Греко приобрело имидж своеобразного салона, клуба — места, где можно поговорить о политике, литературе или даже заняться подготовкой революции. С тех пор Кафе — место литературных дискуссий. Традиция встреч известных деятелей культуры, литературы и искусства сохранилась и до наших дней» [5] (ил. 4).

Важное место оно занимает и для русской культуры, ведь тут бывали Карл Брюллов, Александр Иванов, Орест Кипренский, Николай Бенуа, Иван Тургенев, Николай Гоголь, который написал здесь главы поэмы «Мертвые души» (ил. 5).

Это знаменитое кафе не раз становилось и само героем картин многих известных живописцев: Ренато Гуттузо, Джорджо де Кирико, Таира Салахова (ил. 6), и, конечно, одна из лучших в этом ряду — авторства Иванова (ил. 1).



Ил. 5. Гоголь в кафе «Греко». Фрагмент



Ил. 6. Таир Салахов. Рим. Кафе Греко, 2002



Ил. 7. В. И. Иванов в своей мастерской, 2018. Фото: Рауль Скрылев

Но каким бы легендарным ни было изображенное место действия, главным в картине Иванова, безусловно, остаются герои — русские художники, пришедшие сюда на встречу с великим прошлым. Их портреты составляют отдельную часть творческого наследия мастера, ведь проработкой образов он занимался крайне тщательно, начиная от карандашных эскизов, до живописных этюдов каждой модели (ил. 7).

И это не удивительно, ведь даже говоря о времени своего обучения, Иванов отмечал: «Я начинал с портрета, с внимания к человеку. Пейзаж, натюрморт для меня были второстепенны» [6, с. 3]. Существует множество подготовительных работ, в которых мы видим, как рождались образы его друзей. «Все рисунки для картины “В кафе “Греко” сделаны после окончательно найденной композиции, когда задача каждого из изображенных в общей идее композиции была ясна (ил. 8).

Все эти рисунки целевые, с уже заданным психологическим состоянием изображенных и свойствами их характеров» [3, с. 110]. Один из них — Гелий Михайлович Коржев (ил. 9–11).

Надо сказать, что знакомы они были еще со времен учебы в московской средней художественной школе (МСХШ), которая во время Великой Отечественной войны была эвакуирована, об этом периоде Виктор Иванович вспоминает так: «Есть знаковые явления Отечественной войны. В чем знаковость? Например, в отношении государства, власти к будущему нашего искусства. Нужно было сохранить художественную школу — и ее



Ил. 8. В. И. Иванов. Картон к картине “В кафе “Греко”, 1974



Ил. 9. Гелий Михайлович Коржев. Фото



Ил. 10. В. И. Иванов. Гелий Коржев.
Рисунок к картине «В кафе “Греко”»,
1973



Ил. 11. В. И. Иванов. Гелий Коржев.
Рисунок к картине «В кафе “Греко”»,
1973

отправили подальше от войны, в Башкирию. Более того, был приказ учеников призывного возраста из школы на фронт не брать. Это говорит о вере в победу, о заботе сохранить талантливых ребят для будущего нашего искусства! Школа оправдала себя. Лучшие художники нашей страны вышли из ее стен. Г. Коржев, П. Оссовский, я, В. Гаврилов, И. Сорокин, А. Ткачев, В. Пурыгин, К. Власова, В. Стожаров, Е. Голихин, И. Попов, С. Тутунов, А. Горский, В. Бабицын, Л. Котляров, И. Годин, А. Тутунов, П. Никонов, Н. Андронов — всех не перечислить, все мы из этой школы!» [2, с. 17].

Коржев также высоко ценил Иванова, говоря, что он один из тех художников, которые формировали советское искусство 1960 г., с чем нельзя не согласиться, добавляя, что и сам Гелий Михайлович был одним из этих мощных столпов, «суровый стиль» которых проявлялся не только в живописи, но и в характере. Особая принципиальность, твердость и сила духа, безусловно, влияли на их творчество, но и в жизни зачастую не давали поступаться совестью.

В заключении хотелось бы привести слова Гелия Михайловича об Иванове: «Он любит Человека с большой буквы и старается очистить его образ от бытовых подробностей. Для него не так важны морщины на лице, как форма головы. А еще важнее внутренний мир человека. И в своих лучших рисунках художник поднимается до подлинного проникновения в этот мир» [7]. Не будет преувеличением



Ил. 12. Художественные принадлежности из мастерской В. И. Иванова, 2017.
Фото: Рауль Скрялев

сказать, что образы в картине «В кафе “Греко”» всецело отвечают данной характеристике, делая этот коллективный портрет знаковым явлением в русском искусстве XX столетия (ил. 12).

Литература

1. *Виктор Иванов*. Каталог выставки. — Москва: Советский художник, 1985. — 119 с.
2. *Виктор Иванов*. Одной судьбой с народом. — Рязань, 2014.
3. *Виктор Иванов*. Рисунки: альбом / вступ. ст. В. А. Пушкарева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1990. — 182 с.
4. *Гоголь, Н. В.* Полное собрание сочинений: [в 14 томах] / АН СССР. Ин-т рус. Лит. — Москва; Ленинград, 1952. — Т. 12: Письма. — С. 46.
5. *Григорьева Эвелина*. Римская муза искусства с ароматов горького кофе // Третьяковская галерея. — 2020. — № 2 (67). — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2020-67/rimskaya-muza-iskusstva-s-aromatom-gorkogo-kofe> (дата обращения: 12.02.2025).
6. *Казьмина Елена*. Тайны жизни // Слово. — 2001. — Январь — Февраль (№ 1). — С. 3–10; 102–111.
7. *Коржнев, Г. М.* Рисунки Виктора Иванова // Художник. — 1974. — № 11.

ДИНАСТИЙНОСТЬ И КОРПОРАТИВНОСТЬ В СРЕДЕ ХУДОЖНИКОВ: НОВОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

В статье рассматриваются принципы, на основании которых формируются корпорации художников в различные исторические эпохи. Руководствуясь идеей «Нового средневековья», выдвинутой Н. А. Бердяевым, автор рассматривает три этапа в существовании корпораций: средневековые гильдии, Академии эпохи Просвещения и формирующуюся корпоративность Нового средневековья. Для корпорации важна передача традиций. В этом плане формирующиеся династии в художественной среде особо присущи «средневековым» моделям. Среди отечественных художественных династий интересны династии Коржевых и Савиновых-Сухаревых.

Ключевые слова: новое средневековье, художник, гильдия, Академия, Союз художников

Ekaterina E. Surova

Saint Petersburg, Russia

Military Academy of Communications

NAMED AFTER MARSHAL OF THE SOVIET UNION S. M. BUDYONNY DYNASTIC AND CORPORATE CULTURE AMONG ARTISTS: THE NEW MIDDLE AGES

The article examines the principles on the basis of which corporations of artists are formed in various historical epochs. Guided by the idea of the “New Middle Ages” put forward by N. A. Berdyaev, the author examines three stages in the existence of corporations: medieval guilds, Academies of the Enlightenment and the emerging corporatism of the New Middle Ages. The transmission of traditions is important for the corporation. In this regard, the emerging dynasties in the artistic environment are particularly inherent in the “medieval” models. Among the Russian artistic dynasties, the Korzhov and Savinov-Sukharev dynasties are interesting.

Keywords: New Middle Ages, artist, guild, Academy, Union of Artists

Достаточно часто в отечественном художественном пространстве мы встречаем вроде бы одни и те же имена. Но это «имена династийные». В принципе, похожие ситуации можно обнаружить и в других сферах

деятельности, что вынуждает вспомнить о корпоративных принципах, вполне присущих современной культуре. И это заставляет обратиться к метафоре «нового средневековья», с которой мы встречаемся еще в философии Н. А. Бердяева, считавшего, что Новое время исчерпало себя как целостность основополагающих идей и форм, а ему на смену должна прийти следующая эпоха, опирающаяся на духовные основания предшествовавшей традиции. Он полагал: «Когда мы говорим о переходе от новой истории к средневековью, то это есть образный способ выражения» [2, с. 534]. Хотя великий русский философ писал не столько о метафоре, сколько о смене «режимов» культур, когда на смену «дню», рациональности, маскулинности, индивидуализму, приходит «ночь» с ее одухотворенностью, женственностью и мистицизмом: «Новым средневековьем я называю ритмическую смену эпох, переход от рационализма новой истории к иррационализму или сверхнационализму средневекового типа» [2, с. 517]. Надо подчеркнуть, что великий философ отмечал важную особенность русской культуры, в которой одновременно присутствуют признаки как «мужественности характера», так и «женственности души». И это создает для отечественной культуры положение, приоритетное по отношению к остальным традициям, позволяя гармонично войти в новую эпоху.

Также Н. А. Бердяев противопоставлял равенство, характерное для европейской идеологии, иерархичности, вида за последней корпоративный принцип: «Профессиональным союзам, кооперациям, цехам принадлежит, конечно, огромное будущее. И это есть признак возвращения к средневековью на новых началах» [2, с. 541]. За прошедшее столетие данная оценка подтвердилась. Вторили Бердяеву различные мыслители XX в.: Э. Мунье, У. Эко, Ж. Дюран, Н. Элиас, У. Бек, Ю. М. Лотман и другие. Очень разные авторы, но исходившие именно из идей «нового средневековья», или же «смены режимов» в истории. Здесь сформировалась определенная новая традиция рассмотрения исторического времени, в котором принципы повторяются «через такт», то есть как смена «дня-ночи», «бинарного-тернарного», «горизонтального-вертикального» и т. д. Нам важно здесь признать главное: новый период истории, который включает наше собственное существование, предполагает «возрождение» определенной целостности мировосприятия, соотносимого с «теологической» целостностью Средневековья. Меняется на критическое отношение к прогрессу, ставится под сомнение идеология просвещения, индивидуализму противопоставляется персонализм как возможность синкретического сопереживания миру и т. д. Важным, в противоположность просвещенческой идеологии, вновь оказывается вопрос о традиции и преемственности (что, одновременно, не отрицает ценность новаций), который в самых простых формах принимается как связь, а не противопоставленность «отцов и детей», для которой важны не рутинные вопросы «продолжения жизни в последующих поколениях», а передача «наследия» как духовной целостности жизненного труда, опыта, мудрости и значений.

Человека в его существовании определяет деятельность: именно вопрос о созидании как осмысленном и духовном порыве устанавливает границу с миром природы. Как писал все тот же Н. А. Бердяев: «Самый труд должен быть понят как творчество» [2, с. 544]. И именно творческий опыт начинает восприниматься в XX в. как одна из высочайших ценностей. Уходя от традиционных для предшествующей исторической ситуации представлений о структуре общества, пару десятилетий назад появляются, например, идеи Р. Флориды о «креативном классе», переинтерпретируя лидирующую ранее классовую теорию. Теория Флориды сама по себе не оказала существенного влияния на область социальных исследований, но выступила определенным «симптомом» или «маркером», продемонстрировавшим именно изменение отношения к труду. Во второй половине XX столетия по-новому был сформулирован вопрос о досуговой деятельности. С одной стороны, речь шла о свободном выборе «труда», ориентированного на реализацию творческого потенциала индивида, с другой стороны, об основной форме занятости, которая выходит за пределы «меркантильности», хотя отнюдь не отрицает получения «вознаграждения» за нее, в том числе и материального. То есть труд в современной интерпретации стал предполагать не только и не столько необходимость «заработка», сколько именно возможность самореализации для человека, противопоставляясь «работе» как «рутинной неизбежности» и определенному «социальному рабству». В этом плане труд как ценность стал противопоставляться работе как рутине. Само собой, при рассмотрении «высокой» деятельности речь идет о «флагманской» идее труда, а не о реальности конкретного обывателя, вынужденного трудиться ради заработка на том месте, к которому у него есть доступ. И тем не менее, для нашего современника оказалась возможной реализация идеи творческих занятий, соответствующих способностям и пристрастиям личностного порядка. Если в рамках досуга (деятельности, выходящей за пределы «трудового договора», формирующей «повседневное искусство») индивид оказался свободен, то и в выборе профессии он также получил доступ к широкому спектру творческих занятий. В их круг вошли как уже традиционные творческие профессии, так и новые направления «креативного труда», преимущественно в быстро развивающейся сфере услуг. И граница между данными областями деятельности постепенно становится все более прозрачной: профессиональные художники, например, активно участвуют в создании рекламных продуктов. Тем не менее, профессиональная творческая среда сохраняется, продолжая отстаивать свои рубежи как границы, по-своему, «цеховые».

В этом плане приоритетным становится «династийность». Династия — это люди, происходящие из одной семьи, связанные продолжением традиционной деятельности (управления государством, ремесленничеством, творческой в близких видах искусства или науки и т. д.), передающейся между родственниками и от поколения к поколению. В современной

сфере труда это может быть «рабочая», «научная» или «художественная» династия, но обращающаяся к передаче как навыков, так и «духовных основ» деятельности. Хотя сегодня часто династии не имеют четких очертаний и предполагают лишь близкие или пересекающиеся направления деятельности.

В данном случае нас, преимущественно, интересуют династии в области изобразительного искусства. Как правило, мы можем определить «главу» или «основоположника» такой династии. В отличие от династий в других видах деятельности, в художественном творчестве преемственность не предполагает точному следованию по «пути отца». Связывают данные семейные коллективы, как правило, вхождение в профессиональную художественную среду и получение соответствующего образования. Если сравнить принципы «культуры династийности» для различных творческих сред, то, по всей видимости, в целом они будут отличаться. В научной преемственности в рамках одного направления исследований династии существуют не столь отчетливо и редко превышают 2–3 поколения, хотя если брать различные области науки, то «родственников» будет существенно больше, но научных связей и близких взаимодействий здесь обнаружить будет трудно. А вот для «актерских династий», например, цирковых, кинематографических, театральных (зачастую одновременно), длительность существования семейной деятельности, а также включение большого числа «горизонтальных связей» (родственников в одном поколении) может быть весьма большой («Баталовы — Ардовы» — 12 человек). Но, пожалуй, династийность в изобразительном искусстве выше, можно, например, вспомнить род Бенуа. Для данной семьи, «навскидку», на протяжении XIX–XX вв. можно обнаружить как минимум 18 более-менее известных деятелей искусства (архитекторы, живописцы, графики, декораторы и т. д.). Более того, данная династия выходит за пределы русской культуры.

Среди художественных династий интересно вспомнить такие как Коржевы и Савиновы-Сухаревы. Здесь мы как раз встречаем оба принципа: профессионализм и специальное образование. В этом году отмечается столетие со дня рождения Гелия Михайловича Коржева, поэтому с него и его династии мы и начнем.

Петр Васильевич Коржев (1867–1920) был творческим человеком, при этом волею судьбы не стал музыкантом, но всю жизнь был близок творчеству: музицировал и очень хорошо рисовал (нет сведений о художественном образовании, но есть две сохранившиеся картины). Михаил Петрович Коржев (1897–1986) окончил ВХУТЕМАС (далее в нем преподавал) и был архитектором и ландшафтным архитектором. Был членом «Ассоциации новых архитекторов». После реализации нескольких архитектурных проектов, нашел приложение своего творчества в создании «парков нового типа». Среди таковых было планирование территории Всесоюзной Сельскохозяйственной выставки, положившей начало «Центральному парку

культуры и отдыха», «Нескучного сада», «Воробьевых гор», «Лужников» и т. д. В 1930 гг. при его участии появляется мастерская при Моссовете, в которой сформировалась школа ландшафтных архитекторов, а также появился трест Госзеленстрой Министерства Коммунального хозяйства РСФСР (1931–1937). Гелий Михайлович Коржев (1925–2012) — окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова, художник-живописец, Народный художник СССР, Первый секретарь Союза художников РСФСР. Его жена, Кира Владимировна Коржева (Бахтеева) (1923–2007) — окончила Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова, также художник-живописец; дочь, Коржева Ирина Гелиевна (1953–2022) — окончила Московское высшее художественно-промышленное училище им. С. Г. Строганова, художник по стеклу; дочь, Коржева Анастасия Гелиевна (1964) — окончила Московское высшее художественно-промышленное училище им. С. Г. Строганова, художник-монументалист; Коржев Иван Владимирович (1973) — сын И. Г. Коржевой, окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова, скульптор. Несмотря на выбор различных направлений творческой деятельности, все представители семьи были профессиональными и признанными художниками.

Художественная династия Савиновых представлена пятью поколениями. Ее основателем можно назвать Александра Ивановича Савинова (1881–1942), окончившего Императорскую академию художеств, выдающегося живописца и графика, который был участником выставок ключевых дореволюционных художественных объединений: «Мир искусства», «Союз русских художников», «Новое общество художников». Его творческий путь начинался в Саратове, где он закончил Боголюбовское рисовальное училище, а затем решил продолжить обучение в Петербурге. В 1903 г. Александр Савинов поступил в мастерскую Ильи Ефимовича Репина. Сын Александра Савинова, Глеб (1915–2000), в середине 1930 гг. решил последовать примеру отца и стать живописцем (Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры). Ольга Борисовна Богаевская, жена Глеба Александровича, (1915–2000) также училась в Академии художеств в мастерской Александра Осьмеркина. Наталья Савинова (1945) дочь Глеба Савинова и Ольги Богаевской, стала ярким представителем ленинградской школы керамики. Окончила Санкт-Петербургскую Художественно-промышленную Академию им. А. Л. Штиглица (кафедра художественной керамики и стекла). Ее дочь, Екатерина Александровна Сухарева (Задорина) (1969) — петербургская художница-керамист (отец — Александр Евгеньевич Задорин, 1941–2006, окончил ЛВХПУ им. Мухиной, учился на кафедре керамики и стекла), окончила Санкт-Петербургскую Художественно-промышленную Академию им. А. Л. Штиглица (кафедра художественной керамики и стекла). Ее дочь, Полина Егоровна Сухарева, окончила Санкт-Петербургскую Художественно-промышленную Академию им. А. Л. Штиглица, отделение графики и плаката.

Надо отметить, что «династийных» профессиональных художников сегодня много, по крайней мере, с глубиной в три поколения, как, например, династия Солодковых (Лев Степанович Солодков (1939, СПбГХПА им. А. Л. Штигилица), Татьяна Львовна Солодкова (1967–2023, СПбГХПА им. А. Л. Штигилица), ее сын, Александр Тарасович Пышта (СПбГХПА им. А. Л. Штигилица), а также брат Льва Степановича, Владимир Степанович Солодков. Такая ситуация позволяет сохранять традиции в отечественном искусстве несмотря на то, что условия для работы профессиональных художников по сравнению с советским периодом нашей истории стали существенно сложнее: нет отчетливого трудоустройства как на советских художественных комбинатах, сложнее с заказами и т. д., и это стало определенной «платой» за свободу самовыражения и выбора приоритетов в творчестве. То есть «художник» как таковой перестает постепенно быть специальностью, имеющей массовую востребованность со стороны государства. Тем не менее, сохраняются такие организации как Союз художников, который удерживает «цеховые» принципы профессионализма, хотя гораздо меньше уже поддерживает самих авторов произведений. И тут опять вернемся к вопросу о «цеховых принципах» и «гильдиях» как одной из основ средневековой (а, следовательно, и новосредневековой) культуры труда.

Если говорить об отечественном средневековье и его гильдийных принципах, то сложно определить строгие закономерности и нормы их формирования. Но вот средневековый, особенно итальянский, город дает нам отчетливое представление о формировании корпоративных моделей. Поэтому мы и обратимся к нему как примеру. Появление европейского средневекового города, как и любого города в истории, быстро специализирует занятость населения в той или иной сфере, а также упорядочивает взаимоотношения как между представителями различных специальностей внутри «цехов», а также на «рынках». Особенно интересно данная ситуация разворачивается в итальянских коммунах, где городские традиции имеют различные основания, в том числе и исторические. Лидерство по скорости формирования корпораций была Венеция, где уже к середине четырнадцатого века появилось порядка пятидесяти гильдий. Часто ссылаются на слова поэта Франческо Петрарки, который в произведении «*Epistole Seniles*» (1364) отмечал особое высокое формирование в Венецианской коммуне «центра свободы, мира и справедливости», называл ее богатым городом, стоящим «на прочном фундаменте» «гражданской гармонии». Такое «гражданское общество», прежде всего обнаруживается в гильдиях, а одной из старейших среди них была «*Arte dei depentori*», гильдия художников, появившаяся в 1271 г. До ее появления художественные работы выполнялись преимущественно приглашаемыми византийскими мастерами. Но после падения Константинополя, в котором венецианцы приняли непосредственное участие, в город были привезены многие художественные ценности, а также появились собственные мастера. В этот же период

в храмах начинают писать запрестольные образы на деревянных панелях, уходя от доминирующих ранее мозаик и фресок, влияние византийского искусства сохранялось, но появились и особенности «европейские», например, «интернациональная готика». Также изображения все чаще обращаются к житиям святых, «просвещая» паству.

В гильдию *«Arte dei depentori»* входят позолотчики, рисовальщики, создающие рисунки для тканей, вышивальщицы, мастера по обработке кожи с золотым тиснением, изготовители игральные карт, масок, вывесок, и художники в общепринятом смысле. Это ремесленническая гильдия, в которой формируется общая жизнь, а рождения или смерти (как и другие значимые события) переживаются совместно; в которой налажена система преемственности и то, что мы полагаем как династичность, то есть вхождение в корпорацию, в первую очередь собственных детей, для остальных же вводятся дополнительные требования, которые со временем ужесточаются; это система взаимопомощи, обеспечивающая возможность даже в сложных ситуациях продолжать трудиться; это определенные правила взаимодействия при создании «продукта» и его последующей реализации и т. д. Мастер далек от «высокого искусства» — он выполняет заказ, преимущественно в рамках «канона», он «работает». Отдельные имена мастеров на первом этапе мало известны. Первым, подписывающим свои произведения художником Венеции был Паоло Венециано работавший в 1310–1358 гг. За ним появились Лоренцо Венециано (работы датированы 1356–1379 гг.), Якобелло дель Фьоре (1370–1439) и т. д. Судя по всему, большой доход для гильдии приносило изготовление карнавальных масок (и не только, маски носили и в повседневной жизни, преимущественно с августа до Великого поста, а некоторые и постоянно), да и само проведение карнавала, который осуществлялся гильдией художников. Уже в 1436 г. создатели масок основывают собственную гильдию. К этому моменту формируется династия Беллини, основателем которой был Якопо, художниками стали его сыновья Джентиле и Джованни, а также дочь Никколоза, которая вышла замуж за известного живописца Андреа Мантенью. Кстати, приемного отца Мантенью, Франческо Скварчоне, называют основателем первой гильдии св. Луки. Святой Лука рассматривался как покровитель художников, с одной стороны, с другой стороны, именно в Падуе, где работал Скварчоне, находились мощи святого.

Достаточно быстро гильдии художников формируются в других регионах. В Лондоне, например, в 1283 г. А гильдии св. Луки появляются в Антверпене в 1382 г., далее распространяются в Нидерландах и по Рейну. Во Франции статут художников появляется в 1268 г. (статут LXXVIII «О парижских живописцах и седельщиках, их ордонансах и постановлениях» в «Книге ремёсел» — кодексе, охватывающем порядка ста специализаций). Постепенно происходит отделение ремесел от «свободных искусств». Во Флоренции открывается в 1562 г. Академия рисунка, которую поддерживает Козимо Медичи. Это было первое

заведение, в котором учили живописи, скульптуре и архитектуре. Идею того, что искусству достойно учиться и знатым людям, поскольку это «свободные искусства», активно продвигает Джорджо Вазари. Возникает отчетливое противопоставление художника мастеру, поэтому великие живописцы Возрождения все меньше оказываются связаны с гильдиями (кто-то уходит, кто-то не вступает). Гильдия поддерживала художника в трудных ситуациях, представляя, по сути, «трудовую семью», но она же ограничивала творческий потенциал, к тому же ремесленник по статусу был существенно ниже «нобилей», в то время как многие выдающиеся творцы-титаны Возрождения вели жизнь вполне аристократическую, а Микельанджело и происходил из знатного рода.

Академии художеств, так же, как и ранее корпорации, быстро распространились в Европе и оказались противопоставлением гильдии. В 1577 г. в Риме открывается Академия св. Луки, продолжив некоторые традиции типичной римской ремесленной гильдии, включавшей «живописцев, миниатюристов и вышивальщиц», имелся в ней устав и привилегии, дарованные папой. В 1593 г. она была преобразована, ориентируясь на Флорентийскую Академию рисунка, что привнесло «академическое преподавание»: рисование гипсовых слепков классических скульптур и орнаментов, натурщиков, предметов, манекенов, драпировок из тканей и т. д. Изначально академия предполагала обучение живописи, скульптуре и рисунку, позднее к ним добавилась архитектура. Появились и теоретические работы о преподавании в рамках академических принципов, первой из которых стал трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Цуккарро (1607), что демонстрировало, в том числе, противостояние в искусстве Италии подходов к искусству у маньеристов и карраваджистов.

Во всех культурных центрах Европы появляются Академии художеств, хотя судьбы их различны. Важно то, что они постепенно вытесняют гильдии, хотя и наследуют некоторые их функции, поскольку среди основных задач предполагают поддержание художественных традиций.

В России также еще в петровскую эпоху появляется проект создания «Академии наук и курьезных художеств», позднее он будет реализован и в Санкт-Петербургской Академии наук, где осуществляла свою деятельность Гравировальная палата. При Петре I была при типографии открыта рисовальная школа, которая иногда именовалась академией. И только в 1759–1763 гг. появилась Императорская Академия художеств (или же Петербургская). Стоит отметить, что, как и для гильдий, для академии был принят устав и правительственные привилегии. Постепенно развиваясь, в первой половине XIX в. Академия художеств становится достаточно авторитетной и «элитарной», но во второй половине века ситуация несколько меняется: происходит изменение устава (1859), а также доступ в нее становится свободным, она является открытым учебным заведением (вольнотруженики). Большое число обучавшихся в ней талантливых молодых людей приводит, с одной стороны, к росту художественной культуры

в России, появляются даже требования (Басин) не признавать заслуги, статус и звания приезжающих иностранных деятелей искусства. С другой стороны, интерес молодых художников сместился от академических тем к реалистическим сюжетам. Это приводит к «бунту 14», а в дальнейшем к появлению передвижников.

А в 1882 г. в Петербурге открывается новая организация — Общество поощрения художников (хотя как круг меценатов оно существовало с 1821 г.), до определенной степени противостоящее Академии. Общество поддерживало художников материально, организовывало поездки за границу для продолжения обучения, устраивало выставки, издавало художественные журналы. Почти с начала деятельности общество поддерживало рисовальные школы, открывавшиеся при промышленных предприятиях, что, в целом, предполагало подготовку художников-ремесленников. Когда в 1906 г. директором школы стал Н. Рерих, в ней появились рукодельная, ткацкая, иконописная, керамическая, живопись по фарфору, чеканки и пр. мастерские. После Октябрьской революции, спустя некоторое время, в здании Общества открывается Ленинградский союз советских художников, ставший до некоторой степени его правопреемником. Но для страны в целом появляется единый Союз художников СССР, хотя формируется он, в отличие от региональных отделений, долго, а Устав принимает только в 1957 г.

И вот здесь мы можем увидеть, как ряд идей Нового средневековья успешно реализовался в Советское время. Профессиональный художник должен был быть членом Союза. Это позволяло ему официально быть художником, получать материалы, необходимые для работы и участвовать в выставках. Был создан Художественный фонд СССР, обеспечивающий социальные потребности художников (зарплаты, мастерские, квартиры, детсады, лечебные заведения, заведения для отдыха и пр.), а также заказы. Организовывались творческие школы, дачи, дома творчества, формировавшие профессиональное общение, обмен опытом и отдых, организовывались творческие поездки по стране, а иногда и за рубеж. Создавались художественные комбинаты, в которые от государственных организаций поступали заявки на проведение художественных работ, распределявшиеся между художниками. Союз художников обеспечивал выставочную деятельность (Дирекция выставок), осуществлял издательскую деятельность. С одной стороны, такие благодатные условия были весьма привлекательны. С другой стороны, они превращали свободного художника в ремесленника, кроме того, вызывали определенную конкуренцию внутри художественной среды. Тем не менее, на данном этапе можно наблюдать отчетливое формирование художественных династий. И все, сказанное выше, по сути, выявляет в деятельности Союза художников черты гильдийности: приоритетность образования, получаемого в определенных художественных вузах, поддерживаемых корпорацией, организация совместной жизни, как профессиональной, так и приватной

внутри Союза художников, распределение заказов и проведение выставок, обеспечение социальных гарантий, в том числе, приоритеты для вхождения в профессиональную среду (от получения образования до вступления в Союз) для родственников художников и т. д.

Таким образом, мы можем наблюдать определенную динамику исторических форм корпоративной организации в среде художников. В Средневековье формируются художественные гильдии, предполагающие трансляцию традиции создания художественных произведений, организацию жизни и деятельности представителей профессии и их семей. Далее они сменяются Академиями, соответствующими принципам эпохи Просвещения и предполагающие для художника особый статус, а для творчества — свободу самовыражения, пусть даже отчасти ограниченную наличием заказов. В XX столетии, по крайней мере в Советском Союзе, корпоративный принцип опять начинает доминировать, формируя творческий союз, существенно напоминающий по своим функциям гильдию, хотя и нового порядка (Новое средневековье). После завершения существования Страны Советов прекращается деятельность Союза художников СССР. Но организуется Союз художников Российской Федерации, корпоративные принципы которого существенно уступают советским. То есть художник вновь становится свободным и независимым творцом, теряющим при этом почти все «привилегии» и социальные блага, в том числе, «место работы» формального порядка с привязанностью к трудовой книжке.

В целом, когда разговор заходит о художниках Нового средневековья, речь можно вести, прежде всего, об отечественных художниках, и это имеет свои основания. Попытки создания крупных художественных объединений в Западной Европе происходят в первой половине XX в., но к настоящему моменту авторы объединяются, преимущественно, вокруг конкретного выставочного проекта. Также они стараются избегать традиционных установок, ориентируясь на новизну (причем, в том числе и при цитировании), а также стремятся быть независимыми от каких-либо связей (по крайней мере, декларируют это).

Но на примере отечественного искусства мы можем сделать вывод, что преемственность в современном искусстве сохраняется, как продолжают существовать и художественные династии (и некоторые гильдийные принципы). Трудовые династии поощрялись Советским государством, что стимулировало передачу профессиональных навыков детям. Но в художественной среде сформировался и особый стиль жизни, который остается до сих пор привлекательным, а также сохраняется почтительное отношение в обществе к представителям творческих профессий. Во многом принадлежность к творческой среде мыслится как элитарность. Дети художников часто идут по стопам родителей, и всем понятно, что это «легкий» путь: войти в профессию «со стороны» по-прежнему не так просто. Хотя внединастийных художников становится все больше, они

идут по пути «покорения мира», поиска нового, в то время как представители династий выступают как хранители традиции. И то, и другое важно. Но все же, насколько привлекательной в своей символической и духовной нагруженности выглядит эпоха средневековья, настолько же прекрасной воспринимается художественная династийность сегодня, сохраняя традиции как в их формальном, так и в духовном плане, передавая опыт от отцов к детям. И это позволяет поставить вопрос о том, что, возможно, эпоха «Нового средневековья» с ее ремесленничеством, династийностью, высокими ориентирами духовности и веры отнюдь не исчерпана, а нас ожидает новый этап ее развития. Конечно же, мы не встретим на этом этапе повторения пройденного. Профессиональному искусству сегодня все больше противопоставляется «искусство повседневности», хендмейд. Часто трудно найти границу, которая их разделяет. Большое число наших современников посещают изостудии и мастер-классы, огромное число роликов, содержащих обучающие материалы находится в интернете. Определить границы искусства и мастерства, профессионального и профанного часто оказывается достаточно трудно. Как все труднее определить и границы самого представления об искусстве. Тем не менее, Союз художников продолжает существовать, и сохраняется надежда на то, что впереди его ждет новый и важный этап, на котором традиции и новации найдут свое место, а художники будут ощущать себя достойнейшими членами общества.

Литература

1. *Бек, К.* История Венеции / пер Е. В. Морозовой. — Москва: Весь мир, 2002. — 192 с.
2. *Бердяев, Н. А.* Философия неравенства / сост. и отв. ред. О. А. Платонов. — Москва: Институт русской цивилизации, 2012.
3. *Конова, Л. С.* Санкт-Петербургский Союз художников: краткая хроника: 1932–2009. Часть I: 1932–1945 // Петербургские искусствоведческие тетради. — Санкт-Петербург, 2009. — Вып. 16. — С. 71–79.

**«СУРОВЫЙ СТИЛЬ» В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ:
ФИЛОСОФИЯ НАПРАВЛЕНИЯ**

Автором статьи предпринята попытка выявить мировоззренческие установки, определившие идейно-содержательные и формально-стилистические особенности искусства мастеров «сурового стиля» как представителей определенного поколения советской интеллигенции — поколения шестидесятников. Характеризуются историко-культурные реалии, в которых происходило формирование явления. Дается общая характеристика направления с позиции философского осмысления названного феномена, выявляется круг произведений, воспринимающийся сегодня как ценностно-смысловое ядро «сурового стиля».

Ключевые слова: суровый стиль, соцреализм, шестидесятники, оттепель, советское искусство, Г. М. Коржев

Anna K. Velichko

Volgograd, Russia

The Mashkov Volgograd Museum of Fine Art

**“AUSTERE STYLE” IN SOVIET ART: PHILOSOPHY OF THE
DIRECTION**

The author of the article attempts to identify the ideological, substantive and formal-stylistic features of the art of the masters of the “austere style” as representatives of a certain generation of the Soviet intelligentsia — the generation of the sixties. The general characteristic of the direction from the position of philosophical understanding of the cultural phenomenon. In the article the author revealed the circle of works, today perceived as the value and semantic core of the “austere style”.

Keywords: austere style, sixties, Soviet art, the Thaw, socialist realism, G. M. Korzhev

В середине 1950-х — начале 1960 гг. в отечественной культуре происходили значительные изменения, повлекшие разветвление и усложнение иерархии ее внутренних структур и компонентов, был запущен необратимый процесс отказа от тотальной культурной однородности. Наступление периода хрущевской оттепели позволило перестроить систему социокультурных институтов, действовавшую при И. В. Сталине, в которой не приветствовалось существование никаких иных форм

творческой деятельности, кроме как официально признанных и идеологически верных, иными словами, соцреалистических. Пересмотр ранее действовавших догм и идеологических ограничений в сфере культуры позволил появиться в СССР неофициальному и полуофициальному («полузапрещенному-полуразрешенному») искусству.

Художники, отказавшиеся от смысловых и эстетических установок соцреализма, ощутили свободу в выборе тем и художественных приемов; они предприняли попытку решить невероятно сложную задачу своего времени — срастить, соединить нити отечественной культуры, восстановить лакуны в развитии русского искусства, образовавшиеся в результате обретения в сталинский период монолитного «большого стиля».

Поиск новой правды, нового художественного языка, часто хорошо забытой старой общеизвестной истины стал своеобразным краеугольным камнем для мировоззрения художников-шестидесятников. Здесь необходимо добавить, что это поколение было свидетелем серьезных потрясений и катаклизмов XX в., происходивших в стране и мире в 1930–1940 гг., и, одновременно, оно же явилось участником значительных вселяющих надежду в человечество исторических событий 1950–1960 гг., сопровождавшихся оптимистическими настроениями и верой в безграничные возможности науки и прогресса [1, с. 110].

Несмотря на десакрализацию партийной власти в результате развенчания культа личности вождя, программные заявления о «развитии демократических основ управления», относительную либерализацию в сфере культуры, проникновение в СССР подлинных образцов западноевропейского искусства многих осмыслявших реальность шестидесятников не оставляло ощущение блуждания в темном «историческом лабиринте» [8, с. 57].

Культурная политика непродолжительной оттепели оказалась двойственной, местами парадоксальной. Неслучайно литературовед и критик, исследователь названного периода С. И. Чупринин выбрал эпиграфом своей книги «Оттепель. События. Март 1953 — август 1968 года» многократно повторяемое двуступице: «А мы просо сеяли, сеяли. / А мы просо вытопчем, вытопчем». Известный искусствовед А. К. Якимович в статье «Позднесоветское искусство России, 1960–1990. Документ времени, голос эпохи» пишет об ощущениях и переживаниях «позднесоветского человека» как о крайне противоречивых. Он характеризует позднесоветскую реальность как «абсурдную», «ризоматическую» и утверждает, что главным смысловым ядром полуофициального и неофициального советского искусства был косвенный или прямой вопрос о пребывании творца в условиях «исторического лабиринта». Тезис о том, что «советский человек оказался в измерении «неразличимости/неразрешимости, дебрях смыслов и плетениях знаков» А. К. Якимович подкрепляет мыслью об осознании советскими интеллектуалами своего положения и отражении их миропонимания в произведениях

изобразительного искусства и литературы через вопросы, догадки и прозрения [8, с. 60–61].

Появление в конце 1950-х начале 1960 гг. в советском искусстве нового «стиля», условно названного «суровым», позволяет говорить о стремлении молодого поколения творцов постсталинского периода «улавливать и зримо воплощать сложные, порой неявные интуиции бытия», разрешать внутренние конфликты своей эпохи через создание достоверного образа окружающей действительности [3, с. 27]. Творчество художников Г. М. Коржева, В. Е. Попкова, И. П. Обросова, П. Ф. Никонова, В. И. Иванова, А. В. Васнецова, Т. Т. Салахова, Н. И. Андропова, Д. Д. Жилинского, братьев А. А. и П. А. Смолиных, Е. И. Зверькова и др., как и многие продукты оттепели было противоречивым. На первый взгляд, оно вполне соотносилось с официальной идеологической линией: продолжали развиваться темы человека труда и памяти о Великой Отечественной войне, романтическую окраску получали события Октябрьской революции, освещались поездки на комсомольские стройки и целинные земли. Эти художники довольно быстро получили общественное признание: были приняты в Союз художников СССР, а значит и в систему государственных заказов, участвовали в официальных молодежных выставках, передавали свои произведения в музейные собрания. Однако информационный вакуум сталинской эпохи перестал существовать, начались активные поиски свежих изобразительных решений, принципиально новых художественных форм, которые не всегда принимались властью благосклонно.

Философ Борис Гройс отмечает важную черту времени: «Художники открыли для себя мировую художественную культуру, они стремились не столько сказать новое слово, сколько связать свой личный опыт с мировыми культурными формами. Это стремление выразилось в поиске неких универсальных архетипов, в которых выражается в культуре человеческий опыт вообще (здесь особо отметим работы Г. М. Коржева и В. И. Иванова. — Прим. автора Величко А. К.). Речь может идти о стилизации, при помощи которой художник передает свои личные переживания, эмоции и идеи, вписываемые в общие универсальные культурные схемы» [4, с. 170].

Подтверждает вышесказанное ряд известных произведений «суровых» живописцев, где обращение к художественному опыту предшественников и современников позволяло соединить «раздвоившуюся» нить истории, заполнить культурные пробелы, найти потерянную «правду жизни». Картина «На московских окраинах» (1959) Петра Оссовского стала своеобразной аллюзией на знаменитый заснеженный пейзаж Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу». Произведение Павла Никонова «Наши будни» (1960) в композиционном построении дальнего плана цитирует «Оборону Петрограда» остова Александра Дейнеки. Сюжет картины «Влюбленные» (1959) Гелия Коржева перекликается с литературным наследием Эрнеста Хемингуэя, а кадрированная композиция холста следует приемам итальянских режиссеров-неореалистов Роберто Росселини

и Витторио де Сика. Картина «Полярники» (1960) братьев Александра и Петра Смолиных воспринимается как дань уважения творчеству американского художника Рокуэлла Кента.

Аккумулируя в себе тяжесть личных и общественных переживаний, копившихся в стране десятилетиями, «суровый стиль» как новое художественное явление ставил перед зрителем насущные вопросы: «Зачем это все?», «Где я здесь?», «Какова цель?», «Во имя чего?». Традиционные темы наполнялись новым содержанием, обнажая перед партийными чиновниками в сфере культуры неприглядную правду несоответствия лозунгов и программ реалиям жизни [6, с. 480]. И все же полуофициальные художники искали компромиссы и не стремились к политическим высказываниям, выше всего они ставили профессиональные творческие задачи, возможность создавать свое искусство.

Как верно определил живописец Павел Никонов, произведения многих шестидесятников искусственно загонялись властью в рамку неофициального искусства. «Я не видел [среди близких по духу художников] открытой позиции против режима, у нас не было этого. Но было несогласие с политикой, которая проводилась в области культуры, не режимом, не системой, а отдельными людьми, скорее так. Поликарпов там <...> или Серов мешают — мы скорее так смотрели. Потому что я, например, видел, что Хрущев хочет изменить ситуацию, хочет, но, во-первых, очевидно, над ним висит инерция всей этой массы идеологической, ну, и потом, ему самому трудно в этом разобраться, поскольку он <...> плохо образован в этой части жизни. Мы видели конкретных людей, которые мешали, просто мешали нам спокойно делать то, что мы хотели. А хотели мы всего-навсего свободные выставки, свободный обмен творчеством — вот и все», — делился Никонов [7].

Гелий Коржев в одном из поздних интервью признавался, что в творчестве более всего он дорожит свободой — свободой писать то, что хочется, и так, как он чувствует.

«Обидно, когда люди, не понимающие специфики изобразительного искусства, яростно нападают на те работы, которые наиболее верно и глубоко отражают положения программы партии. Им достаточно того, что на такой работе люди обведены черным контуром, что «одинаковым» сильным мазком художник лепит и одежду, и землю, и лицо, чтобы приклеить к ней ярлык формализм или влияние запада. Так, поступили с работами Никонова «Наши будни», Смолиных «Рыбаки», — писал Виктор Попков в своих дневниках [Цит. по: 2, с. 44].

Петр Оссовский вспоминал, что его картину «Три поколения» (1960), вдохновленную символическими образами классики, все время снимали с экспозиций, «она казалась непригодной по политическим мотивам — неправильно показано колхозное крестьянство, нет кубанских казаков, нет оперетты, нет полевого стана, нет белоснежных одежд <...> Грязные руки, крынка стоит, хлеб ломают, как тысячу лет назад, крошки

собирают, когда у нас так великолепно живет колхозное крестьянство ...» [1, с. 113–114].

Ценностно-смысловым ядром «сурового стиля» стали произведения, не имевшие заданных формально-стилистических рамок, но объединенные видением того, что картина может быть трибуной, где ставятся главные нравственные вопросы жизни, общества, ценности личности и ее опыта [5]. Лаконично описать искусство «сурового стиля» можно как искусство правды о суровых буднях советского человека, но это описание будет неполным, поскольку многие смыслы произведений Гелия Коржева, Виктора Попкова, Андрея Васнецова, Петра Оссовского, Игоря Обросова и др. были сокрыты в метафорах, уподоблялись символу, оставались между строк, часто даже не вполне осознавались художниками. Отчужденность монументальных фигур персонажей картин, подчеркнутая молчаливость героев, общее ощущение неустойчивости, сомнения, неоднозначности несут в себе полотна «В дороге» (1962), «Интернационал» (1957–1958), «Художник» (1961) Г. М. Коржева, «Плотогоны» (1960–1961) Н. И. Андропова, «Строители Братска» (1960–1961), «Белая лошадь» (1961), «Двое» (1966) В. Е. Попкова. В 1960 гг. сформулированные в этих произведениях вопросы о возможном распаде советской действительности [6, с. 480–481] были еще неочевидны, однако, современные исследователи усматривают в крупноформатных картинах, приближенных к монументальной росписи по силе воздействия, намеки на возможное драматичное падение предстоящих перед зрителем великанов.

Таким образом, философия «сурового стиля» акцентировала внимание на экзистенциальных вопросах советской действительности, внутренних переживаниях и размышлениях советского человека. Образность этого направления была одновременно и однозначной, и метафоричной. Работы художников, пусть порой и вписываясь в официальную идеологию, вскрывали несоответствие между пропагандируемыми идеалами и реальной жизнью. Это искусство стало важным культурным наследием, отражающим радости и страдания людей того времени.

Литература

1. Бурганова, М. А. Последняя утопия советской эпохи: Власть и искусство в годы «оттепели» // *Собрание (Собрание)*. — 2009. — № 1 (20). — С. 110–119.
2. Виктор Попков. Каталог выставки. — Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2024. — 328 с.
3. Гавриляченко, С. А. Гелий Коржев и русская совесть // *Юный художник*. — 2016. — № 7. — С. 24–29.
4. Гройс, Б. Ранние тексты: 1976–1990. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 496 с.
5. Кружкова, Т. С. Гелий Коржев: герои революции, забытые ветераны и тюрлики // *Arzamas. academy*: [сайт]. — URL: <https://arzamas.academy/materials/2483> (дата обращения: 08.02.2025).

6. *Кружкова, Т. С.* Строгие юноши оттепели: к вопросу о генезисе «сурового стиля» // Оттепель: каталог выставки. — Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2017. — С. 470–482.
7. *Павел Никонов* о художниках «Девятки», судьбе отца и годах жизни в деревенском затворничестве // Устная история: [сайт]. — URL: <https://oralhistory.ru/talks/ogh-1517/text> (дата обращения: 08.02.2025).
8. *Якимович, А. К.* Позднесоветское искусство России, 1960–1990. Документ времени, голос эпохи // Собрание (Собрание). — 2011. — № 3 (20). — С. 56–63.

Научный руководитель – Наталья Борисовна Шипулина, кандидат философских наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

УДК 75.052:7.036.1 (=161.1) Korzhev

П. М. Ткаченко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский политехнический университет

Петра Великого

Ю. И. Карпова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский политехнический университет

Петра Великого

**ГОРИЗОНТЫ СУРОВОГО СТИЛЯ:
ТВОРЧЕСТВО Г. М. КОРЖЕВА В КОНТЕКСТЕ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА**

Анализируя живописные работы Гелия Коржева, автор выделяет ключевые черты его индивидуального стиля, основанного на создании глубоких психологических образов и философских размышлений. В своих произведениях Коржев акцентирует внимание на внутренней борьбе человека, раскрывая экзистенциальные темы, особенно в контексте социальных и политических потрясений. Ярким примером его подхода является использование элементов «сурового стиля», который через реалистичные образы отражает правду жизни, её трудности и борьбу за выживание.

Ключевые слова: социалистический реализм, суровый стиль, философия искусства, экзистенциальная борьба

Polina M. Tkachenko

Saint Petersburg, Russia

Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

Juliana I. Karpova

Saint Petersburg, Russia

Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

**HORIZONS OF SEVERE STYLE:
THE WORK OF G. M. KORZHEV IN THE CONTEXT
OF NATIONAL ART**

Analyzing the paintings of Geliy Korzhev, the author highlights key features of his individual style, characterized by deep psychological imagery and philosophical reflections. In his works, Korzhev focuses on the inner struggle of man, revealing existential themes, particularly in the context of social and political upheavals. A notable example of his approach is the use of elements of the «severe style» which, through realistic and unembellished images, reflects the harsh truth of life, its difficulties, and the struggle for survival.

Keywords: Geliy Korzhev, Socialist Realism, severe style, philosophy of art, existential struggle

Исследование творчества Гелия Коржева остаётся актуальным не только для понимания советского искусства, но и для глубокого осмысления культурных и социальных процессов, которые затрагивают общество до сих пор. Его работы — это больше, чем просто часть художественной истории, — это метафоры человеческой природы, борьбы и существования в условиях перемен и кризисов. Наследие художника активно изучается искусствоведами, исследующими не только его вклад в «суровый стиль», но и его влияние на современное искусство и социальные дискуссии.

«Я хочу, чтобы зритель подумал, взглянув на мою картину, о чём-то важном для себя, чтобы у него возникли вопросы, и чтобы не всегда на них можно было дать ответ сразу» [7].

Эта цитата как нельзя лучше отражает суть живописи художника, которая выходит за рамки поверхностного восприятия. Творчество Гелия Коржева всегда было направлено на то, чтобы побудить зрителя к размышлению, к глубокому внутреннему диалогу с самим собой. Его картины, несмотря на кажущуюся простоту и реалистичность, были сложными по содержанию и насыщены символизмом, который не всегда очевиден на первый взгляд.

Коржев не стремился к тому, чтобы зритель принимал его видение мира как единственно верное. Напротив, он создавал произведения, которые вызвали вопросы и провоцировали поиск ответов. Это философское и одновременно гуманистическое отношение к искусству позволило его работам стать не просто художественными произведениями, но и важной частью культурного диалога.

Проблема заключается в том, что Коржев не был типичным представителем социалистического реализма, несмотря на его видимую приверженность этому направлению. Его картины выходили за пределы официальной эстетики и касались вопросов, которые были далеко не всегда удобны для власти. В его работах можно увидеть не только воспевание героизма и трудовых подвигов, но и откровенное изображение боли, страданий, одиночества и отчаяния, изображение изнанки социалистического общества. Это делает его творчество многослойным и сложным для однозначной интерпретации.

Сегодня, когда историческая дистанция позволяет взглянуть на творчество Коржева более объективно, становится очевидным, что его работы нельзя сводить к пропагандистским образам. Они представляют глубокий философский комментарий на тему борьбы человека с обстоятельствами, его внутреннего мира и столкновения с жестокой реальностью. Актуальность изучения его наследия заключается в необходимости переоценки и глубокого анализа тех аспектов, которые долгое время оставались в тени — личной борьбы художника с системой, сложного взаимодействия

с официальной идеологией и попытки создать произведения, которые говорят о вечных человеческих ценностях.

Важно понять, что скрывалось за масками его персонажей, за метафорами его сюжетов. Как и любой великий художник, Коржев воплощал в своих картинах целую вселенную чувств, идей, сомнений и надежд. Погружаясь в его работы, мы попытаемся понять, какие философские и социальные вопросы волновали художника, как они были отражены в его творчестве, и что эти работы могут сказать нам сегодня, спустя десятилетия после их создания.

Коржев, родившийся в 1925 г., на собственном опыте познал суровые реалии жизни в годы Великой Отечественной войны. Вступив во взрослую жизнь в условиях военного времени, он видел, как идеалы революции сталкивались с жестокой реальностью, и как страна боролась за своё выживание. Именно этот опыт глубоко отразился в его творчестве, делая его картины наполненными темой борьбы, страданий и стойкости. В творчестве Гелия Коржева можно выделить три цикла. Первый период был посвящен изображению жизни людей, простых людей, переживших войну, бытовые невзгоды. Как отмечают искусствоведы, Коржев никогда не изображал людей власти, именитых чиновников, прекрасные пейзажи, натюрморты. В центре его внимания — неприукрашенное бытие простого русского человека в разные периоды его жизни, его страдание, грехи, падение, все то, что обычно не изображается художниками. Как писал сам Коржев — он пытался передать «жизнь человека во всей сложности».

Например, серия работ Гелия Коржева под названием «**Дети войны**», созданная в тяжёлые военные годы. Эта серия раскрывает эмоциональные аспекты детства, полностью искаженного условиями войны. Основная идея заключается в том, что война затрагивает всех, но особенно беззащитными становятся дети, для которых каждый день — это борьба за выживание. Например, в картине «Девочка вяжет» (1942) изображена девочка, как символ стойкости и выживания в суровые годы войны.

Советский и российский искусствовед В. Манин часто упоминал, что Коржев и другие художники «сурового стиля» предлагали зрителю более сложное и глубокое восприятие человека, нежели традиционный социалистический реализм. Манин анализировал, как художники использовали личные переживания и символизм, чтобы передать внутренний мир персонажей [6]. В отличие от героизированных образов, созданных его коллегами, Коржев фокусировался на внутреннем мире своих персонажей, их мыслях и чувствах. Это позволило ему придать своим картинам психологическую глубину, которая отсутствовала в произведениях, созданных в рамках идеологии.

Особенно ярко это проявилось в его серии работ, посвящённых Великой Отечественной войне, написанных уже после её завершения. Серия картин «Опаленные огнем войны» показывает не героических персонажей, а людей, погружённых в тяжелый труд, сомнения и борьбу.



Ил. 1. Облака сорок пятого. 1980–1985

Картина «Облака сорок пятого» (ил. 1), как и многие работы Гелия Коржева, глубоко символична и отражает трагизм военного опыта. Мы видим пожилых людей, возможно, ветеранов войны, которые сидят на холме, окружённые спокойным, но безмятежно пустым пейзажем. Их тела, позы и выражения лиц передают опустошённость и боль, пережитые после окончания войны. Они не просто физически присутствуют в этом мире, но, кажется, тяготеют к прошлому, запечатлённому в их памяти [3].

Полотна не прославляют военные подвиги, а показывают горькую правду войны — разрушенные жизни, опустошение, внутренние конфликты. Коржев сознательно шёл против традиционной героизации войны, изображая её не как поле славы, а как трагедию человечества. Это стало одной из формирующих черт «сурового стиля», который через правдивые образы старался вызвать у зрителя глубокие размышления о ценности жизни и человеческого труда. Именно это желание отразить настоящую, непричесанную жизнь стало движущей силой для всего творчества художников «сурового стиля».

Кроме того, в работах Коржева проявляется его осмысление не только военной, но и повседневной жизни советского человека. На картине Гелия Коржева «Утро» изображена женщина, которая задумчиво сидит на краю кровати, склонившись на подоконник, освещённый мягким утренним светом. Этот момент уединения символизирует внутренние размышления человека наедине с собой. Коржев не стремится романтизировать или идеализировать сцену — напротив, он подчёркивает бытовую реальность, простоту, в которой оказалась героиня [1].

Творчество Гелия Коржева неразрывно связано с теми глубокими изменениями, которые происходили в советском искусстве начиная с 1950 г. и продолжались вплоть до распада Советского Союза. Его работы стали своеобразным ответом на выхолощенность и пропагандистский пафос традиционного социалистического реализма. В то время, когда многие художники оставались в рамках официальной идеологии, Коржев пошёл дальше, стремясь показать не только внешние достижения, но и внутренний мир человека, переживающего трудные социальные, политические и личные моменты.

Многие его картины абсолютно не вписывались в идеологию советского общества — он изображал пьющих, опустившихся людей.

Пьянство в послевоенной стране, да и в более поздние годы, было повсеместно распространенной бедой и затронуло почти все российские семьи. Боль и сочувствие испытывает автор к героям таких работ, как «Адам Алексеевич и Ева Петровна» (ил. 2).

Его влияние на последующих художников, как отмечает искусствовед Дмитрий Сарабьянов, было значительным. Именно Коржев и его коллеги по «суровому стилю» заложили основу для нового подхода к искусству, где героика уступала место честному изображению жизни. Художники перестали изображать только радостные победы и начали уделять внимание трудностям, внутренней борьбе и сложностям повседневной жизни. Это создало мощный культурный феномен, который затронул как советское, так и постсоветское искусство [4].

Вторая тема в жизни художника, абсолютно противоположная по смыслу и изобразительному решению первой — цикл работ «Тюрлики» Гелия Коржева — это уникальное собрание картин, созданных в 1980–1990 гг., которые отражают хаос и эмоциональную дезориентацию в постсоветское время. В этих произведениях Коржев создал символические образы странных существ, напоминающих гибриды людей и животных. Эти существа, названные «тюрликами», представляют собой метафору общества, которое утратило своё лицо, потеряв как моральные ориентиры, так и духовные ценности. При знакомстве с этой серией картин невольно возникает аналогия с картинами Иеронима Босха, который также показывает потерю нравственности и моральное разложение общества, облекая людские пороки в символические образы. Работы Коржева олицетворяют обезличенность и дезинтеграцию социальных, культурных и духовных связей. Лица этих существ лишены индивидуальности, они сливаются с разрушенной окружающей средой, что подчёркивает полное чувство утраты и хаоса, царившего в обществе.

Тюрлики — это аллегория людей, которые пытаются выжить в новой социальной реальности, потеряв себя в процессе адаптации к изменившимся обстоятельствам. Их внешность искажена, они как бы растворяются



Ил. 2. Адам Алексеевич и Ева Петровна. 1998



Ил. 3. Мутанты. 1982–1993

в пустоте, что подчёркивает глубокую нестабильность, неопределённость и страх перед будущим, которые ощущали многие в постсоветском пространстве.

Символика существ состоит в том, что они являются результатом деградации моральных устоев, кризиса идентичности и утраты человечности. Образы тюрликов можно рассматривать как воплощение экзистенциального кризиса целого общества, которое борется за своё выживание, но теряет в процессе самих себя. Например, в работе «Мутанты» (ил. 3) изображено собрание тюрликов вокруг председателя — безобразно уродливого мутанта, как метафора подчинения искажённому ложью новому общественному строю — беспорядку.

Хочется отметить высокий профессионализм и фантазию автора в изображении этих удивительных персонажей. Недаром, российские и американские искусствоведы провели параллель данного периода творчества Коржева с Иеронимом Босхом.

Третья тема произведений Коржева, которая приближает его к уровню великих художников (Микеланджело) — библейская тема, которой он посвятил последний этап своей жизни. Обращение к теме важнейших для человека смыслов жизни, любви, отречения, самопожертвования,



Ил. 4. Изгнанные из рая. 1991

предательства, раскрываемых художником через библейские сюжеты, вызывает огромное уважение и восхищение. Работы этого цикла раскрывают основные библейские темы так, как будто жизнь Христа проходила на российской земле. Уникальность композиции Коржева — изображение героев близко, фрагментарно, усиливая внимание зрителя к образу человека. Контраст реалистической живописи, наполненной тяжелой земной краской и легкости фрагментарной композиции, придает особую выразительность произведениям Коржева. Тема любви открывается неожиданно в работе «Изгнанные из рая» (ил. 4). Люди остаются одни во вселенной, но мужчина несет женщину, как самое важное сокровище. У них есть самое главное — любовь и им ничего не страшно — вот эту мысль художник воплотил в произведении.

Одна из сильнейших по воздействию картин библейского цикла — «Иуда» (1987–1993). Изображен человек, но верхняя часть тела срезана краем холста. Зритель может лишь догадываться, что тело повешено. Страшный конец предателя — но здесь ощущается сочувствие автора к человеку, который совершил предательство, как к оступившемуся.

На картине «Искушение» (ил. 5) — мужчина и женщина, и их взаимодействие насыщено символическим значением. Мужчина стоит, отвернувшись от женщины, погружённый в свои мысли или переживания, в то время как женщина тянется к нему, пытаясь прикоснуться или выразить поддержку. Символизм этой работы включает в себя тему отстранённости и истощенной силы. Мужчина, возможно, олицетворяет человека, истощенного как физически, так и духовно, и находящегося на грани отчаяния. Женщина может символизировать последние проблески надежды или попытки вернуться к жизни через связь с другими людьми. Однако её прикосновение, возможно, не достигает цели — мужчина остаётся



Ил. 5. Искушение. 1985–1990

погружённым в свои собственные страдания.

Таким образом, символизм в творчестве Коржева всегда был многослойным и многозначным. Его полотна могли одновременно говорить о конкретных исторических событиях и общечеловеческих проблемах, таких как моральные кризисы, борьба с обстоятельствами и человеческая слабость. Его метафоры становились ключами к пониманию его философского восприятия мира, и через эти символы он передавал своё глубокое размышление о роли искусства, человека и общества.

Хочется отметить еще одну важную фигуру творчества Гелия Коржева — Дон Кихота. Несколько

работ он с любовью посвящает данному герою. Мы видим Дон Кихота в разные моменты его жизни — сражающегося и поверженного. И это неспроста — ведь сам Гелий Коржев и является дон Кихотом в мире искусства, именно он сражается с ложью, лицемерием, пошлостью, салонностью за торжество истины, за глубину раскрытия человеческой сущности в разных проявлениях.

Коржев создал работы, которые остаются актуальными и сегодня. Он мастерски использовал образы и метафоры, чтобы предложить зрителю нечто большее, чем просто визуальный опыт, превращая свои полотна в зеркала, отражающие состояние общества и человека [2].

За последние десятилетия творчество Гелия Коржева стало объектом тщательного изучения среди искусствоведов, пытающихся по-новому взглянуть на его вклад в отечественное и мировое искусство. Его работы, которые в своё время могли восприниматься исключительно как часть советской художественной традиции, сейчас рассматриваются с более широкой точки зрения. Отмечается, что картины художника были не просто документальными иллюстрациями того времени, а глубинными рефлексиями на тему человеческого существования.

В постсоветский период, когда идеология и пропаганда потеряли свою силу, наследие Коржева стало по-новому оцениваться и переосмысляться. Молодые художники обратились к его работам не как к политическим заявлениям, а как к мощным визуальным и философским высказываниям. Такие современные художники, как **Павел Пеперштейн**, **Владимир Дубосарский** и **Александр Виноградов** принадлежат к поколению, которое

начало свою карьеру в поздний советский и постсоветский период или уже активно работали в это время, но находят вдохновение в глубокой символике и философии, которую представлял Гелий Коржев. Их искусство часто связано с критическим осмыслением советского прошлого, его наследия и того, как это прошлое влияет на современность — темы, которые и Коржев глубоко исследовал через свою живопись [5].

Особенно заметным стало его влияние на более поздние художественные течения, такие как московский концептуализм. Хотя, казалось бы, это совершенно разные стили, коржевская концепция суровой правды жизни проникла в работы художников-концептуалистов, которые начали использовать искусство как способ задавать сложные вопросы и исследовать реальность, не ограничиваясь глянцевыми образами. Поэтому, работы Коржева стали своеобразным мостом между реализмом и современными экспериментальными течениями, поскольку его подход к изображению человеческой природы и жизни оказался универсальным и актуальным для разных эпох.

Творчество Гелия Коржева — это масштабное явление, отражающее целую эпоху, которое сложно рассматривать в рамках одного направления или художественной школы. Его искусство, зародившееся на стыке социалистического реализма и «сурового стиля», стало отражением внутреннего мира художника и общества, в котором он жил.

Гелий Коржев — это больше, чем просто классик советского искусства. Он создал образы, которые стали универсальными символами человеческого бытия, пережившими своё время и продолжающими находить отклик в сердцах людей. Также, подводя итоги, можно выделить три ярких цикла его творчества, где художник, оставаясь верным своей художественной технике живописи, раскрывает три образа человека — реалистичный, греховный и божественный.

Новаторство Гелия Коржева как художника-мастера заключается в смелом использовании композиции «срезанный фрагмент», усиливающим внимание зрителя к образу человеческого лица, вызывающем ассоциации с иконописью.

Литература

1. *Антипина, Д. О.* Символическое в творчестве Г. М. Коржева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2015. — № 175. — С. 129–138. — URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/175/antipina_175_129_138.pdf (дата обращения: 29.09.2024).
2. *Дьяколицына, А.* Гелий Коржев: имею право // Третьяковская галерея: [электронный журнал]. — 2016. — № 3 (52). — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2016-52/gelii-korzhev-imeyu-pravo> (дата обращения: 30.09.2024).
3. *Зайцев, Е. В.* Гелий Михайлович Коржев. — Москва: ПАССИМ, 2000. — 111 с.
4. *Коржев Г.* Библия глазами соцреалиста / Г. Коржев. — Москва: СканРус, 2012. — 128 с.

5. *Лосев, А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — Москва: Искусство, 1995. — 320 с.
6. *Манин, В. С.* Русская живопись XX века. Том 3: «Суровый стиль» и его модификации // *Art Panorama*: [сайт]. — URL: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=article&id=48> (дата обращения: 30.09.2024).
7. *Размышления.* Художник может служить // Гелий Коржев: [официальный сайт]. — URL: <https://korzhev.com/hudozhnik/razmyshleniya/> (дата обращения: 31.09.2024).

**ПОИСК СЕБЯ В ИСКУССТВЕ
(О ТВОРЧЕСТВЕ ГЕЛИЯ КОРЖЕВА)**

Творчество Гелия Коржева — это всегда поиск, исследование, стремление проникнуть в глубины действительности. Его путь — это сложная и непростая дорога. Общителен — в меру, в друзьях, товарищах — разборчив. В нем развито чувство самоуважения. Круг общения — предельно сужен. Компании, обществу предпочитает размышляющее одиночество. Отдыху — работу у мольберта, чтению художественной литературы. Более всего ценил классику. Понадобились годы трудных, мучительных поисков, большой упорной работы по совершенствованию мастерства, чтобы найти свой собственный стиль, свои сюжеты и образы. Силой своего таланта Коржев в страшном, порой трагическом раскрывает жизнеутверждающую сущность характера простых советских людей, которые выстояли и победили в самой жестокой из войн. В них мы узнаем историю целого поколения.

Ключевые слова: Г. Коржев, творчество, картины, большая работа по совершенствованию мастерства, собственный стиль, сюжеты и образы

Olga N. Filippova

Moscow, Russia

Russian State Archive for Scientific-Technical Documentation

**FINDING YOURSELF IN ART (ABOUT THE CREATIVE WORK
OF GELI KORZHEV)**

The creative work of Geli Korzhev is always a search, an exploration, an effort to penetrate into the depths of reality. His path is a difficult and difficult road. Sociable — in moderation, in friends, comrades — picky. He has developed a sense of self-respect. The circle of communication is extremely narrowed. He prefers thoughtful solitude to company and society. For recreation — work at the easel, reading fiction. Most of all, he appreciated the classics. It took years of difficult, painful searches, a lot of hard work to improve the skill in order to find your own style, your own plots and images. By the power of his talent, Korzhev reveals in a terrible, sometimes tragic way the life-affirming essence of the character of ordinary Soviet people who stood up and won the most brutal of wars. In them we learn the history of an entire generation.

Keywords: G. Korzhev, the creative work, paintings, a lot of work on improving skills, his own style, plots and images

Гелий Михайлович Коржев родился 7 июля 1925 г. в Москве. Он вырос в семье архитектора, и поэтому макеты архитектурных зданий, акварельные наброски отца, книги по искусству окружали его с самого раннего детства. И поэтому ему очень трудно было вспомнить, когда он впервые взял в руки карандаш или кисть: кажется, что они были с ним всегда. Естественным продолжением этого общения с искусством явилось поступление Коржева в художественную студию Фрунзенского района Москвы, когда ему исполнилось одиннадцать лет. Занятия вела Анна Петровна Сергеева, ученица В. А. Серова и К. Ф. Юона, большой энтузиаст своего дела. Отдавая все свободное время студии, она стремилась не только научить детей рисовать, но и привить им любовь к искусству. Сергеева рассказывала о великих русских художниках, водила учеников в музеи, устраивала выставки их работ. Когда же в Москве в 1939 г. открылась средняя художественная школа, то Коржев, по совету Анны Петровны, решил туда поступить. Несмотря на огромный конкурс, он был принят. Так, началась систематическая учеба, каждодневное постижение основ художественной грамоты. А потом наступила Великая Отечественная война и с нею ночные дежурства на крышах, занятия в школе снайперов. Но лет в ту пору Коржеву было немного, на фронт его не брали, и потому пришлось поехать в далекое башкирское село Воскресенское, куда эвакуировалась художественная школа, — доучиваться. В 1944 г., после окончания школы, Коржев был принят в художественный институт имени В. И. Сурикова. И опять начались ежедневные занятия. Живопись, рисунок, снова живопись и опять рисунок — и так каждый день, по девять-десять часов, не отходя от мольберта. На четвертом курсе Коржев поступает в мастерскую С. В. Герасимова. Выдающийся живописец учил студентов умению видеть, умению анализировать окружающую действительность — всему тому, что формирует мировоззрение художника. В 1950 г. Коржев окончил институт, защитил диплом с оценкой «хорошо», и ему присвоили, как сказано в дипломе, «квалификацию художника-живописца».

Далее, художнику предстояло решить более трудную задачу — найти себя в искусстве. Коржев пробует свои силы в различных областях. Он занимается преподавательской работой (с 1951 по 1958 гг. ведет живопись в Московском высшем художественно-промышленном училище, бывшем Строгановском), вместе с товарищами пишет картину для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, иллюстрирует книги, сочиняет многочисленные эскизы. Так, начинается его жизнь в искусстве.

Первая картина, которую Коржев создал после окончания института, называлась «В дни войны» (1952–1954). Картина «В дни войны» говорила уже о том, что Коржев профессионально владеет выразительными

средствами своего искусства. Удача картины во многом объясняется тем, что ее содержание не только было близко и знакомо Коржеву, но и пережито им. Вот так же, как и герой его картины, работали, они молодые художники, во время войны в полутемных, холодных мастерских перед холстами, стоящими и на мольбертах, и просто на стульях. Судьба и раздумье его героя — это судьба целого поколения. Поэтому, создавая картину, Коржеву не пришлось ее «вымучивать», как это было, например, с дипломной работой, — она сразу же нашлась в эскизе. Правда, потом уже, на холсте, пришлось чуть-чуть переместить фигуру, несколько иначе повернуть голову, уточнить детали, но в основном написалось то, что было задумано сразу. Картина «В дни войны» была впервые показана в 1954 г. на выставке произведений молодых московских художников и сразу же замечена критиками и зрителями. В том же году Коржева приняли в члены Московского отделения Союза художников РСФСР. Его учитель Герасимов писал в рекомендации: «Молодой, очень талантливый художник Г. М. Коржев обладает сильным рисунком и живописью. Очень профессионально владеет своим мастерством. Ведет живопись в Строгановском училище. На выставке молодых московских художников находится его картина “В дни войны”, выполненная на очень профессиональном уровне» [4, с. 13].

После успешной картины «В дни войны», зрители с интересом ждали новых работ Коржева. Художник не мог точно определить время, когда у него зародилась мысль написать картину «Влюбленные» (ил. 1) — следующая работа, которая оказалась еще более образной и глубокомысленной

«Эта картина шла очень мучительно, — рассказывает сам Коржев, — мне представлялась сцена: берег моря, две фигуры, мотоцикл. Это как-то увиделось сразу же, но кто эти люди, какова их биография — я не знал, и композиция не завязывалась. Случайно, как-то я разговорился с одним, уже немолодым человеком, который был скромным лаборантом в одном институте. Он рассказал о себе, о своей жизни: мальчишкой ушел на гражданскую войну, потом организовывал колхозы. Когда началась Отечественная война — ушел добровольцем в ополчение, был ранен. И вот жизнь этого простого человека, так тесно переплетенная с жизнью Родины, показалась мне значительной и интересной. Я понял, что такого человека я люблю, что он близок и дорог. И как только начали складываться черты моего героя, картина ожила, у нее появилось содержание, смысл...» [3, с. 4].

Сложная и неустроенная жизнь вернувшегося с фронта солдата, его трудная любовь — тема новой картины «Влюбленные» (1959), которая привлекла внимание на пятой молодежной выставке в Москве. В картине «Влюбленные» Коржеву удалось в малом показать очень многое. Неприятителен сюжет этого полотна. Встретились теперь уже не юные молодые люди. Пластически убедительно расположив своих героев на первом плане полотна, укрупнив их черты, умелой органикой рисунка и живописной



Ил. 1. Г. Коржев. Влюбленные, 1959. Холст, масло, 156,0 × 207,0 см. Русский музей

формы автор постепенно и все более углубленно раскрывает психологию людей. И еще об одном. Здесь, в картине, как и во многих последующих его работах, ничего или почти ничего не происходит. Однако, статичность лишь усиливает внутреннее, динамическое напряжение сюжетных линий, способствует более полному выявлению конфликта. Этой работой молодой художник заявил о способностях к серьезным духовным обобщениям. Вглядываясь в лица этих людей, в их натруженные сильные руки, в выдавшую виды гимнастерку бывалого солдата ощущаешь их нелегкие жизни. И, как завтра сложится их судьба? Что день, грядущий, им готовит? Художник тактично раскрывает сложную гамму человеческих чувств и переживаний. По-своему неординарно и осторожно трактует их, находя вполне соответствующие моменту встречи двух близких людей скупые, но цельные и достаточно монументальные изобразительные средства. Сдержанный колорит, тревожное чередование белых и черных пятен деликатно подчеркивают будничность и в то же время значительность происходящего. Так, кажущаяся камерность сюжета в наших зрительных ощущениях обретает символическое звучание, а художественный прием позволяет осмыслить и правдиво выразить свое время.

В 1960 г. в Центральном выставочном зале Москвы открылась первая республиканская выставка изобразительного искусства «Советская

Россия». Затем они проводились периодически. К выставке было выпущено два каталога и сборник статей. Среди многих тысяч произведений живописи, графики и скульптуры были и работы Коржева. На этой выставке он впервые показал триптих «Коммунисты», посвященный рядовым солдатам революции.

На протяжении длительного времени вынашивался, складывался, обретал осязаемые черты этот триптих — трехчастная композиция, состоящая из трех картин. Первой легла на холст композиция, названная автором «Интернационал» (1957–1958). В картине запечатлен один из трагических моментов Гражданской войны. Полотно решено автором в лучших традициях фресковой живописи. Кстати, можно лишь сожалеть, что эта особенность мудрого дарования Г. Коржева так пока и не была реализована в жанре настенных росписей.

Известно, что знаменитый Джотто судил о картине, прежде всего, по сочетаниям красочных плоскостей. Г. Коржеву удалось в этой работе добиться выразительной красочной гармонии. На довольно обширном холсте нет ни одного сантиметра «пустой живописи». Здесь все продумано. Упругий, звучный мазок насыщает холст цветом такой силы, что воочию представляешь трагедийность положения, в которое попали смелые, мужественные люди. Акцентированная знаковость постановки фигур, уходящая ввысь панорамность картины, усиленные дисгармоничным колоритом, почти физическое ощущение с детства знакомой мелодии активизируют зрительское восприятие и придают полотну символическое звучание.

Центральная часть триптиха — «Поднимающий знамя» (1959–1960). Сюжетная линия этого полотна не отличается новизной. В мировом и отечественном искусстве подобные сюжетные ходы встречались. Вспомним, к примеру, художественную кульминацию в творчестве известного скульптора И. Д. Шадра «Бульжник — орудие пролетариата» (1927). Этой работой автор раскрывает свои огромные способности реализовать масштабный замысел, поставить и решить на конкретном факте, событии, ситуации проблемы общечеловеческого звучания. Здесь художник достигает той степени зрелости и самостоятельности, которые естественно выдвигают его в число ведущих мастеров искусства.

Левая часть триптиха — «Гомер (Рабочая студия)» (1959–1960). Коржев не случайно завершает свой триптих картиной «Гомер». Место художника в жизни общества становится вторым главным мотивом его творчества.

Появление на свет каждой его картины — результат соприкосновения художника с действительностью. Иногда это одно впечатление, иногда их несколько, но, так или иначе, чувства и мысли, вызванные жизнью, являются тем импульсом к образному мышлению, с которого, собственно, и начинается для него всякая картина. Так, например, сцена, положенная в основу картины «Гомер» была увидена Коржевным в одной из студий Смоленской области, а «Интернационал» стал уточняться после прочтения одной из глав романа М. Шолохова «Тихий Дон».

Услышанная однажды по радио речь, где неоднократно повторялась фраза о красном знамени, натолкнула Коржева на мысль о создании картины «Поднимающий знамя». Дальнейшие поиски решения происходят уже в эскизах. Такая подготовительная работа длится у Коржева примерно около года. Карандашом, акварелью, маслом он делает несколько десятков эскизов только лишь для одной картины, отыскивая наиболее выразительные группировки людей, характерные позы героев, необходимые детали, уточняя светотеневое решение, пробуя те или иные варианты колористической гаммы. Надо отметить, что этюды Коржев пишет «в упор», подробно изучая необходимый ему предмет, в изображении которого он чувствует себя неуверенно. Такое тщательное изучение натуры в этюде позволяет ему в дальнейшем на холсте писать широко и свободно. Работая уже непосредственно над картиной, Коржев все время уточняет в ней то, что найдено было в эскизе, и одновременно творчески перерабатывает его, сохраняя главное и меняя детали. Так исчезла из картины «Гомер» железная печка с чайником, хотя она была задумана в эскизе, а в «Поднимающем знамя» убитый знаменосец пишется на другом месте.

В 1961 г. он пишет картину «Художник», а в 1962 г. — создает полотно «Уличный певец». В этой картине, как, впрочем, и во всех других его произведениях, объектами художественного исследования становятся люди, события, факты, умело отобранные из объективной действительности. Опираясь на конкретные жизненные ситуации, воссоздавая реальный художественный образ, автор вступает в контакт, в диалог со зрителем. А уж тот в меру своей сознательности и подготовленности волен извлекать из него уроки на будущее. Сколь современно и в лучшем смысле понятия «злободневно» работа автора не трудно убедиться и сегодня в любом уголке великой и многострадальной России.

1960–1980 гг., пожалуй, наивысший пик творческой активности Г. Коржева. За три десятка лет им был свершен настоящий художнический подвиг. На выставке 1963 г. художник порадовал зрителей достаточно строгой и лаконичной по форме картиной «В дороге» (1962) (ил. 2).

Она побуждает к раздумьям, воспоминаниям, к сопереживанию. Сюжетный ход ее также статичен и достаточно прост. Слякотная осень. Тяжелогруженная автомашина. Остановка в дороге по причине почти традиционной неисправности. Трое почти на непроезжей дороге. Водитель, естественно, под машиной. На первом плане — молодая женщина с младенцем, запеленутым в домотканое одеяльце. Что мы узнаем о ней? Труженица, мать. Ее лицо, глаза, руки — свидетельства нелегкой судьбы. Образ простой, и вместе с тем, сложный передан средствами лаконичными и выразительными. Свободный, слегка фактурный мазок передает нам внутреннее состояние и самочувствие человека, оказавшегося в неожиданной ситуации. Художник раскрывает столкновение человека, его судьбы с бездыханной машиной, а шире — с окружающей средой.



Ил. 2. Г. Коржев. В дороге, 1962. Холст, масло, 250,0 × 200,0 см. Самарский областной художественный музей

Сумеет ли человек освоить, обуздать, поставить на службу себе и близким эту машину? Контрастами яркого света и густой тени создается ощущение конфликтности личности и среды, личности и стихии. Смелые обрезы деталей подчеркивают главное, концентрируют внимание на фигуре женщины с ребенком, усиливают мотивацию ее тревожного состояния, придают остроту всей композиции. Показательна в этом смысле картина «Мать» (1966–1967) из серии «Опаленные огнем войны». Правду жизни мы порой воспринимаем то прямолинейно, то односторонне, то предвзято. И тогда она оказывается недостаточно полной, как бы усеченной. Правда художественного образа всегда заключена в объемности, многозначности. Он приближает нас к истине, как объективной реальности. Именно таким воспринимается предложенный Г. Коржевым образ самого близкого, самого дорогого каждому из нас человека — Матери.

Почти все картины Г. Коржева — автопортретны. Во многих из них, начиная с самых ранних, под разным воплощением фигурирует его верная спутница и жена Кира. Даже, казалось бы, в такой далекой от очевидных предположений картине, как «Облака 45-го» (1980–1985) из Государственного Русского музея. Оставшиеся в живых, прошедшие вместе со страной все тяготы Великой Отечественной, сохранившие верность друг другу и Отчизне, пожилые, такие родные для каждого из нас, сегодняшних, люди «из глубинки». Седая женщина в темной одежде и одноногий, с немудрящим деревянным протезом и самодельным костылем суровый мужчина, ветеран войны. А фон-то какой! Зеленый холм, окраинная избенка, деревца. Вдалеке маленькая любопытствующая девчушка. И бесконечно прекрасные во все тяжкие периоды истории белые, далекие, мирные облака. Необъяснимое провидчески страшное предчувствие? Ведь за несколько дней до смерти Г. Коржеву (гангрена) ампутировали ногу. Чудовищное совпадение, как у этого опаленного огнем войны недавнего солдата. Скончался Г. Коржев неожиданно и мучительно. Похороны прошли тихо, незаметно. По его же воле не было официальных речей и церемоний. Присутствовали только родные и близкие друзья.

Таким образом, незаурядная, самобытная личность Г. Коржева по праву занимает достойную нишу в отечественном искусстве XX в. О реальных событиях жизни художник излагает языком живого искусства. Никогда, ни под кого не подстраиваясь, он пишет только о том, что чувствует, переживает, считает важным. Практически никогда не работал по т. н. «госзаказам» или заказам предприимчивых частников. К богатству и роскоши был всегда равнодушен. Умел чувствовать время и настроение людей. Практически каждая из написанных вещей была показана им на многих выставках. Затем картины перешли в художественные музеи и галереи. Большинство из них вошло в состав основных музейных экспозиций. Правда, репродуцировались они не так часто, как того заслуживают по своим художественно-эстетическим достоинствам. Пишут о них очень мало. Хотя практически каждая работа Г. Коржева вызывала и вызывает в разные времена широкий отклик, живой интерес среди зрителей, собратьев по цеху и специалистов-искусствоведов.

Литература

1. *Герчук, Ю. Я.* Искусство «Оттепели». 1954–1964 // Вопросы искусствознания. — 1996. — № 8 (1/96). — С. 49–114.
2. *Зайцев, Е. В.* Гелий Михайлович Коржев: К 75-летию со дня рождения / Евгений Зайцев. — Москва: Пассим, 2000.
3. *Коржев, Г. М.* Художник и время / вступ. статья Н. Барковой. — Москва: Советский художник, 1976.
4. *Латиш, В. П.* Гелий Михайлович Коржев. — Ленинград: Художник РСФСР, 1962.
5. *Шитов, Л. А.* Открывает глаза живым: памяти Г. Коржева / Люциан Шитов // Художественный совет. — 2012. — № 4. — С. 42–46.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.071.1:738.5 (=161.1) Анопова

В. М. Авдеев

Санкт-Петербург, Россия

Русская христианская гуманитарная академия им.

Ф. М. Достоевского

ТВОРЧЕСТВО ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РОССИИ В. А. АНОПОВОЙ НА ПРИМЕРЕ МОЗАИЧНЫХ РАБОТ ДЛЯ ОФИСНЫХ, ПРОМЫШЛЕННЫХ И ДОСУГОВЫХ ЗДАНИЙ

В статье даётся краткий обзор наиболее значимых мозаичных проектов, выполненных В. А. Аноповой в советский период. На примере мозаичных панно «Человек и звезды», «Небо и земля», «Рождение металла» рассматриваются творческий метод и изобразительный язык художника. Даётся краткая справка о каждом памятнике: от идеи до практического воплощения в материале. Излагаются основные проблемы и выявляются особенности сохранения подобных произведений.

Ключевые слова: монументальное искусство, художественная культура, архитектурный декор, сохранность памятников советского периода

Vladislav M. Avdeev

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian

Academy

THE WORK OF THE HONORED ARTIST OF RUSSIA V. A. ANOPOVA ON THE EXAMPLE OF MOSAIC WORKS FOR OFFICE, LEISURE AND INDUSTRIAL BUILDINGS

The article provides a brief overview of the most significant mosaic projects carried out by V. A. Anopova during the Soviet period. Using the example of mosaic panels “Man and Stars”, “Heaven and Earth”, “The Birth of Metal”, the creative method and visual language of the artist are considered. A brief summary of each monument is given: from the idea to the practical implementation in the material. The main problems are outlined and the difficulties of preserving such works are revealed.

Keywords: monumental art, artistic culture, architectural decor, preservation of monuments of the Soviet period

Краткая справка

Анопова Валентина Акимовна, Санкт-Петербург, Россия. Заслуженный художник России, академик Петровской Академии наук и искусств, лауреат Международной премии имени Н. К. Рериха (2008).

Родилась в Ленинграде.

Образование: среднее, художественно-графическое, педагогическое училище (1956 г.); Художественно-промышленный институт имени Мухомовой, отделение монументально-декоративного искусства (Ленинград), 1960–1966 гг. — на отделении единственная девушка в эти годы.

С 1972 года — член Союза художников СССР (Россия).

Член Международной ассоциации современных мозаичистов (Италия), Международной ассоциации искусствоведов, Санкт-Петербургской ассоциации акварелистов.

На Международном конгрессе в Равенне (Италия) в 2000 году, художники-мозаичисты, представители 40 стран, выбрали её в члены Правления Международной Ассоциации Мозаичистов.

Принимала участие в более чем 550 выставках в России и за рубежом (Бельгия, Великобритания, Голландия, Босния и Герцеговина, Индия, Италия, Китай, Македония, Мексика, Польша, Португалия, Норвегия, США, Финляндия, Франция).

71 персональная выставка в Санкт-Петербурге, Москве, Дели, Бомбее, Хельсинки, Париже, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Филадельфии, Лондоне, Шанхае, Славно, Конске, Астрахани, Афинах, Пскове, Йоханнесбурге, Кронштадте и Чеджу (Южная Корея), и других городах.

Анопова работает в технике мозаики, настенной живописи, рисунка, офорта, масляной живописи, графики, витражей. Является автором великолепных мозаичных работ для офисных, досуговых и промышленных зданий в Санкт-Петербурге (Россия), Лиепае (Латвия), Бобруйске (Белоруссия).

Её первые монументальные произведения были созданы еще в студенчестве, более шестидесяти (!) лет назад — это декор фасадов жилых корпусов и водонапорной башни в поселке Солнечное, Ленинградской области.

Валентина Акимовна неоднократно удостоивалась государственных наград, была лауреатом и дипломантом множества фестивалей, выставок, конкурсов. Формат данной публикации не позволяет даже перечислить их все.

В то же время творческий путь Валентины Аноповой, как и у большинства выдающихся художников, был сопряжен с негативными явлениями, присутствующими в художественной среде. Это и гендерное неравенство, нездоровая и не всегда честная конкуренция со стороны коллег, происки завистников, равнодушие чиновников. Её активная деятельность, растянувшаяся на десятилетия, пришлась и на застой позднего СССР и на его распад и последующее безвременье девяностых. Более поздние периоды принесли сложности рыночных отношений, снижение интереса



Ил. 1. Панно «Человек и звезды», 1967. Ленинград / Санкт-Петербург, ул. Боткинская, дом 1 (общий вид)

к традиционным видам искусства и активное развитие новых средств массовой культуры. Ей пришлось пережить покушения, поджог мастерской, неоднократные кражи работ и проектов, нецелевое использование заказанных ею материалов.

Творческое наследие художницы включает в себя тысячи произведений, выполненных в различных техниках. Хранящиеся в частных и государственных коллекциях ряда стран, в ведущих мировых музеях работы Валентины Акимовны — это предмет отдельного энциклопедического исследования. Мы же сейчас рассмотрим три из них, выполненные в технике мозаичной монументальной живописи.

Панно «Человек и звезды» (1967), Ленинград / Санкт-Петербург, ул. Боткинская, дом 1 (ил. 1).

Первоначально декорирование торца дома на Боткинской улице было поручено группе старшекурсников Мухинского училища. Это был заказ Исполкома Ленсовета на тему: «50 лет Советской власти». Однако, предложенные студентами концептуальные решения и эскизы не устроили ни художественный совет вуза, ни власти города. Реализация важного

в идеологическом плане проекта оказалась под угрозой. Тогда было решено привлечь к работе над ним молодую, но уже хорошо себя зарекомендовавшую выпускницу монументального отделения института им. Мухомовой, Валентину Анопову.

Рассматривать любое художественное произведение вне исторического контекста было бы ошибкой, посему — два слова об особенностях советской культуры в рассматриваемый период, который можно обозначить, как «зрелые шестидесятые». Вообще, сменившая сталинскую диктатуру хрущевская оттепель раскрепостила многие области деятельности советских людей, дала стране и миру множество выразительных произведений искусства, научных открытий и промышленных достижений. Для этого периода характерны большая художественная смелость авторов, нестандартные подходы, новизна и оригинальность решений, принимаемых творческой молодежью.

Возвратимся к заданной теме: «50 лет Советской власти». Тема более, чем глобальная. В нее можно включить и борьбу трудового народа с поработителями, свержение царизма, победу в Гражданской войне, преодоление разрухи и индустриализацию, победу над фашизмом, последующее восстановление и многое другое. Однако Валентина решает сосредоточиться только на одном достижении советской науки и техники, владевшем тогда умами широких масс — покорении космоса.

Её работа создавалась спустя шесть лет после полёта Юрия Гагарина, на фоне регулярных и последовательных успехов советской космонавтики. Открывающиеся перед человечеством перспективы в освоении космического пространства были очевидны, причем имеют в виду не только достижения текущего момента. В те годы космическая фантастика в литературе и кинематографе прокладывала себе уверенный путь, формируя интересы и чаяния в первую очередь молодой аудитории. Посему сюжетный выбор художницы был более, чем обоснован, хоть для того, чтобы отказаться в революционной тематике от демонстрации её атрибутов, перечисленных выше, необходимо было обладать не только талантом художника, но продемонстрировать и творческую цельность, чуткость к текущему запросу общества, иметь смелость предложить свое, авторское, нестандартное решение, казалось бы, очевидной, регламентированной темы. В итоге, в контексте времени, творческие решения Валентины Аноповой оказались более, чем оправданны и органичны.

Первоначальный вариант её проекта, выполняемый в соавторстве с одним из ленинградских скульпторов, включал в себя барельеф с фигурой космонавта, выполненной в металле (ил. 2). Однако, предложенное скульптурное решение вновь не прошло утверждение художественного совета и за пять (!) дней до заявленного срока открытия произведения было принято решение о воплощении верхней части композиции — фигуры космонавта в мозаичном исполнении.



Ил. 2. Панно «Человек и звезды (проект)

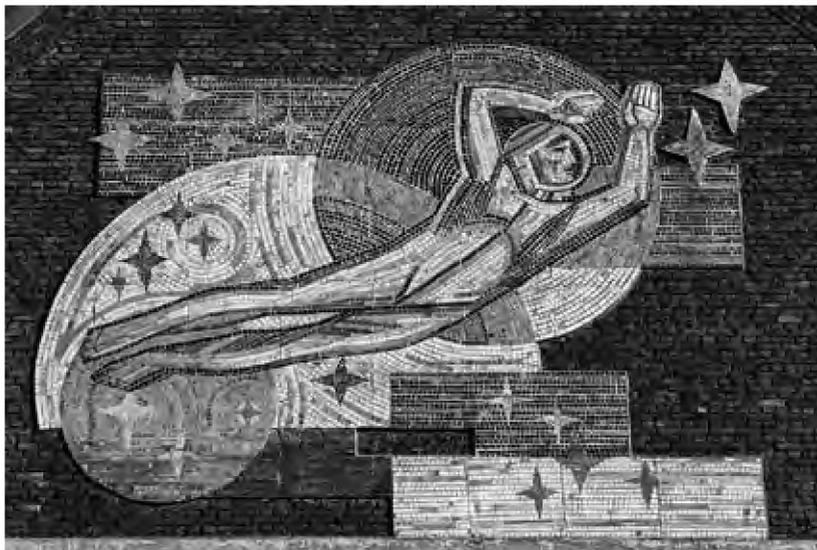
Выполнить в столь короткий срок эскизную работу, картон, набор и монтаж — это не просто творческий, а скорее трудовой подвиг художницы, причем монтажные работы пришлось проводить в условиях осеннего Ленинграда, в конце октября — начале ноября. В монтаже ей помогали тогдашние первокурсники Андрей Ларионов и Юрий



Ил. 3. Панно (фронтальный вид)



Ил. 4. Панно «Человек и звезды» (фрагмент)



Ил. 5. Панно «Человек и звезды» (фрагмент)

Функоринео, ставшие впоследствии маститыми художниками. На этом же этапе подключилась Ольга Лушина и еще несколько студентов. Работа была выполнена в срок.

Итоговая площадь панно составила 100 квадратных метров (ил. 3, 4, 5). Наверху грациозно парит покоритель космического пространства на фоне планет и звёзд, а ниже представлен калейдоскоп из знаков зодиака, символизирующий звёздное небо. Созданная композиция демонстрирует квинтэссенцию достижений советской власти за прошедшие пятьдесят лет, воплощает идею о кардинальном преображении человека и безграничности его созидательных возможностей.

В годы работы над проектом из двух мозаичных панно «Небо и Земля» (1967–1968), Белоруссия, г. Бобруйск, комбинат «Белшина» (ил. 6), творческий метод Валентины Аноповой формируется окончательно. В его основе — глубокое знание композиции, виртуозное владение материалом, умение найти и воплотить изобразительные решения, отвечающие запросам современности. «Небо и Земля» — дипломная работа Аноповой, получившая отличную оценку государственной комиссии и её рекомендацию к воплощению проекта на фасаде Бобруйского шинного комбината. Однако в чистом виде, для реализации он не подошел, архитектурный совет потребовал внести в него ряд существенных изменений, и мы сейчас будем рассматривать лишь его окончательный вариант, получивший всестороннее одобрение, вплоть до руководства БССР (П. М. Машеров).



Ил. 6. Проект из двух мозаичных панно «Небо и Земля», 1967–1968. Белорусия, г. Бобруйск, комбинат «Белшина»



Ил. 7. Мозаичное панно «Небо» (эскиз)

Проект разделен на два громадных мозаичных панно, по 1500 м² каждое. Композиционно их объединяет и лаконичный, строгий, до аскетизма, изобразительный язык, в котором удачно сочетается отвлеченная зодиакальная символика. Для обозначения пространства спирально-концентрические построения, начинающиеся в левой «небесной» (ил. 7) части солярной символикой, успешно подхвачены в правой «земной» (ил. 8) его половине столь же спирально-концентрическим символом атома, — управляемого, покоренного атома, судя по расположенным рядом промышленным объектам. В представленной композиции дословно прочитывается символический акт связи макро- и микромиров, осуществляемый при помощи человека, остающегося в данном случае за кадром, но тем не менее преобразующим и небо (ракета готовая к старту) и землю



Ил. 8. Мозаичное панно «Земля» (эскиз)

(промышленный комплекс в правой части панно). Обращает на себя внимание и верно выстроенный, работающий на выделение основных посылов колористический строй, основанный на противопоставлении холодных и теплых тонов (доминирующие — синий и красный). И если в левом, «небесном» панно главенствует синий, холодный тон, пространства, лишь изредка разрываемый всполохами солнечной энергии, то в правой, «земной» части уже доминирует энергичный красный, — цвет преобразований, а синий оставлен скорее, как напоминание о преобразуемой основе в символических рисунках турбин, атома и части промышленных установок. Особой динамики изображениям добавляет грамотное использование диагоналей и следует отметить, что помимо взаимодополняющей цельности всей композиции, каждое панно представляет собой отдельное, самостоятельное произведение, наполненное изобразительной благозвучностью.

Эскизы обоих панно были приняты, согласованы и утверждены для исполнения картона. Картоны выполнены, и приняты художественным советом фонда (ил. 9). Шесть наборщиц комбината «Победа» в г. Колпино, под авторским надзором, выполнили мозаичный набор правой части композиции — «Земля», площадью 1500 м² и подготовили его к монтажу. Мозаичный набор, принятый художественным советом Ленинградского отделения Художественного Фонда РСФСР, был профессионально упакован и отправлен заказчику в Белоруссию.

Однако мозаика смонтирована на фасаде не была. Из-за слабого архитектурного сопровождения на месте, стена для монтажа мозаики строителями не была подготовлена и монтаж своевременно не был осуществлен.

Отрицательным образом на планах по реализации проекта сказались и безвременный уход из жизни П. М. Машерова (1980 г.) и деструктивные политические процессы конца 1980-х годов, приведшие к развалу СССР (ил. 10).



Ил. 9. Мозаичное панно «Земля» (фрагмент картона для мозаики)



Ил. 10. Беларусь, г. Бобруйск, комбинат «Белшина» (современное состояние)



Ил. 11. Мозаичное панно ДК «Сарканайс Металургс», Лиепая, Латвийская ССР (общий вид, 1982)

Преодолеть эти факторы и добиться реализации замысла в полном объеме — для этого одной лишь творческой активности художника оказалось недостаточно.

Мозаичное панно Дворца Культуры завода «Сарканайс Металургс» (Красный металлург), Лиепая, Латвия, (1982), большого размера (371 м²) в красной гамме отражает название предприятия (ил. 11, 12). В 1980 г. это крупнейший завод металлургической отрасли в Балтийском регионе. К его столетнему юбилею и было задумано возвести для тружеников завода собственный



Ил. 12. Мозаичное панно ДК «Сарканайс Металургс» (общий вид)

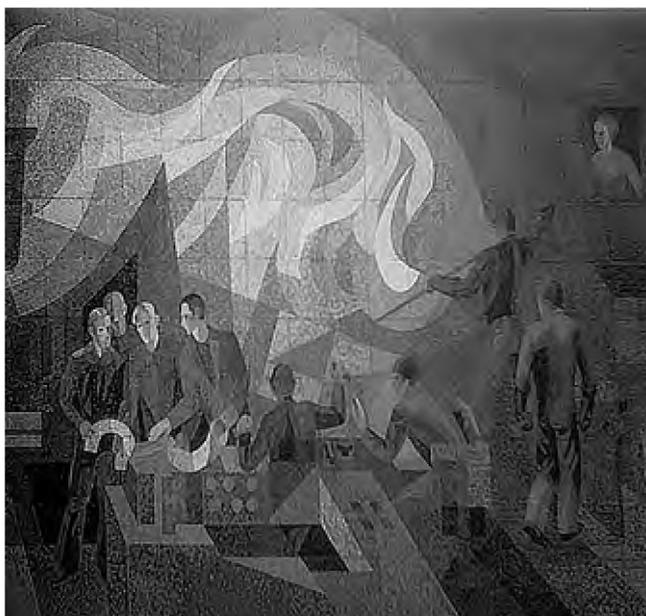
Дворец Культуры и декорировать его фасад мозаичным панно. За реализацию проекта взялся архитектор Андрей Ротин, по просьбе которого Валентина Акимовна выполнила эскизы, которые были высоко оценены заказчиками — руководством металлургического комбината. Однако, на последующих этапах, она столкнулась с противодействием со стороны руководства Ленинградского отделения Художественного Фонда РСФСР, её работа активно стопорилась под надуманными предлогами, преодолеть которые помогло лишь вмешательство на уровне руководства страны (Л. И. Брежнев).

Для данного произведения художница выбрала ярко-красную, теплую колористическую гамму, подобрала сюжеты, связанные с темой огня: тут и праздник Лиго (Иванов день) — народные танцы у костра (ил. 13) (традиция) и промышленное производство металла — повседневный труд инженеров и рабочих завода (ил. 14) (прогресс). Стихия огня, пламенеющая на фоне скудного северного колорита окружающей природы, завораживает, придает праздничности строгой архитектуре здания, предназначенного для досуга рабочих. В центральном медальоне изображены слитки металла, рожденные огнем (ил. 15) и этот сюжет является объединяющим для образов огненной народной традиции и огненного же современного производства.

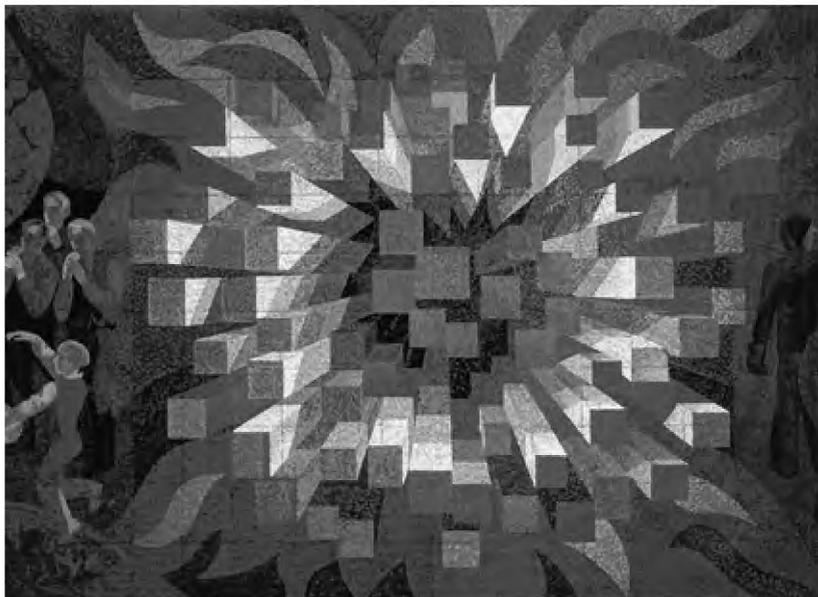
Работа была выполнена с присущим ленинградской академической школе профессионализмом (ил. 16, 15), художнице помогали



Ил. 13. Народный танец у костра «Праздник Лиго»



Ил. 14. Мозаичное панно. ДК «Сарканайс Металургс» (фрагмент)



Ил. 15. Мозаичное панно. ДК «Сарканайс Металургс» (фрагмент)



Ил. 16. Мозаичное панно. ДК «Сарканайс Металургс» (фрагмент набора)



Ил. 17. Мозаичное панно. ДК «Сарканайс Металургс» (фрагмент набора)

специалисты, выпускники отделения монументального искусства института им. В. И. Мухиной Александр Седачёв и Юрий Матросов. Часть мозаики набирали в мозаичной мастерской Академии художеств в Ленинграде.

В 2021 г. завод «Лиепаяс металлургс» (бывший «Красный металлург») прекратил своё существование. В процессе перестройки Дворца культуры мозаичное панно было демонтировано (с планом по монтажу его на фасаде нового здания). Демонтаж осуществлялся с чисто прибалтийской скрупулезностью, все блоки были пронумерованы и аккуратно складированы, но восстановление панно на новом объекте пока не осуществлено.

Творчество Заслуженного художника России Валентины Акимовны Аноповой удивительно многогранно и признано во всем мире. Её богатейшее художественное наследие составляет тысячи произведений, выполненных в различных живописных техниках, и еще ждет своих исследователей. Однако, по результатам нашего короткого обзора мы можем сделать выводы о том, что её работа в области монументального искусства очень масштабна, самобытна, имеет ясно видимые объединяющие черты и демонстрирует богатый творческий потенциал художника, который по ряду обстоятельств был реализован не полностью. Валентина Акимовна создала целый ряд проектов для Санкт-Петербурга, предполагающих выполнение в техниках мозаики и сграффито, которые еще не реализованы в материале.

Монументальная живопись — специфический вид искусства. Создание художественных произведений в нем сложно организационно и требует больших материальных ресурсов. Художнику зачастую приходится брать на себя организационные и финансовые функции хорошо ориентироваться и в строительном деле, и в политической конъюнктуре. Между тем, стоит отметить, что воплощенные монументальные художественные произведения нацелены, в свою очередь, на взаимодействие с широким кругом зрительских масс, могут использоваться для пропаганды актуальных инновационных и традиционных ценностей, служить важным вкладом в художественную культуру нашей страны и мира, быть инструментом взаимодействия искусства и общества.

Творческий путь Заслуженного художника России Валентины Акимовны Аноповой продолжается.

Литература

1. *Кутейникова, Н. С.* Мозаика. Санкт-Петербург XVIII–XXI вв. — Санкт-Петербург: Знаки, 2005. — С. 270–276; 468–471. — На рус. и англ. яз.
2. *Кутейникова, Н. С.* Монументальное искусство: стенопись, живопись, ДПИ, графика / Союз худож. России. — Санкт-Петербург: Стена, 2010. — С. 12–13.
3. *Сборник произведений искусства всего мира.* Группа 4. — Мюнхен; Лейпциг: К. Г. Заур, 1992. — С. 173.
4. *ART UNIVERSAL: the great encyclopedia of international art.* — Italy, Rome: Francesco Saverio Russo & Salvatore Russo, 2020. — С. 152–159.
5. *Briete, Luc van den.* Encyclopedia of the art of the contemporary ex-libris / ed. A. M. da Mota Miranda. — Portugal, 2002. — 207 p.
6. *The Great MASTERS oi Contemporary ART. ART NOW.* — Italy, Palermo, 2018. — Cover; P. 8–9.

УДК 75.052:378.096 (470-25) МГНРУ

А. Ю. Агафонова

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

Н. П. Орловский

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

**КАФЕДРА МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ
ЖИВОПИСИ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ С. Г. СТРОГАНОВА
«ПРОДОЛЖАЯ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ШКОЛЫ»
(ПОСВЯЩАЕТСЯ 200-ЛЕТИЮ РГХПУ
ИМ. С. Г. СТРОГАНОВА)**

В статье рассматриваются вопросы истории развития строгановской школы монументально-декоративной живописи, начиная с периода ее создания, с 1945 года. Показан фундаментальный вклад в формирование национального монументального искусства, связанный с именами выдающихся художников, теоретиков и практиков разного периода времени. Анализируются вопросы преемственности и сохранения школы монументальной живописи современным поколением художников-преподавателей кафедры МДЖ.

Ключевые слова: РГХПУ им. С. Г. Строганова, строгановская школа, строгановская школа монументальной живописи

Anastasiya Yu. Agafonova

Moscow, Russia

Russian State University of Design and Applied Arts

Nicolai P. Orlovskiy

Moscow, Russia

Russian State University of Design and Applied Arts

**THE DEPARTMENT OF MURAL AND DECORATIVE ART
OF STROGANOV MOSCOW STATE UNIVERSITY OF DESIGN
AND APPLIED ARTS «CONTINUING THE TRADITIONS
OF DOMESTIC MURAL ART'S SCHOOL»
(DEDICATED TO THE 200TH ANNIVERSARY OF STROGANOV
MOSCOW STATE UNIVERSITY
OF DESIGN AND APPLIED ARTS)**

The next article addresses the issue of historical development of mural art's school of Stroganov university from its foundation until 1945. It shows the fundamental contribution to forming national mural art related to the names of outstanding artists, theorists and practitioners of different time periods. The article analyzes the questions of continuity and preserving mural art's school by modern generation of artists-lecturers of the Department of Mural and Decorative Art.

Keywords: Stroganov School, Stroganov School of monumental painting, Stroganov University

Строгановская школа монументальной живописи — это уникальное направление отечественной культуры, неразрывно связанное с историческим развитием государственности, российского и мирового искусства, объединяющая воедино художников-монументалистов разных эпох и поколений.

Фундаментальный вклад кафедры в развитие и формирование национального монументального искусства связан с именами великих художников П. В. Кузнецова, А. В. Куприна, С. В. Герасимова, О. П. Филагчева, В. Ф. Бордиченко, П. Г. Редечкина, С. М. Годыны, А. Л. Орловского, И. П. Обросова, В. К. Замкова, В. К. Васильцева, Г. М. Коржева, Б. В. Иорданского, С. С. Федорова, С. С. и Л. В. Комаровых, С. Л. Залысина и других выдающихся художников в разное время, преподававших здесь. Большой вклад в разработку уникальных методик ведения творческих дисциплин внесли выпускники кафедры, практикующие художники: профессор А. Л. Орловский, доцент С. С. Федоров, доцент Г. С. Савинов, профессор Л. В. Комарова, профессор С. Л. Залысин и многие другие известные художники.

Монументальная живопись, в отличие от станковой живописи, не имеет самостоятельного значения и тесно связана с архитектурной средой. Основными задачами монументальной живописи являются выявление формы, композиции, стилистических и функциональных особенностей архитектурного сооружения. Монументальная живопись в архитектурной среде является важным элементом синтеза пластических искусств и служит для передачи стилевых особенностей архитектуры, и в целом характера эпохи. Важной характеристикой монументальной живописи является применение таких художественных материалов, как мозаика, фреска, сграффито, энкаустика, витраж, темпера, акрил, эмаль, силикатные краски и др.

Кафедра монументально-декоративной живописи в составе Московского Центрального Художественно-промышленного Училища (бывшем Строгановском) создана в 1945 г. Первым её руководителем стал известный живописец — Заслуженный деятель искусств РСФСР Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968), талантливый художник, активный участник объединения «Голубая роза».

С 1948 г. на кафедре работал Василий Федорович Бордиченко — один из ведущих монументалистов того времени. Автор мозаичных панно станции московского метрополитена «Автозаводская». После войны он работал над эскизами мозаик и витражей для станций «Новослободская» и «Комсомольская» московского метрополитена (совместно с Павлом Дмитриевичем Коринным и Борисом Владимировичем Покровским).

В этот период преподавать на кафедре Декоративно-монументальной живописи начал А. В. Куприн (1880–1960), бывший ученик К. В. Юона, участник объединения «Бубновый валет». Куприн имел колоссальный опыт монументально-декоративных работ, приобретенный в 1902 г., когда он работал в составе группы художников над мозаичным панно для Суворовского музея в Санкт-Петербурге.

Вскоре А. В. Куприна назначают заведующим кафедрой декоративно-монументальной живописи (с 1947 по 1951 гг.). По воспоминаниям некоторых из его учеников, таких как А. Л. Орловский и В. К. Замков, Александр Владимирович иногда приглашал своих студентов к себе домой, где показывал редкие репродукции работ зарубежных художников и знакомил со своими коллегами по цеху.

Во время его руководства кафедрой в училище преподавал С. В. Герасимов (1885–1964) — выдающийся живописец, учившийся в Строгановском училище. В период 1950–1964 гг. он преподавал в Московском высшем художественно-промышленном училище (ныне — РГХПУ им. С. Г. Строганова), был руководителем отделения монументальной живописи и директором училища. Он также закончил и московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), принимал активное участие в создании Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова (МГАХИ им. В. И. Сурикова), оказал огромное влияние на весь первый выпуск послевоенного училища. Его творческий метод заключался в трепетном отношении к окружающей природе и человеку, который привил своим ученикам. Обладая огромным преподавательским опытом, Сергей Васильевич находил максимально точные советы для каждого из студентов, а к ошибкам всегда относился с юмором. Благодаря своему умению общаться со студентами, он пользовался у них огромным авторитетом.

С 1951 г. на кафедре преподавал живопись Сергей Митрофанович Годына, ветеран Великой Отечественной войны, член студии Министерства Обороны СССР, уникальный график и живописец. Работал со студентами в мастерской Коржева, Орловского и др. Прививал студентам умение тонко чувствовать натуру и улавливать в ней едва заметные нюансы.

С 1961 г. начал преподавательскую работу Пётр Григорьевич Редечкин в МВХПУ — в бывшем на тот момент Строгановском училище. Здесь в большой мере смог реализоваться его талант как педагога и организатора. Ему тогда было сорок два года. Сначала он был преподавателем, старшим преподавателем, а потом доцентом на кафедре академического

рисунка и монументально-декоративной живописи. Преподавателем рисунка он вёл занятия на всех специальностях, в том числе 18 лет на отделении монументально-декоративной живописи, где вёл мастерские совместно с Г. М. Коржевым, А. Л. Орловским, Б. В. Иорданским и др. Его учебные группы отмечались на ректорских экзаменационных просмотрах как лучшие. За период своей деятельности он усовершенствовал своё педагогическое мастерство, овладел в совершенстве методом обучения. Его творческое и умелое отношение к передаче как общих, так и личных художественных знаний, и навыков студентам, давали положительные результаты. В 1979–1982 гг. наряду с преподаванием рисунка он работал в должности начальника учебного отдела училища на общественных началах. Неоднократно исполнял обязанности ответственного секретаря приёмной комиссии. Был членом Учёного Совета, членом методического совета, членом различных комиссий. Был учёным секретарём кафедры рисунка. П. Г. Редечкин работал учёным секретарём экспертной комиссии по изобразительному искусству ВАКа Минвуза СССР.

В 1983 г. в связи с открытием в МВХПУ им. С. Г. Строганова новой специальности «художник-реставратор», П. Редечкин возглавил работу по организации и становлению кафедры реставрации монументальной и станковой живописи, разработке учебного плана, учебных программ, а также выполнил ряд методических разработок по рисунку и проблемам реставрации. Были привлечены к работе и преподаванию на кафедре талантливые специалисты, многие из которых работают там и в настоящее время — Л. А. Ефремова, В. В. Слепухин, П. А. Орловский, Н. Л. Борисова, окончившая кафедру и сейчас её возглавляющая.¹

В 1964 г. на кафедру пришёл преподавать выпускник Суриковского института Гелий Михайлович Коржев (род. 1925). Коржев был ярким представителем «сурового стиля», одним из новаторов своего времени и уже получил звание «Заслуженный Деятель Искусств». Его работы, в частности триптих «Коммунисты», экспонировались на всех Всесоюзных выставках. Художник имел опыт преподавания в Строгановском училище, и поэтому ему было легко работать на кафедре. За годы преподавания он сделал многое для формирования Строгановского стиля монументальной живописи. Гелий Михайлович всегда был принципиальным художником, верным своим творческим убеждениям, такие же принципы он старался привить и своим ученикам. Будучи художником, писавшим станковые картины, Коржев воспитал поколение профессиональных художников — монументалистов. Особенностью его метода было построение композиции не в рамочной компоновке из отдельных элементов, а в обучении общему композиционному мышлению, дающему возможность видеть в окружающем мире практически готовые сюжеты, выявлять взаимосвязь между персонажами композиций, подчеркивая

¹ Из воспоминаний сына П. Г. Редечкина В. П. Редечкина

их особую индивидуальность. На базе этих принципов в 1960–1970 гг. в Строгановском училище выросло поколение художников-монументалистов, способное выражать сложные глубокие пластические идеи и психологические процессы.

С этого момента начался период расцвета Строгановской школы монументальной живописи (период с 1960 по 1985 гг.). Во время активного развития монументальной живописи строгановская школа оказала большое влияние на советское искусство в целом. Характерный для советского искусства 1960 гг. интерес к личности человека, в 1970 гг. перерос в интерес к индивидуальному и внутреннему состоянию человека, и к влиянию личности на окружающий его мир.

Одним из ярчайших представителей этого направления в советском искусстве был Олег Павлович Филатчев (1937–1997). Редкого таланта художник, он оставил после себя сотни учеников и подражателей, исполнил множество монументальных заказов как на территории бывшего СССР, так и за границей. Своим творчеством он возродил интерес к монументальной живописи художников раннего итальянского Возрождения, таких как: Дуччо, Джотто и Мазаччо. Скорее всего, основой для такого интереса Филатчева к искусству итальянского Ренессанса стал курс лекций по истории монументальной живописи Возрождения, прочитанный в начале 1960 гг. Ириной Евгеньевной Даниловой, преподававшей в это время в МВХПУ. Внимательное изучение Олегом Павловичем как технических, композиционных решений, применявшихся живописцами раннего итальянского Ренессанса, так и их творческую интерпретацию, позволило художнику в короткий срок создать собственную оригинальную манеру живописи, кардинально отличающуюся от общего направления искусства того времени.

Филатчев единственный преподаватель за всю историю послевоенной Строгановки, которому удалось, в рамках кафедральной программы, создать собственную школу, а словосочетание «стиль Филатчева» стало штампом при характеристике работ целого ряда его последователей. Олег Павлович не скрывал своих художественных принципов и легко делился собственным опытом со своими учениками. С одной стороны, такой подход гарантировал максимальное понимание между руководителем и студентами, а с другой — таил профессиональные проблемы для самих учащихся. По воспоминаниям современников, наиболее часто это выражалось во время защиты дипломных работ мастерской Филатчева, так как на курсе под руководством Олега Павловича редко находились студенты, не желавшие подражать своему руководителю.

Филатчев, являясь Действительным Членом Академии Художеств СССР, имевший огромный авторитет как в Строгановке, так и в Союзе художников, за короткий срок сумел собрать на кафедре команду из своих учеников и коллег — единомышленников, некоторые из которых преподают до сих пор и продолжают преподавать так, как это делал сам Олег Павлович.

Одним из последних представителей советской школы монументального искусства был Андрей Львович Орловский, Заслуженный Деятель Искусств, ученик Н. А. Отнякина, уникальный художник монументалист, лирический пейзажист и уникальный преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи. Манеру преподавания Орловский унаследовал у своих любимых педагогов Александра Владимировича Куприна и Сергея Васильевича Герасимова — он никогда не «давил» на студентов, не пытался внушить им своё мнение как единственно верное. По воспоминаниям его учеников, первые несколько месяцев он внимательно присматривался к новому курсу, отмечал более способных студентов, но всегда старался помочь всем, кто хотел учиться. Правда, и у тех, кто сначала ленился, желание работать просыпалось лишь от одного общения с этим энергичным и ярким человеком. На занятия к студентам он приходил с тяжелой сумкой, наполненной книгами из его собственной библиотеки, именно по этим книгам и собственным наброскам Андрей Львович объяснял студентам пути решения композиционных задач, стоявших перед ними. Некоторые из его студентов вспоминают, что он любил повторять одну и ту же фразу по несколько раз, а смысл сказанного студент понимал только по прошествии времени.

Большой вклад в развитие кафедры Монументально-декоративной живописи оказали Комаровы Александр Александрович и Лидия Валерьяновна. Их отличали авторские методы преподавания, удачно сочетающие умение работать руками и высокую художественную культуру. «На занятия они почти всегда ходили вдвоем, и на композицию, и на занятия по материалу. Тщательно и терпеливо разбирали все эскизы и готовые работы. Спорили друг с другом, вкусы у них были довольно разные. На занятиях по материалу, когда изучали совершенно незнакомые нам фреску, сграфитто, мозаику, сидели с нами допоздна, разбирая и показывая разные приемы работы с материалами, учили работать с непривычными инструментами». Оба они прошли серьезную профессиональную подготовку, и были не только хорошими художниками, но и очень опытными мастерами-профессионалами, свободно владеющими любыми видами подготовительной работы: от профессиональной штукатурки стены, до выполнения любого грунта».²

В период формирования уникальной школы монументального искусства большую роль в становлении и развитии кафедры сыграл декан М. А. Марков. В последующие годы на кафедре работали такие известные монументалисты и живописцы: И. М. Бройдо, С. С. Федоров, Н. П. Гришин, С. Л. Залысин, В. К. Васильцов, И. П. Обросов, С. В. Герасимов, Н. Х. Максимов, Б. В. Иорданский, В. А. Васильев. За эти годы руководили кафедрой: профессор Захаров Г. А., профессор Замков В. К., профессор

² Из воспоминаний старшего преподавателя кафедры МДЖ Букури Н. С.

Обросов И. П., профессор Комаров А. А., профессор Устинов А. Н., доцент Чернорицкий В. А.

Плеяда великих мастеров сформировала и придала своим ученикам уникальный художественный язык, с узнаваемым почерком монументалиста-строгановца, отличительной особенностью которого стал синтез профессионального мастерства академического рисовальщика, живописца, проектировщика, способного пластическими средствами живописи преобразовывать архитектурную среду, наполняя ее новыми смыслами и идеями. Взаимодействие концептуальных основ диаметральных творческих методов формально-образных экспериментов Баухауза и достижений советско-российской реалистической живописи, западноевропейского изобразительного искусства сформировали художественное наследие, характерными признаками которого являются обширное видовое и стилистическое разнообразие — основной вектор развития строгановской школы монументального искусства.

Продолжает и развивает традиции отечественной монументальной школы профессорско-преподавательский состав кафедры, ученики великих представителей советской монументальной живописи, сплоченная команда профессиональных художников, способных решать сложные художественные, научные и педагогические задачи.

В настоящее время, исполняет обязанности заведующего кафедрой член-корреспондент Российской Академии художеств, профессор, кандидат искусствоведения, член Секции художников-монументалистов МСХ, секретарь правления бюро секции Декоративное искусство ТСХР, художник монументально-декоративного искусства Агафонова Анастасия Юрьевна.

Успешно передают студентам накопленный теоретический и практический опыт члены профессиональных творческих союзов Московского союза художников секции монументально-декоративного искусства и Творческого союза художников: профессор Патлажанова Е. Ю., доцент, кандидат искусствоведения Кошелев Е. К., доцент Годына М. С., председатель секции Декоративного искусства ТСХР доцент Матько Е. Е., председатель секции Монументально-декоративного искусства МСХ доцент Лытов М. С.; доцент, кандидат искусствоведения Соколов А. В., доцент Юдин В. И., доцент Сытник В. И., старший преподаватель Герасимова И. В., старший преподаватель Теньков И. А., старший преподаватель Котов А. В. старший преподаватель Букури Н. С., преподаватель Шустова Н. Л., архитектор Евстропов А. Е. Ощутимый вклад в процесс обучения студентов вносят молодые преподаватели, выпускники кафедры — Сорокан В. В., Ивашкина А. С. Наряду с академическими дисциплинами «Композиция МДЖ», «Основы композиции МДЖ», «Академический рисунок», «Академическая живопись», «Основы производственного мастерства» осуществляется преподавание традиционных технологий монументального искусства «Мозаика» и «Графито»

кандидатом искусствоведения, членом Московского отделения Союза художников России Орловским Н. П. и членом Московского отделения Союза художников России, мастером художественного производства Губаревым Д. В. На кафедре ведется обучение редкой техники энкаустики старшим преподавателем Котовым А. В.

Новейшее и традиционное направления технологий художественного производства представляет мастерская художественных эмалей, созданная на кафедре МДЖ членом-корреспондентом РАХ, доцентом Матько Е. Е. в 2019 г. В эмалирной мастерской под его руководством осуществляются смелые эксперименты в области монументального искусства.

Важно отметить, что благодаря усилиям преподавателей-художников кафедры отечественное монументальное искусство пополняется новым профессиональными кадрами. Выпускники кафедры успешно работают в различных областях искусства, архитектуры и науки, осуществляя художественные проекты, успешно воплощая авторские идеи, работая в большом диапазоне тем, начиная с храмового строительства, заканчивая крупными общественными сооружениями спортивного и культурно-развлекательного назначения.

Сложившаяся система образования на кафедре Монументально-декоративной живописи Университета им. С. Г. Строганова всегда отличалась гибкостью обучающих программ, ориентированных на изучение лучших произведений мирового искусства, сохранение и развитие российских традиций живописной и рисовальной школ, применение редких методик работы в архитектурной среде, виртуозное владение различными художественными материалами.

Уникальность строгановской школы монументальной живописи заключается в возможности сохранения обширного исторического и культурного наследия, в фундаментальном вкладе в отечественную нематериальную культуру известных художников-монументалистов и их учеников и последователей, успешно преподающих на кафедре Монументально-декоративной живописи, посвятивших себя служению образованию, искусству, культуре и науке.

Литература

1. *Агафонова, А. Ю.* Пластические искусства в интерьере театра (отечественный опыт последней трети XX — начала XXI вв.): дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / МГХПУ. — Москва, 2012. — 257 с.
2. *Бурганова, М. А.* А. Н. Бурганов и Строгановская школа // Юный художник. — 2010. — № 9. — С. 16–18.
3. *Ванслов, В. В.* О реализме социалистической эпохи. — Москва: Изобразительное искусство, 1982.
4. *Орловский, Н. П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960–1980 годов: становление, стилевые особенности: автореф. дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / МГХПУ. — Москва, 2011. — 29 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ГРАФИКЕ В. Н. КОЗЛОВА

Художник-живописец Виктор Николаевич Козлов (род. в 1957 г.) является одним из ярких представителей петербургской классической школы, основы которой заложены в монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Серьезную страницу его творчества составляет графика, представленная всеми жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт, образно-тематическая картина. На сегодняшний день публикаций на данную тему нет в искусствоведческой литературе. Задача данной статьи — ввести в научный оборот произведения художника, а также на конкретных примерах выявить образные составляющие его графических работ.

Ключевые слова: графика, рисунок, русский реализм, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, монументальное искусство, академическая школа живописи

Dariya O. Antipina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ARTISTIC IMAGE IN GRAPHICS BY VICTOR N. KOZLOV

Artist-painter Viktor N. Kozlov (born in 1957) is one of the brightest representatives of the Saint Petersburg classical school, the foundations of which are laid in the monumental workshop of the St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin. One of the bright pages of his work is occupied by graphics presented by all genres: landscape, portrait, still life, figurative-thematic picture. To date, there are no publications on this topic in art history literature. The task of this article is to introduce the artist's works into scientific circulation, as well as to identify different components of his graphic works using specific examples.

Keywords: graphics, drawing, Russian realism, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, monumental art, academic school of painting

Художественный образ — это идеальная составляющая произведения искусства как идеально-материального целого [4]; эстетическая форма выражения идей, чувств, эмоций автора, средство освоения жизни через произведение искусства [2]. В художественном образе проявляются

наиболее существенные свойства изображаемого, вызывающие эмоциональное переживание у зрителя. Задача статьи — выявить образные составляющие графических произведений Виктора Николаевича Козлова, а также ввести неизвестные ранее в исследовательской литературе работы художника в научный оборот.

Виктор Николаевич — петербургский художник, поскольку большая часть его жизни прошла в городе на Неве. Но родился он на Алтае, в с. Урожайное, Алтайского края. Рисовать художник любил с детства, но серьезно начал заниматься изобразительным творчеством лишь в Новоалтайском художественном училище, которое закончил в 1985 г. Затем, в 1995 г. завершил обучение в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина).

На становление личности мастера серьезно повлияло обучение в мастерской монументальной живописи народного художника СССР А. А. Мыльникова (1919–2012) [3], а затем у него же в аспирантуре (ассистентуре-стажировке). Именно здесь он усвоил лучшие традиции и высокие принципы реалистического искусства конца XX — начала XXI вв. Андрей Андреевич обучал студентов не только профессиональному мастерству: формально-пластическим методам организации изобразительной плоскости, монументальному рисунку, гармонии работы с цветом, но и старался донести до молодых художников высокие истины и смыслы, определить морально-нравственные категории в искусстве и жизни. Теперь, в свою очередь, вот уже более 20 лет Виктор Николаевич передает свой опыт студентам, работая на кафедре рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица [1].

Графика Виктора Николаевича Козлова представляет собой как длительные, основательные образно-тематические композиции, так и картоны, эскизы, наброски, зарисовки. Художника интересуют все жанры: натюрморт, портрет, пейзаж, графическая картина.

Разговор о графическом творчестве художника следует начать с его дипломной работы «Фейерверк. Праздник города на Неве» (1995), предназначенной для интерьера гостиницы «Санкт-Петербург». Оказавшись в северной столице, он был покорен ее благородной, рукотворной красотой: величественной архитектурой, гранитными набережными, узорными решетками, исключительной атмосферой. Поэтому выбор темы возник сам собой в связи с ежегодным празднованием дня рождения города — 27 мая. Традиция устройства праздников в кругах высшей аристократии была заведена Петром I и заимствована из Европы. Удивительной красоты костюмы той эпохи позволяют пофантазировать, уделить внимание деталям.

Дипломная композиция, основанная на предварительных эскизах (ил. 1), решена декоративно, она представляет собой ритмически организованное, формально-пластически выстроенное целое. Праздник происходит



Ил. 1. В. Н. Козлов. Фейерверк. Праздник города на Неве. Эскиз к диплому. Бумага, темпера, 1995

вечером при свете изящных петербургских фонарей. Использован принцип контраста, фигуры решены силуэтно и по светотени, освещены ярким, направленным светом.

Художник проделал напряженный путь в поисках окончательного композиционного решения. В центре композиции, который впоследствии не претерпел значительных изменений, задумывалась группа музыкантов, двух взрослых и юного скрипача, которые развлекают благородных гостей в сопровождении собачек (ил. 2). Музыка создает атмосферу праздника. Второй план решается при помощи кораблей с мачтами, дополняющими декоративную, ритмическую структуру. Позднее в левой части картины, появилась еще одна группа — шествие нарядной дамы с кавалером под ручку (ил. 3). Для работы над рисунками использован графитный карандаш. Образ праздника передают костюмы персонажей и динамические линии ритмов окружающих людей парусников.

Сравнивая итоговую картину и тональные эскизы дипломного проекта, зритель может увидеть, как картина освобождалась от лишних, хотя и выразительных, деталей. Художник отказывается от перегруженного второго плана работы ради наибольшей выразительности идеи и цельности всего произведения. Образ таинственной, праздничной ночи XVIII столетия в дипломной картине и подготовительных рисунках возникает благодаря используемому принципу светотени, историческим костюмам персонажей, а также декоративно и ритмически решенным кораблям, относящимся к петровской эпохе.

В 90-е гг В. Н. Козлов создает графические листы «Поклонение волхвов» (1994), «В пути. Поводырь» (1997–1998), «Уличный музыкант. Баянист» (1997), «Из детства» (1997). Эти работы отличаются внимательной тональной проработкой и «сделанностью» форм. Они относятся к аспирантскому периоду творчества художника и представляют собой либо эскизы к живописным произведениям, либо подготовительные рисунки к ним.



Ил. 2. В. Н. Козлов. Фейерверк. Праздник города на Неве. Подготовительный рисунок к диплому. Бумага, графитный карандаш, 1995



Ил. 3. В. Н. Козлов. Фейерверк. Праздник города на Неве. Подготовительный рисунок к диплому. Бумага, графитный карандаш, 1995



Ил. 4. В. Н. Козлов. В пути. Поводырь. Бумага, графитный карандаш, 1997–1998

Работа «Поклонение волхвов» (1994) отличается серьезным подходом. Она выполнена в манере «старых» мастеров. Это тондо, в которое закомпонована сцена поклонения волхвов младенцу Христу. Центр композиции составляют фигуры Богородицы с Сыном, расположившиеся под старым раскидистым дубом. Слева от них коленопреклоненная мужская фигура. Прямо за ней силуэты других волхвов, менее детализированные. Композиция обладает тональной цельностью, мерой проработанности деталей. Она выполнена мягким материалом. Выразительно решены складки одежды. Ощущение благоговения создается при помощи почтительно склоненной фигуры путника и спокойно восседающей Богородицы с Сыном.

Глубиной замысла отличается графический лист «В пути. Поводырь» (1997) (ил. 4). Это философское рассуждение о прозрении, жизненном пути человека, молодости и старости, вечном поиске истины. В левой части произведения изображены старик и мальчик, идущие по дороге. Рядом с ними верный спутник — собака. Вдалеке на пригорке виднеется деревенька, стоит храм. Молодость, полная сил, ведет мудрую, но уже физически немощную старость. Старик словно наставляет мальчика на путь истинный, передает жизненный опыт. Здесь художественную идею определяет центральная группа, образы путников, освещенные ярким светом. Лик ребенка, самое светлое пятно работы, означает веру и надежду на будущее.

Драматизм и пронзительность свойственны работе «Уличный музыкант. Баянист» (1997). Со слов художника, он увидел на Васильевском



Ил. 5. В. Н. Козлов. Летний день. Бумага, графитный карандаш, 2010

острове музыканта, который очень вдохновенно и профессионально играл на баяне. Весь его облик при этом выражал неблагополучие, отражая бедственную атмосферу тех лет. Становилось горько от понимания, как не востребован и несчастен этот талантливый человек, вынужденный зарабатывать на кусок хлеба на улице. Этот рисунок — подготовительный для написания живописного холста. Основа художественного образа здесь фигура баяниста, надрывно и искренне исполняющего мелодии. Особенно выразительна голова, взметнувшаяся к плечу.

В тот же период художник пишет портрет-картину «Дед и внук» (1998). Эта работа также философична. Она посвящена теме преемственности, связи поколений, рода, традиций. Изображенные на холсте отец и сын художника плетут корзину: подросток подает ветки пожилому мужчине. Работа наполнена символикой: мы видим подкову, символ счастья, семейного и жизненного благополучия; а корзина означает родовое гнездо. Рисунок полуфигуры мальчика с прутьями в руках — подготовительный для данного холста. Он отличается внимательной тональной моделировкой формы, ребенок изображен с внешним сходством. Его юный образ наполнен спокойствием, не нагружен деталями, что и требуется для картины. Внимание сосредоточено на лице мальчика.

Натюрморты составляют отдельную область творчества В. Н. Козлова. Многие выполнены уже по окончании аспирантуры. Как эскиз к будущей работе можно воспринимать графический лист «Летний день» (2010)

(ил. 5). В центре композиции на круглом деревянном столике стоит букет цветов в кувшине. Вокруг него проносятся шустренькие воробушки, а внизу, в правом углу, притаился хитрый кот, готовый схватить юркую птичку. Рядом лежат сочные, спелые яблочки. Решение декоративное, пространство условное. Работа вызывает чувство беззаботности, легкости, радости теплого лета, которое так поднимает настроение. Образное ощущение лета возникает за счет взметнувшихся вверх веток букета с милыми ромашками, порхающих птичек и физиономии крадущегося кота, формально организованных в единое целое плоскостью овального стола.

Все творчество Виктора Николаевича Козлова проникнуто любовью к родному Алтайскому краю. Как известно, все мы родом из детства. Лучшие воспоминания первых лет человек проносит через всю свою жизнь. Эта любовь проявляется, в том числе, в жанре пейзажа. «Речка моя» (2004) — линейная графика художника. Мотив, казалось бы, несложен: изображен берег реки с крупными камешками и галькой. За ним деревья с выразительными кронами и ветками. В правом верхнем углу стайка птиц, совершающая полет. Эта работа как воспоминание о детстве, когда автор беззаботно бегал вместе с друзьями на речку, возможно, бросал в нее камешки и был счастлив. Работа отражает лучшие, искренние чувства художника к любимому краю, отечеству, родной земле, ее предкам.

Графический лист «Из детства» (1997) передает атмосферу летнего вечера. В левом нижнем углу холста пасется белая лошадь с жеребенком под присмотром мальчика-пастуха. В небе висит редкое облачко. Рядом стройные, легкие березки. В работе ощущается гармоничное сосуществование, единение всего живого: человека, животного, природы.

Замечательна камерная работа «На крыше дома моего» (2006) (ил. 6), выполненная практически одной линией. В центре графического листа изображен художник, забравшийся порисовать на крышу. Слева лежат папка, из которой выпали листы бумаги. Но молодой человек отвлекся: смотрит на небо с порхающими на нем птичками, греется на солнышке, наслаждаясь хорошей погодой. Он забыл обо всем на свете, не помнит, зачем здесь оказался. Эта работа о душевном уюте, о чувстве защищенности, которое бывает в детстве. Это автопортрет художника, который выражает земную радость бытия, возникающее изредка в каждом из нас чувство счастья и радости. Организующий образный элемент в работе — фигура юноши; ощущение беззаботности придают порхающие птички, соскользнувшие из папки листы бумаги, облачко на ясном небе.

Выразителен «Автопортрет» (1997). Здесь мы видим молодого художника у мольберта. Он изображен в рубашке на славянский манер и с прической в древнерусском стиле. В руках палитра и кисть. Вокруг живописца ореол, сияние, вероятно, означающее просветление, озарение. Художник сидит напротив окна, крестовина рамы которого выходит за его пределы и уже переходит в христианский крест. В правом верхнем углу видна птичка. Она нарисована на картине, но словно символ Святого Духа,



Ил. 6. В. Н. Козлов. На крыше дома моего. Бумага, сепия, 2006

наполняющего художника. Невольно возникает параллель: радостное служение искусству, но мучительное как несение креста.

Художник любит создавать женские образы: это «Портрет дочери» (1997), «Светлана» (1997), «Портрет жены. Наталья» (2001), «Оля» (2001), «Ольга» (2005), «Женский портрет» (2005), «Юля» (2007), «Снежок» (2018) и др.

Прелестно изображена дочь художника с попугаем («Светлана» (1997)). Она с любовью смотрит на маленькую птичку, держа ее в руках. Между попугаем и девочкой происходит внутренний диалог, существует незримая связь. Это и есть главная составляющая образа. В портрете присутствует что-то интимное, проникновенное. Два персонажа находятся на одной эмоциональной волне.

Тонко передан образ супруги художника, Натальи («Портрет жены. Наталья» (ил. 8)). Перед нами человек милый, добрый, обаятельный. На лице спокойная улыбка и мягкий взгляд. Женщина укутана в уютный шерстяной платок. Суть изображаемой передана через позу и жест ее рук, прижатых к щеке.

Совершенно другой образ мы видим в работе «Юля» (ил. 7). Изображена женщина, полная решимости и внутренней силы. Жесткий, пронзительный взгляд выразительных глаз, «орлиный» нос, эффектная прическа и модные серьги в ушах.

Отдельная страница творчества художника — обнаженные. Традиционный жанр «ню» предстает перед зрителем в исполнении В. Н. Козлова.



Ил. 7. В. Н. Козлов. Юлия. Бумага, сепия, 2007



Ил. 8. В. Н. Козлов. Портрет жены. Наталья. Бумага, карандаш, 2001

Зарисовки выполнены точной, уверенной линией, остро и звонко. Прекрасно переданы движение и пластика фигур. Образы женщин то пышнотелые, наполненные жизнью, задором; то лирические, грустные, задумчивые.

Графические образы Виктора Николаевича Козлова, выполненные в разные периоды жизни, объединены единой реалистической стилистикой. Можно сказать, что характер и принципы исполнения работ мало изменились с 90 гг. XX в. до настоящего времени. Художественный материал всегда берется из окружающей жизни. Мастер изображает то, что ему дорого и тех, кого он любит. Именно это искреннее чувство, передаваемое зрителю, помимо мастерства, которое выражается в формальной «выстроенности» композиции каждой работы, грамотном построении рисунка, работе тоном, анатомическом знании, ощущении пространства, применении текстур и фактур, и является признаком настоящего искусства. Художник видит необыкновенное в повседневном, открывая нам удивительный и прекрасный окружающий мир. Образы его работ вызывают лучшие чувства, затрагивая струны человеческой души

Графика Виктора Николаевича Козлова представляют собой яркое творческое явление в современном художественном пространстве Санкт-Петербурга. Профессиональные качества, развитые классической школой монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, умноженные на талант, любовь и преданность своему

делу, вызывают неизменный интерес как художественного сообщества, так и неискушенного зрителя. Графическое творчество В. Н. Козлова представляет собой калейдоскоп образов: от философских композиций, затрагивающих самые глубокие темы, до набросков и зарисовок, фиксирующих незабываемые мгновения нашей повседневной жизни.

Литература

1. *Антипина, Д. О.* Живописное творчество В. Н. Козлова: декоративность и реализм трактовки образов // Месмахеровские чтения. — Санкт-Петербург: СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — С. 97–104.
2. *Аполлон.* Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — Москва: Эллис Лак, 1997. — 736 с.: ил.
3. *Каганович, А. Л.* Андрей Андреевич Мылъников. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 282 с.: ил.
4. *Яковлева, Н. А.* Реализм в русской живописи. — Москва: Белый город, 2007. — 584 с.: ил.

УДК 730:725.945.1 (571.150–25) Мironov

Ю. А. Аксарин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский политехнический университет

Петра Великого

Ю. И. Карпова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский политехнический университет

Петра Великого

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ В ТВОРЧЕСТВЕ П. Л. МИРОНОВА

Накануне 80-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. актуальным становится изучение опыта создания архитектурно-мемориальных комплексов, посвящённых этому знаменательному событию. На примере монументальных работ П. Л. Миронова, заслуженного художника РСФСР, анализируются фундаментальные задачи, стоящие перед художниками и архитекторами, принимающими участие в создании монументальных произведений. Рассматриваются цели и средства в создании общественно-значимых мемориальных комплексов, несущих идейно-социальную ценность художественных образов, имеющих глубокий философский смысл. Также предметом изучения в статье являются типология, художественное решение и градостроительная роль произведений монументальной пластики в городской среде. Анализируются предпосылки их создания и поиск секретов, с помощью которых необходимо было наполнить их уникальным художественным и культурно-историческим содержанием. На примере произведений П. Л. Миронова раскрывается процесс создания памятных мемориалов 1960–1980 гг. В этот период времени монументальное искусство начинает обретать большую творческую свободу. Ценность человека, эмоциональная составляющая, его внутренний мир раскрываются через темы, образы обобщённых символов социальных и политических установок. Влияние поэтических строк и высоких идеалов общества, прослеживается в созданных памятниках и монументах этого времени. Реалистичные образы отражают правду жизни, через обобщённые, монументально-пластические решения.

Ключевые слова: монументальная пластика, монументальные произведения, мемориальные комплексы, художественный образ

Yuri A. Aksarin
Saint Petersburg, Russia
Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University
Yuliana I. Karpova
Saint Petersburg, Russia
Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

MONUMENTAL SCULPTURE AND ARCHITECTURAL MEMORIAL COMPLEXES IN THE WORKS OF PETER MIRONOV

On the eve of the 80th anniversary of the Victory of the Soviet people in the Great Patriotic War 1941–1945s. The study of experience in creating architectural and memorial complexes dedicated to this significant event is becoming relevant. The example of the monumental works of P. L. Mironova, a distinguished artist of the RSFSR, analyses the fundamental tasks facing artists and architects participating in the creation of monumental works. The goals and means of creating socially significant memorial complexes, bearing an ideological-social value of artistic images with a deep philosophical meaning are considered. Typology, artistic solution and the urban-building role of the works of monumental plastic in urban environment, are the subject of consideration. Analysis of the preconditions for their creation and search for secrets, with which it was necessary to fill them with unique artistic and cultural-historical content. The process of creating memorial memorials of 1960–1980s is revealed by the works of P. L. Mironova. In this period of time, the monumental art begins to gain greater creative freedom. The value of a person, emotional component, inner world of a person revealing through topics, images, generalized symbols of social and political attitudes. The influence of poetic lines and high ideals of society is seen in the monuments and monuments created at that time. Realistic images reflect the truth of life, through generalized, monumental-plastic solutions.

Keywords: monumental plastic, monumental works, memorial complexes, artistic image

Изучение опыта создания архитектурно-мемориальных комплексов, посвящённых Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. становится особенно актуальным накануне 80-летия празднования Победы.

«Система монументальной мемориализации единого для всей страны трагического и одновременно победного прошлого строилась на сочетании реального, подлинного и идейного, символичного. Символика присутствовала в художественных средствах, используемых в передаче идей Героизма, Мужества, Скорби, орудий Победы и т. д.» [2].

Творчество Миронова Петра Леонидовича (1932–2002), известного скульптора-монументалиста, актуально для понимания советского

монументального искусства, осмысления культурных и социальных процессов, которые затрагивали общество в 1960–1980 гг. Его вклад в архитектурно-монументальный облик Барнаула и Алтайского края, заслуживает внимания и углубленного анализа. Творчество Миронова посвящено развитию сложнейшей темы памятных мемориалов войны, включающей задачи пластической организации пространства, создание скульптурных объектов, рождающих образы жизни, войны, памяти, победы.

«Советская монументальная пластика развивалась под влиянием Ленинского плана монументальной пропаганды, который рассматривал искусство как политико-агитационный инструмент формирования массового сознания; выбор тем и сюжетов определялся декларативным характером документов, регламентирующих процесс создания памятников. Большой творческой свободой характеризуется монументальное искусство 1960–1980 гг., что было связано как с ростом экономического уровня государства, масштабностью градостроительных задач, так и со становлением и развитием традиций советской монументальной пластики» [1].

Одним из знаковых памятников, выполненных П. Л. Мироновым, является мемориал «Журавли» в с. Шипуново, расположенного в 165 км к югу от Барнаула.

Сооружали его к 30-летию Великой Победы «всем миром». Сельчане собрали на благое дело 20 тысяч рублей и безвозмездно работали на стройке.

Автор мемориала — Петр Миронов воплотил в бетоне и металле метафору поэта Расула Гамзатова: «Мне кажется порою, что солдаты, с кровавых не пришедшие полей, не в землю эту полегли когда-то, а превратились в белых журавлей ...» (ил. 1).

При открытии мемориала звучала песня «Журавли», музыку к которой написал композитор Ян Френкель.

Основную часть комплекса составляет парящий в небе журавлиный клин с «промежутком малым». Внизу на раскрытых, словно широкое поле, страницах книги слова: «Солдатам, с кровавых не вернувшимся полей». «На месте погибшего журавля находится звезда — как символ бессмертия воинов. По бетонным плитам мемориала рассыпались звезды с именами погибших земляков. Жители села Шипуново свято чтят их память, мемориал находится в ухоженном состоянии» [1]. Хочется особенно подчеркнуть новаторство автора, воплотившего образ бессмертия погибших через образ журавлиной стаи, как бы воскресших солдат в виде птиц, вылетающих из книги памяти. Уникальность мемориала в его легкости, стройности композиции, воздушности общей структуры памятника.

Самая известная работа П. Л. Миронова в области монументального искусства — Памятник Победы в Барнауле.

Строительство мемориала в Барнауле задумали в год двадцатилетия Великой Победы. В июне 1965 г. на заседании Барнаульского горисполкома было принято решение объявить конкурс на лучший проект «Памятника-obeliska в честь 20-летия Победы советского народа в Великой



Ил. 1. Мемориал «Журавли», 1975

Отечественной войне 1941–1945 гг.». Монумент должен был отразить вклад, внесённый в Победу героическими воинами и тружениками тыла. Местом расположения знакового объекта определили Привокзальную площадь. В январе 1966 г. решением горисполкома была утверждена программа и условия открытого конкурса, а также состав жюри, в которое вошли архитекторы и художники Барнаула и Новосибирска. Предлагать свои варианты проекта памятника могли не только барнаульцы, но и жители других городов СССР. Множество авторов и творческих коллективов предложили свои идеи, но в Минкульт РСФСР на утверждение отправились три варианта. Жюри отобрало три лучшие работы и направило в Художественный экспертный совет по монументальной скульптуре при Министерстве культуры РСФСР.

Победителями конкурса стали барнаульские авторы — скульптор Петр Леонидович Миронов и художник-монументалист Владимир Федорович Добровольский. Помимо них в состав авторской группы вошли: архитекторы В. Ф. Налимов и В. Э. Остен-Сакен, скульптор К. Г. Чумичев, инженеры М. П. Юферов и А. А. Глузов и др. В декабре 1966 г. Совет Министров СССР утвердил предложение Алтайского крайкома КПСС и крайисполкома о сооружении в Барнауле памятника-обелиска, выделив на реализацию проекта 107 тысяч рублей. 9 мая 1971 г. при большом скоплении людей была торжественно открыта первая очередь памятника, доминантой которой стала скульптурная группа «Прощание» и 24-метровая гранитная стела (ил. 2–3).

Скульптурная группа «Прощание» — бронзовые фигуры воина-красноармейца и провожающей его на фронт матери. Рядом расположена 24-метровая гранитная стела с медными барельефами «Сибиряки, фронт» и «Сибиряки, тыл» (ил. 3). Скульптурная группа была отлита



Ил. 2. Скульптурная группа «Прощание» и 24-метровая гранитная стена, 9 мая 1971 года



Ил. 3. Центр Мемориала Славы — бетонный рудут в виде разорванного кольца, 1975

на Мытищинском заводе художественного литья. В 1981 г. Привокзальная площадь г. Барнаула была переименована в площадь Победы. Место для размещения такого мемориала неслучайно — он расположен рядом с вокзалом, откуда в годы Великой Отечественной войны солдаты уходили на фронт.

Бронзовая скульптура «Прощание» запечатлела мать и ее сына. Уходя на фронт, он смотрит прощальным, но решительным взглядом на свой город. Композицию дополняет стена высотой 24 м: ее гранитная часть олицетворяет штык, а бронзовая — его лезвие. На стелу нанесены барельефы с надписью: «Сибиряки и фронт» и «Сибиряки и тыл», которые передают единую силу фронта и тыла. Так авторы мемориала подчеркивали — оставшиеся в тылу внесли огромный вклад

в победу над фашизмом. Фраза «Все для фронта, все для победы» стала главным лозунгом предприятий в годы войны. Медные блоки-барельефы стелы изготовлены Московским экспериментальным скульптурно-творческим комбинатом. «Между группой и пантеоном по обе стороны размещены чёрные каменные блоки с землёй, представляющие тринадцать городов-героев: Москва и Одесса, Ленинград и Керчь, Севастополь и Брест ... Трест по озеленению готовил посадочный материал для сквера и цветников. Красовой военкомат проверял и предоставлял списки погибших барнаульцев. Радиозавод должен был обеспечить установку звукопередающего оборудования, а отдел культуры горисполкома — подобрать траурно-торжественный репертуар» [5].

Композиция мемориала представляет как бы два символа жизни и смерти; скульптуры прощающихся матери и сына и высокой прямоугольной стелы с рельефом, изображающим образы погибших в тылу и на фронте. Художественный образ прощания автор нашел в контрастном противопоставлении и одновременно объединении двух этих форм. Хочется отметить мастерство скульптора и владение разными художественными стилистическими — объемной и рельефной. Огромная стела напоминает по масштабу египетские храмы, в ней заключен образ беспощадности войны и величие памяти. Образы погибших как бы впечатаны в плоскость, подчинены неминуемой судьбе. Но привлекает внимание именно жизнь, две фигуры, маленькие по сравнению с огромной плитой, но заключающие в себе надежду.

В марте 1974 г. на совместном заседании Барнаульского горсовета и горкома КПСС был рассмотрен вопрос о строительстве второй очереди мемориального комплекса (ил. 4). При горисполкоме была создана рабочая группа инженеров, архитекторов и проектировщиков: В. Ф. Добровольский, П. Л. Миронов, В. Э. Остен-Сакен, В. М. Михайлов. Подготовкой архитектурно-планировочного задания руководил В. В. Казаринов. По замыслу авторов, обелиск представляет полевое укрепление — редут, который прорвали наши воины, сражаясь за Победу. Задернованная земляная насыпь вокруг кольца редута придаёт ему символическое сходство с древнерусским курганом, аналогия усиливается и самой сутью пантеона-кургана, внутри которого размещены мемориальные плиты с именами барнаульцев, погибших в годы войны и как бы погребённых в нём. Открытие второй очереди мемориала состоялось 9 мая 1975 г.

На наружной стене пантеона расположены слова Роберта Рождественского из поэмы «Реквием»: «Вспомним всех поимённо. Горем вспомним своим ... Это нужно — не мёртвым! Это надо — живым». Площадь — второй тематический центр всей композиции. Особенным элементом мемориала стал бетонный редут в виде разорванного кольца, а также геральдические барельефы из ковanej меди, посвященные восьми родам войск. Перед каждым горит Вечный огонь и на каждом — увековеченная память о тысячах воинах, погибших в Великой Отечественной



Ил. 4. Мемориал в Краснощёково, 1983–1985

войне. Мемориал Славы торжественно открыли к 30-летию Победы 9 мая 1975 г. В 1995 г. в честь 50-летия Победы на Мемориале Славы появилось ещё одно памятное сооружение — монумент от благодарных потомков. Здесь находятся имена барнаульцев — полных кавалеров ордена Славы и Героев Советского Союза. Ежегодно на Мемориале Славы появляются новые имена — имена воинов, восстановленные поисковыми отрядами.

«В 2020 г. увековечена слава еще 25 барнаульцев. Всего — 13636 фамилий, в том числе 265 Героев Советского Союза и 77 полных кавалеров ордена Славы на монументе кавалерам ордена Славы и кавалерам Золотой Звезды. Мемориал имеет своё развитие. Легендарный боевой Танк Т-34 входит в комплекс Мемориала Славы. На гранитный постамент около кинотеатра “Мир” в Барнауле его поставили в 1995 году в честь 50-летия Победы в Великой Отечественной войне. К мемориалу была перенесена Памятная стена с именами Героев Советского Союза и полных кавалеров ордена Славы. Была перенесена от здания Барнаульского пединститута на проспекте Социалистическом» [3]. План организации пространства двух частей мемориала является особой композиционной удачей автора, его соратника В. Ф. Добровольского и группы архитекторов, работавших над этим уникальным сооружением. Сочетание круга-редута и прямоугольной площади, горизонталь, переходящая в вертикаль стелы, стремящейся в небо, создает ощущение простоты и величия одновременно.

Наконец, обратимся к памятнику-мемориалу погибшим войнам односельчанам в ВОВ из Краснощёково, пожалуй, одному из самых интересных и мало изученных, в силу его удаленного расположения от основных траекторий страны. Краснощёково — село в Алтайском крае России,

административный центр Краснощёковского района, расположенное в 278 км к югу от Барнаула. Удалённость от скопления больших масс людей не способствует его широкой известности. Художественный замысел и пластическое решение привлекает внимание с первого взгляда (ил. 6), как и глубоко символический сложный образ, в котором сочетаются разные элементы и смыслы: трагизм и торжество победы, скорбь об ушедших. Основная доминанта этого монумента — коринфская колонна и часть стены Рейхстага, испещрённая надписями. В них мы можем увидеть имена погибших из этого небольшого населённого пункта. Подобных селений, деревень, городков было много в нашей Стране, откуда уходили на фронт добровольцы и призванные. Фигура солдата, с прислонёнными к стене руками, замерла, его правая рука сжата в кулак. В застывшей позе можно ощутить множество чувств, которые испытывает этот солдат: скорбь по погибшим товарищам, сдержанность, внутренняя сосредоточенность. Солдат замер, он видимо оставил и свою надпись на стене Рейхстага. Особенность монументальной скульптуры в том, что в ней не описывается частный случай, где с документальной достоверностью фиксируется какой-либо сюжет, а фиксируются общечеловеческие чувства, состояния. Можно было бы представить этого солдата в момент написания на стене своего имени или какой-либо фразы, но благородство созданного образа, не позволяет вдаваться в частности. Лицо солдата развернуто в сторону стены, глаза полуопущены вниз, в этом есть опустошённость и боль. Вся фигура говорит о внутренней сосредоточенности и собранности, в ней нет торжества победы, в ней звучит сдержанность и напряжённая грусть о погибших.

В постсоветский период, когда идеология и пропаганда потеряли свою силу, стали по-новому оцениваться и переосмысливаться, теряют актуальность и те творческие задачи, которые стояли перед монументальной скульптурой. Уже готовая, выполненная в глине скульптура для памятника борцам за Советскую власть, «Героям Гражданской войны Е. М. Мамантову и А. О. Кашарову» становится невостребованной.

В конце XX — начале XXI вв. скульптура монументального советского искусства закончилась, на смену пришла декоративно-игровая скульптура, наиболее близкая к земным понятиям и образам. Стали популярны знаковые скульптуры и жанровые скульптурные группы. Скульптор П. Л. Миронов создал образы, которые стали универсальными символами человеческого, пережившими своё время и продолжающими находить отклик в сердцах людей.

Подводя итоги анализа наследия П. Л. Миронова, можно выделить три характерных черты его творчества. Глубокая погружённость в тему, вера в идеалы общечеловеческих ценностей, поиск художественно-пластического языка, отвечающего поставленным задачам. Раскрывая образы человека, учёного, воина, труженика — с его стремлениями и чаяниями, скульптор оставался верен своему художественному чутью.

При создании композиции монументов, использование «строк поэзии» и метафор, усиливает впечатление и завоёвывает внимание зрителя. Художественные находки и образы, созданные П. Л. Мироновым, нашли преемственность. Темы и находки скульптора продолжают в творчестве других скульпторов, художников и архитекторов. В настоящее время можно увидеть мемориалы с названием «Журавли» в разных населённых пунктах, как в посёлке Мучкапский, так и в г. Саратове и Москве (Одинцовский район).

Для творчества Миронова характерно умение выстроить пластическую композицию пространственного решения, связать художественную концепцию памятника с окружающим пространством. Особенное чувство масштаба ощущается во всех его работах. Умение сопоставить крупные архитектурные формы с малыми скульптурными, пластически встроить объёмы в пространство, добиться эффекта величия и одновременно простоты — все эти черты характерны для произведений мастера.

Литература

1. *Комарова, О. С.* Мемориальные комплексы на территории Алтайского края // Исторический опыт хозяйственного и культурного освоения Западной Сибири: четвертые науч. чтения памяти проф. А. П. Бородавкина: сб. науч. тр. / под ред. В. А. Скубневского, Ю. М. Гончарова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. — Кн. II. — С. 510–513.
2. *Маркова, О. Н.* К проблеме символизма в советском монументальном искусстве 1960–1980 гг.: [препринт Южного филиала института наследия. Сер.: Теория и история культуры № 010–2021-ТНС]. — Краснодар, 2023. — 7 с.
3. *Подвиг народа:* памятники Великой Отечественной войны. 1941–1945. — Изд. 2-е, доп. — Москва: Политиздат, 1984. — 342 с.
4. *Среда Барнаула:* мемориал Славы // Адресно-информационный справочник организаций: [сайт]. — URL: <https://du-lyu.ru/articles/memorial-slavy-v-barnaule-adres.html> (дата обращения: 27.11.2024).
5. *Шитунговские «Журавли»* // Алтайская правда: [сайт]. — URL: https://www.ap22.ru/paper/paper_19673.html (дата обращения: 27.11.2024).

УДК 738.4:061.3 (470.316) (=161.1)

Я. А. Александрова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

РОЛЬ ЭМАЛЬЕРНЫХ СИМПОЗИУМОВ В ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА ГОРЯЧЕЙ ЭМАЛИ

В статье выявляется роль эмальерных симпозиумов в эволюции горячей эмали в области монументального искусства на примере благотворительного симпозиума «Возрождая прошлое — создаем будущее», в рамках которого в 2020 г. была выполнена работа — «Покрова Богородицы», являющейся своеобразным открытием в области применения эмали в монументальном искусстве путем совмещения с мозаикой.

Ключевые слова: эмальерный симпозиум, возрождая прошлое — создаем будущее, Владимир Арискин, Альбертина Арискина, Николай Вдовкин, Галина Малышева, Галина Соколова, Ольга Ерохова, Елена Сахарова, село Великое

Yana A. Aleksandrova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE ROLE OF ENAMEL SYMPOSIA IN THE EVOLUTION OF FIRE ENAMEL ART

The article reveals the role of enamel symposiums in the evolution of fire enamel in the field of monumental art using the example of the charity symposium «Reviving the past — creating the future», in which the work «Protection of the Virgin» was performed in 2020, which is a kind of discovery in the field of the use of enamel in monumental art by combining with mosaic.

Keywords: enamel symposium, Reviving the past-creating the future, Vladimir Ariskin, Albertina Ariskina, Nikolai Vdovkin, Galina Malysheva, Galina Sokolova, Olga Erokhova, Elena Sakharova, village Velikoe

Эмаль одна из красивейших и вечных технологий. Ее блеск, внутреннее свечение, глубина цвета до сих пор вызывают восторг у зрителя, как и несколько сотен лет назад. Зародившись как одна из техник ДПИ в наши дни эмаль смело развивается в области монументально-декоративного искусства. Во многом эволюции эмали, ее развитию способствовали эмальерные симпозиумы. Так, по словам многих исследователей: А. А. Гилодо [3], Г. Н. Габриэль [2], И. Ю. Перфильевой [7], Я. А. Александровой [1] важным стимулом, реперной точкой

в формировании станковой эмали стали международные эмальерные симпозиумы в Паланге и Кечкемете.

Роль этих симпозиумов в формировании монументальной эмали неоспорима. Прекращение их функционирования на некоммерческой основе в 1990 г. остановило, прервало стремительное развитие эмали.

В настоящее время, когда симпозиумы по эмали не организуются на государственном уровне, уровне Союза Художников, развитию эмали, ее популяризации способствуют симпозиумы и выставки, проводимые отдельными художниками, частными организациями. Среди них можно выделить следующие: симпозиумы проводимые А. Карихом в г. Ярославле, М. Селищевым в г. Ростове Великом, В. Чаусовым в г. Ростов-на-Дону, З. Корчагиной в Горноалтайске, А. Сусловым и Е. Чепис в Новокузнецке, «Арискин-студией» в г. Ярославль.

В нашем исследовании будет акцентировано внимание на благотворительном симпозиуме «Сохраняя прошлое — создаем будущее», организованном «Арискин-студией».

Почему хочется акцентировать внимание именно на этом проекте.

Во-первых, в рамках этого проекта выполняются иконы для реальных объектов, что требует от участников более ответственного подхода к их выполнению.

Во-вторых, это один из немногих симпозиумов, участие в котором для художников бесплатное. Участникам предоставляется жилье, питание, материалы, мастерская. Это способствует привлечению как профессиональных, так и начинающих художников.

В-третьих, небольшое количество участников — не более 12 человек разного уровня подготовки, помогает плодотворному обмену опытом.

Симпозиум «Возрождая прошлое — создаем будущее» существует с 2018 года.

Как говорит организаторов данного проекта — Альбертина Андреевна Арискина, искусствовед, архитектор, художник-эмальер, арт-менеджер: «Идея возникла во время посещения Пошехонского Адрианова монастыря, где вместо икон на стенах висели календарные вырезки. В тот момент стало стыдно за наше отношение к памятникам истории, веры, за самого себя. Зародилась мысль о том, почему бы не попробовать организовать благотворительный симпозиум по горячей эмали, в рамках которого в течении 10 дней, художники-эмальеры выполняли бы иконы, предназначенные в дар бедным храмам. Идея заключается в том, что из 360 дней в году 350 дней художник работает для себя а 10 посвящает Богу — выполнению благотворительной работы — можно сказать симпозиум — это своеобразная Творческая Десятина».¹

Эта спонтанно возникшая идея воплотилась в реальность — в благотворительный проект, который существует уже 8 лет. Каждый год находят

¹ Интервью Я. А. Александровой с А. А. Арискиной от 22 февраля 2024 г.

художники-эмальеры готовы к участию в нем. Как отмечает Альбертина Андреевна, возможно, своей деятельностью мы — художники-эмальеры сможем изменить отношение к утрачиваемым памятникам православной архитектуры, сделав первый шаг или точнее вклад в их возрождение.

Одна из работ — фасадная икона «Покрова Богородицы» для одноименного храма в селе Великое Ярославской области, выполненная в рамках проекта «Возрождая прошлое — созидаем будущее» доказывает это высказывание.

Село Великое — это старинное поселение на территории Ярославской области, первые упоминания о котором относятся к XIV в. «В богослужебной книге одного из храмов села сохранилась запись о том, что в 1392 году сошлись здесь в смертельной схватке русские войска с отрядом монголо-татар» [4]. «До начала 18 века село Великое было царской вотчиной, а в 1709 году император Петр Великий, подарил село своему другу и сподвижнику генерал-фельдмаршалу Аниките Ивановичу Репнину, за победу под Полтавой» [8]. «По велению Аникиты Ивановича в селе, с Московским размахом, был построен храм Рождества Богородицы (1712) — в память о победе над шведами под Полтавой. Внук фельдмаршала князь Петр Иванович Репнин построил вторую — зимнюю церковь — Покрова Богородицы (1741). Позже (1758) между храмами устремилась к облакам Соборная колокольня. Подобно колокольне Иван Великий в Московском кремле Великосельская стрела объединила многоглавие церквей в единый архитектурный комплекс. Он был обнесен затейливой кирпичной оградой с арочными воротами и часовенками. Исследователи считают, что по целостности и выразительности Великосельскому ансамблю нет равных в России» [5]. Как точно отметил современный исследователь из Казани, А. В. Рощектаев, архитектурный ансамбль в с. Великом представляет собой «ярчайший символ соединения Руси Древней, допетровской, и России молодой, так и рвущейся куда-то ...» [9].

Великосельский кремль, построенный силами А. И. и П. И. Репниных, славившийся своей красотой и величием в XVIII в. в 2019 г. находился в плачевном виде. Полуразрушенные обветшалые стены, осыпавшаяся штукатурка, сбитые изразцы и разрушенные заброшенные дома прямо напротив входа в храм на замусоренном берегу черного пруда, когда-то являвшегося жемчужиной, сердцем села.

Увидев исторический памятник в таком плачевном состоянии, организаторы симпозиума Альбертина и Владимир Арискины решили сделать для храма подарок, с надеждой, что это поможет его восстановлению.

«Прошлое подобно стволу могучего дерева, от которого отрастают ветви все новых и новых поколений. Если связь разорвана — ветка может засохнуть. Чтобы этого не допустить, мы запустили проект “Возрождая прошлое — созидаем будущее”, цель которого — помочь восстанавливаемым храмам вернуть себе былую красоту и благолепие”, — говорит В. Арискин» [6].

Обратившись к настоятелю храма в с. Великом, рассказав о своем проекте, они спросили, что бы он хотел получить в дар — какую Икону. Настоятель храма выразил желание получить в дар фасадную икону «Покрова Богородицы» в нишу над входом в зимний храм. По его словам, раньше там была роспись, но она утрачена.

Согласившись на предложение Арискины даже не представляли с каким масштабом работ им предстоит справиться и насколько уникальная в итоге работа получится.

Как оказалось, небольшая ниша, в которую необходимо было заполнить икону, оказалась размером $3 \times 3,3$ м. Для благотворительного проекта «Возрождая прошлое — создаем будущее» это был первый опыт работы с таким размером. Разложив в мастерской кальку в размер будущей иконы, начав делать картон, во время подготовки к симпозиуму, Альбертина и Владимир, поняли, что в технике эмали, в той печи, которая у них есть, это сделать будет довольно сложно, поэтому решили «ради экономии материала и времени» (как говорит организатор) совместить эмаль с мозаикой.

Эскиз разработал Владимир Иванович Арискин — муж Альбертины Андреевны, руководитель «Арискин-студии», художник-монументалист, выпускник Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой (ныне Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица). Он, опираясь на богатый опыт работы с монументальными проектами, придумал интересный способ совмещения двух техник. Он предложил в технологии эмали выполнить основные фигуры — фигуру Богородицы и Ангелов, фон сделать мозаичным и объединить все покровом Богородицы, в котором одновременно будут использованы мозаика и эмаль. Во время рисования эскизов, картона, появилась идея выделить фигуру Богородицы, ангелов и покров за счет поднятия на другой уровень, так как было опасение что мозаика может брать на себя больше внимания.

После выполнения картона необходимо было составить план работ и решить каким образом резать медный лист так, чтобы линии стыковок были наименее заметны.

Как мы знаем, основным ограничением при работе в технологии горячей эмали является размер камеры муфельной печи. Размер Богородицы — три метра, а камера печи была всего 30×20 см. Как оказалось, после выполнения картона, размер лика Богородицы больше размера камеры печи. Нужно было срочно искать способ решения этой проблемы. В результате, так как в симпозиуме 2020 г. согласилась участвовать Галина Малышева, профессиональный художник-эмальер, иконописец, ученица Николая Вдовкина, автор многих монументальных проектов в технике горячей эмали для храмов Ростова-на-Дону, договорились, что она выполнит лик Богородицы и руки в своей мастерской в большой печи и привезет уже готовые на симпозиум.

На симпозиуме над выполнением фигуры Богородицы работали совместно Галина Малышева и Альбертина Арискина. За 10 дней успели полностью выполнить только фигуру Богородицы, состоящую более чем из 20 фрагментов (ил. 1). Здесь важно было каждую деталь обжигать одинаковое количество раз и расписывать одновременно, так как только в этом случае они получатся одинаковыми и будут составлять единое целое.

Лики Ангелов были выполнены в этом же году Николаем Михайловичем Вдовкиным — одним из ведущих художников-эмальеров в Мире, заслуженным художником России, одним из первых, внедривших технологию горячей эмали в оформление фасадов храмов. Его участие в выполнении этого проекта является счастливой случайностью, в 2020 г. году он приехал в Ростов-Великий для участия в симпозиуме «Пространство художника» организованного Михаилом Селищевым, в котором также участвовала Альбертина Арискина. Он согласился по ее просьбе написать лики ангелов (ил. 2), и теперь жители



Ил. 1. Г. Малышева, А. Арискина. Богородица. В процессе работы. Медь, горячая эмаль, 2020 г.



Ил. 2. Н. Вдовкин, А. Арискина. Ангелы. В процессе работы. Медь, горячая эмаль, 2020 г.

села Великое, могут каждый день наблюдать работу, к которой прикоснулся талант одного из ведущих эмалиеров мира.

После того как основные фигуры композиции были готовы можно было приступать к набору мозаики. Мозаичным набором руководил Владимир Иванович Арискин, ему помогали Альбертина и — в рамках летней практики, студенты Ярославского колледжа культуры. При наборе мозаики важно было подобрать тон, так, чтобы он подчеркивал красоту и яркость эмали, объединил все в единое целое, а также гармонично вписался в плоскость стены храма. Владимиру Арискину с легкостью удалось это сделать.

Когда сейчас мы видим готовую работу, установленную на храме, нам кажется, что это его неотъемлемая часть.

За счет сочетания двух уникальных технологий — мозаики и эмали, — большой цельной формы и мерцающего золотом фона появляется глубина пространства, усиленная разделением фона на три тона: белого, розоватого и охристого.

Важно подчеркнуть, что подобных примеров гармоничного совмещения материалов при выполнении монументальных проектов практически не существует. Поэтому здесь нужно акцентировать внимание на том, что благодаря совместным действиям профессионального художника-монументалиста — В. Арискина, архитектора — А. Арискиной и профессиональных художников-эмальеров-монументалистов — Н. Вдовкина и Г. Малышевой появился уникальный пример совмещения эмали и мозаики основанный на разноразмерности (ил. 3, 4).

Примечательно, что после установки иконы на храм, место начало преобразовываться. За четыре года — к 2025 г. — фасад был оштукатурен и побелен, разрушенные брошенные дома напротив входа были разобраны, пруд расчищен, а его берег благоустроен подобно тому, как это было в XVIII в.

Этот факт, пример с. Великое, как нельзя лучше подтверждает, что цель симпозиума «Возрождая прошлое — создаем будущее» заключающаяся в «помощи храмам вернуть себе былую красоты и благолепие» [6] достижима.

Отметив роль симпозиума в восстановлении храмов, а также в появлении нового приема в совмещении эмали с техникой мозаики необходимо обратить внимание на роль симпозиума в совершенствовании мастерства участников — художников-эмальеров.

Как уже отмечалось — симпозиуму 8 лет. В разные годы в нем принимали участие, как известные художники-эмальеры, так и только начинающие.

Основными участниками, симпозиума, наряду с организаторами являются Галина Малышева, Елена Сахарова, Ольга Ерохова и Галина Соколова.

Галина Малышева, профессиональный иконописец, ученица Н. М. Вдовкина, являясь руководителем большинства симпозиумов учила художников-эмальеров, не работающих в области иконописи, отмывкам ликов и способам изображения складок путем намывок и задувок.



Ил. 3. Храм Покрова Богородицы с. Великое с установленной фасадной иконой «Покрова Богородицы»



Ил. 4. Покров Богородицы. Медь, горячая эмаль, мозаика, 3 × 3,3 м., 2020 г.

Елена Сахарова, впервые соприкоснувшись с искусством иконы в рамках симпозиума за семь лет выработала уникальный прием выполнения надписей на иконах, доведя технику письма до уровня произведения искусства.

Ольга Ерохова, своим примером, научила выполнять сложные эффекты перехода одного цвета в другой путем многослойных задувок.

Появление Галины Соколовой в 2020 г. в проекте, главного художника фабрики «Ростовская финифть», способствовало формированию более внимательного отношения к деталям, к мелочам, и при этом к цельности силуэта. Галина Соколова привнесла в проект технику росписи надглазурной эмалью на масле, что позволяет в последний обжиг обобщить силуэт и подчеркнуть детали, что невозможно выполнить технической эмалью.

Каждый из художников, участвуя в симпозиуме, чувствуя свою ответственность перед историей старался выполнить работу на высоком уровне, самосовершенствуясь.



Ил. 5. В. Арискин. Архангел Михаил.
Медь, горячая эмаль, 2019 г.

Для примера проанализируем две работы постоянного участника симпозиума, Владимира Арискина «Архангел Михаил» 2019 г. (ил. 5) и 2025 г. (ил. 6).

Как мы видим, в работе 2019 г. художник переносит приемы кистевого письма в эмаль, что особенно заметно в трактовке рук, где свет и тень написаны смелыми мазками кисти, что характерно для масляной живописи, а не технологии горячей эмали. В работе 2025 г. подобных резких контрастов нет, лик и руки написаны мягко, цельно, так, что внимание акцентируется только на глазах, что и должно быть в иконе. Также видно как изменилось отношение художника к эстетике эмалевой поверхности. При передаче декора ткани, художник работает более плоско и декоративно,

стремясь к цельности силуэта.

Следовательно, на основе проведенного анализа, мы можем сделать вывод, что качество работ стало намного выше. Заслуга в этом каждого из участников, так как симпозиум — это коллективная работа, когда каждый учится друг у друга.

Суммируя вышесказанное, отметим, что основным стимулом в эволюции монументальной эмали являются симпозиумы, так как благодаря совместной деятельности художников с разным уровнем подготовки и специализирующихся в разных областях искусства, воплощаются в реальность уникальные проекты. Один из таких симпозиумов — «Возрождая прошлое — создаем будущее», в рамках которого в 2020 г. была создана работа «Покрова Богородицы» для одноименного храма в с. Великое Ярославской области. Уникальность этой работы заключается в том, что — это практически один из первых примеров гармоничного совмещения эмали и мозаики, что является открытием одного из путей применения эмали в монументальном искусстве.

Литература

1. *Александрова, Я. А.* Кечкемет и Паланга — центры утверждения новых форм эмали во второй половине XX века // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по мат-лам XXX Междунар. науч.-практ. конф. — Москва: МЦНО, 2019. — № 9 (30). — С. 16–26.



Ил. 6. В. Арискин. Архангел Михаил. Медь, горячая эмаль, 2025 г.

2. *Габриэль, Г. Н.* Старый материал — новые формы // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 4 (365). — С. 20–22.
3. *Глюдо, А. А.* Русская эмаль = Russian enamel: вторая половина 19–20 век. — Москва: Береста, 1996. — 196 с.
4. *Ештокин, В.* Самый необычный русский Кремль // Фома: журнал. [сайт]. — URL: <https://foma.ru/samyiy-neobyichnyiy-russkiy-kreml.html> (дата обращения: 9.02.2025).
5. *История села Великое* // Село Великое: [сайт]. — URL: <https://selo-velikoe.ru/content/istoriya-sela-velikoe/> (дата обращения: 9.02.2025).
6. *Как закалялась эмаль.* Ярославские художники создают иконы для восстанавливаемых храмов // Ярославский Регион. Новости ярославской области: [сайт]. — URL: <https://yarreg.ru/n5exu/?ysclid=m77f1xdg2f992481050> (дата обращения: 9.02.2025).
7. *Перфильева, И. Ю.* Современная художественная эмаль: инновационные тенденции развития // Новые имена: альбом. — Москва, 2017 — С. 12–13.
8. *Прекрасное село Великое* // Село Великое: [сайт]. — URL: <https://selovelikoe.ru/?ysclid=m76ckhb8mo853759326> (дата обращения: 9.02.2025).
9. *Церковь Рождества Пресвятой Богородицы* // Село Великое: [сайт]. — URL: <https://selo-velikoe.ru/content/velikoselskii-ansambl/> (дата обращения: 9.02.2025).

УДК 73.03:725.314:725.945.1 (470.23–25)

Д. Н. Андреев

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЕ СТАНЦИИ МЕТРО «АВТОВО»

Монументально-декоративная скульптура станции метро «Автово» рассматривается в статье как яркий пример, отражающий основные тенденции в решении темы Великой Отечественной войны в 1948–1955 гг. Предметом анализа в статье стал не только окончательный вариант решения интерьеров и экстерьеров станции метро, но и их изменения в процессе проектирования. Победивший в конкурсе проект станции метро «Автово» разбирается в контексте работ, представленных другими авторами. Дискуссии о том, каким должен быть образ этой станции, дошедшие до нас в стенограммах и публикациях, дают представление о творческих проблемах, которые пытались решить авторы и их коллеги.

Ключевые слова: монументальная скульптура, монументально-декоративный орнамент, Великая Отечественная война, станция метро, стиль «Победа»

Dmitrii N. Andreev

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design

THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE MONUMENTAL AND DECORATIVE SCULPTURE OF THE AVTOVO

The monumental and decorative sculpture of the Avtovo metro station is considered as a vivid example reflecting the main trends in the depiction of the Great Patriotic War in 1948–1955. The subject of the analysis in the article is not only the final solution for the interiors and exteriors of the metro station but also their changes in the design process. The Avtovo metro station project that won the competition is analyzed in the context of works submitted by other authors. Discussions about what the image of this station should be, which have reached us in transcripts and publications, give an idea of the creative problems that the authors and their colleagues tried to solve.

Keywords: monumental sculpture, monumental and decorative ornament, Great Patriotic War, metro station, style “Victory”

Монументальное оформление станций ленинградского метрополитена представляет большой интерес для исследования развития темы Великой Отечественной войны в монументальной скульптуре Ленинграда. Приступая к изучению этой темы, стоит обратить прежде всего внимание на то, какое она нашла выражение в монументальном убранстве станций третьей очереди московского метро, строительство которой шло во время войны. В тот момент архитекторы могли только фантазировать в своих проектах о будущих масштабных монументах и мемориалах, осуществление которых начнется спустя годы, а в некоторых случаях — десятилетия, в то время как в интерьерах станций метро тема Великой Отечественной войны уже находила свое материальное воплощение. Композиционные решения, найденные в процессе создания московского метро, в значительной степени стали отправной точкой для ленинградских архитекторов при начале работы над образом ленинградского метрополитена. В исследовании, посвященном архитектуре московского метро, О. В. Костина делает следующий вывод о третьей очереди московского метрополитена: «Все станции имеют конкретную историческую тему, связанную с героикой нынешней и минувших войн, с патриотизмом советских людей в тылу, с партизанским движением. Поэтому в перронных залах и вестибюлях так много мозаичных изображений, рельефов и круглой скульптуры, подчас воспринимающейся как памятники (например, статуи Зои Космодемьянской и партизана Матвея Кузьмина на станции “Стадион им. Сталина” (Партизанская)). Да и сами станции вполне можно рассматривать как первые монументы Великой Отечественной войны» [9, с. 70].

Чтобы показать развитие темы Великой Отечественной войны в скульптурном оформлении станции метро «Автово» в процессе формирования ее окончательного облика, обратимся к проектам, представленным на разных этапах конкурса и после его завершения. Впервые проекты оформления станции метро «Автово» рассматривались на закрытом конкурсном отборе во время второго тура конкурса на станции ленинградского метро. Этот тур конкурса можно рассматривать, скорее, как отдельный конкурс, поскольку он не был прямым продолжением первого тура 1946 г., а имел другую программу, и частично изменился состав участников. Творческое состязание проходило для нескольких станций в формате открытого конкурса, а для других в формате закрытого, где могли участвовать только приглашенные архитекторы, что сокращало число конкурсантов. Итоги этапа отбора проектов, который стал для нескольких станций вторым, и первым для станции «Автово», были подведены в январе 1948 г. [1, с. 13]. В ходе подготовки к этому творческому состязанию летом 1947 г. Ленинградским отделением Союза советских архитекторов (ЛЮССА) было заказано четыре проекта станции «Автово» следующим архитекторам: Е. А. Левинсону, Я. О. Свирскому, М. К. Бенуа, а также авторскому коллективу М. А. Шепилевского и Я. Н. Лукина [1, с. 12]. В итоге было представлено на рассмотрение жюри также четыре проекта, но состав участников немного изменился.

А. Е. Левинсон взял себе в помощники специалиста по малым вокзалам А. А. Грушке, с которым он работал в это время над вокзалом в г. Пушкине, а вместо Я. О. Свирского выступил В. Ф. Твелькмейер, поменявшись с ним заказами на проект станции [1, с. 13].

Прежде чем перейти к разбору конкурсных проектов, необходимо остановиться на некоторых особенностях архитектурно-планировочного решения станции «Автово», которые повлияли в том числе и на места размещения рельефных композиций. Станция «Автово» мелкого заложения и строилась открытым способом, что определило тип конструкции подземного вестибюля — «железобетонная рамная конструкция» опирается на «столбы с грибовидного типа капителями» [17, л. 6; 18, л. 9]. Таким образом, на этом этапе проектирования архитекторам ставилась задача, с помощью отделки, сформировать образ станции, не меняя ее конструктивной схемы. Исходя из этого можно сделать вывод, что уходящая в перспективу колоннада введена в проект не по инициативе участников конкурса, а лишь была ими творчески переосмыслена. На первых конкурсах станций ленинградского метрополитена велась разработка только подземного вестибюля — «перронного зала». Наземный павильон и интерьеры верхнего вестибюля — «кассового зала» проектировались позже, с учетом варианта проекта перронного зала, утвержденного для дальнейшей разработки. Таким образом, направление творческой мысли шло скорее по пути от интерьера к экстерьеру. Чтобы избежать путаницы в названии залов, где расположены рельефы, либо их размещение планировалось по проекту, необходимо уточнить специфическую особенность интерьеров станции «Автово». Благодаря тому, что отсутствуют эскалаторы и проход осуществляется по лестнице, образовалось еще третье, нетипичное для станций метро помещение, совмещенное с лестничной площадкой на среднем уровне — «промежуточный зал», куда относительно недавно в 2004 г. были частично переведены кассы [7, с. 179]. Поэтому в стенограммах и публикациях 1950 гг. под кассовым залом подразумевается вестибюль наземного павильона, где кассы были запроектированы изначально.

Проекты на конкурсе оценивались в первую очередь с точки зрения соответствия заданной теме. Так, например, в статье, посвященной итогам конкурса, проект с «футуристичными» колоннами из нержавеющей стали авторства М. А. Шепилевского и Я. Н. Лукина получил следующую рецензию: «Тематика обороны Ленинграда нашла свое отражение только в обработке стен боковых нефов. Характер декора — несколько сухой и чуждый для Ленинграда» [8, с. 14].

Аналогичный упрек был направлен и в адрес проекта М. К. Бенуа с лаконичными квадратными колоннами с использованием модернизированных форм ордерной системы. Проект был признан «суховатым и недостаточно выразительным» [8, с. 14]. Сам автор таким образом описывает свою задумку в пояснительной записке: «Тематическое содержание

станции раскрывается в вестибюлях. Большие мозаичные панно отображают моменты героической обороны города Ленинграда. Торцевые стены вестибюлей решаются в виде трех больших абсид, украшенных медалями и скульптурными изображениями военных доспехов» [15, л. 14 об]. Таким образом, можно сделать вывод, что тема станции решалась в проекте путем использования орнаментального скульптурного декора с воинской символикой и живописного многофигурного сюжетного изображения. Этот проект был рекомендован к дальнейшей разработке, при этом имелся в виду также второй незавершенный вариант проекта, фотография которого в статье, посвященной итогам конкурса, не представлена [8 с. 14]. Архитектор В. Ф. Твелькмейер в пояснительной записке к проекту, которая сложна для прочтения из-за неразборчивого почерка, так описывает свой замысел: «Тема станции — оборона Ленинграда в годы Великой Отечественной войны — выражена в самой пластике всей станции, колонны из красного литого стекла (с люминесценцией последнего) стилизуют красные знамена, а отдельные фрагменты, например, майоликовые панно на <...> лестниц тематически дополняют ...» [15, л. 15].

Этот проект также получил критическую оценку: «Архитектура станции метро, специфика Ленинграда и тематика района Автово выражены неудачно». Тем не менее в проекте были положительно оценены бронзовые венки, обрамляющие плафоны, и названы приемлемыми восьмигранные в плане колонны, напоминающие направленные от центральной оси в разные стороны висящие знамена [8, с. 13]. «Монументализированные» знамена — элементы из предметного мира человека, связанные с темой войны, превратились в малые архитектурные формы с образным содержанием. Такие художественные приемы фигурировали в конкурсных проектах мемориалов периода войны и получили впоследствии широкое развитие в памятниках-символах в 1960 г.

Проект Е. А. Левинсона и А. А. Грушке был одобрен для продолжения проектирования, а недостатки признаны устранимыми, но «тематика задания, связанного с районом Автово как бывшим передним краем обороны, не разрешена» [8, с. 15]. В статье была отмечена перегруженность колонн мелким и рафинированным орнаментальным декором, а также признана спорной «архитектурная характеристика» станции [8, с. 15].

14 апреля 1950 г. на общественном обсуждении проектов станций главный архитектор метрополитена А. М. Соколов так описал проект Е. А. Левинсона и А. А. Грушке: «Колонны — железобетонные, с грибовидными капителями, обрабатываются или заключаются в стеклянные футляры, которые и представляют собой наружную фактуру такой колонны. Эта стеклянная или хрустальная колонна разрабатывается соответствующей орнаментикой барельефов, отражающих тематику станции, посвященную переднему краю обороны Ленинграда, каким является район Автово. Путевые стены обработаны керамической черепицей и также несут соответствующие эмблемы и соответствующие

декоративные пятна, отражающие тематику станции» [18, л. 11]. Тема станции в этом проекте раскрывалась также в мозаичных панно в плафонах на потолке [21, л. 13]. Пейзажные виды блокадного Ленинграда с узнаваемыми видами города в свете прожекторов противоздушной обороны были отклонены, как не соответствующие колористическому решению всего проекта. Помимо этого, в конце перспективы перронного зала виднеются смутные очертания бюста на постаменте, расположенного на более высоком ярусе в «промежуточном зале». На стенах перронного зала протянулась шрифтовая полоса с алфавитом. Видимо авторы в тот момент не знали еще, какие лозунги необходимо написать на стенах, тогда как на колоннах на табличках, окруженных декором, различаются названия населенных пунктов, где проходили бои: «Дубровка» и «Мга» и др. [21, л. 13].

Расширенное заседание ученого совета ленинградского филиала Академии архитектуры СССР, прошедшее 12 мая 1949 г. под председательством А. И. Гегелло, было посвящено теме архитектурного стекла. Научная разработка, инициированная А. Е. Левинсоном, обсуждалась на примере макета станции «Автово», который был выполнен с применением стекла. Дискуссия на этом заседании вышла за рамки вопросов, связанных с использованием стекла в архитектуре, и перешла в более подробный разбор других аспектов, связанных с проектом станции. Произошло это по инициативе самого Е. А. Левинсона, который поднял следующий вопрос: «Мне хотелось бы указать ещё на одну сторону в работе над станцией — вопрос идеологических предпосылок, которые должна отражать станция. Это одна из самых существенных сторон и в данном случае подлежащая обсуждению сторона. Обсуждение ее дало бы возможность выявить ту равнодействующую, которая позволила бы продолжать эту работу, если для реализации ее будут созданы соответствующие предпосылки» [19, л. 7]. В ходе обсуждения был высказан ряд замечаний по проекту станции, на которые в конце заседания ответил Е. А. Левинсон, в некоторых случаях соглашаясь с критикой, а попытку исправить эти недочеты можно увидеть в последующих проектах. Больше всего нареканий у участников заседания вызвали круглые медальоны на стенах перронного зала, а также надписи на колоннах, которые были охарактеризованы «назойливыми» из-за многократного повторения на протяжении колоннады, что повлекло за собой следующее предложение: «Может быть, лучше заменить эту надпись каким-нибудь орнаментом» [19, л. 12]. По этой теме высказался и присутствовавший на заседании кинорежиссер Ф. М. Эрмлер: «Мне кажется, что слов там не нужно. И последнее — медальоны. Я их совершенно не понимаю» [19, л. 29]. Архитектор А. С. Никольский поддержал критику медальонов, сообщив о несоответствии «брошенной формы» идеи станции [19, л. 58]. Один из участников обсуждения участник обороны Ленинграда Ковалев таким образом оценил проект: «Станция Автово имеет тему: “Оборона Ленинграда”. Мне кажется, что с этой точки зрения

нужно рассматривать и архитектурное решение, и оформление станции. Я прямо скажу, хоть это, может быть, будет очень остро: мне кажется, что обороны Ленинграда здесь нет» [19, л. 38]. По мнению Ковалева медальоны и надписи не решали тему обороны Ленинграда, и он предлагает свой вариант решения путем использования скульптурных композиций: «Я не специалист, повторяю еще раз, но я помню целый ряд скульптурных изделий из стекла. Почему бы не ввести в архитектуру этой станции какие-нибудь скульптурные группы, которые могли бы решить тему станций?» [19, л. 39]. Архитектор А. С. Никольский поддержал и продолжил идею Ковалева: «Товарищ-военный, участник обороны Ленинграда, который сказал, что не чувствует в этой станции победы, сам дал ответ — как достигнуть этого выражения победы, сказав, что нужно поставить что-то, может быть, какую-то скульптуру, которая создавала бы впечатление» [19, л. 56]. Также Ковалев подал предложение, которое могло повлиять на оформление наземного вестибюля станции: «Не следует ли подумать над тем, чтобы станция давала решение законченного образа, чтобы для человека сразу же при входе раскрывалась тема решения? “Ага! Оборона Ленинграда ... Ага! Город-герой!”» [19, л. 39].

Е. А. Левинсон согласился с предложением переноса «тематической части» в наземный вестибюль, при этом отстаивал идею использовать надписи и орнаментальный декор: «А что касается того, что станция должна раскрывать всю идею, то я думаю, что никто не сможет указать такого сооружения, где тематическая сторона была бы раскрыта полностью без помощи надписей и других атрибутов. Мне кажется, что история этого не знает. А тон, настроение, мажорность, приподнятость — это другое дело» [19, л. 71]. Е. К. Блинова отмечает в послевоенной архитектуре Ленинграда тенденцию в развитии ордерной системы второго из трех выявленных ею типов: «Ордерные формы конструктивно-тектонического типа, работающие как архитектурная пластика поверхности стены, подавляют пластику скульптурную; скульптурная пластика и скульптурный декор становятся фактурно равнозначны, взаимозаменяемы. Ордерные формы перестают быть выражением пластики объёма, становятся пластическим обогащением плоскости стены, декором» [4, л. 37]. Таким образом, можно сделать вывод, что для архитектора в этот период не имело принципиального значения: использовать орнаментальный декор или сюжетные рельефы, оба варианта воспринимались ими как «архитектурная фактура» — один из инструментов решения творческих задач архитектора.

Следующий этап конкурса начался спустя довольно длительный период времени в сентябре 1949 г. [1, с. 16]. На новый этап конкурса Е. А. Левинсон и А. А. Грушке представили два варианта решения перронного зала. Как и в предшествующих эскизах, в одном из новых вариантов основной выразительный элемент — колонна имела сужающуюся вниз форму с отсылкой к Кносскому дворцу на Крите (ил. 1) [20, л. 13]. Во втором варианте мы видим колонну одной ширины на всем протяжении



Ил. 1. Конкурсный проект перронного зала станции метро «Автово», вариант I, 1949–1950

с более декорированной капителью [20, л. 27]. Орнаментальный декор колонн хоть и изменился в деталях, но характер его остался прежним. Помимо табличек с названиями населенных пунктов, на капители первого варианта появилась надпись «Слава Советской армии», а на стенах — «Слава великому Сталину» и «Слава героям — патриотам, отстоявшим наш город» [20, л. 9]. На плоском потолке, который лишился членений, имитирующих горизонтальные элементы несущих конструкций, мозаичные панно были заменены декоративными орнаментальными композициями. Рельефы на стенах немного увеличились в размерах и приобрели сложный силуэт, лишившись фона и круглого обрамления. Триумфальная арка, похожая на Нарвские ворота, сменяется, чередуясь через раз на этих изображениях в некоторых вариантах одной фигурой воина со знаменем, а в других — двумя.

После четырех заседаний общественных обсуждений конкурсных проектов, прошедших в марте и апреле 1950 г., были подведены итоги [1, с. 12]. Из решения расширенного заседания Правления Ленинградского Отделения Союза Советских архитекторов по проектам подземных частей станций 1-й очереди строительства Ленинградского метрополитена от 25 апреля 1950 г., подписанного В. А. Витманом и И. А. Ваксом, следует, что проект станции «Автово» Е. А. Левинсона и А. А. Грушке может быть взят за основу для дальнейшей работы, поскольку в нем «найден выразительный характер и внутреннее архитектурное содержание» [16, л. 17]. В статье «К новым творческим достижениям», написанной в конце

1950 г., В. А. Витман подводит итоги работы архитекторов за предшествующий период и пишет о проекте станции «Автово» следующее: «Перед авторами теперь стоит задача, проектируя другие помещения станции, выразить средствами архитектуры героический пафос обороны Ленинграда, завершившейся разгромом врага у стен города» [5, с. 6]. Это высказывание подтверждает информацию о том, что проект верхнего вестибюля разрабатывался после завершения конкурса.

В архивном фонде Е. А. Левинсона сохранились фотографии двух вариантов проекта оформления интерьера наружного вестибюля. В одном из них, вероятно, более раннем, колонны в центре зала богато декорированы орнаментом, аналогичным тому, что и на колоннах перронного зала в проектах 1948–1950 гг. [20, л. 23]. Профильное изображение И. В. Сталина в круглом медальоне посередине рельефного панно на стене едва выделяется по размеру относительно окружающих его круглых и прямоугольных рельефов с другими изображениями, среди которых — триумфальные ворота. Этому варианту интерьера соответствует фасад наружного павильона, опубликованный в третьем выпуске «Ежегодника ЛОССА», в котором он датирован 1951 г. [13, с. 124]. Плоскость стены под портиком, где в будущем появятся два сюжетных рельефа, заполнена орнаментальным декором с доминирующими мотивами круглых медальонов и венков. На втором, более позднем проекте интерьера кассового зала, который можно отнести к 1951–1953 гг., портрет И. В. Сталина увеличился в несколько раз, заполнив собой половину центральной, более широкой части триптиха [20, л. 25]. В шести медальонах, расположенных по краям, мы не видим изображений архитектурных памятников Санкт-Петербурга (ил. 2). В них представлены разные рода войск. Нижний ярус посвящен кавалерии и пехоте, средний — артиллерии и танковым войскам, а верхний — авиации и флоту. Более строгие, покрытые канелюрами колонны и композиции из оружия и знамен на стенах больше соответствуют традициям русского классицизма XIX в., который стал основным стилевым ориентиром в архитектуре Ленинграда в начале 1950 гг.

Архитектор Н. Н. Белехов на общественном обсуждении, ссылаясь на опыт оформления московского метро, обосновывает необходимость задействовать, помимо архитектуры, другие виды искусства: «Архитектурный язык он труден, он условен. Если в XIII веке (я этот пример несколько раз рассказывал) архитектура имела свой язык. Класс, который стоял у власти понимал язык архитектора, ...» [18, л. 62]. В своем выступлении Н. Н. Белехов говорит о доступности искусства для массового зрителя: «Теперь, когда у власти стоит народ, архитектурный язык должен быть более ясным, менее условным, но, безусловно, должен нести символику (не символизм), иначе будет выражать средствами живописи (станция Сталинская) или барельефа» [18, л. 63]. Упомянутый проект станции 1949–1950 гг., названной авторами «Сталинская» (архитекторы А. В. Васильев, Д. С. Гольдгор, С. Б. Сперанский), был реализован в доработанном



Ил. 2. Проект рельефного панно для интерьера наземного вестибюля станции метро «Автово», 1951–1953

виде как станция «Нарвская». Перспективу центрального нефа на проекте перронного зала завершало масштабное, многофигурное, живописное панно, служащее фоном скульптурному бюсту И. В. Сталина [1, с. 39]. Этот проект получил много положительных отзывов на общественных обсуждениях.

О. В. Костина пишет о том, что скульптура помогает «транскрипировать» крупные постройки конца 1930-х — начала 1940 гг.: «Она разъясняет архитектурный сюжет, связанный в монументально-общественных сооружениях с утверждением идеи гражданственности, патриотизма, государственной мощи. Зримое овеществление этих понятий — обязательная предпосылка искомым тогда “реализма и правды” в архитектуре» [9, с. 60]. Необходимость найти более внятные основания для признания архитектурного сооружения соответствующим методу социалистического реализма вынуждала архитекторов прибегать к средствам изобразительного искусства с более доступным языком сюжетно-драматического повествования, дававшим предпосылки для более однозначной оценки. Это, в свою очередь, требовало привлечения скульптора-художника, способного самостоятельно решать более сложные композиционные задачи, а не только скульптора-ремесленника, воспроизводившего лепной декор по подробным рисункам архитектора, как это было в случае сотрудничества Е. А. Левинсона и опытного мастера А. Е. Громова, работавшего над моделями деталей для витых колонн станции «Автово» (ил. 3). Для такого рода задач привлекались и начинающие скульпторы под руководством



Ил. 3. Скульптор-модельщик А. Е. Громов лепит фрагмент скульптурного декора колонны для станции метро «Автово», 1953–1954

более опытного мастера. Они брали на себя выполнение композиций второстепенного значения, позволяя наставнику сосредоточиться на собственноручном выполнении центральной композиции.

Тенденции по замене декоративных изображений, составленных из символики, на фигуративные можно увидеть и в монументальной живописи. Вместо панно с орнаментальной композицией из меча в лучах сияния, обрамленного ветвями дуба и лентами, на торцевой стене перронного зала станции «Автово» была реализована мозаика «Победа» с фигурой Матери-Родины в образе молодой женщины с ребенком (художники В. А. Воронцовский и А. К. Соколов) [12, с. 93; 7, с. 176].

На общественном обсуждении проектов в апреле 1950 г. главному архитектору «Ленметростройтреста» А. М. Соколову поступил вопрос из зала: «Известно ли, какие скульпторы будут принимать участие?», на что он ответил: «Неизвестно, так как не произведен отбор авторов, не проделана еще следующая стадия проектного задания, на которой конкретизируется задание проекта до такой степени чтобы были привлечены скульпторы» [18, л. 22]. Отсюда следует, что скульпторы подключились к работе на поздних этапах проектирования уже после конкурса, поэтому не могли оказать существенного влияния на решение всего комплекса. Окончательный образ станции Автово, к которому авторы пришли



Ил. 4. Оборона Ленинграда 1941–1943 гг. Рельеф на фасаде павильона станции метро «Автово», 1953–1955

в поисках «равнодействующей», вероятно, окончательно сформировался в 1951–1953 гг., но был реализован в 1954–1955 гг. не полностью в задуманном виде под влиянием изменений в архитектуре и политической жизни страны. Центральное рельефное панно верхнего вестибюля осталось только в проектах.

В монографии, посвященной творчеству Е. А. Левинсона, авторы констатируют: «Идейное значение станции, фиксирующее местоположение переднего края обороны Ленинграда, раскрывается в торжественно-спокойных формах наземного вестибюля главным образом средствами изобразительного искусства» [11, с. 87]. Под портиком наружного павильона станции метро «Автово» встречают пассажиров два тематических рельефа, вписанных в ордерную систему фасада в виде двух горизонтальных полос, пересеченных вертикальными ритмами стоящих фигур. Если в первом проекте станции мы видим группу воинов, «вплетенную» в узор орнамента, покрывающего стволы колонн, то здесь совсем другое решение. В трактовке темы проявились тенденции, характерные для монументальной скульптуры начала 1950 гг. — использование многофигурных рельефов-картин, посвященных историческим событиям. Подобные произведения можно увидеть среди дипломных работ Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) 1954 г. [2, с. 244]. Основной теме станции — обороне Ленинграда в 1941–1943 гг. посвящен лишь правый из них (ил. 4), левый же проводит параллели с событиями гражданской войны — обороны Петрограда в 1919 г. от Северо-Западной армии Н. Н. Юденича. Рельефы были выполнены воспитанниками ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

под руководством В. И. Ингала, — это: В. Н. Бельская, В. И. Гордон, В. В. Чибриков, Е. В. Щеглова, М. П. Щеглов [7, с. 167].

Ректор Я. Н. Лукин упоминает в характеристике В. И. Ингала, написанной в 1955 г., что тот «параллельно работе на кафедре руководит коллективом молодых скульпторов, работающих в области архитектурно-декоративной скульптуры» [3, л. 49]. В сложившуюся в 1951–1952 гг. бригаду скульпторов помимо перечисленных авторов входили также: П. П. Веселов, Л. В. Калинин, И. А. Сыроежкин, В. Г. Тимошенко [10, с. 35]. Некоторые участники коллектива на тот момент уже окончили обучение, например, И. А. Сыроежкин, который некоторое время сам работал преподавателем. В монографии, посвященной творчеству В. И. Ингала, приводится информация о работе команды: «Первой большой работой коллектива при участии и под руководством В. И. Ингала была скульптурная группа “Октябрь”, изображающая участников взятия Зимнего дворца. Экспонированная на выставке “35 лет Октября” в Государственном Русском музее, она в том же, 1952 году, была установлена в вестибюле вокзала в Выборге» [10 с. 35]. (Позже скульптура была демонтирована). Основная часть авторского коллектива архитекторов выборгского вокзала (А. В. Васильев, Д. С. Гольдгор, С. Б. Сперанский, А. Н. Берков) работали в этот момент над проектом станции метро «Нарвская», упомянутым выше. В протоколе кафедры монументально-декоративной скульптуры в ноябре 1953 г. сообщается, что студенты групп С 21 и С 22 в ходе летней практики выполнили 23 модели рельефов для отделки вокзала в Выборге [14, л. 144]. В руководстве практикой участвовал В. И. Ингал. В тот же период, что шла работа над рельефами для станции метро «Автово» 1953–1955 гг., коллектив, руководимый им, выполнил крупный заказ по оформлению скульптурными композициями Морского вокзала в Сочи (архитектор К. С. Алабян) [10, с. 43, 83].

Можно предположить, что привлечение такого именитого мастера как В. И. Ингал, который был лауреатом Сталинской премии, было обусловлено необходимостью выполнения ответственной работы по увековечиванию образа вождя в виде профильного портрета в круге. На тот момент скульптор уже был автором созданного совместно с В. Я. Боголюбовым бюста И. В. Сталина (1947) для сквера у Смольного и выполнил без своего постоянного соавтора не дошедшую до нашего времени статую «Сталин-полководец» (1947) для памятника на Поклонной горе в Ленинграде [10, с. 82].

Авторы рельефной композиция «Защитники Ленинграда» в промежуточном зале В. И. Гордон и Р. Р. Бельский [7, с. 168]. Три воина в круглом медальоне выглядят несоразмерно маленькими по масштабу относительно элементов декоративной композиции из знамен и воинской атрибутики, особенно если учесть, что рельеф размещен с расчетом на восприятие с большого расстояния, поскольку просматривается из длинного перехода между лестницами (ил. 5). Этот факт наталкивает на мысль о том,



Ил. 5. Защитники Ленинграда. Модель рельефа для интерьера промежуточного зала станции метро «Автово», 1953–1955

что, возможно, в круглом медальоне предполагалось разместить второй профильный портрет И. В. Сталина, который предстал бы перед выходящими пассажирами, помимо первого, нереализованного, более крупного основного портрета на стене верхнего вестибюля напротив входа, встречавшего входящих. Хотя объективных данных, которые позволяли бы утверждать уверенно, в нашем распоряжении на данный момент нет, но ряд косвенных признаков указывают на это. Например, аналогичные композиции с круглыми медальонами имеются на созданной в период войны московской станции метро «Новокузнецкая». Они украшены профилями русских полководцев. На площадке лестницы, которая видна из перронного зала и осталась свободной от каких-либо изображений, в первоначальных проектах станции планировалось размещение объемного бюста либо рельефного панно, очертаниями напоминающего композицию «Защитники Ленинграда» (ил. 1). Подобные метаморфозы со скульптурными изображениями И. В. Сталина на других станциях ленинградского метрополитена могут также служить подтверждением. Если это предположение окажется верным в свете новых фактов, то получается, что изображение вождя в образе полководца было заменено типическими фигурами простых солдат на этапе выполнения рельефа

в мягком материале. Также стоит отметить значительную роль щитов с рельефным изображением звезды и меча в лучах света в композиции рельефного панно, как и в других орнаментальных композициях, размещенных на станции. Символ стойкости и мужества — дуб, который стал использоваться в этот период активнее, например, в военных мемориалах, задействован в декоре станции так же часто, как и лавр [6, с. 64]. Все это указывает на тему обороны города, обозначенную языком символики орнаментального декора.

Выводы

После рассмотрения развития образа станции «Автово» от проекта к проекту можно выделить развитие двух тенденций. Первая из них — это изменение тематической направленности. В ранних проектах станции метро «Автово» уже чувствуется праздничный, мажорный настрой, подчеркнутый нарядным декором и эффектным материалом — стеклом. Такая трактовка темы могла вступать в диссонанс с образом переднего края обороны, связанного с суровыми буднями военного времени. Тем не менее, в промежуточных проектах перечисление в надписях на колоннах названий мест, окружающих Ленинград, в том числе «Автово», где проходили активные бои, связывали тематику станции с линией обороны города. Пейзажи на мозаичных панно с включением узнаваемых городских зданий-символов раскрывали тему блокадного Ленинграда, а образ Нарвских ворот напоминал о прошлых победах. В реализованном варианте перронного зала тема блокадного Ленинграда не просматривается явно в скульптурном оформлении. В последнем по времени из имеющихся в нашем распоряжении варианте центрального панно наземного вестибюля она тоже исчезла. В этом проекте «город Ленина» упоминается только в небольших надписях на стенах, как и в осуществленном проекте фраза: «Слава в веках доблестным защитникам Ленинграда, в битвах отстоявших город-герой», которая, вероятно, уже на стадии реализации проекта появилась на фризе под куполом вместо другого текста, задуманного авторами ранее.

Многофигурный рельеф справа от входа в совокупности со строгим, простым наружным обликом наземного павильона больше соответствует атмосфере военного времени, но отсутствие в изображении явных отсылок к теме Ленинграда позволяют его интерпретировать как сюжет, который мог бы иметь место и на другом участке фронта.

Таким образом, можно говорить о смещении акцента в решении темы станции «Автово» с событий на Ленинградском фронте в сторону общей окончательной Победы в Великой Отечественной войне и подчеркнутой роли И. В. Сталина как главнокомандующего.

Вторая тенденция касается наметившихся изменений характера архитектурно-скульптурного синтеза. Выражение темы через символику скульптурно-орнаментального декора сменяется более активным

использованием многофигурного сюжетного рельефа и портретных композиций в той части станции, которая разрабатывалась позже. В первом случае творческой инициативой владел архитектор, привлекая для реализации своих замыслов скульптора-ремесленника. Поскольку ведущий архитектор в этом случае задавал характер оформления всего комплекса, вплоть до мельчайших деталей, то это обеспечивало единство в подходах решения задач синтеза. Во втором случае создание значимых изобразительных акцентов увеличивало роль скульптуры, что влекло за собой привлечение скульптора-художника достаточно высокой квалификации, способного самостоятельно разрабатывать и выполнять более сложные произведения, в которых отражались тенденции, действовавшие в изобразительном искусстве. Введение в монументально-декоративное оформление станции доступного для понимания широкой публики повествовательного изображения помогало архитекторам избавиться от обвинений в «академическом формализме». Скульптура начала выделяться относительно монотонной «архитектурной фактуры» скульптурного орнаментального декора, занимая более важное место в ордерной системе. При этом нужно отметить, что в данном случае рельефы играют все же еще довольно скромную роль, если их сравнивать со скульптурными группами, венчающими знаковые постройки высокого классицизма, однако их наличие показывает направление эволюции.

Выявленные тенденции помогают объяснить разнородность характера скульптурного оформления разных частей станции, в котором отразились этапы развития синтеза двух искусств в поисках решения темы Великой Отечественной войны.

Литература

1. *Авдеев, В. Г.* Проектирование Петербургского метрополитена. Конец XIX–XX века // Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее: альбом-каталог / авт.-сост.: В. Г. Авдеев. — Санкт-Петербург: ГМИ СПб, 2013. — С. 5–26.
2. *Андреев, Д. Н.* Тема Великой Отечественной войны в советской скульптуре середины 1950 гг. (на примере работ В. С. Новикова) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — 2023. — № 3–1. — С. 239–254.
3. *Личное дело В. И. Ингала* // Архив СПбХПА им. А. Л. Штигилица. Оп. 4. Д. 756.
4. *Блинова, Е. К.* Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Е. К. Блинова; [РГПУ им. А. И. Герцена]. — Санкт-Петербург, 2012. — 49 с.
5. *Витман, В. А.* К новым творческим достижениям // Архитектура и строительство Ленинграда. — 1950. — № 2. — С. 3–12.
6. *Горышина, Т. К.* Архитектурная флора Петербурга. — Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2008. — 341 с.

7. *Жданов, А. М.* Метрополитен Петербурга: легенды метро, проекты, архитекторы, художники и скульпторы, станции, наземные вестибюли. — Москва: Центрполиграф, 2024. — 639 с.
8. *Конкурсные проекты архитектурного оформления станций ленинградского метрополитена* // Архитектура и строительство Ленинграда. — 1949. — № 1. — С. 13–24.
9. *Костина, О. В.* Архитектура Московского метро, 1935–1980 годы: [искусствоведческое исследование, документы и воспоминания] / [НИИ РАХ]. — Москва: БуксМАрт, 2019. — 205 с.
10. *Кудрявцев, А. И.* Скульптор Владимир Иосифович Ингал. [1901]–[1966]. — Ленинград: Художник РСФСР, 1966. — 47 с.
11. *Оль, Г. А.* Евгений Левинсон / Г. А. Оль, Е. Э. Левинсон. — Ленинград: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1976. — 143 с.
12. *Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее: [альбом-каталог / авт.-сост.: В. Г. Авдеев].* — Санкт-Петербург: ГМИ СПб, 2013. — 192 с.
13. *Союз архитекторов СССР.* Ленинградское отделение. Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. Вып. 3. — Ленинград; Москва: Гос. изд-во ЛСА, 1953. — 184 с.
14. *Протоколы заседаний кафедр, часть I, 1953 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 266. Оп. 1–2. Д. 307.
15. *Пояснительные записки к проектам по конкурсу на оформление станций метро Автово, Технологический ин-т и другие, 1947 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-341. Оп. 1–1. Д. 153.
16. *Материалы по проведению конкурса по составлению проектов зданий, сооружений и памятников, 1950 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 341. Оп. 1–1. Д. 236.
17. *Стенографический отчет общественного обсуждения проектов станций Ленинградского метрополитена, 1950 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 341. Оп. 1–1. Д. 247.
18. *Стенографический отчет совещания по обсуждению проектов станций Ленинградского метрополитена, 1950 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 341. Оп. 1–1. Д. 250.
19. *Стенографический отчет по обсуждению вопроса применения архитектурного стекла для станции метрополитена «Автово», 1949 г.* // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 347. Оп. 1. Д. 38.
20. *Станция метро «Автово».* Фотографии. Том 1. 1948–1955 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 487. Оп. 1. Д. 21.
21. *Станция метро «Автово».* Фотографии. Том 2. 1948–1955 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р — 487. Оп. 1. Д. 22.

**ЗНАЧЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ,
СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ
ОСОБЕННОСТЕЙ ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСОК И МОЗАИК
В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА-МОНУМЕНТАЛИСТА
В. Н. ЛУПАНОВА 1990–2000-Х ГГ.**

Статья посвящена выявлению основных тенденций в реставрационных проектах и в использовании стилевого и иконографического решения древнерусских церковных росписей в создании или реконструкции монументального убранства российских храмов. На примере основных монументальных проектов, осуществленных Владимиром Николаевичем Лупановым, и связанных в данном случае с росписью интерьера церкви Св. Апостолов Петра и Павла (1998–1999) в Лодейном поле, с воссозданием центральной части мозаики Государева Феодоровского Собора (г. Пушкин), и росписью нижнего храма в честь Св. Серафима Саровского Государева Феодоровского Собора (2000–2003) показано, что именно тщательное и всестороннее изучение технико-технологических особенностей древнерусских мозаик и фресок и их целенаправленное использование в росписи храмов, возведенных начиная с 1990 гг., позволяет современному художнику-монументалисту успешно решать вопросы реконструкции убранства храмов, представляющее разные этапы развития отечественного церковного зодчества.

Ключевые слова: монументальная живопись, церковное искусство, храмовые росписи, Феодоровский собор, пещерный храм, Владимир Лупанов

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**THE SIGNIFICANCE OF STUDYING ICONOGRAPHIC,
STYLISTIC AND TECHNICAL-TECHNOLOGICAL FEATURES
OF OLD RUSSIAN FRESCOES AND MOSAICS IN THE
CREATIVE OEUVRE OF THE MODERN MONUMENTAL
ARTIST V. N. LUPANOV IN THE 1990–2000S**

The article is devoted to identifying the main trends in restoration projects and in the use of stylistic and iconographic solutions of Old Russian church

paintings in the creation or reconstruction of monumental decoration of Russian churches. Using the example of the largest monumental projects carried out by Vladimir Lupanov, and related in this case to the painting of the interior of the Church of the Holy Apostles Peter and Paul (1998–1999) in Lodeynoye Pole, with the recreation of the central part of the mosaic of the Sovereign Feodorovsky Cathedral (Pushkin), and the painting of the lower church in honor of St. Seraphim of Sarov of the Sovereign Feodorovsky Cathedral (2000–2003), it is shown that it is precisely the careful and comprehensive study of the technical and technological features of ancient Russian mosaics and frescoes and their targeted use in the painting of churches erected since the 1990s that allows the modern monumental artist to successfully solve the issues of reconstructing the decoration of churches representing different stages of the development of Russian church architecture.

Keywords: monumental painting, church art, temple paintings, Feodorovsky Cathedral, cave temple, Vladimir Lupanov

В процессе изучения современного церковного искусства России одной из наиболее важных задач является определение стилистических истоков монументальных росписей православных храмов, возведенных за последние три десятилетия и проблема технико-технологического решения росписей. При этом именно глубокое освоение технико-технологической стороны процесса создания памятников древнерусского монументального искусства зачастую является необходимым залогом успешного процесса реконструкции убранства храмов, возведенных уже во второй половине XIX — начале XX вв. Достаточно распространены случаи частичной или полной утраты монументального убранства православных храмов, возведенных в указанный период и особенно часто сносившихся либо использовавшихся под иные, никак не связанные с культовыми, цели в советское время.

Сейчас особенно актуальным является решение вопроса о необходимости согласования традиций Православной Церкви и современных изобразительных методов и технологий монументальной живописи. Это может обеспечить, с одной стороны, необходимую высоту образного результата в росписях православных храмов, возведенных в наши дни, и, с другой, сообщить процессу реконструкции убранства церковью дореволюционной эпохи столь важную прочную научную и эстетическую, художественную основу. При этом наличие широкого кругозора и глубокое постижение богословского содержания росписей исключительно важны для художника-монументалиста: «чтобы церковное искусство смогло укрепить свои изначальные связи с богослужением и достойно противостоять распространению техно- и антикультуры, болезням стилизации и модернизма, потребуются многое. Прежде всего, необходимо глубоко войти в содержание Священного Писания, в творческое наследие отцов церкви, архитекторов, иконописцев, создателей церковной одежды

и утвари. А еще — в труд современных богословов, церковных и светских ученых: богословов, филологов, историков искусства, археологов и т. д.» [1, с. 174].

В данном случае актуальный вопрос о значении изучения иконографических, стилистических и технико-технологических особенностей древнерусских фресок и мозаик в реставрационной и творческой практике проектов, осуществленных выпускником ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (СПГХПА им. А. Л. Штиглица) Владимиром Николаевичем Лупановым. Ранее объектом искусствоведческого анализа, выполненного А. В. Корниловой, стало участие этого художника в воссоздании убранства Церкви Преподобного Серафима Саровского — пещерного храма Царскосельского Феодоровского собора [2]. Однако в этой статье не получили отражения те моменты, которые связаны с использованием в процессе реконструкции ансамбля этого царскосельского храма стилистических принципов искусства допетровского времени, а также церковной монументальной живописи начала XX в. (эпохи, к которой относится появление Государева Феодоровского Собора).

Следует кратко остановиться на биографии В. Н. Лупанова. Он родился в г. Горький в 1958 г.; в 1969–1973 гг. учился в городской художественной школе. В 1978 г. В. Н. Лупанов окончил Семёновскую художественно-промышленную школу по специальности «хохломская роспись». Далее последовали учеба в Суздальском художественном училище (1983–1985 гг.) и поступление в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной на кафедру монументально-декоративной живописи. Уже дипломная работа В. Н. Лупанова (ее успешная защита прошла в 1993 г.) была связана с церковной живописью.

Перед началом работы над дипломным проектом (роспись интерьера храма в Нижнем Новгороде) В. Н. Лупанов посетил Макарьев-Желтоводский монастырь, что позволило ему уже в выпускной работе творчески использовать наследие древнерусского искусства. Первой крупной самостоятельной монументальной работой художника стала роспись церкви Св. Пророка Илии в городе Ийсалми (Финляндия). Следует упомянуть о том, что еще на третьем курсе монументалисты проходили практику в Ферапонтовом монастыре, где В. Н. Лупанов начал сравнивать иконографическое решение фресок Дионисия с ансамблем росписей церкви на Волотовом поле на основе посвященной ей книги. После знакомства с этими росписями художник окончательно составил для себя представление о каноне, который использовался в Древней Руси. Каноническая схема, использованная Дионисием, впоследствии стала основой росписи храма в Финляндии, по масштабу, безусловно, несопоставимого с собором Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, но в иконографическом и стилистическом отношении (включая цветовое решение) во многом продолжавшего его программу.

Роспись церкви в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла в Лодейном поле

Продолжением процесса освоения наследия древнерусской монументальной живописи стало создание художественного убранства церкви в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла в Лодейном поле (В. Н. Лупанов работал над росписью вместе с супругой, художником Н. Г. Шиловой в 1998–1999 гг.). Настоятель храма отец Михаил утвердил программу росписей и общий порядок их расположения. В основу росписей была положена иконография храма Успения Богородицы на Волотовом поле. Причина этого заключалась в том, что схема размещения росписей этой новгородской церкви соответствовала архитектуре церкви в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла, возведенной в 1990 гг. в Лодейном поле. В. Н. Лупанов сопоставлял программу и порядок росписей с монументальным убранством древнерусских храмов, близких по архитектурному решению, и остановил свой выбор именно на церкви Успения Богородицы на Волотовом поле.

Все святые в соответствии с пожеланием настоятеля были изображены в круглых медальонах (ил. 1). Здесь запечатлены праотцы, мученики и столпники. В верхнем регистре размещены изображения евангелистов (евангелист Святой Матфей и святой Евангелист Иоанн), великомучеников, столпников. Также верхний регистр включает сцену «Сошествие во Ад». В нижнем регистре были размещены изображения святых



Ил. 1. В. Н. Лупанов. Роспись интерьера церкви в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла. Лодейное поле, 1998–2000. Холодная энкаустика

в круглых медальонах (Св. Елена, Св. Мария Египетская, св. Варвара, Св. Вера, Св. Надежда, Св. Любовь, Св. Татьяна). Программа росписи включает также большие сюжетные композиции (ил. 2). По всем стенам был проведен геометризированный орнамент.



Ил. 2. В. Н. Лупанов. Успение Пресвятой Богородицы. Роспись интерьера церкви в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла. Лодейное поле, 1998–2000. Холодная энкаустика

В случае создания живописного убранства храма в Лодейном поле особенно важным было нахождение верного тонального решения, которое следовало согласовать с колоритом иконостаса и «пропустить» через охру или красное. Размещенный в этом храме иконостас, полученный в дар настоятелем храма, был окрашен в темный сурик, что вкупе с золотым фоном самих икон задавало камертон, с которым следовало сверять тональность всей росписи. Как отмечает сам В. Н. Лупанов, особенно сложной задачей здесь был процесс подбора единого насыщенного тона, который не должен был нарушать целостность архитектурной основы (в результате колорит росписи храма в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла был построен на смеси охры и белил).

Как отмечает сам художник, приступая к работе над созданием живописного убранства храма, предварительно следовало сделать хорошую расколеровку, после чего можно было приступать к созданию всего монументального ансамбля (по традиции — вначале в процессе выполнения росписи открываются фоны, затем фигуры, и, наконец, в конце — лики).

Следует подробнее остановиться на технике исполнения, также сыгравшей особую роль в достижении ощущения визуального единства росписи, что впоследствии оказало В. Н. Лупанову неоценимую помощь в поиске общего тона при реконструкции монументального ансамбля в нижнем храме во имя Преподобного Серафима Саровского в Царском Селе. В данном случае использованы техники горячей энкаустики и масляно-лаковой температуры (молельня). Как отмечает В. Н. Лупанов, использование канифоли было обусловлено тем, что именно она позволила найти необходимый в данном случае общий тепловатый колорит. Состав для росписи был подготовлен на электроплитке, и затем в него были добавлены пигменты, использованные в процессе росписи. Также был добавлен пихтовый лак — при использовании такого компонента процесс выполнения живописного убранства идет тяжелее (состав густеет и периодически подогревается), но именно благодаря этому краска «встает» очень быстро.

После завершения этого этапа работы поверхность красочного слоя была покрыта раствором, представляющим собой смесь скипидара и воска. Когда такой состав высыхает, красочный слой становится бархатистым и глубоким, поскольку в реакции со скипидаром и смолой этот состав позволяет создать собой матовую поверхность, воспринимаемую, скорее, как мягкая ткань. В этом отношении можно говорить об отличии техники исполнения монументальных произведений в Древней Руси и в современной России. Древнерусские росписи выполнялись на гашеной извести. Роспись открывали по сырому, а дописывали на цельном яйце. Также зашкуривался верхний слой и смачивалась поверхность стены, после чего известковое стекло покрывало эту поверхность, благодаря чему многие древнерусские росписи хорошо сохранились. Сейчас эта техника почти не используется.

Впитывание краски в шпаклевку в таком случае идет глубже, чем состав, подготовленный на цельном яйце, использованный В. Н. Лупановым

при росписи церкви Св. Пророка Или в Ийсалми, поскольку такой состав входит в поверхность каменной стены лишь на несколько миллиметров и испаряется, после чего может быть использовано вощение. Глубже всего в поверхность под живопись идет горячая энкаустика, но в случае с лодейнопольским храмом выбор был сделан именно в пользу холодной энкаустики как материала более долговечного (этот результат достигается в том случае, когда энкаустика наносится на мягкую штукатурку и становится особенно прочной). С другой стороны, такой состав является оптимальным при условии соблюдения температурного режима и отсутствия колебаний влажности.

Таким образом, благодаря прекрасному знанию технико-технологических особенностей создания монументального убранства древнерусских храмов В. Н. Лупанову удалось превратить роспись интерьера церкви в Лодейном поле в целостный ансамбль. Это, в свою очередь, позволяет говорить о найденной в данной монументальной работе необходимой связи между технико-технологической и пластической сторонами росписи и ее иконографической программой. Как будет показано далее, опыт достижения такого синтеза окажется крайне важным в процессе воссоздания реконструкции росписи нижнего храма в честь Св. Серафима Саровского и центральной части мозаики (в круге) на западной стороне Государева Феодоровского Собора в Царском Селе.

Верхний храм Феодоровской иконы Божией Матери и пещерный храм в Царском Селе. История создания

Процесс создания главного, верхнего храма Феодоровской иконы Божией Матери в честь родового образа Дома Романовых, Феодоровской иконы Божией Матери и пещерной церкви во имя Преподобного Серафима Саровского (автор архитектурного и декоративного оформления — В. Н. Максимов) на данный момент уже достаточно подробно описан специалистами [2, 3]. Следует остановиться лишь на основных этапах истории и последующего бытования этого значительного памятника русской церковной архитектуры и монументальной живописи начала XX в.

Освящение главного, верхнего храма в честь родового образа Дома Романовых, Феодоровской иконы Божией Матери относится к 1912 г. Возведение пещерной церкви во имя Преподобного Серафима Саровского, началось весной 1912 г. Замысел устройства пещерного храма именно в подвальном этаже здания собора возник в процессе его строительства. Прямоугольная в плане нижняя церковь, окруженная обходной галереей с притвором и молельней императрицы, в целом следовала архитектурному решению центральной части верхнего, главного храма Феодоровской иконы Божией Матери.

Само название пещерного храма (ставшего последней домовою церковью династии Романовых) было связано с тем, что его внутреннее пространство было замкнутым, а наружный свет в интерьер вообще не проникал. А. В. Корнилова акцентирует внимание на том, что пещерный

храм был «перекрыт низким цилиндрическим сводом с распалубками над внутрискриенными нишами, имитирующими оконные проемы. В очертаниях ползучих арок, обрамляющих ниши и опирающихся на пристенные выступы, легко угадываются характерные формы модерна» [2, с. 242]. Своды пещерного храма украсил причудливый растительный орнамент, выполненный по эскизам В. С. Щербакова, Г. П. и Н. П. Пашковых под наблюдением В. Н. Максимова, и являвшийся прямой копией образцов церкви Святого Иоанна Предтечи в Толчкове (Ярославль, XVII в.). Как будет показано далее, утрата этой части живописного убранства храма (ил. 3) побудила В. Н. Лупанова творчески использовать аналогичные образцы в других архитектурных сооружениях Царского Села, не связанных с храмовым зодчеством.

Процесс реконструкции

К началу 1990 г. монументальное убранство верхнего храма Феодоровской иконы Божией Матери было полностью уничтожено. Как отмечала А. В. Корнилова, только после возвращения храма Русской православной церкви в 1991 г. «перед реставраторами <...> предстала весьма печальная картина. Надо было начинать с расчистки завалов, снятия копоти, восстановления первоначальной фактуры стен и сводов, нанесения новой штукатурки и, наконец воссоздания росписей и интерьера в целом» [3, с. 241]. Воссоздание росписи сводов пещерного храма было осуществлено В. Н. Лупановым при содействии настоятеля Феодоровского собора епископа Маркелла (Ветрова), в 2000 г. разработавшего план проведения реставрационных работ, на основании которого впоследствии были последовательно и успешно осуществлены все их этапы. Первый этап был связан с исследованием истории возведения Феодоровского собора и выявлением литературных и художественных материалов, хранящихся в российских музеях и архивах. Следующим этапом стало создание эскизов росписей сводов пещерного храма Преподобного Серафима Саровского в масштабе 1: 10, а также картона (в натуральную величину); подготовка поверхности потолка, снятие калки и перевод изображения с калки на потолок.

Приступая к процессу воссоздания росписи в верхнем храме, В. Н. Лупанов столкнулся с весьма непростой проблемой. В качестве связующего материала здесь еще до начала процесса реконструкции росписи была выбрана известь, которая плохо согласовывалась с цементом (на одну часть песка приходилось пять частей цемента). В результате штукатурка высыхала неравномерно, вследствие чего позже она достаточно быстро растрескалась; на поверхность выступила соль, что особенно сильно проявилось на потолке и в апсидах Верхнего храма. Между цементом и штукатуркой на поверхности кирпичного свода образовались пустоты. Уже на первом этапе реконструкции монументального убранства храма В. Н. Лупанов обратил внимание на то, что цемент является материалом жестким и непластичным, поскольку после нанесения на поверхность стены он начинает сжиматься и отделяться от нее. Он предложил сделать

известково-цементный состав с преобладанием извести, что позволило устранить недочеты проделанной ранее работы и в скором времени достичь требуемого результата.

В качестве возможного условия исправления этих недочетов рассматривалось использование техники инъектирования, однако для ее применения необходимо было привлечение опытных специалистов и заблаговременное составление подробного плана соответствующих работ. Для штукатурки в данном случае был использован каменный песок, без примесей грязи, где последние слои принято доводить на кварце. Затем начался этап подбора палитры и составления колеров (включавших следующие компоненты: цельное яйцо, масло льняное отбеленное, вода, сухие пигменты). После завершения данного этапа работы осуществлено покрытие росписи специальным горячим составом (смола дерева даммар, пчелиный воск, скипидар). Предложенная В. Н. Лупановым методика была полностью одобрена замечательным специалистом, реставратором А. А. Кедринским, осуществлявшим контроль над всеми этапами работ по реконструкции архитектурно-живописного убранства храма.

Как отмечал В. Н. Лупанов, другая важная проблема, возникшая в начале работ по воссозданию росписей в пещерном храме, заключалась в том, что своды здесь были низкими, а свет — неравномерным (ил. 3). По этой причине колер, найденный по освещенному участку стен храма, воспринимался совершенно иначе, чем в его затененных местах. Художнику важно было найти верный средний тон росписи и создать состав, который мог бы «держаться» этот колорит. Общий светлый тон здесь не «работал». По этой причине В. Н. Лупанов остановил свой выбор



Ил. 3. Пещерный храм во имя Преподобного Серафима Саровского. Общий вид после реконструкции, осуществленной В. Н. Лупановым

на более плотных тонах. Таким образом, только в тот момент, когда был найден колорит, соответствующий иконографической программе этой части храма и его архитектурному решению, художник смог приступить к работе над росписью.

Важнейшим условием нахождения необходимой общей цветовой тональности для В. Н. Лупанова послужила начатая им в 1999 г. работа над реставрацией круга мозаики «Феодоровская икона Божией Матери с предстоящими», помещавшейся над главным западным входом в собор. Как справедливо отмечает А. В. Корнилова, подробно описавшая процесс работы по воссозданию мозаики, ее богатая и, в то же время, мягкая гамма стала для художника необходимым подспорьем в создании гармоничного колористического решения росписи интерьера пещерного храма. При этом, когда в момент начала реставрации мозаики был отмыт круг с изображением Богородицы, выяснилось, что и после начала процесса расчистки мозаика воспринимается весьма тусклой (сильная загрязненность мозаики объясняется тем, что до революции в паникадило, размещавшееся над нею, наливалось лампадное масло, вследствие чего вся верхняя часть мозаики оказалась под столь толстым слоем гари). После безуспешной пробы различных средств для расчистки мозаики от гари выбор был сделан в пользу стирального порошка «Санитарный М.» («Санитарный 1»), смешанного с теплой водой. Входившая в состав этого моющего средства щавелевая кислота позволила очистить от копоти изображение ангела в верхней части мозаики. Белый светящийся колорит этой ее части в сочетании с насыщенной гаммой смальтовой кладки небес, открывшей сложный состав синего цвета, включал сразу три оттенка (в том числе сложный сине-зеленый).

В целом в данной мозаичной композиции именно ее цветовая «нагруженность» оказала непосредственное влияние на колористическое решение росписей пещерного храма во имя Преподобного Серафима Саровского (ил. 4), так как именно в это время параллельно создавались и эскизы в масштабе 1: 10, а также картоны в натуральную величину. Основным материалом для реконструкции послужили фотографии интерьеров храма, выполненные в 1913 г., а также фотографии интерьеров царскосельского Вокзала и Офицерского собрания с элементами росписи того же времени, и, наконец, сохранившиеся в небольшом количестве натурные фрагменты росписи сводов этого вокзала.

Завершая рассмотрение процесса воссоздания Феодоровского собора, нельзя обойти вниманием проблему, выявленную В. Н. Лупановым в отношении дальнейшего процесса воссоздания живописного убранства верхнего храма, которое проходило уже без его участия. Как полагает художник, основное противоречие заключалось в отсутствии достаточного количества естественного дневного света. В силу общей темной тональности этой части храма здесь, согласно мнению В. Н. Лупанова, более уместными были бы не созданные в результате работы художников-реставраторов голубые, а легкие золотистые фоны.

Учитывая тот факт, что примеры таких росписей действительно существуют, вполне реализуемым в представлении В. Н. Лупанова был бы тот вариант цветового строя росписи, когда *Царствие небесное* (так должно трактоваться пространство верхнего храма в соответствии с изначальной иконографической концепцией) воспринималось бы именно как золотисто-охристое, а высота росписи столпов осталась бы на уровне шести метров (как это было сделано в изначальной росписи храма). В то же время сейчас она доведена до высоты потолка, что также несколько нарушает ощущение пластической цельности этой части воссозданного монументального убранства верхнего храма. Для тех, кто сейчас входит под своды церкви, эти чисто художественные моменты, возможно, не будут очевидными. Однако большой опыт практической работы художника-монументалиста, позволивший В. Н. Лупанову сделать это наблюдение, как представляется, может быть учтен в практике воссоздания или реставрации близких по архитектурно-живописному решению памятников русского церковного искусства.

Изучение работы В. Н. Лупанова в создании монументального убранства православного храма, возведенного в 1990 г. (церковь Св. Апостолов Петра и Павла в Лодейном поле) и в реконструкции мозаик и росписей пещерного храма в память Серафима Саровского, позволяет сделать следующие выводы. Исключительно важная роль в реставрационной и творческой практике современного художника-монументалиста принадлежит



Ил. 4. Пещерный храм во имя Преподобного Серафима Саровского. Роспись сводов после реконструкции, осуществленной В. Н. Лупановым

внимательному изучению иконографических, стилистических и технико-технологических особенностей древнерусских фресок и мозаик. Доскональное знание технико-технологических моментов, связанных с процессом создания произведения монументального искусства, заставляет художника принимать во внимание абсолютно все этапы создания росписи. Соблюдение технико-технологических правил ее выполнения (начиная с процесса подготовки основы под живопись) не просто обеспечивает сохранность произведения, но и является необходимым условием достижения целостности образного решения монументального ансамбля.

Как следует из анализа работы В. Н. Лупанова над росписями в церкви Св. Апостолов Петра и Павла в Лодейном поле, важным условием достижения ожидаемого образного результата выступил поиск иконографического соответствия между программой современного монументального ансамбля и памятниками древнерусского церковного искусства, и, с другой, выбор оптимальных материалов. Этот выбор связан с объективными требованиями соблюдения температурно-влажностного режима и учета условий бытования росписи в пространстве конкретного храма, что, в свою очередь, также позволяет добиться необходимой цельности пластического решения росписи и ее эстетической состоятельности.

Представление о важности нахождения органичного синтеза росписей с другими элементами убранства храма (иконостас в церкви Св. Апостолов Петра и Павла) оказалось крайне важным и в процессе воссоздания мозаики и росписей в Феодоровском соборе и в пещерном храме Серафима Саровского. Следует отметить умение В. Н. Лупанова связать пластическое решение сохранившейся мозаики с колористическим и орнаментальным строем в процессе реконструкции исторической росписи в интерьере храма через нахождение необходимого общего тона. Иначе говоря, всестороннее изучение технико-технологических особенностей древнерусских мозаик и фресок в процессе создания росписи современного храма (церковь в честь Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла в Лодейном поле) позволила современному художнику-монументалисту столь же успешно решать непростые проблемы, связанные с реконструкцией убранства выдающегося памятника церковного зодчества начала XX в.

Литература

1. *Копировский, А. М.* Церковное искусство. Изучение и преподавание. – Москва: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. – 232 с.
2. *Корнилова, А. В.* Церковь Преподобного Серафима Саровского — пещерный храм Царскосельского Феодоровского собора. Процесс реставрации // Памятники истории и культуры Петербурга. Исследования и материалы. Выпуск 7. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 236–245.
3. *Ходасевич, Г. Д.* Феодоровский Государев собор. — Санкт-Петербург: Изд-во Зимина, 2002. — 28 с.

УДК 7.038.17 (73) »1920/1929»

Д. Р. Афраимов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

АР-ДЕКО В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ США 1920-Х ГГ.

В статье исследованы история и развитие ар-деко в американском монументальном искусстве, от его зарождения и влияния до внедрения принципов этого стиля в архитектуру США. В статье будут рассмотрены эстетические основы ар-деко и использование в рамках этого направления различных новых материалов с целью отражения изменений в общественно-политической, экономической и культурной жизни США в отдельных памятниках монументального искусства.

Ключевые слова: ар-деко, США, Париж, небоскреб, монументальная живопись, барельеф, ар-деко

David R. Afraimov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ART DECO IN MONUMENTAL ART OF THE USA IN THE 1920S

The article examines the history and development of Art Deco, from its origins and influence to its introduction into the architecture of the United States. In this article, we will delve into the philosophy of Art Deco and its unique use of various materials in ways that were new to the time, how they came into the spotlight and suddenly disappeared into different architectural styles.

Keywords: art deco, United States, Paris, skyscraper, bas-relief, art nouveau

Ар-деко — масштабное архитектурно-художественное движение, зародившееся во Франции на рубеже 1910-х и 1920 гг. и ставшее ключевым стилистическим движением в Западной Европе и США в 1920–1930 гг. Свое название он получил в честь «Международной выставки современного декоративного и промышленного искусства» (1925), проходившей

в Париже. В целом ар-деко объединил открытия модерна и других новаторских течений в западноевропейском искусстве начала XX в. и уже в середине 1920 гг. стал по-настоящему интернациональным явлением. Спектр стилистических истоков ар-деко поистине широк — от искусства Древнего Востока, а также Античной Греции и Рима до конструктивизма и функционализма. По этой причине в настоящее время все большее число специалистов считает, что аналог направления ар-деко существовал и в монументально-декоративном искусстве СССР 1920–1930 гг.

Важными отличительными чертами стиля ар-деко являются чистые формы, часто обтекаемые и подчеркнута монументальные. Здесь широко применяются стилизованные геометрические узоры. Также в ар-деко широко используются искусственные материалы (например: бакелит, оргстекло, железобетон), которые стали широко распространенными в современном мире. Язык этого стиля отмечен восхищением ритмической упорядоченностью технизированного мира и обыгрыванием в скульптурном или живописном монументальном декоре дизайнерского решения предметов, изготовленных с помощью машин (например: относительная простота, симметрия и повторяемость элементов).

Для начала следует выделить основные мотивы, используемые представителями ар-деко. Мотив прогресса техники и фундаментальные научные открытия в рамках этого стиля часто парадоксально соединялись с символикой, восходящей к наследию языческой античности или к христианской иконографии. Трактовка человеческой фигуры здесь часто отличается обобщенностью силуэтов и динамизмом, которые нередко находят воплощение в подчеркнута геометризованных решениях.

Здания в стиле ар-деко отличает акцентирование вертикали, что во многом связано с увеличением этажности архитектурных сооружений в центре города вначале в США, а затем и в странах Европы и в СССР (речь идет о т. н. «сталинских высотках», появившихся в конце 1940 гг.). Архитектурно-декоративные элементы здесь часто создают иллюзию высоты. Часто вершины зданий завершаются шпилями или ступенчатыми крышами, которые могут отсылать к зиккуратам Месопотамии или пирамидам Египта. Возможность таких отсылок к стилистике архитектуры древних эпох во многом была обусловлена появлением новых материалов и строительных технологий. Следует напомнить, что именно железобетон сыграл ключевую роль в появлении и развитии ар-деко. В 1893 г. Огюст Перре построил в Париже первый железобетонный гараж, затем жилой дом, а в 1913 г. Театр Елисейских полей. После этого большинство зданий в стиле ар-деко были построены из железобетона, что давало большую свободу форм и меньшую потребность в усилении опор и колонн. Перре также был первопроходцем в покрытии бетона керамической плиткой как для защиты поверхности стен, так и для их украшения.

Другими новыми технологиями, которые были важны для ар-деко, стали метод производства листового стекла, которое было менее дорогим

и позволяло создавать окна гораздо большего размера и делать их более прочными, а также массовое производство алюминия, который использовался для строительства и оформления оконных рам.

Именно эти приметы стиля ар-деко характерны для американского его варианта, пережившего расцвет в 1920 гг. Во многом его основой послужило архитектурное решение и монументально-декоративное убранство зданий в столицах штатов Орегон, Луизиана, Небраска и бывшее федеральное и территориальное здание на Аляске. Их решение напоминало старинные культовые сооружения с их большими просторными коридорами и куполом, и с использованием полированного мрамора, а также обращением к техникам мозаики и фрески в монументальных композициях. Во многих из этих композиций были запечатлены мифологические персонажи и сцены местной истории.

Важным стилистическим источником американского варианта стиля ар-деко является архитектурное и монументально-декоративное решение дворца Стоклет в Брюсселе (1891, архитектор Йозеф Хоффманн) и Выставочного зала в Вене (1898, архитектор Йозеф Мария Ольбрих). Конструкция, представляющая собой квадратную плоскую форму с полым полукругом, сделанным из переплетающихся золотых листьев и выступающим в роли купола, часто обыгрывалась в творчестве ряда других архитекторов и монументалистов. Полукруг удерживается четырьмя короткими колоннами по бокам. Фасад украшен золотыми цветочными элементами и барельефами-бюстами женских фигур. В этом здании многие важные аспекты ар-деко можно заметить в сдержанной композиции белых и простых стен, а также в тщательном и изысканном размещении некоторых декоративных элементов. Здание было сделано так, чтобы заметить явные отсылки к Египту и Месопотамии, что отразилось в определенных аспектах американской версии ар-деко.

На развитие ар-деко в США существенное влияние оказали также мотивы Древнего Египта, элегантная геометрия греко-римской архитектуры, а также ступенчатые пирамидальные структуры и барельефная пластика доколумбовых культур Мезоамерики и даже этнические элементы традиционного искусства Африки. В данном случае немаловажную роль сыграло открытие гробницы Тутанхамона в 1922 г., вновь обратившее взоры архитекторов и художников Европы к наследию Древнего Востока.

Наиболее ярким примером использования египетских мотивов в архитектурном дизайне ар-деко в США стали двери лифта здания Крайслер. При сравнении геометрических форм племенной африканской церемониальной ткани с основанием здания Мак Гроу Хилл близость архитектурных решений становится очевидной. Окна, двери и декоративные элементы здания можно свести к основным геометрическим формам текстиля.

Наиболее распространенным свидетельством мезоамериканского влияния в архитектуре, декоративном искусстве и дизайне ар-деко в США

1920 гг. является форма зиккурата или ступенчатой пирамиды. Это заметно благодаря сравнению Зиккурата Майя с завершением здания Парамант. Нередко декоративные элементы имитируют мезоамериканский скульптурный рельеф, что заметно при сравнении одного из ацтекских рельефов со скульптурной композицией в Рокфеллер-центре.

Существует ощутимая эстетическая связь между украшением фронтона, часто используемым в греко-римских храмах, и украшением портала, используемым в архитектуре ар-деко. Эта связь очевидна в большинстве зданий Нью-Йорка в стиле ар-деко, но особенно заметна при сравнении реконструкции Храма Нерейд со входом в Рокфеллер-центр.

Архитектуру ар-деко иногда делят на три типа, которую специалисты обозначают следующим образом: зигзагообразный модерн, классический модерн и обтекаемый модерн. При этом первым стилем, появившимся в США, был именно зигзагообразный модерн. «Зигзаг» относится к ступенчатому контуру небоскреба, используемому для зрительного усиления его устремленности ввысь. В сравнении с таким подходом классический модерн имеет скорее не технизированно-современный, а ретроспективно ориентированный облик, где в целом меньше элементов орнаментального скульптурного убранства.

В конце 1930 гг. получила распространение новая разновидность архитектуры ар-деко, получившая название Обтекаемый (рационалистический) модерн (*Streamline Moderne*, существуют и другие варианты написания этого термина: *Streamline* или *Ocean Liner style*). Здания в этом стиле имели закругленные углы и длинные горизонтальные линии; они были построены из железобетона и почти всегда были белыми, а иногда имели морские черты, например, перила и иллюминаторы, напоминавшие корабельные. В США данный стиль стал наиболее тесно связан с транспортом; *Streamline Moderne* редко встречался в офисных зданиях, но часто использовался для автобусных станций и терминалов аэропортов, таких как терминал в аэропорту Ла-Гуардия в Нью-Йорке, который обслуживал первые трансатлантические рейсы, и в придорожной архитектуре, например, в заправочных станциях и ресторанах. В конце 1930 гг. в городах Новой Англии была произведена и установлена серия закусокных, созданных по образцу обтекаемых железнодорожных вагонов; по крайней мере два примера все еще сохранились и теперь являются зарегистрированными историческими зданиями.

Один из ярких примеров архитектуры, выполненной в стиле позднего ар-деко — это Эмпайр-стейт-билдинг, небоскреб в южном районе Мидтаун на Манхэттене в Нью-Йорке. Здание было спроектировано компанией *Shreve, Lamb & Harmon* и построено с 1930 по 1931 гг. Эмпайр-стейт-билдинг имеет симметричную форму из-за большого участка и относительно короткого основания. Его сочленение состоит из трех горизонтальных секций основания, стержня и капители, что аналогично компонентам классической колонны. Декоративные элементы включают

две полуколонны, на которых размещены два каменных орла. Название здания расположено сверху в центре и выделено золотом.

Заслуживает внимания также здание Восточной Колумбии (1930), спроектированное Клодом Билманом. Оно расположено в театральном районе Бродвея в центре Лос-Анджелеса. Здание Восточной Колумбии построено из железобетона и облицовано глянцевой бирюзовой терракотой с темно-синей и золотой отделкой. Вертикальный акцент здания подчеркнут глубоко утопленными полосами парных окон и перемычками с медными панелями. Плоскость фасада наполнена множеством мотивов: солнечные лучи, геометрические фигуры, зигзаги, шевроны, стилизованные формы животных и растений. Здание Восточной Колумбии увенчано четырехсторонней башней с часами, украшенной неоновой надписью: «Восточная» и увенчанной центральной дымовой трубой, окруженной четырьмя стилизованными аркбутанами. Тротуары, окружающие здание со стороны Бродвея и Девятой улицы, выложены разноцветным терракцо, уложенным динамичным узором зигзагов и шевронов. Центральный главный вход имеет двухэтажный вестибюль, украшенный сине-золотыми терракотовыми солнечными лучами.

Еще одним ярким примером ар-деко в искусстве США конца 1920 гг. служит небоскреб Крайслер-билдинг. Он расположен в восточной части Манхэттена в Нью-Йорке, на пересечении 42-й улицы и Лексингтон-авеню в центре Манхэттена. Это самое высокое кирпичное здание в мире со стальным каркасом высотой 1319 м., было завершено в 1930 г. Фасад первого этажа был покрыт полированным черным гранитом, а три этажа над ним облицованы белым мрамором. Такой эффектный контраст черного и белого позволил воплотить важнейший принцип ар-деко об усилении визуального воздействия входа. На 31-м этаже также присутствует серо-белый фриз из колпаков колес и крыльев, которые символизируют корпорацию «Крайслер» (*Chrysler*) и служат визуальным признаком дизайнера здания. Украшения на капоте имеют форму крылатого шлема Меркурия и напоминают орнаменты на капоте, устанавливавшиеся в то время на автомобили марки «Крайслер». Крайслер-билдинг известен своей террасной короной, которая является продолжением главной башни.

Следующим значительным образцом ар-деко можно считать здание Фреда Ф. Френча — небоскреб в Нью-Йорке, расположенный в центре Манхэттена (архитекторы Х. Д. Айвз, Д. Слоаном и Т. Марко Робертсон, 1927). Здание имеет 38 этажей и высоту 130 м. Это был один из первых небоскребов, имеющих строго прямоугольную форму.

Здание Фреда Ф. Френча было описано писательницей-архитектором Кэрл Херсель Крински как «единственный месопотамский небоскреб» в Нью-Йорке. Айвс полагал, что красочный дизайн здания напоминает такие архитектурные сооружения, как зиккураты Ближнего Востока. Цвета, использованные на фасаде здания Фреда Ф. Френча, были призваны напоминать цвет Вавилонской башни. В целом для времени строительства

здания был характерен большой интерес к Древнему Египту и к искусству Ассирии и Вавилона, а другие современные постройки, такие как Крайслер-билдинг, Рокфеллер-центр и 2 Парк-авеню, включали в себя элементы древнеегипетской и ближневосточной архитектуры.

В верхней части здания на северном и южном фасадах расположены фаянсовые панели с узорами в виде солнечных лучей, выложенные красной, оранжевой, золотой и зеленой плиткой. Солнечные лучи символизируют прогресс, а крылатые грифоны, обрамляющие каждый солнечный луч — честность и бдительность. Два улья, каждый из которых окружен пятью пчелами, разделяют солнечные лучи и изображения грифонов. Более узкие западный и восточный фасады содержат мозаичные изображения Меркурия, римского бога торговли. Над 38-м этажом размещены фаянсовые перемиčky и оранжево-зеленый фриз (здесь использован образ змеи, также отсылающий к иконографии античной эпохи). Использование плоской крыши в данном архитектурном сооружении отличалось от предыдущих проектов в стиле ар-деко, которые обычно имели ступенчатые вершины. Водонапорная башня на крыше украшена барельефами на зеленом фоне, окруженными рамкой из красного фаянса.

Последний рассматриваемый нами образец американского ар-деко — Рокфеллер-центр. Это обширный комплекс из девятнадцати коммерческих зданий в районе Мидтаун Манхэттен в Нью-Йорке. Четырнадцать из этих зданий были построены в стиле ар-деко. Скульптор Ли Лори выполнил для Рокфеллер-центра двенадцать работ, включая статую Атласа, обращенную к Пятой авеню, и фризы Мудрости над главным входом на Рокфеллер Плаза, 30. Эдвард Трамбалл координировал цвета работ, расположенных внутри зданий, а Л.-В. Солон проделал ту же работу для наружных частей. Примечательно, что барельеф «Новости» работы Исаму Ногучи из нержавеющей стали над главным входом в дом 50 по Рокфеллер Плаза (здание «Ассошиэйтед Пресс») на момент сдачи в эксплуатацию стал самым большим металлическим барельефом в мире.

Таким образом, эволюция стиля ар-деко в архитектуре США прошла несколько этапов. Для первого характерно переосмысление архитектурных форм Древнего Востока и, с другой стороны, их воплощение с помощью новейших технологических приемов. Здесь функция многоэтажного здания требовала соответственного художественного оформления, позволяющего связать современность с «авторитетными» стилевыми источниками, восходящими, в том числе, к пирамидам Древнего Египта и доколумбовой Америки. В таком случае декор здания имел скорее не изобразительное, а символическое значение, позволяя обыгрывать, в частности, достижения научно-технического прогресса, включая элементы оформления автомобилей. Использование обтекаемых и аэродинамических форм, вдохновленных идеями скорости и машин, в некоторой архитектуре в стиле ар-деко с гладкими, закругленными краями и обтекаемыми формами, перекликались с дизайном паровозов, автомобилей и самолетов того

времени. Важным мотивом ар-деко также было использование симметрии и повторений. В дизайне обычно подчеркивается симметрия и повторяющиеся узоры, что способствует созданию чувства порядка и гармонии.

Начиная с середины 1920 гг. синтез архитектурной и декоративной составляющей в американском варианте ар-деко обогащается новыми решениями, связанными с попыткой связать актуальные мотивы и образы с символикой, восходящей к античности и христианской иконографии. В противовес интересу к условности архитектурного и изобразительного языка, свойственной решениям начала 1920 гг., впоследствии происходит усиление внимания к эффектности отдельных скульптурных изображений, наделенных определенным символическим значением, но уже уходящих от верности идеалам научно-технического прогресса и обращенных скорее к античности и к истории Древнего мира в целом, к ее легендарным героям и мифическим персонажам. На примере анализа убранства Рокфеллер-центра было показано, что в данном случае наблюдается интеграция американского ар-деко в европейскую программу этого стиля, что свидетельствовало о начале утраты последним примет, обусловленных спецификой художественной культуры США начала XX в.

Литература

1. *Малинина, Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. — Москва: Пинакотека, 2005. — 303 с.
2. *Петухов, А. В.* Ар деко и искусство Франции первой четверти XX века. — Москва: БуксМАрт, 2020. — 312 с.

УДК 7.017.4:159.937.516:75.03 (=161.1) Попков
А. В. Белов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ЦВЕТ КАК НОСИТЕЛЬ ИНФОРМАЦИИ В ЖИВОПИСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Произведение живописи представляет собой сложный организм, который включает в себя множество аспектов, среди которых главенствующая роль принадлежит цвету. В статье рассматривается функция колорита как носителя информации, раскрывающего важнейшие стороны замысла автора через особый подход к организации колористического решения. На примере анализа произведений выдающегося советского художника В. Е. Попкова показаны многообразные возможности цвета в раскрытии сюжета картины, ее эмоционального наполнения и нравственного содержания.

Ключевые слова: цвет, выразительность, зрительное восприятие, тон, информация, Виктор Попков

Aleksandr V. Belov
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

COLOR AS A CARRIER OF INFORMATION IN A PAINTING

A work of art is a complex organism that includes many aspects, among which the leading role belongs to color. The article examines the function of color as a carrier of information that reveals the most important aspects of the author's idea through a special approach to organizing the coloristic solution. Using the example of the analysis of the works of the outstanding Soviet artist V. E. Popkov, the diverse possibilities of color in revealing the plot of the painting, its emotional content and moral content are shown.

Keywords: color, expressiveness, visual perception, tone, information, Viktor Popkov

Как только мы видим тот или иной цвет, в нас моментально возникают определенные чувства и эмоции, которые могут быть приятными или неприятными. При этом сам цвет может нам либо нравиться, либо нет. Человеку, который занимается живописью, всегда хотелось узнать больше о психологической выразительности цвета, о его характере и своем впечатлении о нём. Ощущение цвета всегда является субъективным, и мы так или иначе приспособливаем его к нашей индивидуальной модели

реальности. Восприятие цвета у разных людей различается. У кого-то синий цвет вызывает ощущение холода, сырости, одиночества, у других этот же цвет пробуждает ассоциации с полётом, стремлением вдаль и высь, к познанию истины.

От чего же зависит восприятие цвета? А зависит оно от насыщенности тона и светлоты цвета. Естественно, что темные синие, окрашенные более плотным тоном, соответственно и воспринимаются как вечернее небо, грозовая туча, ураган, вызывая состояние тревоги и опасности. Всё это, так или иначе, сопряжено с предыдущим опытом восприятия природы и природных явлений. При изменении тона и светлоты синего в сторону белого состояние восприятия цвета меняется на более радостное, воздушное, зовущее. Например, это цвет утреннего неба, солнечного света, голубых далей. Любой цвет, вне зависимости от изменений тональности и яркости, уже несет в своей основе символическое значение. Так, красный для нас — это, в первую очередь, цвет страсти и жизненной силы, оранжевый — цвет радости и надежды, жёлтый — интеллекта и общения, зеленый — цвет плодородия и обновления, синий цвет размышлений и интуиции, фиолетовый — духовности и мудрости.

Пока мы рассмотрим цвета, имеющие холодные оттенки, к которым относятся синие, зелёные, фиолетовые смеси палитры цветовых масштабов. Зелёный — это смесь двух хроматических цветов — синего и жёлтого, которые в зависимости от цветового тона (темней, светлей), насыщенности (яркости), цветовой температуры меняют характеристики эмоционального восприятия цвета, влияющие на настроение человека, вызывая в нем определённые чувства.

Так, желто-зелёный, который мы ассоциируем с летом, солнцем, освещающим деревья, поля и луга, вызывает состояние покоя, отдыха, умиротворения и всего, что с этим связано. Смесь синего с красным даёт фиолетовый, вызывающий ассоциации, связанные с плотным закатом, тяжестью, утомленностью, усталостью, желанием покоя, с приближением ночи или с некой загадочностью, тайной. Меняя светлоту, насыщенность (одного цвета или другого), мы можем создавать цветовые сочетания, вызывающие определённое настроение. Художники, воздействуя на зрителя с помощью цвета, способны вызывать разную ответную реакцию на просмотр цветовых сочетаний. Задача художника в таком случае заключается только в том, чтобы добиться нужных звучаний или оттенков.

В живописи есть семь основных цветов, а в музыке семь основных нот. Как и в музыке, в живописи существуют своего рода «октавы», в которых цветовые «звучки» делятся на более густые и плотные, а также более светлые и лёгкие, создавая подобию живописных «октав». Информация (или вибрация) попадает через органы чувств человека непосредственно в мозг, определяющий реакции, которые, в свою очередь, «руководят» химией настроений, эмоций, ощущений.

Следует помнить о том, что наряду с цветом свет также является важнейшим элементом воздействия на эмоционально-образное восприятие зрителем живописного произведения. «Современный художник-реалист, впитавший в себя культуру видения, заложенную художниками итальянского Возрождения, всегда рассматривает картину как изображение глубины, среды, в которую погружены предметы. Задачу изображения всегда составляют у него не действие и не люди сами по себе, а кусок действительности: пространство, среда и действующие в них люди, находящиеся в них предметы. Картина художника, глаз которого воспитан на традициях Возрождения, несет в себе и световую среду. Источник света чаще всего отсутствует на картине <...> но он все там же — в изображаемой действительности» [1, с. 149], — такое представление о свете было выработано длительной эволюцией языка живописи и оказалось очень важным для обучения в формате программы «академическая живопись».

Если мы, зная законы восприятия, способны влиять на настроение зрителей, то можно быть уверенным в том, что произведение искусства, тонко настроенное на определённую гармонию цветовых оттенков, может лечить, помогать человеку гармонизировать своё внутреннее состояние и психику.

С другой стороны, мы стремимся понять некоторые законы влияния цветовых гармоничных сочетаний через такое понятие, как *информативность цвета*. Мы уже говорили о настроении при восприятии цветовых сочетаний. Одни из них возбуждают нас, а другие успокаивают и приводят к равновесию и гармонии. Художник, чувствующий цветовую волну (нужный оттенок) может, например, красный цвет превратить в кровавый и неприятный для восприятия, вызывающий ощущение отвращения, а может, напротив, добиться цветовых сочетаний, соответствующих состоянию ласкающего, теплого, согревающего огня или испепеляющего жара. Цвет здесь только один (красный), но в определённых сочетаниях он может нести разную информацию. Чувствующий это художник может осознанно и уверенно применять в своем творчестве знания и опыт работы с цветом.

Произведение живописи — это сложный организм, который включает в себя множество аспектов. Это такие выразительные средства, как тон, линия, пятно, контраст. Однако цвет, колорит картины, в конечном счете, и является главным условием ее энергетического наполнения, ее эмоционального строя.

Эту функцию цвета можно проследить на примере картин выдающегося советского художника В. Е. Попкова (1932–1974). Все его работы проникнуты глубоко продуманным содержанием сюжета, а главное и основное для нас — это цветовое решение, где точно отобраны красочные сочетания и акценты. Цвет в его произведениях несет основную информационную нагрузку, он говорит со зрителем на образно-символическом языке искусства, не являясь, как во многих работах современных художников, простым предметным цветом, который, по сути, ничего не означает.



Ил. 1. В. Попков «Последние лучи», 1972

В работах В. Е. Попкова все имеет определенный смысл, а цвет несет особую информационную нагрузку. Например, в акварели «Последние лучи» (1972) (ил. 1) художник не пишет дома или стога подробно. Он пишет именно состояние, настроение вечернего пейзажа, где краски сгущаются до фиолетовых тяжелых масс, которых касается теплый гаснущий свет сходящегося за горизонтом солнца. Конец дня, как оплавленная свеча, догорает последними лучами. Сложный зеленый фон пейзажа очень удачно оттеняет красно-фиолетовые стога и дома, усиливая, в силу своей противоположности, их вечернее звучание. Художник заставляет цвет работать, умышленно добиваясь особой выразительности цветового настроения.

Совсем по-другому решен акварельный пейзаж «Дождь над озером» (1974) (ил. 2). Он выполнен в холодных изумрудно-розовых оттенках серебристых тонов. Выбор колорита здесь не случаен. Чувствуется прохлада неба, отраженного в озере. Изумрудно-серебристые берега, теряющиеся в дымке горизонта, мягкость касаний, создают знакомое всем состояние, характерное для природы во время дождя. Самого дождя мы в работе не видим, но зритель чувствует знакомое из опыта настроение сырости и промозглости. И это точная работа цветовых и тональных сочетаний, несущих информационный заряд.



Ил. 2. В. Попков, «Дождь над озером», 1972 г

В своем пейзаже «Кимжа. Красный берег» (1967) (ил. 3) В. Е. Попков изобразил деревню на плотно прописанном красном берегу с лодками, окруженном темно-коричневым небом, и церковь на тревожно темном небе с облаками. Сочетание красного и почти черного создает ощущение тревоги, уходящего, исчезающего мира старых деревень. Они погружаются во мрак на горящем красном берегу, и только церковь и облака еще просматриваются на дальнем плане. Цвет трагичен, и главным здесь является именно он (какие-либо мелкие детали здесь отсутствуют). Масса темного заплывает на красно-коричневый берег, вытесняя его все больше и больше. Говорит не столько сюжет, сколько краски, и, глядя на них, мы начинаем лучше понимать скрытый в них смысл.



Ил. 3. В. Попков «Кимжа. Красный берег», 1967

Картина «Старость» (1969) (ил. 4) максимально точно передает

смысл своего названия в красках и тональных отношениях, которые являются иными по сравнению с рассмотренными выше пейзажами. Старушка, сидящая в левом углу картины в гранатово-красном платье, с точки зрения колористического решения гармонично сочетается с дверью и печкой, а вокруг — как бы заплывающая в ее жилище темно-зеленая масса, растекаясь по стенам и полу. создает настроение грусти и увядания. Однако бордово-розово-красные краски и их количество звучат мажорно и в чем-то даже жизнеутверждающе. Краски сгущаются, но продолжают жить своим малиновым настроением, состоянием покоя, умиротворения и мудрости.

Картина «Северная песня» (1968) (ил. 5) представляет собой большую многофигурную композицию, в которой женщины северной деревни знакомят приезжих фольклористов с песнями и напевами Русского Севера. Картина разделена окном на две почти равные части. Колорит картины построен в теплых золотистых тонах деревянного сельского дома. Четыре женщины в бордово-розовых платьях поют песни своих отцов и дедов, для гостей из города, знакомя их с народным творчеством Севера. Выделяются в картине только поющие, герань на подоконнике и девочка, стоящая за спиной поющих и внимательно их слушающая (остальные участники сцены погружены в полумрак). Женщины запечатлены в бордовых платьях, освещенных невидимым светом так, как будто свет исходит от них самих. Группа поющих выстроена гармонично и ритмично, создавая ощущение звучащего органа. Цвет платьев связывает их голоса в общий аккорд звучания. Красная герань добавляет этому аккорду пронзительности, а девочка, стоящая у печки за спинами поющих, являет собой надежду на то, что северная песня не прервется и будет звучать уже молодыми голосами, и точно так же сохранится связь времен (красная герань на подоконнике звучит камертоном этого яркого цвета надежды).

Рассмотрение работ В. Е. Попкова убеждает в том, что его наследие стоит изучать более вдумчиво. Особенно это необходимо нынешним студентам творческих средних и высших учебных заведений. Увы, имена многих выдающихся советских живописцев сейчас незаслуженно забыты.



Ил. 4. В. Попков «Старость», 1969



Ил. 5. В. Попков «Северная песня», 1968

Их наследие не востребовано у молодых художников. Мы лишь немного приоткрыли таинственные законы и приемы мастеров отечественной живописи 1970–1980 гг. на примере творческого опыта В. Е. Попкова. Многие из того, что он сделал, было глубоко им прочувствовано и воплощено в картинах, эскизах и этюдах. Организация колорита в картине всегда имела для него важнейшее значение, вновь подтверждая, что язык цвета и гармонии — величайший язык художника, и его необходимо неустанно познавать.

Литература

1. *Волков, Н. Н.* Цвет в живописи. — Москва: Искусство, 1984. — 320 с.
2. *Иттен, И.* Искусство цвета. — Москва: А. Арнон, 2000. — 96 с.
3. *Штаничева, Н. С.* Живопись: учебное пособие для вузов / Н. С. Штаничева, В. И. Денисенко. — Москва: Академический проект, 2009. — 272 с.

УДК 75.052:75.044:738.5:7.071.1 (72)

М. Б. Белова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ИСТОРИИ МЕКСИКИ В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ДИЕГО РИВЕРЫ, ОРОСКО И СИКЕЙРОСА

Мексиканская революция 1910–1917 гг. явилась поворотным пунктом в истории искусства всей Латинской Америки и стала для Диего Риверы, Ороско и Сикейроса побудительным мотивом к созданию фресок, позволяющих пробудить воспоминания людей об истории их народа и вызвать чувство национальной гордости. В статье выявлена специфика иконографической и пластической трактовки основных этапов истории Мексики — от глубокой древности до двадцатого столетия в творчестве каждого из трех мастеров и показано, как индивидуальная манера каждого из авторов отразилась в содержании их монументальных работ и в характере их пластической трактовки.

Ключевые слова: искусство Мексики, мурализм, фреска, мозаика, Диего Ривера, Ороско, Сикейрос

Marina B. Belova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE HISTORY OF MEXICO IN THE MONUMENTAL COMPOSITIONS OF DIEGO RIVERA, OROZCO AND SIQUEIROS

Mexican Revolution 1910–1917 was a turning point in the history of art throughout Latin America and became an incentive for Diego Rivera, Orozco and Siqueiros to create murals to awaken people's memories of the history of their people and evoke a sense of national pride. The article reveals the specificity of the iconographic and plastic interpretation of the main stages of the history of Mexico — from ancient times to the twentieth century in the work of each of the three masters and shows how the individual style of each of the authors was reflected in the content of their monumental works and in the nature of their plastic interpretation.

Keywords: Mexican art, muralism, fresco, mosaic, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros

В начале XX в. мексиканская революция выдвинула новое поколение художников, воспитала их сознание, направила на создание национального, демократического искусства, понятого как общественная сила. Формируется новый тип художника — политического борца, творческий и общественный пути для которого были единими. В 1917 г., по окончании гражданской войны в Мексике, когда была принята новая конституция и учреждены свободные выборы на пост президента, завоевания революции, это важнейшее историческое событие стало побудительным мотивом для многих культурных деятелей Мексики того времени. Революционные события и появившиеся на их фоне новые герои становятся главной темой для целого ряда художников, литераторов, музыкантов.

Целенаправленное развитие в 1920 гг. получает такое новое направление изобразительного искусства, как мурализм. Он вырос из политической ситуации в стране, однако основатели этого движения опирались на опыт европейского искусства, от Возрождения и барокко до ведущих направлений модернизма (экспрессионизма, кубизма, сюрреализма и др.). Кроме того, они обращались к историческому прошлому Мексики. Диего Ривера, Хосе Ороско и Давид Сикейрос смогли связать в своих монументальных работах современные им события и древнюю культуру своей родины, помогая народу этой страны сберечь завоеванное в период революционных событий 1910 гг.

Творчество Диего Риверы структурно и последовательно. Для мастера живопись — это и была жизнь, он часто даже жертвовал временем, которое мог провести с друзьями, ради работы над своими произведениями. Важно отметить, что Ривера, не был участником революционных событий 1910–1917 гг., поэтому его переживания по поводу не свершившихся ожиданий были минимальны. Взяв в руки кисти и краски самых разных цветов, Ривера сначала начал создавать муралы на революционную тематику, но вскоре у него появляется излюбленная тема, собственная манера и самобытность. Это историческая тема. Важную роль в его творчестве сыграла поездка в 1927–1928 гг. в СССР, где он познакомился с выдающимися советскими художниками и архитекторами, среди которых был и А. А. Дейнека. Изучение советской культуры вдохновило Риверу на новые творения.

Вернувшись в Мексику, он взялся за свою крупнейшую работу — росписи Национального дворца в Мехико, начатые в 1929 году и оконченные уже в 1950-х гг. На стенах были изображены сюжеты, описывающие богатую историю Мексики. Это рассказ, повествование, в котором переплетаются судьбы давно исчезнувших и ныне живущих народов. Большую часть фрески занимают статично нагроможденные фигуры, которые олицетворяют плотную взаимосвязь и взаимовлияние тех или иных исторических деятелей Мексики. Так же в росписи Ривера использует яркие цвета, такие как зелёный, красный; жёлтый цвет ассоциируется с пустынями: жёлтый горячий песок и яркое палящее солнце.

Фрески огромны, некоторые достигают размеров 70 на 9 м. Основной раздел композиции изображает цикл сюжетов истории Мексики от Завоевания до Революции. В данном случае важно подчеркнуть, что задача автора заключалась не только в показе ключевых эпизодов мексиканской истории, но и в органичном соединении данных сюжетов в рамках пластически целостной монументальной композиции. Эту особенность фрески исследователь творчества Риверы характеризует следующим образом: «Как связать воедино события, происходившие в разные времена и на разных широтах? Как добиться того, чтобы перед зрителем за те минуты, пока он подымается по лестнице, пронеслась, словно на громадном киноэкране, целая эпоха? Разумеется, роспись останется неподвижной. Зато будет двигаться зритель — снизу-вверх, подступая к стене всё ближе, — значит, и композиция фрески должна быть рассчитана на его восхождение. Будет двигаться его взгляд, и вот это движение художник властен направить и организовать» [3, с. 279]. Таким образом, в данной монументальной композиции Ривера фактически заставляет взгляд зрителя двигаться в определенном направлении, что в итоге выступило и для самого Риверы, и для мексиканского мурализма в целом новаторским приемом, позволяющим показать не отдельный фрагмент истории в стоп-кадре, но ее развитие в широкой панораме, которая разворачивается и в пространстве, и во времени.

Особого внимания заслуживает фреска «Великий Теночтитлан». Это раздел фрески посвящен древней ацтекской культуре. Показано изображение солнца, которое было центром мира в религии ацтеков. Под солнцем изображены пирамида и вождь ацтеков Теночтитлан. На фреске довольно подробно изображены повседневная жизнь ацтеков, особенности их религиозных обрядов. По композиционному строю фреска словно показывает нам два антипода: зло — иностранцы, захватившую Мексику и добро — коренное население (крестьяне, фермеры, рабочие). Через фреску автор показывает зрителю, что революционные события подарили угнетенному населению Мексики долгожданную свободу.

Хосе Клементе Ороско — самый старший из троих муралистов, участвовал в мексиканской революции. Об этом времени Ороско вспоминал: «Мир вокруг нас раскалывался. Отправлялись на бойню войска. Взрывались поезда. У церковных порталов поспешно расстреливались несчастные крестьяне Сапаты, попавшие в плен к каррансистам. Люди привыкли к убийству, к пресыщению чувств, к самому безжалостному самомнению, к скотской разнузданности» [2, с. 8]. В отличие от Диего Риверы Ороско старался избегать в своей манере характерных для традиционной мексиканской культуры пластических мотивов, обращаясь в большей степени к традициям европейского искусства XVI–XVII вв. Ороско тяжело переживал все, что происходило в его стране. Его муралы так же, как и у Риверы, наполнены протестом против угнетения и несправедливости. В них отражаются размышления автора о Второй Мировой

войне и фашизме, тревога не только по поводу судьбы своей страны, но и всей цивилизации в целом. Отчаяние и обреченность становятся спутниками художника до конца его дней. В результате Ороско больше не верит в возможность перемен к лучшему.

Рассматривая фреску «Революционеры», можно увидеть, что Ороско строит композицию, «пересекая стену диагональю идущих слева направо фигур солдат и солдаток — “солдадерас”» [4]. Только участник революционных событий и обладающий очень зорким видением художник мог с такой удивительной глубиной передать собирательный образ мексиканских солдат революции. По сухой, опаленной зноем земле, которая написана сближенными оттенками коричневых и серых цветов, уходят от зрителя в глубь фрески фигуры трех революционеров и двух «солдадерас». Хоть фигуры и изображены спиной, без возможности увидеть их лица, есть четкое понимание, как отмечает исследователь Шелешнева-Солодовникова, «усталости и вместе с тем несгибаемости в их чуть ссутулившись спинах, в жесте протянутых вперед рук отставшей “солдадеры” с привязанным за спиной ребенком» [4]. Жесткие складки на одежде так же дополняют образ закаленного народа. Это произведение Ороско исполнено верой в мужество и силу мексиканцев.

В своем развитии творчество Ороско, возникшее в период революции, претерпело значительные изменения. От гармоничных и цельных образов, созданных под воздействием мексиканской природы, народа и культуры, а также древних артефактов, художник пришел к более дробным формам. С 1932 по 1934 гг. Хосе Клемента Ороско завершил свою самую большую фреску в США. Она находится в библиотеке Бейкер-Берри Дартмутского колледжа в Нью-Гэмпшире. Состоящая из двадцати четырех панелей, расписанных фреской, и занимающая площадь около трехсот квадратных метров, фреска представляет собой фрагментированное повествование об Америке, начиная с ацтеков и мифа о Кецалькоатле, через колониальную экспедицию Кортеса, и кульминацию в сравнении сцен, изображающих англо-Америку и испанскую Америку. Завершает композицию современная индустриализация и изображение рабочего. Фактически Ороско бросил здесь вызов традиционным представлениям о развитии ацтекской и англо-американской цивилизаций в Северной Америке.

Ороско задумал фрески, находящиеся в библиотеке Бейкерберри, как изображение североамериканского континента, характеризующегося двойственностью исторического опыта коренных народов и европейцев. Фактически все повествование фрески изображено в основном с помощью метафоры, а не буквальных событий. Она включает в себя такие изображения, как змееподобные и окутанные огнем языческие боги, зловещего вида машины, Христос с топором, исполняющие пророчества рыцари в безликих доспехах и стервятники на горах цепей и оружия. В западном крыле помещен мифический персонаж Кецалькоатль, как в образе змеи, так и в человеческом облике Моисея в белом одеянии.

Его фигура доминирует в композиции, пророчествуя о падении ацтеков. В процессе создания фресок Ороско продемонстрировал возрожденную древнюю технику фресковой живописи, которая включает нанесение все более тонких слоев штукатурки на стену и пигментов на водной основе на влажную штукатурку.

С юных лет и до конца жизни Сикейрос совмещал политическую деятельность с профессиональной живописью, а само его творчество максимально идеологизировано, проникнуто пафосом борьбы против социального угнетения и насилия. Сикейрос почти всегда придавал своим работам по-настоящему острое политическое звучание. Первое столетие независимости Мексики было бурным периодом. Оно было отмечено нестабильными политическими режимами, огромным экономическим неравенством и потерей значительной территории в войне с Соединенными Штатами. Сикейрос изображает этот период в своей знаменитой фреске «От диктатуры Порфирио Диаса до революции». В этой работе он прослеживает, как экстравагантный и расточительный образ жизни аристократии во многом способствовал разжиганию гнева эксплуатируемых крестьян страны в начале революции. Фреска Сикейроса «Мучения Куаутемока» (1951) была создана в то время, когда были вновь обнаружены останки знаменитого императора ацтеков. Фрески, расположенные во Дворце изящных искусств в Мехико, изображают знаменитого императора, охваченного пламенем. Он остается неподвижным, пока испанцы пытаются его, чтобы заставить раскрыть местонахождение сокровищ. Здесь четко прослеживается взгляд Сикейроса на историю Мексики, где доминирует двойственность добра и зла. Прилагаемая панель показывает, как развивалась история с этого момента до создания атомной бомбы. Для Сикейроса это означает, что зло и бесчеловечность остаются историческими константами.

Таким образом, Ривера, Ороско и Сикейрос неизменно обращались к истории Мексики в своих муралах, однако каждый из мастеров шёл в поиске наиболее убедительного воплощения исторической темы своим неповторимым путем. Трактовка событий своей страны в работах художников была сложной и многогранной. Они сумели переосмыслить доиспанское прошлое через критику колониального периода и прославление борьбы за независимость, а также революционных выступлений XX в. Работы каждого из этих муралистов убедительно отразили политические и социальные проблемы своего времени и выступили мощным инструментом социального и политического комментария к современным событиям. Монументальные росписи «Великой тройки» продолжают оставаться важным элементом мексиканской культуры и наследия. Ривера для раскрытия исторических событий в своих монументальных работах делает акцент на сюжет и на исторических героях, которые являются одним из наиболее распространенных символов в муралах этого мастера. Он включал в свои композиции изображения революционеров, политиков,

философов и других значимых фигур, которые влияли на общество и политику. Эти символы служат представлению идеологий, влияний и исторических событий, которые оказывали существенное влияние на жизнь мексиканского народа. В целом Ривера активно применял декоративные возможности цвета в своих работах, чтобы усилить символизм и передать глубокие смыслы. Он предпочитал насыщенные и яркие оттенки, которые помогали выразить определенные эмоции и идеи. Так, красный цвет часто служил символом агрессии и насилия, в то время как зеленый цвет символизировал жизнеутверждающую силу и природу. Символика Мексики играет значительную роль в работах Риверы, где присутствуют образы древних мифологических персонажей, символы ацтеков и майя, национальные герои и традиционные элементы мексиканской культуры. Для монументального искусства Ороско в особенности на первоначальных этапах, как отмечает В. Гришин, «большое значение имело знакомство с творческим опытом итальянского Возрождения. Что касается стилистики монументальной живописи и ее интеграции в архитектурное окружение, в работах Ороско прослеживается большее влияние росписей маньеризма и барокко. Художнику XX в. были близки важнейшие черты искусства этих периодов: пластическая насыщенность и богатство сюжетов, а также отход от традиционного соответствия архитектурным формам» [1, с. 149]. Ороско утверждал, что история не только состоит из фактов и дат, но также имеет глубокий символический смысл. Он считал, что исторические события и процессы могут быть интерпретированы как символы, которые отражают коллективные мифы и архетипы человечества. Сикейрос — художник более смелый в экспериментах. В экспрессивных работах он создавал не только неординарные, наполненные внутренней пластической силой композиции, но и экспериментировал с новыми материалами, такими как синтетические краски, керамическая рельефная мозаика. Также Сикейрос развил свой творческий метод и благодаря кино. Для мастера кино являлось тем искусством, принципы которого можно было применить к живописи. Поэтому художник в своих работах стремился передать динамику, словно на стенах отображается кино, которое волнуется, не оставляет равнодушным зрителя. Так или иначе первая половина 1920 гг. была отмечена в творчестве каждого из монументалистов последовательным обращением к революционной тематике. Благодаря этому в конце этого десятилетия у каждого из них появляется своя излюбленная тема: героико-философская у Ороско, интеллектуально-романтическая у Сикейроса, историческая у Риверы.

Литература

1. Гришин, В. А. Монументализм Х. К. Ороско: противостояние и союз с архитектурой / В. А. Гришин // Искусствознание. — 2015. — № 1–2. — С. 142–157. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalizm-h-k-orosko-protivostoyaniye-i-soyuz-s-arhitekturoy> (дата обращения: 17.10.2024).

2. *Костеневич, А. Х.* К. Ороско. — Ленинград: Искусство, 1969. — 192 с.
3. *Осват, Л. С.* Диего Ривера. — Москва: Молодая гвардия, 1969. — 351 с.
4. *Шелешнева-Солодовникова, Н. А.* Латиноамериканское искусство XVI–XX веков: истор. очерк. — Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2007. — 390 с.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 73.03:7.036 (470+571) (510) Situ Zhaoguang
Би Синьжань
Цзинин, Китай
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВЛИЯНИЕ СОВЕТСКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ШИТУ ЧЖАОГУАНА

Впервые в научный оборот вводятся сведения о китайском скульпторе Шиту Чжаогуана (1940–2020), с 1961 по 1966 гг. обучавшегося в персональной мастерской профессора М. К. Аникушина в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Исследование биографии скульптора, его учебы в советском вузе, творческой и художественно-педагогической деятельности в Китае, а также знакомство с суждениями мастера о пластических видах искусства по его печатным трудам, — все в целом позволило проанализировать процесс формирования художественного языка Шиту Чжаогуана, рассмотрев его в контексте культурного обмена Китайской Народной Республики и Советского Союза в области монументальной скульптуры, и заострить внимание на такой особенности искусства мастера как органичное сочетание традиций советского пластического искусства и национальной китайской скульптуры.

Ключевые слова: Шиту Чжаогуан, учебная персональная мастерская профессора М. К. Аникушина, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Центральная академия художеств Китая, традиции советской реалистической скульптуры, монументальная скульптура Китайской Народной Республики

Bi Xinran
Jining, China
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE INFLUENCE OF SOVIET REALISTIC SCULPTURE ON THE WORK OF SITU ZHAO GUANG

For the first time, this study introduces into academic circulation information about the Chinese sculptor Situ Zhaoguang (1940–2020), who studied from 1961 to 1966s in the personal studio of Prof. M. K. Anikushin at the I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture, and Architecture in Leningrad. An exploration of the sculptor's biography, his education in a Soviet institution, his creative and art-pedagogical activities in China, and an examination of the artist's views on plastic arts through his published works collectively enabled an analysis of the formation of Situ Zhaoguang's artistic language. This analysis

considers his work within the context of cultural exchange between the People's Republic of China and the Soviet Union in the field of monumental sculpture. It also highlights a distinctive feature of his art — an organic synthesis of the traditions of Soviet plastic art and Chinese national sculpture.

Keywords: Situ Zhaoguang, personal studio of Prof. M. K. Anikushin, I. E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Central Academy of Fine Arts of China, Soviet realistic sculpture traditions, monumental sculpture of the People's Republic of China

В начале XX в. китайская интеллигенция, вдохновленная идеями Октябрьской революции 1917 г. в России, взяла на вооружение лозунг «учиться у России и СССР». В 1930 гг. многие китайские художники начали знакомиться с советским реалистическим искусством через таких деятелей как выдающийся китайский писатель, публицист и литературовед Лу Синь (1881–1936) и «большой друг СССР», художник и педагог Сюй Бэйхун (1895–1953), впервые объединивший национальные художественные традиции с достижениями европейской живописи. Еще до образования КНР, в Шанхае был создан руководимый Коммунистической партией Китая «Союз художников левого направления», а в Яньане основана Академия искусств имени Лу Синя, в которой могли получать художественное и политическое образование китайские художники. В феврале 1930 г. Лу Синь впервые официально представил в Китае и начал популяризировать русское и советское изобразительное искусство, опубликовав статью «Сборник новых русских картин» [3, с. 2], в которой кратко описал развитие русского искусства и продемонстрировал 13 произведений российских художников. В 1936 г. Общество китайско-советской культуры провело в Шанхае выставку советской гравюры, о которой Лу Синь написал статью [4, с. 14]. При знакомстве Китая с советским искусством важнейшей целью Лу Синя являлась реформа китайского искусства и придание ему «духа реализма», т. е. изображение окружающей действительности с помощью реалистических методов.

В 1949 г. в освобожденном коммунистами Пекине состоялся Первый Всекитайский съезд работников литературы и искусства, после которого при создании художественных произведений особое значение стало придаваться идеологии. Опираясь на опыт советской литературы и искусства, художникам рекомендовалось следовать методу социалистического реализма. Это касалось всех художников, в том числе работавших в традициях старой китайской живописи (на свитках), книжках-картинках и т. д. Если Лу Синь в те годы заложил основы новой реалистической литературы КНР, то Сюй Бэйхун, впервые в 1934 г. организовавший выставку китайской живописи в Советском Союзе, надеялся, что «новое» советское искусство стимулирует реформы в китайском искусстве и художественном образовании [7, с. 75].

В период всеобщего движения по изучению опыта Советского Союза в системе художественного образования в Китае были предприняты два основных шага для заимствования достижений в области советского изобразительного искусства. Во-первых, были приглашены советские специалисты для работы в Китае. Так, на базе Центральной академии художеств Китая Министерство культуры организовало общенациональные курсы повышения квалификации по масляной живописи, пригласив советского живописца К. М. Максимова (1913–1994) в качестве преподавателя. Параллельно были организованы курсы повышения квалификации по скульптуре под руководством московского скульптора Н. Н. Клиндухова (1916–1989) [5, с. 29]. Во-вторых, Китай начал направлять для обучения в Советский Союз своих граждан — будущих студентов, стажеров и аспирантов.

В 1953 г. первым китайским студентом, направленным на изучение скульптуры в Советском Союзе, стал Цянь Шаоу [13, с. 211], что заложило основу для интеграции китайского скульптурного образования по советской модели. В ближайшие годы на скульптурный факультет Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина вслед за Цянь Шаоу поступили Дун Цзуи, Ван Кэцин, Цао Чуньшэн и Шиту Чжаогуан. Осложнение отношений между СССР и КНР в последующее десятилетие способствовало тому, что очередное поступление китайской молодежи в ленинградский художественный вуз состоялось лишь в конце 1990 г. Одной из самых значимых фигур в числе ленинградских воспитанников факультета скульптуры был Шиту Чжаогуан.

Шиту Чжаогуан (ил. 1) родился 10 июня 1940 г. в Гонконге в патристической семье. Его отец, Шиту Хуэйминь, был лидером левого кинодвижения и пионером звукового кино в Китае, работал в Министерстве культуры. Мать, Дэн Сюэцзюнь, во время Антияпонской войны открыла швейную фабрику, поддерживая семью и коммунистическое движение. В начале 1960 г. она работала в жилищном отделе города Пекин. Революционный дух и культурная атмосфера семьи оказали влияние на становление будущего художника. Помимо Чжаогуана в семье росли его брат — студент и три сестры — две уже работали, а одна училась. Детство, омрачённое войной и переездами, оставило глубокий след в творчестве Шиту.

После Второй мировой войны Шиту поступил в школу Пэйчжэн в Гуанчжоу, затем в среднюю школу 101 в Пекине, где увлёкся искусством. Экономя на проезде в общественном транспорте, Чжаогуан покупал на эти деньги материалы для рисования. В 1955 г. он поступил в Пекинскую среднюю художественную школу и стал членом Китайской коммунистической организации молодежи, а в 1959 г. стал учиться на факультете скульптуры Центральной академии художеств в Пекине. Среди его преподавателей были скульптор Лю Кайцой, живописец У Цзожэнь и поэт Ли Цзиньфа, которые оказали влияние на формирование реалистического стиля Шиту еще до его поступления в Ленинградский институт имени И. Е. Репина.



Ил. 1. Шиту Чжаогуан в Петергофе. Ленинград, 1961

Товарищем по Академии был его друг Цао Чуншэн, с которым они будут вместе, с небольшой разницей в курсах, учиться в Ленинграде [15, с. 83].

В 1961 г. Шиту отправился на учёбу в Советский Союз. 30 августа 1961 г. он был зачислен на скульптурный факультет Ленинградского института имени И. Е. Репина, но лишь по окончании 2-го курса, он написал заявление на имя декана факультета скульптуры проф. И. В. Крестовского с просьбой дать согласие и определить его «в будущем заниматься в профессиональной мастерской проф. М. К. Аникушина». Сам профессор тут же поставил свой автограф: «Согласен. Аникушин. 4. VI-63». Таким образом, Шиту стал заниматься в мастерской Аникушина с 3-го курса. К сожалению, наставником китайского студента Михаил Константинович Аникушин (1917–1997) оставался неполный курс обучения. В октябре 1966 г., в начале 6-го курса вышел Приказ по Министерству высшего и среднего образования СССР, согласно которому следовало «считать отчисленным с 1 сентября 1966 г. из Ленинградского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина студента Шиту Чаогуана, гражданина КНР. Основание: просьба Посольства КНР от 20/IX-66» [6]. Причина, вероятнее всего, состояла в изменившихся отношениях между КНР и СССР [14, с. 71–77]. Та же участь ждала Цао Чуншэна и еще пять китайских студентов факультета живописи. Всем им не пришлось готовить и защитить дипломные работы по окончании института, но преданность и глубокое уважение к своим учителям и своей *alma mater* они сохранили на всю жизнь.

В институте Шиту и Цао учились успешно, не имели никаких нареканий. Несмотря на разные курсы (Шиту младше на один курс), вместе они летом 1963 г. ездили на летнюю практику в Китай, получив разрешение декана факультета профессора И. В. Крестовского и заведующего кафедрой скульптуры, проф. М. А. Керзина [6]. У Шиту были следующие оценки за летнюю производственную и творческую практику: «отлично» по формовке на 1 курсе (1962), «хорошо» за мрамор на 3 курсе (1964), «отлично» за дерево на 4 курсе (1965). Он имел «похвалу совета факультета за добросовестное отношение к работе в период летней практики» (1962) [6]. Неоднократно Шиту выезжал одновременно на практику и на каникулы на родину (1963, 1964, 1965, 1966), а также в Москву (февраль 1963, ноябрь 1964, январь-февраль и декабрь 1965, январь-февраль и июнь 1966), где посещал Третьяковскую галерею, выставки современного искусства, изучал памятники архитектуры. В июле — августе 1962 г. Шиту и Цао Чуншэн «в группе студентов под руководством доцента В. Н. Соколова выезжали на практику в Волгоград на строительство Волгоградстроя», где в то время московский скульптор Е. В. Вучетич работал над возведением комплекса «Мамаев Курган». Ранее, в 1962 г. Шиту вместе со студентами посетил село Деятины Вытегорского район Вологодской области [6], где устанавливался памятник герою Великой Отечественной войны. Все это пригодилось молодым скульпторам в их творческой практике на родине.

В 1966 г., когда отношения между СССР и Китаем ухудшились, Шиту вернулся на родину. Его дипломный проект остался незавершённым, хотя работы по рисунку в Академии Репина получали высокие оценки. В период «культурной революции» многие его произведения были утрачены. В их число входили и те, что он привез из Ленинграда. О них известно из справки от 27 июня 1966 г., сообщавшей о том, что Шиту Чжаогуану «разрешен выезд на родину в КНР с 28/VI по 30/IX 1966 г.» и что при выезде он «имеет при себе личные вещи: рисунки (углем, размер 1 × 1,5 м — 6 штук, наброски — 200 шт., скульптурные эскизы в гипсе — 2 шт., книги, одежду и др. личные вещи. Все вышеперчисленные вещи являются его личной собственностью» [6].

После возвращения на родину, в Пекин, Шиту стал преподавать в Центральной академии художеств Китая. Его супруга — Цзин Тинтин, художница и профессор Пекинского университета языка и культуры. Они познакомились в 1964 г. и вместе преодолевали все трудности, особенно в период «культурной революции». Пожившись в 1971 г., в 1973 г. они стали родителями сына, Шиту Сяочуня, который впоследствии также стал скульптором.

Как известно, советский реалистический стиль, основанный на отображении социальной реальности и служении обществу, сыграл ключевую роль в развитии китайской скульптуры XX в. В своем творчестве Шиту Чжаогуан продолжил традиции советского реализма, адаптировав их к китайскому искусству. В карьере скульптора особенно выделяется



Ил. 2. Гнев рабов. Часть 4. Глина, 10 × 8 м, 1974: коллективная композиция, скульпторы: Цао Чуньшэн, Чжан Дэхуа, Чжан Дэди, Шиту Чжаогуан, Гуань Лян, Чжао Жуйин, Го Цзиньпин, Ши И, Ли Дэли, Доцзи, Ян Вэймин, А-ли, Го Линьсинь, Сюэ Имэй и Сюэкан Тудэн Ньима

его участие в создании крупномасштабной глиняной скульптуры «Гнев рабов» (ил. 2).

Весной 1974 г., в конце периода «культурной революции», Шиту Чжаогуан получил задание от Министерства культуры и вместе со скульпторами Ван Кэцином, Цао Чуньшэном, Чжан Дэхуа, Чжан Дэди, Гуань Ляном, Чжао Жуйином, Го Цзиньпином, Ши И, Ли Дэли, Доцзи, Ян Вэймином, А-ли, Го Линьсинем, Сюэ Имэй и Сюэканом Тудэн Ньимой отправился в тибетские районы для начала работы над созданием этой скульптурной глиняной композиции [2, с. 250]. В ходе работы он сделал множество зарисовок. Композиция «Гнев рабов» выражала протест против исторического тибетского крепостного строя и отражала стремление к свободе, что по-своему символизировало интерес китайской скульптуры XX в. к социально-исторической тематике. Изображая гнев и сопротивление тибетских крестьян и передавая мощное эмоциональное послание и политический протест, скульптура являлась своего рода продолжением и отражением советского реализма в его стремлении к изображению социальной реальности.

В 1983 г. Шиту вместе с Цао Чуньшэном посетил СССР, участвуя в первой Всероссийской выставке скульптур. Впечатление от этой поездки легли в основу их книги «Избранная современная скульптура СССР» (1986) [8], в которой анализировалось развитие советской скульптуры и сравнивались изменения стилей между 1950-ми и 1980 гг. Материалы



Ил. 3. Шиту Чжаогуан. Ни. Дерево, высота 46 см, 1984

поездки были положены в основу лекций по городской скульптуре, которые Шиту и Цао читали в разных регионах Китая, способствуя тем самым развитию городской скульптуры в стране. Для улучшения её качества скульпторы также написали совместные статьи «Пусть городская скульптура Китая развивается более здоровым образом» [9] и «Повышение качества искусства — первоочередная задача» [11, с. 9–10].

В 1980–1990 гг. творчество Шиту Чжаогуана достигло своего расцвета. Работы скульптора «Сеять ячмень», «Орлёнок», «Додо» и «Ни» получили признание на выставках в Пекине, Париже и Будапеште. Скульптура «Ни» (ил. 3) завоевала первую премию на Пекинской выставке и была продана коллекционеру из Лос-Анджелеса, что стало значимым событием для арт-сообщества. В своей статье «О создании и изготовлении скульптуры» [10, с. 16–20] Шиту описал процесс её создания, заострив внимание на сочетании утончённости композиции и грубости материала.

Обучаясь в мастерской М. К. Аникушина в Ленинградском институте имени И. Е. Репина, Шиту Чжаогуан получил высококлассную подготовку по реалистическому моделированию, что не могло не сказаться в его монументальных работах, особенно в мемориальной скульптуре. Вспоминая

пожелание отца «создавать памятники героям, чтобы их помнили» [12, с. 187], Шиту сосредоточился на увековечении образов поэтов, революционеров и общественных лидеров. Среди известных работ скульптора — «Рельеф Мао Цзэдуна», «Памятник Го Можо», «Сун Цинлин», «Чжу Дэ» и «Эскиз Хэ Луна». В этих произведениях он стремился передать не только внешние черты, но и внутреннюю суть героев, опираясь на тщательное изучение исторических и биографических материалов.

В 1985 году Шиту Чжаогуан создал рельефы Мао Цзэдуна, Лю Шаоци, Чжоу Эньлая и Чжу Дэ для банкнот четвёртой серии китайской валюты. Его работы, отмеченные выразительностью и характером, были переведены на бумагу и гравированы. В 1990 году Шиту исполнил первую в Китае скульптуру обнажённой женской фигуры «Раздумье» для Олимпийского парка в Пекине, что стало значимым вкладом в городское искусство, перекликаясь с советским реализмом.

В том же году сопровождал своего наставника, профессора Аникушина во время его визита в Китай, Шиту выступал в роли переводчика. Вместе с тем, он показал ему и свою работу на тему «Раздумье». Аникушин внимательно осмотрел скульптуру и сказал Шиту Чжаогуану: «Ты меня не подвел!» [1, с. 89].

В статье «О создании и изготовлении скульптуры» (1991) [10, с. 18] Шиту, выступая против создания произведений искусства ради сиюминутных успехов, утверждал, что скульптура — это искусство, рассчитанное на вечность, поэтому нельзя сжимать сроки создания работ. В качестве примера он привел создание Аникушиным памятника Пушкину на Площади искусств в Ленинграде, чтобы показать, что процесс размышления и накопления знаний художником важнее спешки.

Шиту Чжаогуан считал преподавание столь же важным, как и художественное творчество, поэтому лично участвовал в создании скульптуры вместе со студентами, строго контролируя их действия. Его ученик Цай Чжисун вспоминал: «Профессор Шиту преподавал на практике, создавая скульптуры вместе с нами. Его методика была простой, логичной и понятной» [1, с. 307]. Нет сомнений, что этот подход был вдохновлён его учёбой в Ленинградском институте имени Репина и наставничеством Аникушина.

В 1996 г., после многих лет напряжённой работы, совмещавшей преподавание и творческую деятельность, Шиту Чжаогуан, к сожалению, заболел. Несмотря на болезнь Паркинсона, он продолжал создавать свои произведения, в том числе такие как «Портрет Хэ Сяньнин» и «Сунь Ятсен». Его выставка «Песня жизни» (2013) стала символом творческой борьбы скульптора с недугом. Шиту скончался в 2020 г., но его вклад в китайскую скульптуру продолжает вдохновлять. В 2021 г. прошла ретроспективная выставка Шиту Чжаогуан «Внутренний свет», на которой коллеги и ученики скульптора отмечали его роль в развитии пластического искусства и художественного образования Китайской

Народной Республики. Ректор Центральной Академии художеств Китая Фань Дянь подчеркнул преданность Шиту своему делу и его значимость для китайского искусства.

Шиту Чжаогуан сыграл ключевую роль в развитии китайской скульптуры в современной эпохе. Опираясь на традиции советского реализма и китайскую национальную культуру, он создал собственный уникальный стиль, гармонично объединяющий форму и содержание. Его работы отражают социальную реальность и внутренний мир персонажей, а новаторский подход к материалам и технике способствуют модернизации и сохранению национальной самобытности китайской скульптуры.

Литература

1. Дуан Хайкан. Шиту Чжаогуан / Дуан Хайкан, Цай Чжисун. — Пекин: Нар. художеств. изд-во, 2015.
2. Сборник материалов по красным классическим художественным произведениям / Зуньский педагогический институт. — [Б. м.: б. и.], 2012.
3. Лу Синь. Сборник новых русских картин. — Шанхай: Гуанхуа, 1930.
4. Лу Синь. Последние эссе из серии «Цзэцзэтин». — Шэньян: Чуньфэн вэньи, 1973.
5. Лю Яньпин. Модель образования в области скульптуры в СССР и образование в области скульптуры в новом Китае. — [Б. м.]: Цзючжоу, 2016.
6. Дело Шиту Чжао-Гуан (Китай) скульптурный факультет (дневное отд.) // НА РАХ. А-150. Оп 7-1961.
7. Си Цзинчжи. Березовая роща вдали. — Наньнин: Гуансийское изд-во изобразит. иск-ва, 2002.
8. Избранная современная скульптура СССР: некоторые работы с Первой всесоюзной выставки скульптуры / сост. Цао Чуньшэн, Шиту Чжаогуан. — Чанша: Хунань мэйшу, 1986.
9. Шиту Чжаогуан. Пусть городская скульптура Китая развивается более здоровым образом / Шиту Чжаогуан, Цао Чуньшэн // Искусство. — 1984.
10. Шиту Чжаогуан. О создании и производстве скульптуры // Исследования в области искусства. — 1991.
11. Шиту Чжаогуан. Повышение качества искусства — первоочередная задача // Искусство. — 1994. — С. 9-10.
12. Биографии знаменитых людей Уи из Цзянмэня. Том 2 / глав. ред. Шу Син. — [Б. м.: б. и.], 2000.
13. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1915-2005 / авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. — Санкт-Петербург: Петрополь, 2007.
14. Яковлева, Е. П. Китайские студенты ленинградского вуза 1950-1960 годов — заложники политических обстоятельств // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствознание. Филологические науки. — 2016. — № 2. — С. 71-77.

15. *Ян Цзин*. Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского скульптора Цао Чуньшэна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2021.

Научный руководитель — Яковлева Елена Пантелеевна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 75.052:7.033.2 (=161.1)

Я. Д. Бойко

Санкт-Петербург, Россия,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**ВЛИЯНИЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ НА РАЗВИТИЕ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ДРЕВНЕЙ
РУСИ НА ПРИМЕРЕ СОФИЙСКИХ СОБОРОВ
КОНСТАНТИНОПОЛЯ И ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА**

В статье рассматривается начальный период монументальной живописи Руси, сложившийся под влиянием Византии; проводится сравнительный анализ монументально-живописных традиций на примере двух Софийских соборов в Константинополе и в Великом Новгороде. Анализ художественного решения интерьеров каждого из соборов позволил выявить общее и особенное в синтезе архитектуры и живописного убранства византийского и древнерусского храма.

Ключевые слова: монументальная живопись, древнерусское искусство, византийское искусство, Софийский собор

Yana D. Boyko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**THE INFLUENCE OF THE BYZANTINE TRADITION ON THE
DEVELOPMENT OF THE EARLY STAGE OF MONUMENTAL
PAINTING OF ANCIENT RUSSIA ON THE EXAMPLE OF ST.
SOPHIA CATHEDRALS IN CONSTANTINOPLE AND VELIKY
NOVGOROD**

The article examines the initial period of monumental painting in Rus', which developed under the influence of Byzantium, and conducts a comparative analysis of monumental-pictorial traditions using the example of two St. Sophia Cathedrals in Constantinople and Veliky Novgorod. An analysis of the artistic solution of the interiors of each cathedral allowed us to identify the general and the specific in the synthesis of architecture and pictorial decoration of the Byzantine and Old Russian temple.

Keywords: monumental painting, ancient Russian art, Byzantine art, St. Sophia Cathedral

Искусство Византии оказало значительное влияние на культурную жизнь Восточной Европы и Ближнего Востока. Основные черты оригинального византийского стиля постепенно формировались из элементов

позднеантичного и раннехристианского искусства, а также народного искусства христианского Востока, которое в первые четыре столетия нашей эры отличалось удивительным разнообразием. По этой причине, рассматривая особенности византийского искусства, важно отметить многообразие его источников. Идущая от античности пластика фигур и большое внимание к телесному началу, влияние религиозных представлений иудаизма и культурных традиций стран Ближнего Востока во многом определило характер трактовок, аллегоричность и символизм произведений. Все это и позволило византийской монументальной живописи и иконописи оказывать определяющее влияние также на развитие искусства тех регионов, история которых оказалась неразрывно связанной с Византийской империей.

Охватывая большие территории, церковное искусство Византии сохраняло свою роль ориентира для других стран и народов и после ее гибели, что убедительно доказывает опыт истории древнерусской монументальной живописи. Религиозная жизнь византийской империи находилась под достаточно строгим контролем со стороны государства. Патриархи не допускали свободного толкования учений и не признавали отступления от канона. Благодаря ярко выраженной религиозной атмосфере, в которой протекала жизнь Византии, в ее отношении практически невозможно провести четкую границу между светской и церковной властью.

Святая София — одно из главных архитектурных сооружений Византии, ставшее ее подлинным духовным символом. По плану собор представлял прямоугольник, поддерживаемый четырьмя массивными пилонами. Боковые нефы — невысокие и разделены на два яруса, где находились галереи и хоры для молящихся.

Сам Собор Святой Софии в Константинополе не отличался изысканностью во внешнем оформлении, что, впрочем, и не являлось главной задачей его строителей. Основная цель заключалась в создании интерьера, способного поразить воображение каждого, кто входил в храм. «Интерьер храма поражает легкостью по сравнению с тяжелым его экстерьером. Он рассчитан на длительное созерцание, будучи предназначенным для торжественного вселенского ритуала. Интерьер отличается сложным построением сочетания освещенной центральной части с затененными боковыми. Блеск мраморной облицовки стен, мерцание золота мозаик, живописная игра света и тени — все это вливает таинственную жизнь в необъятное пространство собора» [4, с. 50]. Действительно, именно акцент на свете создавал удивительную иллюзию наполненности пространства собора мистическим светом, причем это ощущение поддерживалось его отражением в золоте мозаик, украшавших стены.

Особую легкость пространству храма придавали мраморные колонны, и изящные аркады. В то же время нижние ярусы стен были облицованы разными сортами мрамора. Интерьер храма достаточно резко контрастировал с внешним обликом собора. При этом именно в монументальном

убранстве константинопольской Софии определилось главное отличие византийской художественной традиции от античной: «в живописи VI–VII вв. также кристаллизуется специфически византийский образ, очищается от всего инородного византийский художественный язык. В основе лежит опыт мастеров и Запада, и Востока, пришедших независимо друг от друга к VI в. к созданию искусства, соответствующего спиритуалистическому мировоззрению. Происходит точнейший отбор всего наиболее пригодного для выражения трансцендентной сущности христианского образа» [5, с. 249].

Приняв крещение от Византии, Древняя Русь унаследовала ряд свойственной ее культурной традиции представлений о задачах монументальной живописи. Это стремление воплотить слово через мозаики и фрески, украшающие интерьер храма и дающие возможность верующему читать их наподобие книги. Также из Византии были привнесены навыки каменного строительства, которого ранее не было на Руси.

Первый храм, построенный в Киеве — Десятинная церковь (не сохранилась), имел вид типичной византийской базилики. Однако второй по времени создания храм — Святая София Киевская, уже отклоняется от норм привычного византийского храмового строительства. Это наблюдение специалистов справедливо также в отношении более поздних по времени строительства храмов, особенно Святой Софии в Великом Новгороде, где можно заметить признаки влияния западноевропейской архитектуры. Таким образом, уже с XI в. храмовое строительство на Руси развивалось иными по отношению к византийской традиции путями. Также в формировании образного языка древнерусской архитектуры сыграло роль и отсутствие сейсмической угрозы, которая преследовала все византийские территории, и большое различие в используемых строителями материалах.

В то же время в XI–XII вв. на территории Руси образцы иконописного искусства часто выполнялись византийскими мастерами практически полностью самостоятельно. При этом в ряде случаев следование греческим образцам становится настолько отчетливым, что в отношении многих произведений монументального и иконописного искусства часто невозможно отличить руку русского мастера от греческого.

Собор Святой Софии в Новгороде (построен в 1045–1050 гг.) стал главным православным храмом Великого Новгорода, который принадлежит к числу наиболее ранних древнерусских храмов, сохранившихся на территории современной России. Определяющая роль в строительстве храма принадлежала князю Ярославу Мудрому и его старшему сыну Владимиру. Название этого новгородского храма связано с продолжением традиции, восходящей к имени ветхозаветного царя Соломона, построившего храм в честь Премудрости Всевышнего Творца (имя София в переводе с древнегреческого означает «мудрость»). Собор представляет собой пятинефный крестово-купольный храм с тремя

апсидами, центральной — пятигранной и боковыми округлыми. Он имеет пять глав, а шестая венчает лестничную башню, расположенную в западной галерее.

Интерьер Софийского собора окончательно получает свое монументальное убранство к 1109 г. Однако сейчас от этого убранства остались лишь фрагменты фресок центрального купола с фигурами пророков и архангелов; в центре между ними располагалось не сохранившееся до наших дней изображение Христа Пантократора. Важно подчеркнуть, что в Софии Новгородской имеется участок, по которому можно проследить строительную историю храма. Речь идет о Мартирьевской паперти со старинным некрополем и настенными росписями. Уровень пола в процессе реконструкции был оставлен на отметке, датированной XII в. Здесь же находится изображение святых равноапостольных Константина и Елены являющееся единственной сохранившейся до наших дней храмовой росписью XI в. В паперти находится основная часть древних архиерейских и княжеских захоронений.

Проследив основные черты памятников византийской и древнерусской архитектуры и монументального искусства, можно обозначить наиболее характерные признаки их сходства. Первое связано с символическим значением образа. Оба Софийских собора имели важное религиозное и культурное значение для прихожан Константинополя и Киева символами истинности христианской веры. С точки зрения архитектурного стиля собор в Новгороде более отчетливо, чем киевский храм, отражает влияние византийских образцов. Об этом свидетельствует внешний вид новгородского и константинопольского соборов, их композиция, купольные перекрытия, арки и колонны. Также пространство двух храмов различается с точки зрения декора и художественного оформления. Так, собор в Константинополе имеет мозаичное убранство, тогда как монументальный ансамбль Софийского собора в Великом Новгороде исполнен в технике фресковой живописи. Как отмечает Л. Любимов, в новгородской Софии «величавая лаконичность, её стройный массив с мощными лопатками, срезанными у основания закомар, органическая монолитность её тесно сгрудившегося пятиглавия — это уже от Новгорода» [4, с. 171].

В монументальном убранстве каждого храма могли быть использованы разные подходы к изображению библейских сцен и святых. В Византии более распространенными были мозаичные композиции, которые могли иметь выраженный символический характер, в то время как в Великом Новгороде фрески более наглядно и детально передавали библейские сюжеты, объединенные общим стилистическим решением. Эти различия между византийской и древнерусской живописью в трактовке библейских сюжетов могли отражать как специфику работы местных мастеров над монументальным убранством, так и особенности культурной традиции каждого из двух регионов в целом.

Так, если рассматривать мозаики в Константинопольском Софийском соборе, находящиеся в апсиде (тронное изображение Богородицы, держащей перед собой на коленях Младенца Христа) и примыкающей к ней вимы (два архангела), мы можем заметить, что изображение выполнено таким образом, чтобы создавалась иллюзия «выступления» фигуры из золотого фона. В этой интерпретации ощущается влияние античного понимания формы, которое можно определить как статуарное. Отголоски этого античного стиля проявляются также в отмеченном особой одухотворенной красотой лице Марии. Мягкий овал лица, идеально вылепленный нос и сочные губы придают ему притягательный земной характер, но, в то же время, он отмечен и необходимой для православной традиции имперсональностью образной характеристики. С другой стороны, в этой сцене, как отмечает В. Д. Лихачева, античные реминисценции смешиваются с влиянием искусства Востока: «влияние восточного искусства, характерное для этих первых лет по восстановлению иконопочитания, проявилось в плоскостности, богатой орнаментальности, несколько приземистых пропорциях фигур» [4, с. 106–107], а античное влияние больше всего «ощущается в спокойном величии образов, которое подчеркивается строгим построением композиции» [4, с. 108].

В целом для новгородских росписей характерна четкость линий, очерчивающих контуры лика и одеяний. Здесь нет того соединения разных стилистических традиций, которое присуще мозаичному убранству константинопольского храма, а изображения фигур имеют более целостное стилистическое решение, связанное с общей для убранства интерьера плоскостной трактовкой фигур и ликов. Цветовое решение отличается особой прозрачностью, придающей этой части монументального ансамбля ощущение легкости и даже невесомости. В мозаичных же работах, цвета приходят в движение, погружая зрителя в иной, сверхчувственный трансцендентный мир.

Византийская традиция имела огромное влияние на развитие монументальной живописи ранней Древней Руси, что показал сравнительный анализ архитектурных и живописных особенностей Софийских соборов как в Константинополе, так и в Великом Новгороде. При этом в отличие от архитектурного решения храмов их монументальное убранство в целом имело разный характер, что связано с меньшей выраженностью античной традиции в росписи новгородского собора, при том, что создатели его монументального убранства ориентировались на иконографию византийского церковного искусства. «Все сформировавшиеся в Византии иконографические системы идеально подходят для крестово-купольной архитектуры, которая становится основным типом в средневизантийском ареале, в том числе и в Древней Руси» [2], — справедливо отмечает Д. А. Гребенникова. При этом, заимствовав принципы византийской монументальной живописи, мастера, работавшие в Великом Новгороде, смогли найти новые грани в уже сложившейся художественной традиции.

Литература

1. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. — Москва: Просвещение, 1993. — 223 с.
2. Гребенникова, Д. А. Монументальная живопись в пространстве православного храма // Вестник КГУ. — 2008. — № 3. — С. 214–218. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalnaya-zhivopis-v-prostranstve-pravoslavnogo-hrama> (дата обращения: 04.01.2025).
3. Лазарев, В. Н. Византийская живопись. — Москва: Наука, 1971. — 408 с.
4. Лихачева, В. Искусство Византии IV–XV веков. — Москва: Искусство, 1986. — 310 с.
5. Любимов, Л. Д. Искусство Древней Руси. — Москва: Просвещение, 1981. — 333 с.
5. Очерки истории искусства / под ред. Н. Е. Григоровича и Г. Г. Попелова. — М.: Советский художник, 1987. — 456 с.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

ЭСКИЗЫ И КАРТОНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

Темой статьи является исследование различных подготовительных материалов, использовавшихся советскими монументалистами при осуществлении их проектов. Рассматриваемые в статье примеры подготовительных рисунков, эскизов, картонов росписей позволяют лучше понять творчество таких замечательных советских художников-монументалистов как В. А. Фаворский, Л. А. Бруни, А. А. Дейнека, Е. Е. Лансерре.

Ключевые слова: советское монументальное искусство, подготовительные картоны и рисунки, эскизы росписей

Natalia S. Boukouri

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

SKETCHES AND PREPARATORY DRAWINGS IN THE WORK OF SOVIET MONUMENTAL ARTISTS

The purpose of this article is the study of various preparatory materials used by artists to carry out their projects. The examples of sketches and preparatory drawings discussed in the article help to better understand the work of remarkable Soviet monumental artists — V. Favorsky, L. Bruni, A. Deyneka, E. Lanceray.

Keywords: Soviet monumental art, preparatory drawings, sketches of monumental paintings

Эскизы и картоны к монументальной живописи, как и большинство любых других подготовительных материалов, довольно редко публикуемые объекты. Они зачастую просто не сохраняются. Их мало анализируют, отдавая приоритет произведениям, выполненным по ним в материале.

Тем интереснее обратиться к сохранившимся образцам. Довольно значительный корпус подготовительных материалов сохранился от деятельности созданной в 1935 г. мастерской монументальной живописи при Архитектурном институте. Одной из первых работ мастерской становится оформление Музея материнства и детства. В работе над росписями и барельефами участвовали В. А. Фаворский, Л. А. Бруни, В. Б. Эльконин, В. И. Мухина.



Ил. 1. В. Фаворский. Картоны к росписи портала вестибюля Музея материнства и младенчества 1932–33 гг.

В случае с данным объектом бумага оказалась долговечнее фресок. Сейчас об утраченных росписях можно судить только по фотографиям и воспоминаниям современников. Подготовительные материалы же хорошо сохранились. Два карандашных эскиза росписей стен и портала вестибюля авторства Владимира Андреевича Фаворского (ил. 1) в полной мере дают представление о ритмической и пространственной организации росписи.

Для Фаворского принципиально важен образный строй росписи. Основным средством достижения этой цели является ритм и то, что он сам называет «эпическим композиционным построением». Роспись состоит из нескольких зрительских центров, разделенных промежутками пространства. Соединяет отдельные группы общее движение, переданное в основном через жесты. Сохранились также и картоны отдельных фигур портала, также выполненные Фаворским. В целом и ритмический, и колористический строй росписи восходит к древнерусским росписям, о чем можно судить по сохранившемуся акварельному эскизу портала вестибюля.

Уже в подготовительных эскизах и картонах Фаворским заложены основные принципы последующей работы — четкая ритмическая организация



Ил. 2. В. Фаворский. Эскиз плафона вестибюля наземного павильона станции Московского метрополитена «Комсомольская» 1937 г.

поверхности стены, монументальная обобщенность фигур, выверенность жестов, живописная легкость решения. Сохранившиеся картоны к порталу вестибюля представляют собой большие обобщенные рисунки отдельных женских фигур, выполненные линией, без тона. Основное внимание в них уделено передаче движения и поиску выразительного силуэта.

Из других подготовительных работ Фаворского для росписей Мастерской монументальной живописи сохранились картоны и эскизы к плафону и фризу Дома моделей треста «Мосбель». В них, как и в предыдущей работе, для Фаворского главным является поиск ритма и обобщенного, выразительного силуэта. Картон к росписи плафона демонстрационного зала Дома моделей выполнен в присущей Фаворскому манере живого и выразительного рисунка, практически без использования тона. На картоне изображено праздничное шествие, состоящее из нескольких групп, объединенных сложным ритмическим рисунком. В центре шествия фигура танцующей девушки с поднятыми руками. Выполненный сильными, живыми линиями, по красоте и выразительности рисунок картона не уступает станковым листам мастера.



Ил. 3. В. Фаворский. «Отбойщик». Картон для росписи плафона наземного вестибюля станции Московского метрополитена «Комсомольская» 1937 г.

Ритм и силуэт — также основная задача для Фаворского в эскизах плафона наземного вестибюля станции Московского метрополитена «Комсомольская» (ил. 2). Найденные большие членения конкретизируются дальше в картонах. Сохранившиеся два фрагмента картонов к «Комсомольской» — «Герб» и «Отбойщик» (ил. 3), в отличие от картонов к плафону Дома моделей, больше направлены на поиск силуэта, нежели ритма и движения. В них чувствуется мастерство Фаворского-гравера, его умение работать большими тональными плоскостями.

Виктор Эльконин вспоминает, что Фаворский сам отрисовывал карандашом небольшие картоны, более крупные делил между учениками [7, с. 175–176]. Найденное в эскизе и проработанное в картоне решение далее воплощается в материале практически без изменений.

Совершенно по-другому работал Лев Александрович Бруни. Для него картон был отправной точкой для импровизации. Блестящий живописец, он считал, что картон служит для накопления материала, который потом будет обобщен живописью. В одной из своих лучших работ — росписях зимнего сада Центрального дома пионеров и октябрят, выполненных

фактически *«alla prima»* по шелку, он импровизировал по просвечивающему сквозь шелк картону.

К сожалению, до нас дошло не так много подготовительных работ, выполненных самим Львом Александровичем, либо под его руководством.

О картоне к фреске башни Икшинского шлюза № 6 канала «Москва — Волга» (1937) можно судить только по фотографии. Это тщательно отрисованная сложная, насыщенная изображениями строительных конструкций композиция. Зато для этой же фрески сохранился живой и выразительный этюд фигуры строителя. Сохранились также эскизы Бруни к росписям «Охотничьей комнаты» в Центральном доме архитекторов, выполненные в 1939–1940 гг. Для четырех стен комнаты были выполнены темперой на бумаге яркие живописные пейзажи с изображениями птиц и животных. Исполнены они должны были быть в технике росписи по шелку. К сожалению, работа не состоялась.

Вместе с Бруни в Мастерской монументальной живописи работал еще один замечательный художник, в творческом наследии которого сохранились подготовительные материалы к росписям. Речь идет о живописце Сергее Михайловиче Романовиче. С Львом Александровичем им в 1939 г. был выполнен картон к фреске «Культура хлопка в Азербайджанской ССР» для павильона на ВСХВ. Ни картон, ни роспись не сохранились. Представление о картоне дает только фотография. Чрезмерно проработанный картон скорее напоминает подготовительную работу к станковой картине, нежели к фреске.

В 1947–1948 гг. бригада художников под руководством Сергея Романовича выполнила цикл росписей для клуба Машиностроительного завода в подмосковном Болшево. И в этом случае бумага также оказалась долговечнее, чем живопись на стене. До нашего времени дошли только эскизы, по которым можно судить об этой работе. Роспись посвящена истории театра, на двух сохранившихся эскизах изображены сцена из «Фауста» и скоморохи. Исследователь творчества Романовича Александр Иньшаков полагает, что в них художник обращается к творчеству Михаила Ларионова, а именно к его эскизам к постановкам дягилевских Русских сезонов, и к иллюстрациям к «Фаусту» П. И. Бромирского, близкого друга Романовича [3, с. 136].

Сохранился так же эскиз росписи левой стены зрительного зала, дающий представление об общей композиции.

Гораздо большее количество подготовительных материалов для монументальных работ сохранилось в творческом наследии ученика мастерской Владимира Фаворского во ВХУТЕМАСе Александра Дейнеки. Среди наиболее выразительных — многочисленные эскизы к росписям актового зала Наркомзема 1934 г. Сохранились эскизы к росписям «Два класса» на сюжет журнального рисунка 1924 г., «Крестьянское восстание», «Беседа колхозной бригады». Часть эскизов представляет собой графические работы, выполненные тушью в свободной, обобщенной



Ил. 4. А. Дейнека. Эскиз росписи плафона театра Красной Армии
«Кресс красноармейцев» 1937 г.

манере («Крестьянское восстание», «Два класса», «Жатва»). Эскиз «Беседа колхозной бригады» — законченная живописная композиция с тщательно проработанными деталями. По степени проработанности она совпадает с двумя эскизами 1939 г. — эскизом плафона «Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы» для павильона «Дальний Восток» на ВСХВ и эскизом плафона для фойе Театра Красной Армии «Кресс красноармейцев» (ил. 4). В отличие от эскизов 1939 г., выполненных темперой по левкасу, эскиз «Беседа колхозной бригады» написан маслом на холсте.

При работе над мозаиками для «Маяковской» подготовительные работы велись следующим образом: сначала создавались акварельные эскизы отдельно каждой композиции, потом писались холсты большого формата, при этом Дейнека закомпоновывал несколько сцен сразу на горизонтальном свитке. Последний этап — картон в натуральную величину.

Помимо эскизов к мозаикам «Маяковской» сохранился эскиз к еще одной мозаике для станции метро, — это эскиз мозаичного панно для «Новокузнецкой» 1941 г. Выполненный в живой набросочной манере, он сочетает в себе все лучшие качества Дейнеки — остроту композиции, благородность колорита, выверенность деталей. Всех этих качеств практически лишены эскизы к плафону Челябинского театра оперы и балета 1954 г. К счастью, помимо невыразительного и перенасыщенного деталями



Ил. 5. Е. Лансере. Подготовительный рисунок к плафону гостиницы «Москва» 1937 г.

эскиза, к этой работе сохранился еще целый ряд живых и выразительных подготовительных рисунков и зарисовок балерин, музыкантов, танцоров.

Большое количество подготовительных рисунков и эскизов сохранилось и в творческом наследии выдающегося советского художника Евгения Евгеньевича Лансере.

Из ранних его работ сохранился эскиз панно для плафона ресторана Казанского вокзала «Россия соединяет Европу и Азию», выполненный в начале 1920 гг. Решенный в духе барочной стилизации, он никак не связан с авангардом, а скорее является отзвуком искусства Серебряного века.

К работе над эскизами для Казанского вокзала Лансере вернется в 1930–1940 гг. Им будут созданы эскизы панно для центральной части потолка зала «Строительство», «Мурман» (1933). Помимо эскизов, сохранился еще проект схемы росписей восточной стены ресторана и большое количество великолепных подготовительных рисунков отдельных фигур. Подготовительные рисунки сохранились также и ко многим другим монументальным работам Лансере 1930 гг. Это рисунки фигур к росписям фойе театра Дворца рабочего в Харькове (1931–1932), а также рисунки к плафону гостиницы «Москва» (1936) (ил. 5). В эти же годы им разрабатываются сохранившиеся эскизы ко многим другим проектам: эскиз росписи нового здания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (1935), эскиз росписи плафона зрительного зала Государственного академического Большого театра (1940), эскиз плафона зала ресторана гостиницы «Москва» (1937).

Особняком среди подготовительных работ Лансере стоят два эскиза для Казанского вокзала, выполненные в 1944–1945 гг., «Победа» и «Мир».

Они представляют собой два одинаковых холста, выполненных темперой, размером 3,2 на 2,7 м с изображениями монументальных фигур воина-победителя и женщины с ребенком на руках.

К сожалению, творчество других советских художников-монументалистов не исследовано с такой полнотой, как творчество Дейнеки, Лансере или Фаворского. Но, тем не менее, у многих художников сохранились образцы их подготовительных работ.

К наиболее ранним можно отнести эскизы Екатерины Зерновой к сериям панно для ВСХВ и для Крутицких казарм, выполненные в начале 1920 г. К панно для павильона ВСХВ «Главрыба» ей были выполнены эскизы «Черноморские промыслы» и «Астраханские промыслы». Эскизы для «Главрыбы» представляют собой динамичные, широко написанные реалистические композиции на тему труда рыбаков. В отличие от них, эскизы для казарм, тоже смело и энергично закомпонованные, оставляют впечатление некой аллегории. В голодном и холодном 1920 г. ученица Ильи Машкова Екатерина Зернова предлагает для украшения казарм серию панно с изображениями обнаженных юношей, несущих гигантские овощи и фрукты.

Творческий путь другой замечательной художницы, Оксаны Трофимовны Павленко, тоже начался в первые послереволюционные годы с росписи казарм. Это были Луцкие казармы в Киеве. Так же, как и Зернова, она училась у крупного мастера. Ее учителем был один из основоположников монументального искусства Украины Михаил Бойчук. Сохранился замечательный эскиз, выполненный Павленко для фрески «Сталинградская эпопея» в 1944–1945 гг. Он выполнен графическими материалами с тонкой моделировкой объемов в духе рисунков эпохи Возрождения (ил. 6).

1960–1970 гг. — годы расцвета советского монументального искусства. В творческом наследии многих из работавших в это время монументалистов сохранились подготовительные работы, в основном — это, как правило, эскизы.

Один из крупнейших монументалистов этого времени, Виктор Эльконин, начинал свой путь еще в Мастерской при Академии архитектуры под руководством Льва Бруни. В творческом наследии Эльконина сохранились эскизы к нескольким мозаикам и витражам. В 1967 г. им был выполнен цветной картон для мозаики музея совхоза «Вороново» «Женщины Советского Востока». Сохранились также выполненные в цвете эскизы к двум работам начала 1970 г. — витражу «Сад весной» (1971) и стеле у входа в сад «Эрмитаж» (1972) (ил. 7). К сожалению, последняя работа не была осуществлена.

Созданный в соавторстве с Ю. Александровым эскиз представляет собой детальную разработку сложной рельефной скульптурной формы с мозаичным изображением.

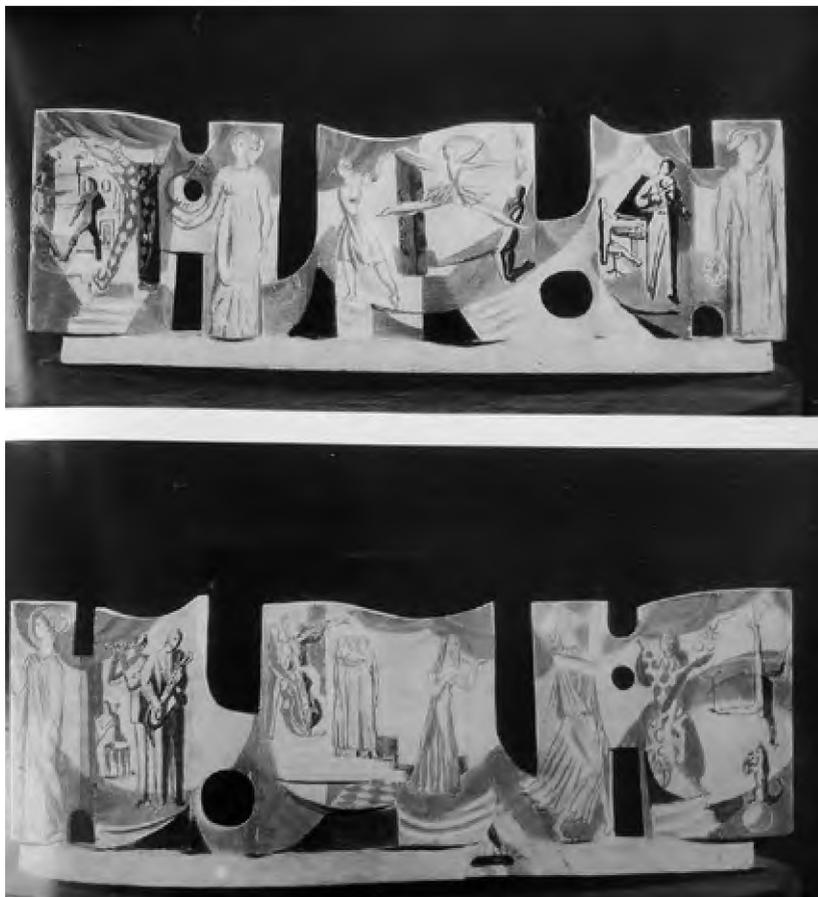
К этому же периоду относятся и наиболее значительные работы таких выдающихся монументалистов, как Борис Тальберг и Владимир Замков.



Ил. 6. О. Павленко. Фрагмент картона к фреске «Сталинградская битва»
1944–45 гг.

Первые крупные работы Тальберга относятся к 1960 гг. Сохранились эскизы и форэскизы к некоторым из них. Это эскизы к мозаикам «Победа русского оружия», «Война народная», «Бородинская битва» на фасаде музея «Бородинская панорама», а также форэскизы к мозаике «Освобожденный человек» (ил. 8) для фасада дворца культуры в Свердловске (1966–1967) и эскизы к росписи «К. Э. Циолковский» для фасада здания втуза (1966).

Существует также и большое количество подготовительных эскизов к мозаикам Тальберга 1970 гг. К мозаике на фасаде театра в Абакане (1977) сохранился целый комплекс эскизов — это эскиз общего решения фасада, разработки отдельных деталей, фигуративных вставок.

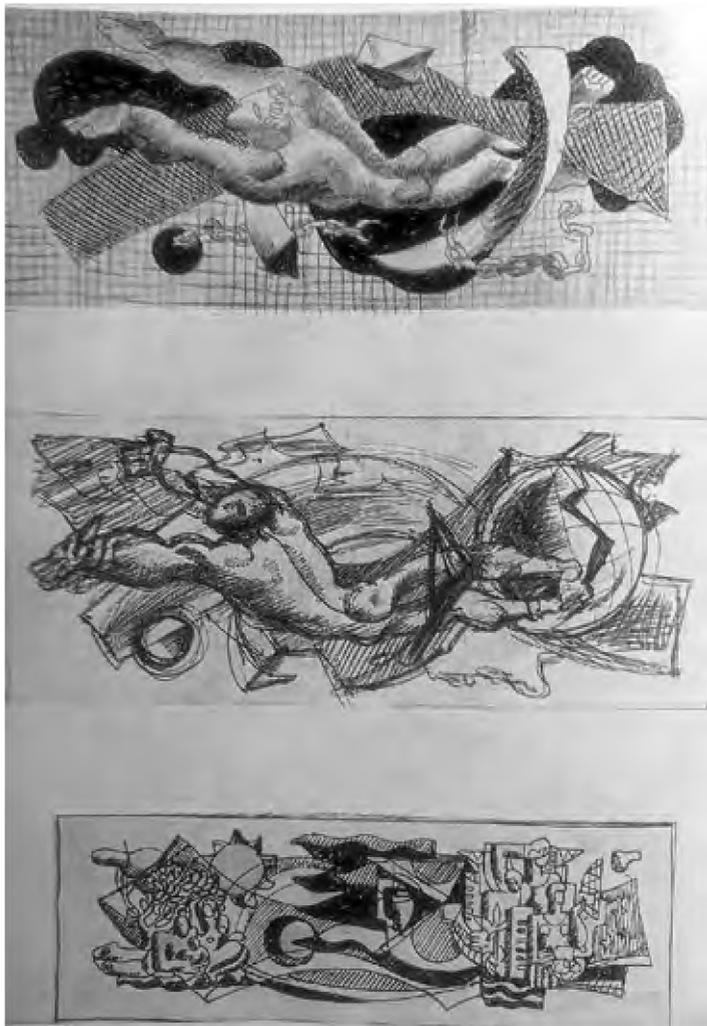


Ил. 7. В. Эльконин, Ю. Александров. Эскиз стелы у входа в сад «Эрмитаж» 1972

Также сохранились эскизы к другим его мозаикам 1970 гг. — варианты решения дна декоративного бассейна и мозаичных композиций для грота и каскада санаторно-курортного комплекса «Южный» (1979) и варианты эскизов мозаики «Гостеприимство» для Олимпийской деревни в Москве (1979).

К этому же периоду относятся и проекты крупных монументальных работ В. К. Замкова. Это эскизы рельефа с мозаикой для музея Маяковского в Москве (1975) и проект рельефа с мозаикой «Наука» в интерьере Политехнического института в Куйбышеве (1975).

На примере различных вариантов подготовительных работ, приведенных выше, можно проследить, как менялась сама концепция



Ил. 8. Б. Тальберг. Форэскизы к мозаике «Освобожденный человек» для фасада здания Дворца культуры в Свердловске. 1968

подготовительной работы к объекту монументального искусства с течением времени. Постепенно из мало связанных с архитектурой живописных и рисовальных поисков подготовительная работа к росписи или мозаике вылилась к 1970 гг. в создание вполне утилитарного, крепко сидящего в архитектуре проектного решения.

Литература

1. *Виктор Эльконин*. Монументальное искусство. Живопись: кат. / сост. И. Б. Ефимович. — Москва: Советский художник, 1985. — 72 с.
2. *Дейнека, А.* Из моей рабочей практики / А. А. Дейнека. — Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — 79 с.
3. *Иньшаков, А. Н.* Сергей Михайлович Романович: искусство и жизнь. — Москва: БуксМарт, 2022. — 351 с.; С. 136.
4. *Колузаков, С.* Казанский вокзал в преддверии революции. 1916–1917 годы // Третьяковская галерея: [электронный журнал]. — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-2-2017-55/kazanskiy-vokzal-v-predverii-revolutsii> (дата обращения: 29.11.2024).
5. *Костина, О. В.* Борис Тальберг. — Москва: Советский художник, 1982. — 162 с.
6. *Лебедева, В. Е.* Оксана Павленко. — Москва: Советский художник, 1986. — 102 с.
7. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР: 1935–1948*: сб. / сост. и авт. вступ. статьи Е. В. Шункова. — Москва: Сов. художник, 1978. — 215 с.; С. 175–176.
8. *Подобедова, О. И.* Евгений Евгеньевич Лансере. — Москва: Советский художник, 1961. — 419 с.
9. *Советское монументальное искусство: 75–77* / сост. М. Терехович. — Москва: Советский художник, 1979. — 303 с.
10. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 326 с.
11. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. Тридцатые годы (часть 9) // Арт-салон клуба ЛИИМ: [сайт]. — URL: art.liim.ru/art-names/05d/d16_4_04_9.html (дата обращения: 08.10.2024).

УДК 711.4.01:75.052:738.5 (571.620)

Я. П. Бунчужный

Санкт-Петербург, Россия,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ

В статье рассмотрено, как монументальное искусство влияет на формирование культурного облика Комсомольска-на-Амуре, а также выявлена важность сохранения памятников города как способа развития туристического потенциала малых городов Дальнего Востока. На примере монументальных композиций, созданных в Комсомольске-на-Амуре в 1960 гг. возможно наблюдать, как через монументальные памятники передается не только история и дух времени, но и формируется общественное сознание и созидательное начало в развитии культурной среды.

Ключевые слова: монументальное искусство, Комсомольск-на-Амуре, Н. П. Долбилкин, советская мозаика

Yan P. Bunchuzhnyi

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE MONUMENTAL ART OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR

This article examines how monumental art influences the formation of the cultural image of Komsomolsk-on-Amur, and also reveals the importance of preserving city monuments as a way to develop the tourism potential of small towns in the Far East. Using the example of monumental compositions created in Komsomolsk-on-Amur in the 1960s. It is possible to observe how not only history and the spirit of the times are transmitted through monumental monuments, but also how public consciousness and the creative principle in the development of the cultural environment are formed.

Keywords: monumental art, Komsomolsk-on-Amur, stylistic device, Soviet mosaic

Монументальное искусство имеет весомую роль в создании культурного облика городов, отражая их историю, ценности и духовные аспекты исторического периода, включающего временной отрезок от их основания до настоящего времени. В контексте истории основания городов Дальнего Востока, чье культурное наследие богато и многогранно, монументальные сооружения становятся обязательным элементом создания уникального облика как крупных городов, так и небольших населенных пунктов

региона. Среди дальневосточных городов особое внимание заслуживает город Комсомольск-на-Амуре, имеющий второе название «Город юности»: основанный в 1930 г., он задумывался как олицетворение идеального образа современного города, чей облик и культурную идентичность определяют памятники монументального искусства.

В условиях XXI в. — эпохи глобализации, проблема сохранения культурного облика городов во всех странах становится все более актуальной задачей, где вопрос сохранения, а также создания новых памятников монументального искусства становится крайне важным.

Цель статьи — изучение интеграции монументального искусства в создание культурного облика Комсомольска-на-Амуре, рассмотрение исторического пути развития монументального искусства в регионе, а также выявление основных аспектов, через которые монументальное искусство влияет на формирование идентичности города.

Задачи статьи — представить исторические сведения о развитии монументального искусства в Комсомольске-на-Амуре; проанализировать роль монументального искусства в культурной жизни города Комсомольска-на-Амуре; изучить конкретные монументальные сооружения города и их значение для формирования идентичности местного населения; оценить влияние монументального искусства на туристическую привлекательность региона и предложить рекомендации по его продвижению.

Монументальное искусство СССР с момента своего появления в начале 1920 г. прошло через несколько ключевых этапов развития, отражающих постепенное изменение политических и идеологических идей правительства. Первоначально оно было направлено на создание образов коммунистической идеологии, помещая в центр внимания человека — представителя рабочего класса. Важным для этого периода становится стремление к созданию монументов, понятных и доступных для широких народных масс.

Таким образом, монументальное искусство служит средством общения между руководством страны и населением, выполняя функцию эффективного средства пропагандистского воздействия, влияя на широкие массы людей.

При этом отметим, основополагающими аспектами влияния монументального искусства являются:

1. Визуальное воздействие. Монументальные произведения искусства, благодаря своим размерам и внушительному виду, привлекают внимание и оставляют сильное впечатление на зрителей.

2. Доступность. Расположенные в общественных местах, монументальные композиции доступны для широкой аудитории любого социального статуса, в отличие от элитарного искусства в галереях и музеях.

3. Символизм. Монументальные работы часто содержат символы и образы, которые передают определенные послания советской идеологии.

4. Связь поколений. Использование монументального искусства для создания или укрепления национального единства, а также для передачи идеи связи поколений.

Монументальные композиции, памятники и скульптуры, посвященные героям революции, лидерам коммунистического движения и рабочему классу, в 1960 гг. продолжали служить символическим выражением идей социализма. Они должны были вдохновлять и мотивировать людей на стремление к построению более справедливого общества. Эти идеи были заложены в основы формирования облика Комсомольска-на-Амуре, города, призванного стать идеологическим образцом для молодых поколений, которые являются основой построения любого государства.

С момента своего создания в октябре 1918 г. комсомол принимал активное участие в общественной и политической жизни страны, формируя образ нового человека в духе коммунистических идеалов. Образ комсомольца часто ассоциировался с идеалами активности, патриотизма, коллективизма и личной преданности делу строительства коммунизма как нового мира. В искусстве комсомолец изображался как энергичный, оптимистичный, готовый к труду и обороне Родины, молодой человек. Этот образ был важной частью советской пропаганды, направленной на формирование нового поколения граждан, полностью преданных идеям коммунизма и готовых к труду на благо общества.

Через монументальное искусство власть стремилась укреплять свое идеологическое влияние, пропагандировать образ действующих героев и идеалы коммунизма. Создание таких произведений было одним из способов формирования единой идеологии среди населения и поддержания стабильности в обществе. При освоении новых регионов Дальнего Востока возникла острая необходимость в постройке новых промышленных центров, а, следовательно, и населенных пунктов вокруг них. Комсомольск-на-Амуре стал одним из таких городов, задумывающихся как передовой образец нового центра жизни советских граждан.

Город Комсомольск-на-Амуре, расположенный на берегах реки Амур в Хабаровском крае России, весьма примечателен со стороны феномена влияния на общественность путем монументального искусства. В 1932 г. ВЦИК и Совет народных комиссаров СССР приняли решение об основании судостроительного завода на основании села Пермское, основанного еще в 1860 году. Параллельно с этим было решено возвести авиационный завод на месте нанайского стойбища Дзёмги (сейчас одноименное название имеет один из районов города).

Проект был многообещающим и требовал больших усилий, в связи с чем было привлечено множество молодых специалистов и строителей со всей страны по целевому направлению правительства. И уже в 1933 г. на место основания города были высланы заключенные, с целью показать успех системы исправительно-трудовых лагерей, известной как ГУЛАГ. Нехватка рабочей силы в периоды интенсивного индустриального и градостроительного развития, особенно в отдаленных и малонаселенных регионах, использование заключенных помогало решить проблему дефицита рабочих. Также осужденные использовались для освоения новых

территорий и создания инфраструктуры в местах, где это было бы иначе экономически нецелесообразно.

После окончания войны Комсомольск-на-Амуре продолжил свое развитие как промышленный и культурный центр Дальнего Востока. В городе были построены новые предприятия, школы, детские сады, культурные учреждения. Здесь развивались самолетостроение, судостроение, машиностроение и другие отрасли — идеальное место для формирования портрета типичного строителя нового совершенного мира. При этом в период с 1959 по 1992 гг. город был закрыт для посещения иностранцами.

После распада Советского Союза в 1990 гг. Комсомольск-на-Амуре стал центром криминальной жизни Дальнего Востока, что вероятно связано с большим количеством мест заключения: в разное время в городе находилось более 30 лагерных пунктов, а также 14 управлений, подразделений, филиалов различных лагерей и лагерных строителей. С тех пор в городе не появлялось новых монументальных памятников.

Поскольку город был построен в соответствии с определенными идеологическими принципами, главная площадь города находилась на оси, связывающей две основывающие город улицы. Здание дворца культуры, расположенное на площади Юности, формирует северную сторону площади южным фасадом. Дворец культуры судостроителей являлся первым дворцом культуры в городе и строился в два этапа. Решение о его возведении было принято в 1937 году, в год пятилетнего юбилея города. Для создания проекта было приглашено Ленинградское отделение ГорСтройПроекта. Авторами плана стали: ленинградские архитекторы Владимир Николаевич Талепоровский и его жена Феодосия Ивановна Милюкова. Также в создании дворца принимали участие скульптор И. И. Суворов и его жена, художница С. Л. Закликовская, проживавшие в Комсомольске-на-Амуре с 1944 по 1947 гг., первостроитель, первый художник города Г. А. Цивилёв. Особый интерес вызывают мозаичные панно, расположенные внутри и снаружи фасадов здания. Их автором является художник из Казахстана, Н. П. Долбилкин, который получил художественное образование в Москве, а потом был направлен в Комсомольск-на-Амуре для реализации своего творческого проекта.

Н. П. Долбилкину поручили выполнить ряд мозаичных панно молодежной тематики в мемориальном зале Дворца культуры судостроителей. Таким образом, он смог воплотить в жизнь свою дипломную работу. Она представляет из себя серию композиций на тему «Молодость и борьба», с изображением трех сюжетов: «Жертвы Гражданской войны», «Мать — Родина», «Молодогвардейцы перед казнью». На наружных фасадах находятся два панно на темы «Знания» и «Спорт».

Позднее, в марте 1959 г., в г. Комсомольск-на-Амуре, проходит первая персональная выставка Н. П. Долбилкина, на которой демонстрировались этюды и композиции к будущим мозаичным работам. Серия композиций на тему «Молодость и борьба» представляет перед нами важнейшие

события истории этого времени. Каждый из трех сюжетов несет в себе уникальный эмоциональный и идеологический заряд, связанный с определенными социальными настроениями.

В сюжете «Жертвы Гражданской войны» нашли отражение трагические страницы истории России. Эта композиция изображена как символ потерь и жертв, которые принесла молодежь во имя будущего своей страны. Она заставляет задуматься о цене, которую приходится заплатить за мир и стабильность.

Работа под названием «Мать — Родина» является мощным символом патриотизма и самопожертвования. Этот образ может быть представлен как воплощение мужества и бесконечной любви к своей стране, которая вдохновляет молодых людей на защиту и служение своему народу. Следующая композиция, «Молодогвардейцы перед казнью», отражает моменты отваги и стойкости перед лицом неизбежной смерти. Этот сюжет может быть интерпретирован как дань уважения молодым героям, которые с честью и достоинством встретили свою судьбу, оставив после себя пример для подражания представителям нового поколения.

В целом, эти композиции Н. П. Долбилкина могут служить напоминанием о том, что юность — это не только определенная пора жизни, но и состояние души, когда энергия, идеалы и стремление к справедливости могут привести к значительным изменениям в обществе и государстве. Кроме того, рассмотренный цикл произведений, может вызывать размышления о том, как исторические события формируют коллективное сознание и влияют на весь портрет следующих поколений.

Уже в 1980 г. Комсомольск-на-Амуре получил статус Всесоюзной ударной стройки и вызвал новый приток молодежи. С удивительной скоростью возводились новые больницы, детские сады, школы и целые микрорайоны. И как правило все фасады новых сооружений украшались мозаикой. Таким образом в городе встречается множество приуроченных к разным событиям панно: например, к Юбилею города, московской Олимпиаде. Многие мозаики отображали промышленный потенциал города. Несмотря на то, что историческими памятниками они не стали, они во многом сформировали облик города.

Сейчас, почти полвека спустя, город может потерять эту важную составляющую. Сильная изношенность и отсутствие реставрации разрушает мозаики, так же, как и плановые работы по утеплению квартир грозят окончательно стереть композиции с лица города. Как отмечают сами жильцы, факт разрушения мозаики для них печален, но из-за сурового климата Дальнего Востока не представляется возможным откладывание работ по утеплению здания: зимой температура в прилегающих помещениях опускается до +16.

К сожалению, правительство города не заинтересовано в поддержании монументальных памятников города, которые не имеют официальный статус объекта культурного наследия — обосновывая это отсутствием

обязывающего закона. Таким образом весь багаж культурного наследия города утратил свой потенциал: множество монументальных композиций стоит под угрозой исчезновения из-за отсутствия заинтересованности в их реставрации. Некоторые панно скрыты за разросшимися деревьями, а мозаичные панно осыпаются. Единственная надежда возлагается на инициативную молодежь города с активной гражданской позицией, которая финансирует реставрацию в частном порядке. Такое, например, произошло с металлическим панно «Знание — сила» на фасаде библиотеки имени Н. А. Островского. На основании общедоступных источников автором было установлено, что к моменту реставрации было утеряно уже около 30% покрытия. Авторами панно являются А. А. Карих, В. Н. Гордилов, А. С. Орехов.

Также можно выделить группу монументальных произведений как центральных элементов городского ландшафта, определяющих облик и уникальность Комсомольска-на-Амуре. Они могут быть визуальными акцентами, привлекая внимание к определенным точкам города и создавая особую атмосферу. Кроме того, монументальные произведения способны украшать город, делая его более привлекательным для жителей и туристов.

Сохранение и продвижение монументального наследия Комсомольска-на-Амуре имеет огромное значение для культурной жизни города также в наши дни. Рассмотренные нами работы представляют собой своеобразные «визитные карточки» города, отражающие его уникальную судьбу и своеобразие его архитектурного облика. С помощью активного продвижения монументального наследия можно привлечь внимание жителей города к месту, в котором они выросли.

Должный уход за памятниками монументального наследия позволяет сохранить уникальные и художественные достопримечательности для будущих поколений, привить им уважение к собственной истории. Благодаря монументальным сооружениям город становится более привлекательным для туристов, что способствует развитию туристической отрасли и укреплению экономики города, особенно в дальних районах России.

Реставрация памятников монументального искусства поможет развить туристический потенциал города:

1. Комсомольск-на-Амуре обладает большим количеством уникальных памятников монументального искусства, которые могут стать лицом города и его узнаваемой чертой. Для этого необходимо провести реставрацию всех сооружений.

2. Вовлечение местных художников в создание новых актуальных монументальных произведений искусства, которые будут отражать историю, синтез культур и традиции города. Это поможет сохранить уникальность местного колорита.

3. Организация городских туров по монументальному искусству, где туристы смогут узнать больше об истории создания памятников,

размещенных в различных частях города. Для этого необходимо найти архивные данные и установить авторство произведений и год их возведения.

4. Привлечение известных художников и архитекторов для создания монументальных инсталляций и сооружений, которые привлекут внимание туристов к Комсомольску-на-Амуре как к городу с уникальным синтезом искусства и архитектуры.

Перечисленные подходы могут помочь развить туристический потенциал города через монументальное искусство и сделать его более привлекательным для посетителей.

Литература

1. *Базазьяни, С.* Художник, пространство, среда. — Москва: Советский художник, 1983. — 240 с.
2. *Лебедева, В.* Советское монументальное искусство шестидесятих годов. — Москва: Наука, 1973. — 234 с.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 730:7.07–05 (540) Balbir Singh Katt
Доктор Винит Бихари
Пенджаб, Индия
Школа дизайна Читкара, Университет Читкара
Доктор Шаши Кала Сингх
Пенджаб, Индия
Школа дизайна Читкара, Университет Читкара

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ФОРМЫ, МАТЕРИАЛА И СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ СКУЛЬПТУРАХ БАЛБИРА СИНГХА КАТА

Говорить о творческом процессе и творческих работах — все равно что распутывать запутанную нить, потому что творческий язык художника, его стилистику формируют множество факторов, переплетенных друг с другом. Выражение чувств, которые возникают или формируются в сознании творца, проходя через множество уровней и совершенствуясь (процесс очищения), предстает перед нами в виде художественного произведения на его завершённой стадии. Согласно науке, «сознанием называется способность некоторых людей осознавать самих себя и элементы окружающей их среды, понимать их и оценивать их действия». Сознание — это чувство, возникающее в результате поступающих импульсов в мозг. Эти импульсы интерпретируются немедленно или позже. Мир творения Балбира Сингха Катта — это все, что происходило в его жизни: несчастные случаи, успехи и неудачи, детство, окружающая среда, учеба и преподавание, образ жизни, личность, опыт и достижения и многое другое, что было частью его жизни. Скульптуры Балбира Сингха Катта навеяны его детскими воспоминаниями. Как мы знаем, в детстве Катт проводил много времени в буддийских пещерах Канхери и Карла близ Бомбея. Балбир Сингх Катт, кажется, вдохновлен традиционным элитарным искусством и современными инновациями. На него оказали влияние как западная, так и индийская культуры. Балбир уделяет особое внимание структуре в своих скульптурах. Наряду с этим, его интерес к формам и фактурной поверхности раскрывает его динамичное и поэтичное восприятие окружающей действительности. Для воплощения своих идей в материале он использует традиционный камень. Несмотря на то, что он создает абстрактные композиции, обработка камня, характер построения объема говорят о том, что в его творчестве гармонично сочетаются идеи современной урбанистической цивилизации и традиционное индийское искусство скульптуры, с ее виртуозным мастерством обработки камня.

Ключевые слова: индийская современная скульптура, Балбир Сингх Катт, монументальная скульптура, скульптура из камня

Dr. Vinit Bihari
 Punjab, India
 Chitkara Design School, Chitkara University
Dr. Shashi Kala Singh
 Punjab, India
 Chitkara Design School, Chitkara University

AN ARTISTIC STUDY OF FORM, MATERIAL, AND STRUCTURAL ORGANIZATION: IN BALBIR SINGH KATH'S MONUMENTAL SCULPTURES

Talking about the creative process and creativity of a creator is like untangling a tangled thread because there are many layers intertwined with each other within an artist. The expression of the feelings that arise or are formed in the mind of the creator, passing through many levels and being refined (a process of purification) is presented before us in the form of an artwork in its final stage. According to science, "Consciousness is the name of the power in some human beings to be aware of themselves and the elements of the environment around them, to understand them and to evaluate their things." Consciousness is the feeling that arises from the afferent impulses reaching the brain. These impulses are interpreted immediately or later.

Balbir Singh Katt's creation — world all the incidents happened in his life—accidents, success-failure, childhood, the environment around him, study-teaching, living, personality, experiences and achievements and many more which were a part of his life. Balbir Singh Katt's sculptures are deeply imprinted by his childhood memories. As we know, as a child, Katt spent a lot of time in the Buddhist caves, Kanheri and Karla near Bombay. Balbir Singh Katt seems to be inspired by elitism and the innovative modern values. He also has been influenced by western culture as well as Indian culture. Balbir places special emphasis on the structure in his sculptures. Along with that, his interest in shapes, forms and textural surface reveals his dynamic and poetic perception in his creation. As a medium he adopted the traditional stone for his inner expression. He was influenced by modern urban civilization and Indian classical sculptures.

Keywords: Indian Modern Sculpture, Monumental, Environmental, Textural Surface, Balbir Singh Katt

Introduction

The beginning period of modern Indian sculpture can be considered from the end of 19th century to the beginning of 20th century. From the middle of the third decade of the 20th century, India too felt a sensation of western era. After the Renaissance period, Under the influence of the modern era, western world, gradually, Indian artists also started to overcome the old-fashioned

and conventional ideas of art. The sculpture was now being considered as an independent art form and medium of expression apart from architectural art. In this sequence, probably the most prominent leader of the effort, Ramkinkar Baij's disciple and successor Balbir Singh Katt, made clear his intentions to the art world by constructing new idioms on his favorite medium. Prof. Katt is a leading sculptor of contemporary Indian modern sculpture. He worked tirelessly in three decades of artistic life span, without stopping.

Balbir Singh Katt was born on July 20, 1939 in Rawalpindi, Pakistan. Father's name was Sardar Amrik Singh and mother's name was Nand Kaur. His childhood passed through the Kalyan and nearby areas of Bombay. His father was in the army. His family was very disciplined, having certain rules and regulations. Balbir was the most variable in his family. In 1954, Balbir Singh Katt passed the matriculation examination in Jalandhar and then completed the studies of Intermediate (Science). Further he did Graduation (B. Sc.) from DAV College, Jalandhar, Punjab, India. In the period when he was living at Jalandhar, various sorts of literary and artistic trends were developed inside Balbir Singh Katt. In 1960 he took admission in Kala-Bhawan at Shantiniketan. During study at Shantiniketan, the influence of Ramkinkar Baij and Vinod Bihari Mukherjee remained long lasting in his life. In 1965, he joined Faculty of Fine Arts, M S University, Baroda (Vadodara, Gujrat) as a National Cultural Scholar and started working under the supervision of Prof. Sankho Choudhary. Balbir Singh Katt was awarded with a British Council Scholarship and further went to the Royal College of Art for higher studies in early seventies. In the same period he spent a good time with British Art historian Prof. Philip Rawson. Katt particularly recounts the comparative study of Amaravati and Egyptian bas-relief, under the supervision of Rawson which subsequently led him to the fresh dynamics of plastic projection in his carving. In the saga of Indian art, sculpture or Takshan (Carving) art has an important place, if not the central one. Its long journey, expressed in a variety of forms, styles and mediums, is spread over centuries or should we say millennia. Fundamentally, Indian art differs from the Western concept of art, both in character and content, and this is even truer in the case of sculpture. Therefore, the country's sculpture related to religion should be seen and understood in the context of aspects such as philosophy, theology, iconography and other branches of knowledge.

Cézanne played a revolutionary role in the development of the modern art world in the early 20th century. There are two main elements in Cézanne's art, first is geometry whereas second is the point of view of perspective. Mainly Cézanne's attempt to represent the volume of the object with the surface of colors and nature with geometrical shapes provided the opportunity for philanthropy to germinate. In 1907, Cezanne's works were exhibited, in which Cezanne expressed his artistic views that "nature should be portrayed in circular, round and conical shapes". In his last days, Cezanne broke the traditional rule of perspective and gave a new vision to the art world by presenting different perspectives of the same object at the same time in his works. In fact,

being influenced by Cézanne's works, Braque, Picasso etc. later established 'cubism'. In other words, Cézanne opened the door to modernity in the world of art. The 'Cubism' art movement deeply influenced the artists of the whole world. Within a short period of time cubism was replaced by internationalism which lasted longer than any other ideology.

Mentor: Ramkinkar Baij (Father of Indian Modern Sculpture)

From the middle of the third decade of the 20th century, the heat of cubism started being felt in India as well. Events and developments taking place in the West were combined with new inspirations and a kind of self-belief was added to the spirit of experimentation. Sculpture is now considered an independent art form and medium of expression and in India too it is no longer a laggard of architecture. Due to the serious attitude and efforts of some forward-looking sculptors, a revolution was being accepted in this three-dimensional art and form-related aspects of the machine age. When they began to express their concern; concern with pure qualities such as density in instincts, structure, touch and feel, and texture. Perhaps, the biggest representative of this new attitude and experimentation was Ramkinkar Baij. His training and activities at Shantiniketan undoubtedly helped him develop a distinctive attitude and vision towards the work. Ramkinkar was also a successful teacher and trained some young talents who are now established in the field of sculpture. Balbir Singh Katt is one of those few young talents.

Personality Can Dissuade the Material and Form

In the art journey of more than three decades, refining himself according to the time and situation; Developed his craft language and made his intentions clear in front of the art world by creating new idioms on his favorite medium stone. Usually, Katt was Handel of all types of stone and wood but their favorite stone was the Black Marble of Bhislana and the Pink SandStone of Chunar. Balbir Singh Katt was a person who could convert even the most adverse circumstances into possibilities. He had a special interest in giant boulders. He accepted the huge challenges of stone with great enthusiasm and considered it a proper medium for his expression, while most of his fellow artists made small and easily accessible works due to practical requirements. Katt was a man full of passion and courage. By not paying much attention to practical problems, he kept on giving importance to his work. In the context of Katt's personality and work, more than three decades ago, poet and critic Kevash Malik had written a succinct comment, clarifying his main elements.

"It is the artist who stands out most in quality and authenticity from his massive monumental works — each of his works in its progression shows an increase in the centralization of form from Shantiniketan to the massive boulders of the Valley the solidity and density of the materials used despite this, his work seems to propel itself forward. Undoubtedly, Katt is a perfect match for his stubborn medium (giant stones), though he is very weak to look at. There

is strength of character in them. It is clearly an expression of the energizing power that is found in every atom and cell of every permanent element. The whole sculpture of this sculptor is thrifty, short, vigorous and strong as is his personality”.

Monumental Sculpture of Balbir Singh Katt

One is pleasantly surprised to see the architecture of the giant sculptures of Balbir Singh Katt. He has introduced many unexplored aspects to the art world, both in terms of technique and style. He continued to work in an essentially abstract style throughout his life. His art is not bound to any country, but it is universal and timeless. Balbir lays special emphasis on structure in his sculptures. At the same time, his interest in the integration of shapes and the use of textured surfaces is revealed. This type of work is found spontaneously in Katt's sculptures which facilitate his extreme geometric simplification experiments. A hole in the center is a common feature in most of the idols, indicating the nucleus, which is also used by Katt in the form of 'Sun' in many of his idols. There is a shape around this hole and Balbir plans by keeping it in the center, the relief lines, angles, turns and their direction which is made to capture the natural light and which also create the shadow are the aspects that he edited with sensitive skill in his earlier outdoor works.

Balbir Singh Katt developed a personal abstract style of sculpture that emerged from his experiments with 'cubistic idioms' and he often used a juxtaposition of shapes and dimensions of the scene in which he wanted to create a greater visual sensation. Let's equate it with artistic distortion. He mainly carved stone-marble, granite, sandstone or others into a whole block. Often combined by placing two or more pieces together, making it with a horizontal or vertical structure. Convex-concave surfaces, rough-smooth, carved-non-carved areas are intertwined in his sculpture. One can perceive in him the vital-non-vital component and the immaterial, deep-light, material-spiritual and other aspects, on the abstract surface.

Balbir was an abstract sculptor throughout his creative life from the mid-1960s until now (2000). He was influenced by the concrete, abstract and semi-abstract idols of his Guru Ramkinkar. He created huge abstract sculptures that grace the modern architectural and garden complex. The texture of modern Indian urban civilization can be said to be characteristic of Balbir's sculptures, which are full of ambiguity in their image and identity.

Balbir Singh Katt's works show a tendency towards abstract shapes right from his early days in Santiniketan. Until then, most of the idols made in Shantiniketan were of cement only. In 1962, Balbir made a sculpture in cement, 'Melancholy Self' (fig. 3.1). You can see cubist influence in this sculpture, as well as the influence of Ramkinkar's Tagore (bust) statue. The influence of western artists of that period must have been somewhere in Katt's consciousness. Like Barbara Hepworth, Brancusi, Henry Moore, Isamu Naguchi, Katt appears to be strongly influenced by some of Naguchi's works. But if seen



Fig. 1. Katt, B. S. (1987), Chakra, [sculpture], Medium- Pink Marble, Size: 12 feet, Sponsored, NGMA, New Delhi, Self-Photographs



Fig. 2. Katt, B. S. (1975), Sun Chariot, [sculpture], Medium- Black Stone (Jammu & Kashmir), Size: 8 × 6 × 3.5 feet, Sponsored, Municipal corporation, Mandi House, New Delhi, Self-Photographs

in totality, it is mainly the influence of cubism. “Barbara’s work is purely formulaic. Balbir’s work has organic influences and is not completely cubistic either. As with Henry Moore’s abstract sculpture mostly in bronze, his modelling, though slightly different from Naguchi’s stone. Slight difference in effect of stone and bronze is natural, but pure abstract work. The organic quality is more visible in Moore’s sculpture, Henry Moore is pure formulaic and more organic.

If you look at Balbir’s work after the 80s, we see a mixture of these two elements in his sculpture.

Structural Organization in The Creation

In the sculptures of the Surya series, the circle is the main motif, which is the symbol of movement. Around this circular form, Katt gave concrete shape to his imagination. In the creative period, his affinity towards structural movement now took a new direction. Formal consistency became the mainstay. The ‘Chakra’ (fig. 1), a composite design that extolled the organic vitality of circular rhythms, became a pivotal prelude to the ‘Sun sequence sculptures’ that followed. In ‘Yellow Sun Split across the Thick wood’ and ‘Three Dark Strangers on the Red High Sea’ there is no explicit allegorical reference, nor control of situational description. In short, as Katt also admits, Ellora and Ranakpur were the ultimate source of his concept. In fact, the central theme of Katt’s entire artistic work is the sequential interpretation of ‘Sun’ (fig. 3, 3.1), ‘Sun column’ and Sun Chariot (fig. 2). Prof. Ratan Parimu’s article on this is quoted matching this context.

“In most of these sculptures, a hole in the center is prominent, indicating the solar circle. Around this form and these relationships, Balbir builds contours, angles, curved lines and directions, catches natural light and falling shadows, this specialty he acquired with such sensitivity and proficiency that too in his early days.

In this sequence, the sculpture “spring” (fig. 4, 4.1) installed in Lodi Garden, Delhi is made of sandstone. Whose height is 16 feet. A small pond has been made inside the Lodi Garden, New Delhi in the middle of which the sculpture has been installed. In this craft, Katt has installed different boulders of sandstone by carving them in geometrical shapes. A bond has been developed between the blocks in the sculpture, which extends from the bottom to the top. In

the upper part of the sculpture, two thin stone slabs have been installed at an angle of about 90 degrees, on which a window-like negative space has been created on one slab and in the outer part of the other slab, a circle has been carved in the middle of the rectangle in the sunk relief. The entire sculpture can be divided into three parts. The first part is aligned vertically, the second



Fig. 3. Katt, B. S. (1987), Sun, [sculpture], Size: 12 feet, Medium-Tapang Stone, Sponsored, Chandigarh Museum, Self- Photographs



Fig. 3.1. Katt, B. S. (1987), Sun, Details [sculpture], Size: 12 feet, Medium-Tapang Stone, Sponsored, Chandigarh Museum, Self-Photographs



Fig. 4. Katt, B. S. (1971), Spring, [sculpture], Lodhi Garden, Size: 16 feet, Medium-Pink Sand Stone, Sponsored, Municipal corporation, New Delhi, Self-Photographs



Fig. 4.1, Katt, B. S. (1971), Spring, Details [sculpture], Lodhi Garden, Size: 16 feet, Medium- Pink Sand Stone, Sponsored, Municipal corporation, New Delhi, Self-Photographs

horizontally then the third vertically. Katt has very wisely used negative space throughout the craft and through it makes sunlight a part of his craft, as well as establishes a natural relationship with nature through transparency. Most of his works have been kept in the natural form of stone. The chisel texture has been omitted at some places. In the lower part, the texture has been given by engraving deep inside. Most importantly, balance has been provided to the entire sculpture through vertical and horizontal lines.

Conclusion

Balbir Singh Katt worked in many different mediums. But is known for his stone sculptures with monumental qualities done in the “engraved mode”. Katt is basically considered to be a stone-carver. He chooses the medium, especially stone and wood, for his works with great care and spends a lot of time and energy on it.

Katt's engraving technique is clearly influenced by Indian sculpture and architecture, the influence of which can be seen on the colossal sculptures carved in the caves of Ellora, Ranakpur and Kanheri, Karla and the techniques used in Egyptian panel sculptures.

References

1. *Malik, Keshav*, Balbir Singh Katt, Lalit Kala Akademy, New Delhi.
2. *Chakravery, Anjan*. Sun split across the thick wood / hindi translation by Sefali Bhatnagar) // Kala Traimashik. — 2000. — June-Sept.
3. *Parimoo, Ratan*. Studies in modern Indian Art. — New Delhi: Konark Publication, 1975.
4. *Katt, Balbir Singh*. Exhibition Catalogue / Balbir Singh Katt, Shashtipurti Shilpanjali, Jehengir Art Gallery. — Mumbai, 1999. — 16–23 July.
5. *Appasamy, Joya*. An Introduction to Modern Indian Sculpture / Indian Council for Cultural Relations and Vikas Publications. — New Delhi, 1981.
6. *Katt, B. S.* Lyrical dynamism of Ramkinkar's sculpture // Roopa-Lekha. — New Delhi: [s. a.]. — 38 (1–2).
7. *Parimoo, Ratan*. Modern trends in Indian sculpture // Times of India. — 1973.

УДК 7.036.5:75.052 (=581) Fāng Lìjūn

С. П. Воронина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ В ЖИВОПИСНЫХ И ГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФАНА ЛИЦЗЮНЯ

В настоящей статье представлена попытка анализа монументальных черт в творчестве современного китайского художника Фана Лицзюня. Актуальность изучения наследия данного мастера все еще остаётся высокой. До сих пор в отечественном искусствознании не была написана научная работа по проблематике его творчества. На основе иностранных источников автор настоящей статьи рассматривает монументальность как ключевую особенность произведений Фан Лицзюня, формирующую изобразительный язык художника.

Ключевые слова: Фан Лицзюнь, монументальность, циничный реализм, современное искусство Китая, simultaneity

Svetlana P. Voronina

Saint Petersburg, Russia

The Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

MONUMENTALITY IN THE PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS OF FANG LIJUN

This article presents an attempt to analyze the monumental features in the work of the modern Chinese artist Fang Lijun. The relevance of studying the legacy of this master still remains high. So far, no scientific work on the problems of his work has been written in Russian art history. Based on foreign sources, the author of this article considers monumentality as a key feature of Fang Lijun's works, which forms the visual language of the artist.

Keywords: Fang Lijun, monumentality, cynical realism, contemporary Chinese art, simultaneity

Фан Лицзюнь несомненно является важнейшей фигурой в современном китайском искусстве. Несмотря на работу в традиционных медиа (живопись, графика), ему удалось совместить в своих произведениях авангардный эпатаж и местами китчевую эстетику с глубоким символизмом.

Основная часть работ Фана Лицзюня отличается большим форматом, что можно считать особенностью творчества представителей циничного реализма. Так, монументальность присуща абсурдистским картинам Юэ Миньцзюня, а его скульптурные композиции превосходят человеческий

рост. Живопись циничного реализма в своей монументальности в купе с ярко выраженной графичностью и ориентацией на социально-политическую тематику приобретает черты агитационного плаката.

Образный ряд в работах Фана Лицзюня сформировался непосредственно под влиянием социально-культурных процессов в Китае середины и второй половины XX в. (в частности, Культурной революции), а также личных переживаний мастера. Так, в одном из интервью художник отмечает, что универсальный образ в его творчестве — «лысая голова», возник из школьных воспоминаний Лицзюня [2].

Его наставник заставлял своих учеников-мальчиков сбривать волосы, что воспринималось юным художником как подавление внутренней свободы и обезличивание. Также это перекликалось с амбивалентными представлениями о лысой голове в китайской культуре: с одной стороны, она ассоциируется с низшими слоями общества, представители которых зачастую грубы и необразованы, с другой — с внешним видом буддистских монахов.

Уже в пору обучения в Центральной академии художеств в Пекине Лицзюню удалось окончательно оформить образ «лысой головы» и мастерски приспособить его для своих масштабных живописных полотен. Лишняя индивидуальности персонажей своих произведений, Фан Лицзюнь «обезличивает» и сами произведения. Он часто намерено не дает им названий, указывая лишь год создания работы. Арт-журналист Каил Макмиллан в своей статье для журнала «*Artforum*» охарактеризовал художественные образы Лицзюня как «смесь тоски и блатного юмора» [3].

Визуализация личных переживаний — еще одна важная особенность искусства циничного реализма. «Улыбающиеся головы» Юэ Миньцзюня стали основным мотивом для творчества данного мастера после трагичных событий на площади Тяньаньмэнь в 1989 г., а Цзэн Фаньчжи почти всегда надевает на героев своих картин зловещие маски, изображая тем самым побег от реальности. Тем не менее, произведения Фан Лицзюня, а также вышеуказанных мастеров нельзя назвать мизантропичными. В их работах чувствуется сострадание к персонажам, т. к. они все находятся в плену своих предрассудков, навязанных обществом.

Ещё одним важным мотивом в творчестве Фан Лицзюня являются цветы, которые мастер часто вставляет в свои монументальные композиции крупным планом. В особенности художник любит изображать пионы, которые в китайской культуре ассоциируются с аристократией и богатством. Однако Фан Лицзюнь по-своему интерпретирует данный мотив, превращая его в метафору алчности и ненасытности, царящих в культуре потребления. Так, в шелкографии «Цветок» (2005) художник будто «вклеивает» в композицию крупные изображения пионов как отражение жизненных стремлений молодой пары.

Монументальность живописных произведений Фан Лицзюня усиливает их образный психологизм и эмоциональный накал. Распластанные

на крупноформатном полотне физиономии с гипертрофированными гримасами могут вселить в неподготовленного зрителя страх и одновременно пробудить интерес к сюжетной составляющей картины.

В интервью для веб-платформы о современном искусстве «*Outland*» Фан Лицзюнь рассуждал о том, что в его понимании является хорошим произведением искусства. По мнению мастера, оно должно так впечатлить зрителя, чтобы даже покидая экспозицию выставки, он еще долго вспоминал увиденное [2].

Насыщенные локальные цвета, часто представленные контрастно, добавляют провокационности и аппликативности произведениям Фан Лицзюня. Доцент Гарвардского университета Чжан Летян, анализируя его картину «Без названия» (1995), отметил, что «радость и веселье лысых персонажей намекают зрителю, что с их ментальным здоровьем что-то не так. Их улыбка на самом деле противоречит общей, на первый взгляд ироничной, атмосфере произведения, сводя ее к абсурду: субъект (персонаж) совершенно не осознает своей внешней вульгарности» [7, с. 76].

Уплотнение формы за счет отсутствия рефлексов и ясной светотени, а также зачастую вызывающе яркая палитра придает живописным работам Лицзюня графичности. Мастер всегда по-разному трактует фактуру ткани. В некоторых произведениях она передана натуралистично («*Series 2 No. 3*» (1992); «1993.1» (1993), однако иногда художник намеренно примитивизирует драпировки («98.08.10» (1998)).

Стоит отметить, что не во всех работах мастера «лысые головы» представлены крупным планом. Так, в монументальном живописном произведении «30-я Мэри» (2006) Фан Лицзюнь создает многофигурную композицию, одновременно отсылающую к наследию сюрреалистов и европейской потолочной росписи эпохи барокко.

Возносящиеся в небо персонажи в детских платьицах и с физиономиями, похожими на лицо самого художника, напоминают гротескных путти. Однако кропотливо выписанные «небеса» лишены какой-либо божественности и превращены в зловещую воронку, безжалостно поглощающую хрупкие фигурки. В этой работе Фан Лицзюнь удался метафорично изобразить надежды целого поколения китайских художников, разбившиеся о государственную цензуру и культурную стагнацию общества.

«30-я Мэри» стала не первым произведением китайского мастера, в котором заметно влияние европейской монументальной живописи старых мастеров. В работе из серии «*Solo Show of Fang Lijun*» (2004) соединяются художественно-стилистические особенности барочной фрески и соцреалистического плаката. Вертикальный формат композиции усиливает монументальность произведения, а за счет более тёплого колорита оно воспринимается менее мрачным, чем «30-я Мэри». Однако и здесь Фан Лицзюнь не обошелся без фирменного черного юмора. Толпа «лысых голов» в нижней части композиции недвусмысленно отсылает к образу счастливой рабочей массы с китайских агитационных плакатов эпохи маоизма.

В духе соцреализма написан паровоз, а также индустриальный пейзаж на втором плане. Однако в данной работе ирония над официальным китайским искусством проявляется не только в уже привычном для Фана Лицзюня искажении формы, но и в соединении иконографии двух культов: христианского и коммунистического. Персонажи, прибывая в состоянии эйфории, возносятся в небо, превращаясь в экстравагантные подобию путти.

Важно подчеркнуть, что монументальность присуща и графике китайского мастера. В 2003 г. Фан Лицзюнь представил серию крупноформатных гравюр «SARS», выполненных в технике ксилографии. Композиции были настолько масштабными, что отпечатанные листы приходилось соединять в своеобразные свитки. Однако это не только практичное решение, но и попытка художника обратиться к проблеме человека и массы.

Свиток, как один из традиционных феноменов китайской культуры, часто содержал в себе последовательное описание исторической хроники. Фан Лицзюнь выбирает такой формат изображения, чтобы передать уязвимость и беспомощность отдельной личности в пучине социальных потрясений и изменчивости общественной жизни.

Главный образ здесь — вода, в которой тонут персонажи гравюр. Она, как одна из основных стихий в китайской философии, выступает источником созидания, уничтожая тех, кто не может оставаться на плаву (кто не вписывается в общественные нормы).

Директор Кунстхалле Мангейм Рольф Лаутер отзывался о данной серии гравюр следующим образом: «В дополнение к растущей тенденции к “деиндивидуализации” людей, в его серии работ под названием “SARS” также рассматривается огромная опасность “вируса толпы” в Китае» [4]. Именно Лаутер открыл Фана Лицзюня для европейского арт-рынка и разместил на временной выставке «SelfSpace» его монументальные гравюры в одном зале со скульптурой А. Майоля и О. Родена.

Вода как противоречивый мотив часто встречается и в живописи Фана Лицзюня. В работе «1993.1» сюжет с одинаковыми фигурами лысых пловцов вынесен на второй план, но красноречиво отражает переживания задумчивых главных героев о суете современной жизни, нацеленной на погоню за материальным счастьем (которое символизируют цветы, обрамляющие композицию).

В произведении «Весна 2013» (2013) капли дождя становятся источником блаженства для толпы лысых голов. А в более ранних картинах («98.08.15» (1998), «Solo Show of Fang Lijun» (2004–2006)) водная гладь занимает практически все пространство холста, безжалостно поглощая персонажей.

В 2019 г. на первой персональной выставке художника в Австралии под названием «Распознавание лиц» [6] Фан Лицзюнь продемонстрировал публике гравюры разного формата, среди которых были монументальные произведения. Искусствовед Дж. Макдональд в своей статье об этой выставке отметил, что данные работы являются апофеозом эмоциональности в творчестве художника.

В каждой из них гипертрофированно изображаются скорбь, отчаяние, эйфория, гнев. Контрастная «кричащая» цветовая гамма произведений только усиливает этот эмоциональный накал. Нет сомнений, что при выборе палитры и общего колорита работ автор опирался на наследие поп-арта.

В самой крупной гравюре (244 × 366 см), названной лаконично «2016» (2016), толпа лысых мужчин с блаженными физиономиями смотрит в небо. Никто не знает, что привлекает их внимание, зритель может интерпретировать по-своему. Макдональд рассуждает, что этот самый зритель, пытаясь представить объект их интереса, употребляется данным персонажам. «И в этом задумка Фана: сегодня мы все являемся наблюдателями и ненасытными потребителями разного рода зрелищ» [6].

Не всем работам Фан Лицзюня свойственен вычурный художественный язык. Выбивающаяся из общего ряда его произведений монументальная картина «Без названия» (2012) практически монохромна по своему колориту, а в трактовке фигуры девочки в центре композиции отсутствует традиционная для Лицзюня деформация. Тем не менее, очевидно, что автор поднимает ту же остросоциальную тему, которая прослеживается в его остальных работах — перепотребление и безумная страсть к материальному.

Главную героиню, пребывающую в экстазе от окружающей ее роскоши, буквально поглощает масса золотых, жемчужных и бриллиантовых украшений. Каждая бусина выписана мастером удивительно скрупулёзно. Подобный гиперреализм и обилие деталей на крупном холсте одновременно завораживает и пугает зрителя. Эти особенности также говорят о влиянии на художественный язык Фана Лицзюня так называемого «вульгарного искусства» 2000 гг.

Монументальность произведений Фан Лицзюня помогает мастеру запечатлеть на холсте симультанность, то есть мастер совмещает в одной композиции несколько разновременных и разнопространственных сюжетов. В многофигурной работе «Без названия», представленной на Венецианской биеннале в 1993 г., художник смог изобразить несколько душевных состояний человека, начиная с влюбленности и заканчивая презрением. Как и в своих последующих произведениях Фан Лицзюнь игнорирует объем и светотеневую моделировку формы, из-за чего картина приобретает черты коллажа.

Также художник намеренно искажает линейную перспективу, тем самым отдавая дань уважения азиатской традиционной живописи. В одном из интервью Фан Лицзюнь утверждал: «В настоящее время я предпочитаю обращаться к восточным визуальным методам, т. к. традиционная для европейского искусства прямая перспектива не способна полноценно отразить мои художественные цели. Я же хочу, чтобы для зрителя оставалось большое пространство для размышлений. Плоская композиция показывает, что человек больше не рассматривает реальность как систему своего существования. А прямая перспектива — есть отражение этой реальности» [2].

На заре своей художественной карьеры Фан Лицзюнь, как и другие представители циничного реализма, испытывал значительные трудности с экспонированием своих работ. Ярко выраженная политизированность его работ закрывала молодому художнику доступ к крупнейшим выставкам Китая вплоть до конца 1980 гг. Однако, как отмечает журналист О. Курто, его произведения «явились первыми ласточками современного китайского искусства на Западе и вызвали активные дискуссии, обусловленные их рассмотрением прежде всего сквозь призму политики, что в свою очередь обернулось популярностью и коммерческим успехом» [1].

На сегодняшний день Фан Лицзюнь — один из самых дорогих художников на международном арт-рынке. Конкуренцию ему составляют товарищи по художественному направлению: Юэ Миньцзюнь, Гэн Цзяньи, Цзэн Фаньчжи. Несомненно, монументальность, как одно из главных качеств их произведений привлекает внимание коллекционеров и повышает цену работы.

В последние годы Фан Лицзюнь по большей части ушел в искусство скульптуры. Для своей пластики мастер выбирает фарфор, важнейший для китайской культуры материал. Скульптурные композиции Лицзюня отражают ту же общественно-политическую проблематику и личные переживания художника, которые ярко воплощаются в его живописных и графических работах.

Таким образом, монументальность присуща большинству произведений Фан Лицзюня. Она отражается не только в выборе китайским мастером крупного формата изображения, но и в композиционном строе, трактовке фигур, а также сюжетной составляющей работ, в которой отражены фундаментальные проблемы не только современного китайского общества, но и всего мирового социума. Именно поэтому произведения Фана Лицзюня на протяжении нескольких десятилетий не утрачивают свою актуальность и новаторство изобразительного языка.

Литература

1. Курто, О. Циничский реализм китайского современного искусства / Ольга Курто // Магазета: [сайт]. — 2010. — URL: <https://magazeta.com/cynical-realism> (дата обращения: 02.10.2024).
2. Leo Li Chen, Fang Lijun & Lei Lei // Outland: [веб-платформа о современном искусстве]. — 2022. — 8 February. — URL: <https://outland.art/fang-lijun-lei-lei-nft/> (дата обращения: 02.10.2024).
3. MacMillan, K. Fang Lijun. The Laboratory of Art and Ideas at Belmar // Artforum. — 2007. — Vol. 46, № 3. — URL: <https://www.artforum.com/events/fang-lijun-199901/> (дата обращения: 02.10.2024).
4. Lauter, R. Die Neue Kunsthalle II: natürlich — körperlich — sinnlich = The New Kunsthalle: natural — physical — sensual, Kunsthalle Mannheim, November 24, 2003 — March 7, 2004: booklet of the exhibition. — Mannheim, [2004]. — 24 p.

5. *Lu, Peng*. 11-The Reborn Modern / Peng Lu, Bruce G. Doar // A Pocket History of 20th century Chinese Art. — Milano: Charta, 2010. — P. 482–485.
6. *McDonald, J.* SMH art critic John McDonald’s article on Fang Lijun: Facial recognition // Vermilion Art: [сайт]. — URL: <https://vermilionart.com.au/smh-art-critic-john-mcdonalds-article-on-fang-lijun-facial-recognition/> (дата обращения: 02.10.2024).
7. *Zhang Letian*. Consuming the absurd: Satire and humor in contemporary Chinese art. Go figure! / Contemporary Chinese Portraiture. National Portrait Gallery and The Sherman Contemporary Art Foundation. — Canberra and Sydney, 2012. — 102 p.

УДК 725.314:738.5 (47+57-25) (470.23–25) »1940/1990«

А. А. Выговская

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**АНАЛИЗ СТИЛИСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ
МОЗАИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ОФОРМЛЕНИИ
СТАНЦИЙ МЕТРОПОЛИТЕНА
МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 1940–1990-Х ГГ.**

Статья посвящена комплексному исследованию стилистического решения мозаичных композиций в оформлении станций метрополитена Москвы и Санкт-Петербурга в период с 1940-х по 1990 гг. Сравнительный анализ произведений взятого периода нацелен на изучение особенностей мозаичных школ Санкт-Петербурга и Москвы, принимавших участие в оформлении городского метрополитена. В статье рассматриваются произведения довоенного и послевоенного времени, и на примере конкретных произведений анализируются черты сходства и различия в стилистическом и сюжетном решении композиций, украшающих станции московского и петербургского метрополитена.

Ключевые слова: метрополитен, мозаика, декоративное оформление, мозаичное панно, станция, монументальное искусство

Alisa A. Vygovskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

**COMPARATIVE ANALYSIS OF THE STYLISTIC SOLUTION
OF MOSAIC COMPOSITIONS IN THE DESIGN
OF MOSCOW AND ST. PETERSBURG METRO STATIONS
IN THE 1940S — 1990S**

The article is devoted to a comprehensive study of the stylistic solution of mosaic compositions in the design of Moscow and St. Petersburg metro stations in the period from the 1940s to the 1990s. The comparative analysis of the works of the period taken is aimed at studying the features of the mosaic schools of St. Petersburg and Moscow that took part in the design of the city's metro. The article examines the works of the pre-war and post-war period, and using specific works as an example, analyzes the features of similarities and differences in the stylistic and plot solutions of the compositions decorating the stations of the Moscow and St. Petersburg metro.

Keywords: metro, mosaic, decorative design, mosaic panel, station, monumental art

С постепенным развитием промышленности, а впоследствии и с появлением электричества, в больших городах также происходит развитие транспортных систем. Помимо наземного транспорта все чаще рассматриваются возможности организации движения под землей. Можно сказать, что история метрополитена в России начинается с Санкт-Петербурга ещё в 1820 г., когда инженер Торгованов обращается к Александру I с предложением о строительстве тоннеля под Невой. Однако в то время к проекту отнеслись скептически, и ход строительству так и не дали. По-настоящему к идее реализации «внеуличной электрифицированной железной дороги» [2] возвращаются значительно позже. Первая линия метро была открыта в 1923 г. в Москве, в Санкт-Петербурге метро начинает проектироваться лишь в 1941 г., но с началом войны работы останавливаются и строительство возобновляется только в 1947 г.

В первую очередь, метрополитен задумывался как инженерная система со станциями и путевыми тоннелями, предназначенными для передвижения пассажиров, и о художественной отделке здесь речи поначалу не шло. В период строительства социалистического общества метрополитен переосмысливается как общественное пространство, важное для развития инфраструктуры городов. Была поставлена задача реализации комфортных условий для пассажиров и сотрудников, что включало в себя не только технические, но и эстетические аспекты.

Начиная с проектирования первых станций московского метро, украшение вестибюлей и станций призвано было решать задачи идейно-эстетического воспитания столицы советской России. Было принято решение о внедрении монументальных композиций в интерьеры транспортной системы, в большинстве своем — мозаичных панно, как наиболее выразительной и доступной на тот момент технологии монументального искусства.

Основными мотивами мозаичных панно на станциях московского метро, открытых до 1941 г., становятся сюжеты жизни социалистического общества, трактованные в подчеркнуто мажорном ключе, где органично соединяются пластические открытия русского авангарда и реалистическая образность советского искусства 1930 гг. Эти тенденции появляются еще в довоенное время и воплощаются на станции «Маяковская» (1938). События Великой Отечественной войны вносят коррективы в тенденции оформления интерьеров московского метро. Появляется потребность в поднятии духа граждан, и героико-патриотические сюжеты, связанные с прославлением воинской и трудовой доблести, становятся здесь наиболее актуальными.

Темой мозаик станции метро «Автозаводская» (1943) становится образ советского народа в годы Великой Отечественной войны. Мозаики «Автозаводской» выполнены В. А. Фроловым, по эскизам В. Ф. Бордиченко и Б. В. Покровского. В них четко прослеживается смена стилистических особенностей. Приглушенная, в некоторых случаях мрачная цветовая палитра передает настроение общества и атмосферу тяжелого военного

времени. Мозаики рассказывают о тружениках тыла, крестьянах и рабочих, плечом к плечу сражающихся за свою страну. Важно отметить, что, несмотря на изменившиеся стилистические приемы, идейный посыл монументальной композиции остается прежним. Это пропаганда ценностей социалистического общества, где совместными усилиями народ приближает долгожданную победу, которая знаменует счастливое будущее страны.

В послевоенное время одновременно с восстановлением разрушенных городов большое внимание уделяется проектированию новых станций метро. В 1950 г. ведется активное строительство кольцевой линии московского метрополитена. В 1952 г. была открыта станция «Комсомольская», мозаичное убранство которой было создано под руководством архитектора А. В. Щусева и художника П. Д. Корина. Потолок просторного зала с мраморными колоннами и позолотой украшают восемь мозаичных панно, посвященных крупнейшим военным победам России. При этом две мозаики, «Вручение гвардейского знамени» и «Парад Победы», в 1963 г. были вынужденно заменены П. Д. Коринным на композиции «Выступление Ленина перед красногвардейцами, отправляющимися на фронт» и «Победа» [1, с. 299]. Однако, несмотря на то, что мозаики были переделаны спустя десятилетие после открытия станции, их стилистическое решение осталось прежним: речь идет о сочетании торжественности и величия, присущего памятникам византийского и древнерусского монументального искусства, с риторическим пафосом, в целом присущим композициям на историческую тему, создававшимся советскими художниками в первое послевоенное десятилетие.

Также в 1952 г. была открыта станция «Новослободская» (архитекторы А. Н. Душкин и А. Ф. Стрелков), украшенная мозаичным панно Павла Корина «Мир во всем мире». По стилистике мозаика перекликается с панно на раннее упомянутой «Комсомольской», при том, что первоначальный эскиз, согласно которому мозаика должна была развивать образную тему «Сикстинской мадонны» Рафаэля, был существенно переработан, вследствие чего изначальный замысел П. Д. Корина оказался существенно искаженным. Здесь изображены мать с ребенком, окруженные урожайными полями, а сверху их образ венчает лента с надписью «Мир во всем мире». Сюжет в данном случае — победа советского народа в Великой Отечественной войне и наступление светлого и мирного будущего, но при всей содержательности и выразительности, он, как полагает А. С. Георгиевский, уже не имеет того общечеловеческого содержания, которое, изначально вкладывалось в мозаику П. Д. Коринным [1, с. 304].

С 1956 г. начинается период «оттепели», что также отражается на стилистических решениях интерьеров станций метро. Приход к власти Н. С. Хрущева знаменует началом борьбы с «архитектурными излишествами», и проекты станций, разработанных в это время, отличаются удешевлением материалов и более лаконичными интерьерами. С начала

1960 гг. разрабатывается тип станций, известных как «сороконожки». Он копируется на всех московских станциях того периода с небольшими вариациями в отделке. В эти годы закладываются станции наружного типа, иногда пути прокладываются по поверхности. По этой причине интерьеры помещений отличаются минималистичностью и строгостью, а появляющиеся в интерьерах перронных залов сюжетные мозаики (например, на станции «Добрынинская») редко отличаются оригинальным решением.

В 1987 г. открывается станция «Чеховская», одна из немногих среди других станций московского метро этого времени, архитектурное решение которой включало мозаичное панно. На путевых стенах «Чеховской» были представлены произведения, выполненные в стиле флорентийской мозаики. Сюжеты панно основаны на произведениях писателя А. П. Чехова. Мозаики интересны тем, что выполнены из минералов, собранных по всей России — лазурит, азурит, халцедон, сердолик, чароит, различные сорта яшмы. Спустя долгое время перерыва в оформлении станций московского метрополитена мозаикой очевидно изменение стилистических особенностей и, в частности, сюжета. Панно, минималистичные и стилизованные, значительно отличаются от мозаик более раннего периода, где заметно влияние принципов соцреализма. Остальное убранство станции стало более строгим. Главные герои произведений: это уже не герои, строящие счастливое советское будущее, а литературные образы, не связанные с конкретными социально-политическими реалиями.

К счастью, «борьба с излишествами», начавшаяся в 1956 г., не успела затронуть первую очередь ленинградского метрополитена, где ряд станций («Владимирская», «Балтийская», «Автово») был украшен превосходными мозаиками. Тенденция оформления станций не скульптурными или витражными, а мозаичными произведениями стала преобладающей, возможно, еще и потому, что еще в XVIII в. Михаил Васильевич Ломоносов осваивает технику мозаичного искусства и открывает первую мозаичную школу. Одной из первых мозаичных композиций Санкт-Петербурга является «1917», по эскизам Г. И. Рублева и И. Г. Рублева, расположенная на станции метро «Балтийская» (1955). Сюжет произведения посвящен революции 1917 года. Панно выполнено в технике флорентийской мозаики, что встречается в метрополитене Ленинграда — Санкт-Петербурга значительно реже, чем мозаика из смальты. Палитра мозаики сдержанная и теплая, что довольно часто встречается в московском метрополитене. Сюжетно мозаика также отсылает к московским произведениям своей гражданской тематикой.

На станции метро «Автово» находится мозаика «Победа» (1955), посвященная теме обороны Ленинграда. Композиция из смальты (в оформлении используется смальта довоенных запасов, а также золотая смальта), выполненная художниками А. К. Соколовым и В. А. Воронцовым, изображает женщину с ребенком, как символ торжества гуманизма и вечных ценностей человеческой жизни над смертью и ужасом войны. Эта

работа стилистически и сюжетно перекликается с мозаикой станции «Новослободская», которая была открыта тремя годами ранее. Однако от произведения «Мир во всем мире» отличается значительно более насыщенной палитрой, что в целом присуще большинству мозаичных композиций питерского метрополитена.

В том же 1955 г. открывается станция «Владимирская», которую украшает мозаичное панно «Изобилие», выполненное художниками А. И. Мыльниковым, А. Л. Королевым и В. И. Сноповым. В целом здесь нашли отражение мотивы, присущие оформлению московских станций 1940-х — начала 1950 гг. Сюжет мозаики, посвященный прославлению труда, советского народа, связан с большой традицией европейского монументального искусства эпохи Возрождения и барокко. По этой причине можно говорить о том, что «Изобилие» так же, как и композиции на станциях «Автово» и «Балтийская», ближе европейской, ренессансно-барочной традиции, в то время как монументальное убранство московских станций, открытых в первое послевоенное десятилетие, тяготеет скорее к древнерусскому и византийскому искусству или к национально-фольклорной традиции.

Начиная с середины 1960 гг. в оформлении ленинградского метро проявляются принципы, свойственные советскому монументальному искусству первых послереволюционных лет. В 1967 г. в Ленинграде открывается станция «Маяковская», стены которой практически полностью выполнены из смальты. В оформлении станции, используется ярко-красная смальта, а сама композиция Ю. Б. Могилевского являет собой портрет поэта, выполненный в графичной плакатно-модернисткой манере, что отражает настроение и характер самого Маяковского и его произведений. Станция благодаря стилистическим решениям пропитана атмосферой эпохи творчества знаменитого поэта и идейно отсылает зрителя к тенденциям мозаичного оформления первых станций Московского метрополитена, однако значительно отличается от них по своему стилистическому решению.

В 1997 г. открывается станция метро «Спортивная», украшенная композицией «Олимпийский огонь» А. К. Быстрова. Тема мозаики посвящена олимпийским играм. Выполненная из смальты, мозаика стилистически перекликается с ранее упомянутыми мозаиками на станциях «Владимирская» и «Маяковская», благодаря контрастному четкому графическому решению. Параллельно к этой тенденции получает развитие усиление декоративного обобщения цвета и композиции, что позволяет акцентировать символический, знаковый характер образа. Эта тенденция особенно хорошо заметна в оформлении станций «Озерки», «Достоевская» и «Старая деревня». Здесь мы наблюдаем обращение к жанру «чистого» пейзажа, который ранее, в 1970-е — первой половине 1980 гг. не получил самостоятельного развития в мозаичном оформлении ленинградского метро. По сути, каждая из этих станций раскрывает определенный аспект

образа той части города, на территории Ленинграда-Петербурга, где она расположена.

К примеру, мозаика «Достоевской» (1991) представляет собой величественный, лаконичный и сдержанный собирательный образ «Петербурга Достоевского», в «Озерках» (1988) это образ природы, которая открывается человеку, приехавшему на окраину огромного города, а в «Старой деревне» мы наблюдаем изображение дерева как части живой природы и, вместе с тем, символической отсылки к иконографии «древа жизни», проходящей красной нитью сквозь всю историю мировой художественной культуры. Здесь важно подчеркнуть, что авторами мозаик на рассмотренных выше станциях новой очереди метро были художники, входящие в общество «ФОРУС», во многом уникальное творческое объединение, которое продолжало и развивало в новом ключе те тенденции развития мозаичного искусства, которые получили развитие в мозаичном убранстве московского метро на рубеже 1970-х и 1980 гг. (мозаики на станциях «Нагатинская» и «Ленино», ныне «Царицыно», где также использованы пейзажные мотивы).

В целом в Москве в это время можно отметить стремление к упрощению и удешевлению оформления интерьеров метро, отказа от многофигурных сюжетных композиций в пользу пейзажных мотивов и образов-символов. В целом тенденция к созданию бессюжетных пейзажных мозаик в полной мере сформировалась к началу 1980 гг., в то время как в Ленинграде оформление станций мозаикой в направлении, связанном с пейзажным жанром, стало планомерно осуществляться лишь десятилетие спустя.

В то же время в Петербурге после 1991 г. встречаются станции с использованием неоклассических мотивов, где предпочтение отдается отсылке либо к высокой классике («Спортивная», 1997), либо к архаизирующим тенденциям в античном культурном наследии («Крестовский остров», 1999). При этом развитие мозаики в московском метро в 1990–2000 гг. все больше движется в сторону внешней занимательности и увлечения повествовательной стороной композиций, а также гротескными и юмористическими интонациями, скорее противоречащими «высоким сферам» в сфере мозаичного искусства, подтверждением чему служит композиция на станции метро «Достоевская» (2010) в Москве. В целом в петербургском метро в 1990 гг. продолжали сохраняться и развиваться лучшие достижения советского монументального искусства, где особенно важны были синтез мозаики и архитектуры станции, и, с другой стороны, чувство меры и умение найти необходимый масштаб образной задачи.

Литература

1. *Георгиевский, А. С.* Корин. — Москва: Молодая гвардия, 2022. — 432 с.
2. *Калашиникова, К. В.* Монументальное искусство в пространстве метрополитена на примере станций Москвы и Санкт-Петербурга / К. В. Калашиникова,

Д. Г. Бочкарева // Огарёв-Online. — 2021. — № 11 (164). — С. 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/monumentalnoe-iskusstvo-v-prostranstve-metropolitena-na-primere-stantsiy-moskvy-i-sankt-peterburga> (дата обращения: 24.05.2024).

3. *Медведева, А. Р.* Влияние социальных факторов на архитектурные стили Московского метрополитена на примере станций Кольцевой линии // Бизнес и дизайн ревю. — 2018. — № 4 (12). — С. 10.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

РОСПИСЬ ХОЛЛА ДВОРЦА КОТТЕДЖ В ПЕТЕРГОФЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ВЗГЛЯДА НА ГОТИКУ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

Автор рассматривает лестничный холл дворца Коттедж в Петергофе с точки зрения синтеза искусств, в котором ведущая роль организации пространственной среды принадлежит монументально-декоративной живописи. Автор раскрывает ее образную и стилеобразующую роль как прямое отражение искусства эпохи романтизма и вкусов заказчиков. В анализе композиции архитектурного рисунка и колорита росписи подчеркивается ее неразрывная связь с пространством холла и сложной конструкцией чугунной лестницы. Пространство холла уникально и не имеет аналогов в русском искусстве 19 века.

Ключевые слова: Коттедж в Петергофе, готические мотивы, лестничный холл, романтизм, стрельчатые арки, средневековье

Olga N. Golubeva

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

THE PAINTING OF THE HALL OF THE COTTAGE PALACE IN PETERHOF AS A REFLECTION OF THE VIEW OF GOTHIC IN THE ERA OF ROMANTICISM

The author examines the staircase hall of the Cottage Palace in Peterhof from the perspective of the synthesis of the arts, where the leading role in organizing the spatial environment belongs to monumental decorative painting. The author reveals its symbolic and style-forming role as a direct reflection of the art of the Romantic era and the tastes of its customers. In the analysis of the architectural drawing composition and the color scheme of the painting, the inseparable connection with the hall's space and the complex structure of the cast-iron staircase is emphasized. The uniqueness of this space has no analogs in 19th-century Russian art.

Keywords: Cottage in Peterhof, Gothic motifs, staircase hall, romanticism, pointed arches, the Middle Ages

Петергофский Коттедж относится к тем памятникам архитектуры, замысел которых стремится отразить единую стилистическую и образную

среду, подчиняя себе все составляющие ее детали. Это выражается в необычайно органичном синтезе архитектуры, живописи, скульптуры, предметов декоративно-прикладного искусства и мебельного убранства неразрывно связанных между собой. Среди многообразия помещений дворца большой интерес вызывает лестничный холл, отличающийся особым оригинальным замыслом и пространственной выразительностью. основополагающая роль в его оформлении принадлежит монументально-декоративной живописи.

Коттедж был сооружен архитектором Адамом Менеласом¹ по заказу императора Николая I в 1826–1829 гг. Для создания особой атмосферы исторических, литературных ассоциаций и общего стилистического замысла в Коттедже были применены архитектурные и орнаментальные мотивы готики, ее эмоциональный образ, отражающие непосредственно вкусы и пристрастия заказчиков. Создавая проект «сельского дворца», архитектор, несомненно, опирался на опыт английских коллег, основоположников и практиков движения «Готическое возрождение» (англ. *Gothic Revival*) второй половины XVIII — первой половины XIX вв. Также определенное влияние на структуру дворца оказали популярные в то время альбомы с образцами и проектами особого нового типа аристократических жилищ — «живописных коттеджей» в «готическом» вкусе, составленные британскими архитекторами.

Будучи великим князем, Николай I совершил четырехмесячное путешествие по «туманному Альбиону». Он посетил многие города и провел несколько дней перед отъездом в гостях у принца-регента в королевском коттедже. Возможно, именно тогда полюбились Николаю Павловичу увиденные сельские дома и коттеджи. Определенное воздействие на художественное мировоззрение императора оказала его супруга — прусская принцесса Шарлотта, получившая имя Александра Федоровна после принятия православия. Воспитанная на поэзии Шиллера, проникнутая духом мистической чувствительности и мечтательности, она всячески способствовала распространению романтизма в России, господствовавшего в то время в Германии и нашедшего отклик в русском обществе.

В планировке Коттеджа воплотились основные композиционные принципы, выработанные и предлагаемые английскими теоретиками и практиками того времени. Спроектирована круговая анфилада разномасштабных, уютных и комфортных комнат, расположенных вокруг центрального лестничного холла. Пространство лестничного холла в Коттедже выступает также основным вертикальным и функциональным стержнем, образующим поэтажную связь помещений. Кроме того, это смысловое, эмоциональное и образное ядро в общем «готическом» декоре «сельского дворца». Небольшой размер его помещений продиктован желанием Александры Федоровны уйти от пышности, парадности

¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 3. Ед. хр. 366. 1826. РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед. хр. 453.

и тяжеловесной роскоши. Еще в письмах к будущему супругу принцесса Шарлотта замечает: «Я совсем не люблю громадные вещи и намного больше люблю удобные, изящные и маленькие»². Поскольку Коттедж в первую очередь являлся частной резиденцией императорской семьи, помещение лестничного холла, как, впрочем, и остальные, лишено пафоса парадности и представительского характера присущего интерьерам минувшего классического стиля или Большому петергофскому дворцу. Оно утверждает за собой совершенно иной подход к формированию пространства. Стремление в малом объеме наиболее полно отразить развернутый образ всего сооружения позволило отказаться от лишнего, и только средствами монументально-декоративной живописи создать неповторимое одухотворенное пространство.

Роспись стен лестницы гризайлью была поручена придворному живописцу-декоратору Д.-Б. Скотти в апреле 1828 г.³ Перед художником встала достаточно сложная задача: преобразить невыразительное узкое колодезобразное помещение холла. Прямоугольное в плане и замкнутое благодаря отсутствию окон оно развивается вверх на три этажа и заканчивается световым фонарем в двускатном перекрытии. Однако удачно найденный живописцем замысел росписи позволил не только иллюзорно расширить небольшое пространство лестницы, но и придать ему яркий образ, создать активный контраст, основанный на совмещении двух пространственных систем: вертикального развития помещения и поэтажной перспективной живописи, раскрывающей стены в глубину, тем самым разрушая ее.

Решение декоративного оформления стен лестничного холла представляет собой образ некоего готического замка, иллюзорной фантазии на тему готических архитектурных форм. Обращение к мотивам готической архитектуры не случайно в эпоху романтизма. В ней, как в символе, знаке и неом свидетеле истории средних веков воплотилось стремление людей уйти в прошлое с его рыцарскими подвигами, пламенной верой, культом прекрасной дамы. Обращаясь к ценностям прошлого, люди пытались не только разрешить насущные проблемы, но и определить идеалы будущего. Привлекал связанный с готикой культ духовных устремлений, чувств и мистицизм. Однако в решении росписи отражена далеко не реальная готическая архитектура, а ее трансформация, творческое преломление в «готическую» среду, более созвучную с утонченной архитектурной графикой того времени, с жанром паркового павильона или приемами оформления театральных декораций. «Для эпохи романтизма характерен взгляд на готическое зодчество как на сценические подмостки,

² ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Д. 2372. Л. 50.

³ Так как заказ следовало завершить к началу осени, сильно занятый художник взялся украсить «в виде готического шатра» только кабинет, поручив своим помощникам В. Соловьеву и А. Носкову «по данным от него рисункам и показаниям» расписать стены лестницы и выкрасить остальные комнаты особо подобранным цветом (РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 479. Л. 215 и след.; Д. 500. Л. 71–72.).

позволяющий воссоздать образы прошлого, события далекой истории» [3, с. 75]. Элемент игры активно присутствует в Коттедже: Николай I любил называть себя «лордом Коттеджа» [9, с. 8], «мужем петергофской помещицы». Всячески подчеркивались поэтизация частной жизни, неофициальный характер летней резиденции, где император мог «... хоть на время отрешиться от тягот ответственной службы» [9, с. 9].

В первой трети XIX в. многих очаровывала и привлекала, прежде всего, необычная эффектная пространственная выразительность готики, а также её особая узорность, живописность, разнообразие форм, противоположные единообразию архитектуры классицизма. Не случайно, Н. В. Гоголь писал о готической архитектуре: «... она более дает разгула художнику» [4, с. 70]. И действительно, творческий замысел монументально-декоративной росписи лестничного холла поражает разнообразием композиций, ритмов, ассоциативных образов, а также особой легкостью, открытостью и музыкальностью пространства. В нем нет ничего от суровых и тяжеловесных замков средневековья. Художник основное внимание уделяет чисто эстетическому наслаждению, производимому стенной живописью, делая акцент на орнаменте, декоративной линии, пространственных эффектах, упиваясь сочетанием реального и условного.

Основные средства композиции в решении монументально-декоративной росписи интерьера — это ритм, образованный пучками колонн, а также контрастное сочетание плоскостно-аппликативных и пространственно-перспективных фрагментов нарисованной архитектуры. Плоскостные фрагменты росписи построены на чередовании мерного ритма пучков колонн и прямоугольных филенчатых панно или иллюзорных дверей с порталами, завершенными вимпергами. В панно включены рисунки переплетенных стрельчатых арок, заполненных плотной вязью виноградной лозы. Наиболее проработанные и сложные по рисунку панно, и иллюзорные двери расположены в композиции росписи самого парадного — первого этажа, где филенчатые панно расположены двумя ярусами.

«Пространственные» участки росписи состоят из перспективных изображений аркад, опирающихся на пучки колонн. Образующееся иллюзорное пространство заканчивается ажурными окнами. Аркады первого и второго этажей имеют полукруглые формы, что органично связано с очертанием полуциркульного свода лестничной площадки последующего этажа. Двускатное завершение третьего — мансардного этажа со световым фонарем задает иной характер элементам композиции. Здесь преобладают архитектурные мотивы со стрельчатыми остроконечными завершениями. Именно на этом этаже перспективная фантазия достигает своего апогея и сложных пространственных эффектов.

В композицию росписи активно включены геральдические символы — разнообразные щиты, дополненные рыцарскими атрибутами: шлемами, флагами, трубами, копьями и другой военной арматурой средневековья. Главенствующее место в теме геральдики принадлежит собственному

гербу Александрии⁴, который представляет собой обнаженный меч, пропущенный сквозь венок из роз на фоне рыцарского щита. Герб активно включен в роспись и органично вплетается в ее композицию. Многократно повторяясь в росписи, рисунок герба вторит его рельефному изображению на торцах лестничных маршей.

Составляя композицию, художник оперирует целым рядом архитектурных элементов, причем — это не слепое перенесение частей готической архитектуры и орнамента, а творчески переработанная композиция на тему образа готики. Это композиции из стрельчатых арок с ажурными завершениями, четырехлистников, из иллюзорных окон с элементами готической розы, дверей, обрамленных порталами с вимпергами, из кулонов, навешанных формами веерных сводов английских соборов и капелл. При этом в композиции часто встречается синтез классицистических архитектурных элементов и готической орнаментации, такие как кессоны на сводах арок с очертаниями готических квадрифолиев — элемент не характерный для подлинной готики. Полуциркульные окна и плоскостные порталы также читаются как своеобразный парафразис. Так автор полностью не порывает с архитектурными формами предшествующего стиля. Средневековая декорация буквально накладывается на классицистические композиционные схемы, предпочитающие симметрию с явно выделенным центром, пространственные эффекты, созданные посредством линейной перспективы. Используется полюбившаяся в эпоху классицизма техника гризайли, имитирующая тональной живописью скульптурный рельеф и архитектурные формы. Таким образом, несмотря на общий стилистический замысел, в интерьере лестничного холла нет стилистической чистоты — это творчески осмысленная интерпретация определенного образа.

Эффекту глубины способствует контрастный колорит росписи — изысканное сочетание теплой монохромной гаммы архитектурного рисунка и голубого холодного фона. Крайне удачно выбран светло-голубой, небесный фон живописи. Он добавляет интерьеру особенное пространственное впечатление, открытость и свежесть восприятия. Иллюзия того, что за архитектурным изображением светится небо, особенно проявляется на площадке третьего этажа, где цвет реального неба в проеме светового фонаря отблесками рассыпается в деталях росписи. Наиболее ярко это видно в ясные солнечные дни, каковыми в основном располагает летняя резиденция.

Особый эффект эмоционального восприятия помещения лестничного холла создает архитектурный рисунок, устремленный вверх и подчеркивающий вертикальную динамику развития пространства. Готический мотив здесь обретает невероятную легкость, теряет всякую материальность,

⁴ Герб был присвоен особым указом от 24 декабря 1829 года. (Полн. собр. законов. № 3374). Замысел герба, а также девиза к нему принадлежит поэту-романтику В. А. Жуковскому.

звуча трубами подобно органу. Иллюзорная роспись постоянно вводит посетителя в заблуждение: приглашает и завлекает в свои галереи, одновременно служит преградой, сохраняя завесу тайны. Этот декоративный прием очень характерен для искусства эпохи романтизма.

Графичная манера росписи, точность прорисовки, а также ее филигранные декоративные формы не имеют ничего общего с реальной каменной архитектурой. Это скорее экран, отображающий образ готического зодчества, его эмоциональное настроение. Опоры и ажурная декорация иллюзорных готических галерей напоминают скорее чугунную отливку. Именно из этого материала изготовлена сама лестница и ограждающие ее «кружевные» парапеты. Лестница является вертикальным стержнем холла. Ее конструкция и декор были выполнены на Александровском чугунно-литейном заводе в Петербурге. Именно в это время чугун обретает свою популярность в архитектурных конструкциях. Возможно, образ чугунных пучков колонн также оказал на художника определенное влияние. Объемное и художественное решение лестницы неразрывно связано с композицией росписи, ее перспективным эффектом, усиливая связь с реальным пространством. Торцы лестничных площадок украшены рельефом с готической аркадой, обрамленной гирляндами цветов и фруктов и «закреплены» по центру гербами Александрии. Рисунок рельефа плавно переходит в перспективную живопись на стенах, создавая, тем самым, синтез скульптуры, архитектуры, живописи и природных форм.

Благодаря восприятию лестничного холла в движении, образуются живописные точки зрения, которые постоянно меняются за счет сложного пространственного наложения легкой стрельчатой аркады чугунного ограждения на изображения монументально-декоративной живописи. Образуется динамизм пространства холла, взаимодействие росписи и ограждения лестницы за счет согласованных пропорциональных отношений архитектурных форм живописи и декора лестницы. Подобными свойствами обладают и нижние плоскости лестничных маршей и площадок, украшенные ковровым узором из четырехлистников. Они позволяют росписи развиваться не только вглубь стены, но и взаимодействовать с пространством лестничного холла, выходя из плоскости стены и образуя сложную пространственную игру. Подобная цветовая гамма, основанная на окраске рельефных частей теплым светло-серым оттенком, а западающего фона — голубым, неразрывно связывает конструкцию лестницы не только пропорциональными и масштабными отношениями, но и колористическим подобием.

Монументальная живопись фрагментарно используется и в других интерьерах «сельского дворца». На первом этаже можно увидеть печи, декорированные рисунками из архитектурных элементов готики. На втором этаже «готические» орнаменты обогащают пластику лепных потолочных карнизов. На третьем, умелая рука живописца имитирует рисунок и складки ткани походных шагрв и палаток.

Лестничный холл, как центральное и образное ядро дворца задает общий тон всем его интерьерам. Главенствующая роль в оформлении холла принадлежит монументально-декоративной живописи, организующей весь декоративный ансамбль. Она отражает не только идейный замысел всего дворца, но и передает дух эпохи романтизма, ее искания и достижения, стремления создать романтизированный архитектурный образ с помощью декора и символических форм готики. Подобное оформление лестничного холла уникально и не имеет аналогов в русском искусстве XIX в.

«Приобщенность» к истории, ассоциации с высокими идеалами рыцарства, неприкосновенность жилища и мир семейного благополучия — все это стало актуальным для людей того времени. Именно поэтому для императорской семьи появляется потребность в создании нового типа жилья, позволяющее им ощутить уют, тепло и интимность семейной жизни, побыть в «иллюзии» частного человека и иногда отдохнуть от государственной службы.

Литература

1. *Бартенев, И. А.* Русский интерьер XVIII–XIX веков / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. — Москва: Сварог и К, 2000. — 128 с.
2. *Борисова, Е. А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. — 314 с.
3. *Борисова, Е. А.* Русская архитектура и английская псевдоготика (к вопросу о месте английских художественных традиций в русской культуре середины XIX века) // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века / ред. Г. Ю. Стернин. — Москва: Наука, 1982. — С. 60–108.
4. *Гоголь, Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Собрание сочинений: в 7 томах. — Москва: Художественная литература, 1986. — Том 6: статьи.
5. *Карякина, Т. Д.* Неоготика в русском усадебном интерьере первой половины XIX века // Русская усадьба: сб. Общества изучения русской усадьбы. — Москва: АИРО — XX, 1996. — Вып. 2 (18). — С. 59–64.
6. *Михайлова, Р.* Коттедж А. Менеласа и английское живописное видение // Своечужое в контексте культуры Нового времени / сост. и ред. Е. В. Гершкович и С. В. Хачатуров. — Москва: АИС, 1996. — С. 32–56.
7. *Михайлова, Р. Э.* Коттедж А. Менеласа в Петергофе и его место в истории англо-русских архитектурных связей // Русское искусство Нового времени. — Москва: НИИ РАХ, 1997. — Вып. 3. — С. 102–118.
8. *Лосева, А. С.* «Себя как в зеркале я вижу...»: царские резиденции глазами заказчиков. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2006. — 140 с.
9. *Шеманский, А.* Коттедж: Дача Николая I в Петергофе / А. Шеманский, С. Гейченко. — Петергоф: Тип. Петергофск. ОМХ, 1930. — 37 с.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КОМПЛЕКСА ПОСТРОЕК ВАРШАВСКОГО ВОКЗАЛА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РЕВИТАЛИЗАЦИИ

В статье освещается краткая история развития комплекса построек Варшавской железной дороги и его современное состояние. Особое внимание уделяется текущему состоянию комплекса, включая проблему утраты архитектурных памятников и общую деградацию данной исторической застройки. Автор статьи анализирует проекты ревитализации архитектурного наследия комплекса и дальнейшие перспективы реинтеграции объектов в городскую среду.

Ключевые слова: Варшавский вокзал, промышленное наследие, Петербурго-Варшавская железная дорога, ревитализация, объекты архитектурного наследия, объекты железнодорожной инфраструктуры

Ekaterina A. Gordeeva

Saint Petersburg, Russia

North-West Institute of Management, branch of RANEPА

ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE WARSAW RAILWAY STATION COMPLEX: CURRENT CONDITION AND PERSPECTIVES OF REVITALIZATION

The article covers a brief history of the development of the Warsaw Railway architectural complex and its current condition. Special attention is given to the present condition of the complex, including the issue of the architectural monuments' loss and the general degradation of this historical area. Author analyses the projects of revitalization of the complex's architectural heritage as well, as the further prospects for the reintegration of these objects into the urban environment.

Keywords: Warsaw railway station, industrial heritage, Saint Petersburg — Warsaw Railway, revitalization, architectural heritage's objects, railway infrastructure facilities

Петербург-Варшавская железная дорога на протяжении длительного времени оставалась одной из важнейших артерий Санкт-Петербурга и Российской империи. Развитие этой транспортной линии было обусловлено, прежде всего, желанием России подключиться к европейской железнодорожной сети. Отправной точкой послужил императорский указ

от 22 ноября 1851 г., согласно которому предписывалось строительство железной дороги как от Петербурга, так и от Варшавы [6, с. 29]. Если говорить о Петербурге, то в качестве площадки для вокзального комплекса и железнодорожной инфраструктуры была определена территория к югу от Обводного канала. В 1853 г. открылся первый участок пути — Санкт-Петербург — Гатчина, протяженностью 45 км [6, с. 30].

В 1870 г. сложился окончательный облик комплекса. Он включал в себя не только здание Варшавского вокзала, но и другие объекты — товарные пакгаузы, инструментальные цеха, паровозные и вагоноремонтные депо, а также многочисленные мастерские. В дальнейшем к зданиям пристраивались дополнительные объёмы, что было обусловлено производственными и логистическими потребностями — рос пассажиропоток, модернизировались железнодорожные составы.

Первые значительные изменения затронули железнодорожную линию уже в 1960 г. Перешагнув промышленный «серый пояс», город стремительно разрастался, появлялись новые спальные районы. Так, в 1967 г. в городе был демонтирован участок пути от станции Корпусное шоссе до станции Шоссейная, а движение было переведено на Балтийский ход. На освободившемся участке была заложена Варшавская улица, чей топоним напоминает о ранее существовавшей железнодорожной артерии. Более того, в градостроительной среде возникали идеи как об объединении Балтийского и Варшавского вокзалов в единый пересадочный узел, так и о сносе последнего с целью соединения Измайловского и Новоизмайловского проспектов в единую линию. Однако эти проекты так и не были осуществлены, а движение на северном участке дороги продолжалось вплоть до 2001 г.

Оставшиеся железнодорожные пути и инфраструктура недолгое время использовались для нужд Музея железнодорожной техники имени Чубарова: в 2012 г. экспонаты были вывезены, а освободившаяся территория была отдана под строительство жилья [5].

Несмотря на первоначальный замысел сохранить исторические постройки [9], некоторые здания всё же были утрачены. К их числу можно отнести такие, как малярная мастерская, здания станции Санкт-Петербург — Варшавский товарный (складское здание, пакгаузы — торец одного из них обещали сохранить) [7; 8; 9; 13]. Особое внимание стоит уделить тому, что некоторые снесённые здания приобрели охранный статус «посмертно», после своего сноса — в частности, в 2014 г. был признан памятником годом ранее снесённый пакгауз, принадлежавший холдингу «Адамант» [17; 18], а в 2020 г. две дореволюционные казармы, снесенные двумя годами ранее [10; 14].

Однако часть бывшего железнодорожного комплекса сохранилась и была признана объектом культурного наследия. Прежде всего, это само здание Варшавского вокзала (арх. К. А. Скаржинский, П. О. Сальмонович), а также другие здания:

- сарай для императорских поездов Варшавской железной дороги;
- товарная контора Варшавского вокзала;
- здание электростанции Варшавской железной дороги;
- товарный пакгауз (южный) Варшавской железной дороги;
- водонапорная башня;
- здание поворотного круга;
- здание инструментального цеха;
- депо комплекса построек Товарной станции Варшавской железной дороги;
- здание склада Варшавской железной дороги.

Все они признаны региональными или выявленными объектами культурного наследия. Часть из них уже подверглась ревитализации и активно используется в новом качестве, части памятников это только предстоит. Ниже будут отражены основные тенденции, связанные с каждым из отмеченных памятников.

Итак, наиболее заметным памятником всего комплекса является уже упомянутое здание Варшавского вокзала. Несмотря на многочисленные перестройки, произведённые в советское время, это здание в 2001 г. получило статус выявленного памятника и стало площадкой музея Октябрьской железной дороги. Однако музей просуществовал там недолго: уже в 2006 г. в здании вокзала открылся торгово-развлекательный комплекс «Варшавский экспресс»: на территории площадью 34000 кв. м. расположились брендовые магазины, кинотеатр, центр семейных развлечений и супермаркет [3, с. 174].

Однако в 2021 г. торговый центр был вновь закрыт на реконструкцию. На месте бывшего «Варшавского экспресса» было открыто крупнейшее в Европе гастрономическое пространство — фудмолл «*VOKZAL1853*». Что интересно, внутреннее пространство вокзала оформлено «под старину»: цветовая гамма и наполнение залов отсылают посетителя к интерьерам вагонов первого класса николаевской эпохи, а также, в ходе реконструкции, были сохранены оригинальные чугунные опоры [15].

Ещё одним памятником, подвергшимся реконструкции, стало здание электростанции Варшавской железной дороги. Первоначально, в связи с планами по продлению Измайловского проспекта, предполагался снос памятника, что в 2007 г. повлекло его исключение из перечня объектов культурного наследия. Однако в 2020 г. зданию был возвращён охранный статус, но уже регионального значения [2]. Сейчас в здании электростанции расположены магазины и медклиника, что позволяет говорить о коммерческой ревитализации здания, как и в случае с Варшавским вокзалом.

Аналогичным образом было переустроено и здание поворотного круга: с 2013 г. там размещён бизнес-центр «Депо № 1», внутри которого расположились офисы. Ещё одно здание — депо комплекса построек Товарной станции Варшавской железной дороги отчасти сохранило свою производственную функцию, хотя и сменило вектор — теперь там располагается

компания, предоставляющая складские услуги. Наконец, последним ревитализированным зданием комплекса можно считать здание товарной конторы: в 2022 г. началось проведение противоаварийных работ. В результате товарная контора была приспособлена под коммерческое использование [4].

Однако среди сохранившихся памятников комплекса остались те, чья дальнейшая судьба находится под вопросом. К их числу можно отнести здание водонапорной башни, бывший сарай для хранения императорских поездов, складское здание, инструментальный цех, а также южный товарный пакгауз. На сегодняшний момент наиболее плачевное состояние у последнего объекта — ещё в 2013 г. собственник здания, «Почта России» собирався восстановить памятник под склад. Однако пакгауз продолжал пребывать в заброшенном состоянии, за что собственник в 2021 г. был оштрафован и принужден в судебном порядке к консервации и дальнейшему восстановлению памятного объекта. По состоянию на 2024 г. пакгауз был законсервирован [1].

В случае с зданием склада и инструментальным цехом можно наблюдать похожую историю: на данный момент здания не используются, а в случае с инструментальным цехом были обнаружены нарушения охранного законодательства — к зданию была пристроена новая часть, что существенно меняет его исторический облик [11].

Неопределенный статус и у следующих двух объектов: водонапорной башни и сарая для императорских поездов Варшавской железной дороги. Так, водонапорная башня ещё в 2001 г. была включена в список выявленных объектов культурного наследия, однако с момента прекращения использования остается в законсервированном состоянии. В 2018 г. ОАО «РЖД» выставило башню на продажу, а в 2024 г. у неё появился новый собственник, но дальнейшие перспективы её ревитализации неизвестны.

Что касается сарая для императорских поездов, на сегодняшний момент здание находится в частично отреставрированном состоянии: на момент планировки нового жилого микрорайона, в нём предполагалось разместить или торговые помещения, или спортивный комплекс [16]. В 2022 г. КГИОП обязал собственника, компанию «Арсенал» отреставрировать памятник в связи с ухудшением его состояния: «Работы, предусмотренные охранным обязательством, не выполнены. Кроме того, на фасадах здания имеются участки вывала кирпича, оконные заполнения в неудовлетворительном состоянии, частично — утрачены» [12]. Последняя экспертиза показала желание собственника приспособить памятник под современные нужды, однако его будущая функция неизвестна.

Таким образом, если проанализировать все процессы, связанные с охраной и дальнейшим преобразованием объектов культурного наследия комплекса Варшавской железной дороги, можно сказать, что несмотря на утрату большого количества зданий, у сохранившейся части объектов либо уже был выявлен потенциал повторного использования, либо это ещё предстоит сделать. Так, если говорить об уже приспособленных зданиях,

можно заметить, что, как правило, они несут в себе развлекательную, деловую и коммерческую функцию, что позволяет говорить о коммерческой ревитализации. При этом ранее были попытки осуществить и музеефикацию памятников, что отчётливо прослеживается в истории переустройства Варшавского вокзала.

Тем не менее, учитывая условия сложившегося вокруг жилого микрорайона, наиболее оптимальным вариантом было бы приспособление оставшихся памятников под социальные нужды: обустройство школ, детских садов, центров детского творчества. Ещё одним перспективным направлением было бы приспособление под культурные нужды — например, организацию современного культурно-выставочного центра или библиотеки. И несмотря на то, что часть объектов находится в законсервированном состоянии и их дальнейшая судьба неизвестна, пример уже отреставрированных и приспособленных зданий наглядно демонстрирует наличие экономического и социокультурного потенциала.

Литература

1. *«Почту России» оштрафовали из-за аварийного состояния здания-памятника Варшавского вокзала, оставшегося без крыши* // Фонтанка. ру: [сетевое издание]. — 2021. — 27 декабря. — URL: <https://www.fontanka.ru/2021/12/27/70343486/> (дата обращения: 27.11.2024).
2. *Акт по результатам государственной историко-культурной экспертизы ... на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия ... «Здание электростанции ... Санкт-Петербурго-Варшавской железной дороги»* // КГИОП: [сайт]. — URL: <https://clck.ru/3E5Toq> (дата обращения: 27.11.2024).
3. *Бабкина, Л. А. Принципы реконструкции интерьера в стиле боз-ар на примере Варшавского вокзала* / Л. А. Бабкина, Е. О. Бабкина // Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений: сб. науч. тр. II Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участ.). — Москва: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023. — С. 171–176. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=54143343> (дата обращения: 28.11.2024).
4. *Бывшая товарная контора Варшавского вокзала станет офисами* // Деловой квартал-Екатеринбург: [сайт]. — 2023. — 29 августа. — URL: <https://spb.dk.ru/news/237189459> (дата обращения: 27.11.2024).
5. *Возле Малой Митрофаньевской демонтируют Варшавскую железную дорогу* // Канонер: [сетевое издание]. — 2017. — 21 апреля. — URL: <https://kanoner.com/2017/04/21/154796/> (дата обращения: 27.11.2024).
6. *Демина, А. С. Варшавский вокзал как важный элемент градостроительной истории Санкт-Петербурга* / А. С. Демина // Вестник гражданских инженеров. — 2016. — № 6 (59). — С. 29–34. — URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27631822> (дата обращения: 28.11.2024).
7. *Демонтажники хотят сохранить торец пакгауза Варшавского вокзала* // Канонер: [сетевое издание]. — 2013. — 10 января. — URL: <https://kanoner.com/2013/01/10/90247/> (дата обращения: 27.11.2024).

8. *За Варшавским вокзалом завершают снос малярной мастерской* // Канонер: [сетевое издание]. — 2017. — 10 октября. — URL: <https://kanoner.com/2017/10/10/157178/> (дата обращения: 27.11.2024).
9. *За Варшавским вокзалом начался снос, дома-памятники сохраняют* // Канонер: [сетевое издание]. — 2012. — 22 ноября. — URL: <https://kanoner.com/2012/11/22/80060/> (дата обращения: 27.11.2024).
10. *КГИОП не дал вывезти строительный мусор после сноса на Митрофаньевской* // Канонер: [сетевое издание]. — 2020. — 30 января. — URL: <https://kanoner.com/2020/01/30/165139/> (дата обращения: 27.11.2024).
11. *КГИОП обещает добиться наказания для инициаторов пристройки рядом с Варшавским вокзалом* // Фонтанка. ру: [сетевое издание]. — URL: <https://www.fontanka.ru/2024/06/11/73695275/> (дата обращения: 27.11.2024).
12. *КГИОП просит суд обязать собственника выполнить реставрацию регионального памятника «Сарай для императорских поездов Варшавского вокзала» на Малой Митрофаньевской, 5* // Администрация Санкт-Петербурга: [официальный сайт]. — 2022. — 14 сентября. — URL: https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_govcontrol/news/245493/ (дата обращения: 27.11.2024).
13. *Малярную мастерскую Варшавского вокзала доснесут позднее* // Канонер: [сетевое издание]. — 2015. — 27 марта. — URL: <https://kanoner.com/2015/03/27/144288/> (дата обращения: 27.11.2024).
14. *На Митрофаньевской улице снесли две дореволюционные казармы* // Канонер: [сетевое издание]. — 2018. — 25 июля. — URL: <https://kanoner.com/2018/07/25/160185/> (дата обращения: 27.11.2024).
15. *О проекте. История* // VOKZAL 1853: [сайт]. — URL: <https://vokzal1853.ru/about/history/> (дата обращения: 27.11.2024).
16. *Сарай для поездов Варшавского вокзала станет спортивным комплексом* // Канонер: [сетевое издание]. — 2016. — 29 ноября. — URL: <https://kanoner.com/2016/11/29/153108/> (дата обращения: 27.11.2024).
17. *Снесённый пакгауз Варшавского вокзала стал памятником* // Metro Санкт-Петербург: [сетевое издание]. — 2014. — 27 мая. — URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/snesennyy-pakgauz-varshavskogo-vokzala-stal-pamyatnikom-1146791/> (дата обращения: 27.11.2024).
18. *У Варшавского вокзала начался снос исторического пакгауза* // Канонер: [сетевое издание]. — 2013. — 30 марта. — URL: <https://kanoner.com/2013/03/30/105083/> (дата обращения: 27.11.2024).

УДК 75.052:75.021.33–035.8:008 (=161.1) Bushuev
А. Н. Гордин
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ТЕМА НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА В ТВОРЧЕСТВЕ В. Г. БУШУЕВА

В статье автор через воспоминания первых впечатлений от наблюдения за работой над эскизами композиции «Атомная энергия и Жизнь» раскрывает характер творческой личности и особенности художественно-образного языка художника-монументалиста, выпускника «пятого этажа Мухи» профессора кафедры монументально-декоративной живописи СПбГХПА им. А. Л. Штиглица — Владислава Геннадьевича Бушуева.

Ключевые слова: Владислав Бушуев, ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, атомная энергия и жизнь, энкаустика, монументальная живопись, художник-монументалист

Aleksey N. Gordin
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE THEME OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL PROGRESS IN THE WORKS OF V. G. BUSHUEV

In the article, the author, through memories and first impressions obtained in the process of observing the work on the sketches of the compositions “Atomic Energy and Life”, reveals the character of the creative personality and the features of the individual style of the monumental artist, professor of the Department of Monumental and Decorative Painting of the St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz Vladislav G. Bushuev. Particular attention is paid to the history of the creation and stylistic features of monumental compositions associated with the theme of scientific and technological progress and with images of the Ural land.

Keywords: Vladislav Bushuev, Leningrad Higher Art and Design University named after Vera Mukhina, atomic energy and life, encaustic, monumental painting, monumental artist

Знаменитая «Муха» в Ленинграде, пятый этаж, Молодежный зал. Эти определения знали все, кто поступал и окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной (ЛВХПУ). Сегодня переименованное, а скорее возвращенное имя барона А. Л. Штиглица, и называется уже академия — Санкт-Петербургская государственная



Ил. 1. В. Г. Бушуев

художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица). И название у Молодежного зала теперь Большой итальянский зал. Но по-прежнему слышится «Муха», хотя и реже, а в советские времена, «пятый этаж» был своеобразный брэнд, если хотите — знак качества. Потому что на пятом этаже располагался факультет монументально-декоративной росписи. Многие известные художники, выпускники этого факультета, получили признание не только в России, но и за рубежом.

Владислав Бушуев (ил. 1) — один из них, замечательный художник-монументалист, профессор, преподающий на кафедре монументально-декоративной живописи СПГХПА в настоящее время. После успешного окончания ЛВХПУ выполнил ряд крупных монументальных работ, в их числе в Ленин-

граде — Санкт-Петербурге, Соликамске, Торжке, Сосновом Бору и т. д.

Наше знакомство состоялось в большом выставочном зале (Молодежном зале). Двухъярусный зал напоминает двор итальянского палаццо. Здесь мне открылось впервые нечто, подобное огромной творческой мастерской. На стенах были закреплены большие, до пола свисающие картоны, раскрытые в цвете. Вдруг в зал быстро вошел человек и направился к этим картонам. Было что-то около одиннадцати утра. Я находился на втором ярусе галереи, что опоясывает весь «молодежный зал». С большим интересом я наблюдал, как человек, спокойно и деловито стал подготавливать рабочее место: открывать краски, подготавливать колера. Художник. Время для меня остановилось. Мне некуда больше спешить ... Можно бесконечно смотреть как горит огонь, как течет река и как творит художник.

На моих глазах происходит процесс творчества! Впервые для меня, тогда еще молодого студента, первокурсника, открывалось то, что бывает скрыто от остальных, работа художника-монументалиста.

Наше знакомство состоялось здесь, очень просто, даже буднично. Как говорится в известной поговорке «рыбак рыбака видит издалека». Мы оказались земляками. Уже на выходе разговорились, познакомились.



Ил. 2. Эскиз к энкаустической росписи горячим способом в интерьере ЛАЭС «Атомная энергия и жизнь» (фрагмент)

«Владислав Геннадьевич Бушуев родился 19 марта 1946 года в деревне Мостовой Пермской области. С детства решил стать художником и занимался в изостудии Дворца пионеров г. Перми. В 1970 году он закончил Ярославское художественное училище, а в 1976 году стал выпускником Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной» [2].

В год выпуска — 1976 г. Владислав Бушуев начал творческую работу — роспись «Атомная энергия и жизнь».

Каждый день в одно и тоже время выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, защитивший дипломный проект на тему «Атомная энергия и жизнь» воплощал в цвете картоны в натуральную величину. Молодежный зал был в его распоряжении — его лабораторией, мастерской. В процессе работы что-то дополнял, что-то полностью изменял.

С большой свободой, безошибочно и уверенно используя возможности материала, художник Бушуев широкими мазками покрывает картон, живо передавая характерные особенности изображаемого. Со стороны глядя на это действо, я был поражен легкостью, с которой автор создавал изображение — мне так казалось, это уже потом, когда сам закончил знаменитый «пятый этаж» и стал работать, понял, какой труд за этой легкостью стоит. Если проследить размещение насыщенных по тону мест, то видно, как они «держат» диагональ композиции и выделяют главное. С большим мастерством передано движение фигур, пластика и складки одежды (ил. 2–4).

Фриз, опоясывающий внутреннее помещение станции, представляет многофигурную композицию, которая исключительно динамична. В данном случае архитектурная среда мало выразительна, но роспись создает



Ил. 3. Эскиз к энкаустической росписи горячим способом в интерьере ЛАЭС «Атомная энергия и жизнь» (фрагмент)



Ил. 4. Эскиз к энкаустической росписи горячим способом в интерьере ЛАЭС «Атомная энергия и жизнь» (фрагмент)

насыщенное пространство. Несмотря на большое количество фигур, Бушуев избежал однообразия и повторения. Пластическое развитие формы определяет весь строй произведения. Масштабность пропорций, обобщение, условное пространство вызывают ощущение мощного процесса, запущенного человеком и управляемого им самим — человеком-ученым.

Картоны поразили зрелостью художественного мышления. Личностное отношение художника к теме подсказало сложный ход построения структурного пространства композиции.

Атомная станция в Сосновом Бору представляет собой объект стратегического значения. Раскрыть тему — задача не из легких. Владислав Бушуев доказал, что накопленный опыт и жизненная закалка, профессиональное



Ил. 5. Картон к энкаустической росписи горячим способом в интерьере ЛАЭС «Атомная энергия и жизнь» (фрагмент)

мастерство художника способны разрешить поставленную задачу. В данном случае архитектурная среда мало выразительна, но роспись создает насыщенное пространство.

Погружение и знание темы, вот что отражено в работе. Остро и разнообразно трактованы образы великих ученых-физиков Резерфорда, Нильса Бора, Эйнштейна, Курчатова, Кюри, отличающихся убедительностью и выраженным индивидуальным характером. При всей узнаваемости созданные им портреты обладают огромной энергетикой, многозначительностью и благородством. Автор наделяет их смыслом не только, на уровне внешнего сходства, но и как-бы изнутри. В них сосредоточилась вся энергия первооткрывателей. Формулы и символы, лишь усиливают значение раскрываемой темы — темы мирного атома. Символ атома, как символ науки и технического прогресса. Художник смог донести суть замысла и раскрыть достойно, правдиво, средствами живописи труд физиков-ядерщиков через собственное видение. При этом эмоциональная выразительность его произведения достаточно велика и надолго остается в памяти. Изображение становится зримым, доходчивым знаком нового, передового, эмблемой мирного атома. Чувствуется ощущение эпохи, загадочность мира, Вселенная и тайна красоты, смысл бытия.

Гуманизмом пронизана вся композиция, но триумфом является центральная группа, фигура женщины с ребенком (ил. 5) — символ торжества

жизни. Жизнь и созидательность органично соединились, и Владислав Бушуев убедительно показал всю красоту своим живописным произведением.

Стремясь к передаче внутреннего состояния в момент открытия и поиска, Бушуев разделяет плоскости границ, контраст повышает силу воздействия, а восковая мягкая техника, выбранная для исполнения — понижает. Именно требовательность к себе и своему делу дают результат.

Все эти качества можно было видеть со стороны, когда Владислав трудился в молодежном зале над картонами. А также на выставке в Манеже, где был показан весь комплекс подачи от эскиза до фрагмента в материале — результат четырех лет работы.

Сама экспозиция выставки монументального искусства впечатляла своим наполнением. Были представлены почти все виды и возможности, по тем временам, монументального искусства, призванного служить людям. Это было время, так называемого застоя, хотя, оглядываясь в эти семидесятые-восемидесятые года, начинаешь понимать, — все было не так плохо. Были заказы, работали художественные фонды, монументалисты имели возможность раскрыть свой талант в архитектуре. Неизгладимое сильное чувство своей мощью на выставке у меня вызвал эскиз Владислава для атомной Ленинградской станции в интерьере с названием «Атомная энергия и жизнь», а также фрагмент в масштабе 1:1 росписи в технике горячая энкаустика.

Для воплощения задуманного была выбрана техника росписи восковыми красками — энкаустика. Нам неизвестно кто первый открыл эту технику. Несколько тысяч лет уже использовали воск. (В античном мире «воск» служил синонимом слова «краска»). Открытие фаюмских портретов всколыхнуло волну интереса к восковой живописи. После экспериментов на пробниках, Владислав Бушуев уже знал пропорции и особенности материала, что поверхность приобретает матовый полупрозрачный вид. По окончании росписи, на основе опыта В. Бушуев выпускает пособие по энкаустике. С течением времени энкаустическая роспись не меняет своего первоначального цвета и остается всегда как бы только что написанной. Забегая вперед, скажу, что пробники, написанные в тех семидесятых годах, прошлого века, выглядят сегодня как будто только что выполненные.

Стоит отметить, что монументалист-Бушуев и живописец-Бушуев неразделимы. Он одинаково ищет структурную целостность и на холсте, и в архитектуре. Удивительно скромный, без суеты, спокойно делает свою работу. Его романтическая окрыленность творчества во многом обусловлена его родиной — природой края Урала «с его могучими ритмами пространства и звучными, сочными цветовыми контрастами» [1].

«Школа» пятого этажа позволяет свободно владеть рисунком и его графическим материалом — углем, композицией, колористическим даром, формирует неповторимый художественный вкус и воображение.



Ил. 6. Чердынь. Гром небесный. 2009, холст, масло, 119 × 89

Уровень мастерства позволяет ему решать любые творческие задачи. При этом всякие претензии и амбиции, свойственные «Маэстро» (гениям), Владиславу чужды, несмотря на то, что он в 1981 г. награжден медалью «Лучшая работа года» и в 2022 г. золотой медалью Союза Художников России за «Духовность, Традиции, Мастерство».

В настоящее время В. Бушуев является профессором на кафедре монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Его педагогическая деятельность состоит в передаче мастерства, воспитании вкуса. Эта часть его жизни заслуживает отдельного разговора.

Мне кажется, будет интересно познакомиться с живописью, которая для неподготовленного зрителя может быть не всегда понятна. Эта живопись состояния образа. Стиль Бушуева выделяет его живопись из общего ряда. Если это пейзажи, то они полны космического мироощущения. Портреты выразительные и по-своему каждый несет образ и психологическую характеристику.

Отражая красоту реального мира, образы, созданные художником, почти всегда содержат иносказание, несут черты поэтического обобщения. Изображения, развернутые на плоскости, обладают своей структурой.



Ил. 7. В. Бушуев. Могучий Урал. Пермская художественная галерея, 2001, холст, масло, 152 × 204

Тонкий ассоциативный мотив сквозит в его произведениях последнего времени. Природа стала своеобразной творческой мастерской (ил. 6).

Черта космического мироощущения чувствуется в пейзажах, ассоциативных композициях.

Бушуев открыл собственный взгляд в пейзажах: «Первозданность», «Заколдованность», «Излом земли». Цветовые поэмы напоминают известные сказы Бажова. «Могучий Урал» (ил. 7) — подлинный образ мысли, мотив, в котором символически угадывается силуэт медведя. Здесь, как сам В. Г. Бушуев говорит: «он добился активного структурно-модульного конструирования холста». Глядя на это произведение, чувствуешь мощь и силу природы, возникает цепь образных ассоциаций, летопись древней эпохи.

Его жизненная закалка, убежденность и преданность профессии позволяют и сегодня быть в творческом строю.

Можно с уверенностью сказать, что искусство Владислава Бушуева несет зрителю духовную радость.

Литература

1. *Башинская, И.* Владислав Бушуев // Секция монументального искусства Санкт-Петербургского Союза художников: [сайт]. — URL: <https://www.stenaspbsh.ru/vladislav-bushuev> (дата обращения: 14.02.2025).
2. *Живая традиция в творчестве Владислава Бушуева* // Санкт-Петербургский союз художников: [сайт]. — URL: <https://spbsh.ru/vladislav-bushuev/> (дата обращения: 14.02.2025).
3. *Художник Владислав Бушуев*: [официальный сайт]. — URL: <https://vg-bushuev.wixsite.com/artist> (дата обращения: 14.02.2025).

УДК 75.052:725.945:7.036.1:061.43 (4/9) (=161.1)

Гэ Цзюньбай

Чанчжоу, Китайская Народная Республика

Российский институт истории искусств

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО
ИСКУССТВА НА СЕЛЬСКУЮ ТЕМУ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ОФОРМЛЕНИИ ПАВИЛЬОНОВ ВСХВ — ВДНХ —
ВСЕРОССИЙСКОГО ВЫСТАВОЧНОГО ЦЕНТРА**

В статье, исследуемой с целью выявления и уточнения утраченных и забытых ныне произведений монументального искусства на сельскую тему, использованных при оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ, 1939), Выставки достижений народного хозяйства (ВДНХ, 1954–1960-е) и выставок современного Всероссийского выставочного центра (ВВЦ) в Москве, рассматриваются характерные особенности искусства социалистического реализма в творчестве советских живописцев и скульпторов.

Ключевые слова: сельская тема, произведения советского изобразительного искусства, социалистический реализм, ВСХВ — ВДНХ — ВВЦ

Ge Junbai

Changzhou, Jiangsu Province, China

Russian Institute of Art History

**WORKS OF SOVIET MONUMENTAL ART ON A RURAL
THEME IN THE ARTISTIC DESIGN OF THE PAVILIONS OF
THE VSHV—VDNKH — ALL-RUSSIAN EXHIBITION CENTER**

In this article, which is being investigated in order to identify and clarify lost and forgotten works of monumental art on a rural theme, used in the design of the pavilions of the All — Union Agricultural Exhibition (VSHV, 1939), the Exhibition of Achievements of the National Economy (VDNH, 1954–1960) and exhibitions of the modern All-Russian Exhibition Center (VVC) in Moscow, The characteristic features of the art of socialist realism in the works of Soviet painters and sculptors are considered.

Keywords: rural theme, works of Soviet fine art, socialist realism, VSHV—VDNKh — VVC

Одной из самых востребованных тем в изобразительном искусстве разных стран является тема сельского труда, а одними из наиболее часто встречающихся образов — образы сельских тружеников, неизменно привлекавшие внимание живописцев, графиков, скульпторов и мастеров декоративно-прикладного искусства. Сельская тема нашла воплощение

и «во всех видах русского искусства XX в., а с довоенных и послевоенных, 1950 гг., стала ключевой в советской живописи социалистического реализма и “сурового стиля”, о чем наглядно свидетельствуют произведения из огромного собрания Государственного Русского музея» [3, с. 106]. Неудивительно, что сельская тема и образы сельских тружеников стали ведущими в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ), открытой в Москве 1 августа 1939 г. [6, с. 450], и в оформлении ее преемницы — вновь открытой 1 августа 1954 г. после масштабной реконструкции ВСХВ [6, с. 530], когда на территории огромного выставочного пространства бывшего Останкинского парка нашли свое воплощение выдающиеся архитектурные постройки, представлявшие собой подлинные памятники советской эпохи и образцы стиля социалистического реализма, господствовавшего в те годы в искусстве и культуре Советского Союза.

Актуальность темы статьи обусловлена необходимостью и важностью объективного подхода к изучению монументального искусства и художественной культуры Советского Союза середины и начала второй половины XX в., охватывающих периоды сталинской эпохи и начинающейся «хрущевской оттепели», когда огромное значение придавалось идеологии произведений искусства и выставочных проектов, включающих художественные произведения. Их рассмотрение с позиции нашего времени, а также с учетом забытых и подчас недооцененных произведений социалистического реализма, критически воспринимаемых работ советских художников сталинской эпохи, является важной и актуально значимой частью современного искусствоведения. Не случайно уже в наши дни силами Государственной Третьяковской галереи удалось «вернуть к жизни» ряд монументальных полотен, обнаруженных спрятанными в старых выставочных павильонах и считавшихся безвозвратно утраченными для советской культуры. Отреставрированные в начале XXI в., они вновь экспонируются в обновленных павильонах Всероссийского Выставочного Центра (ВВЦ), но уже как значимая часть нового выставочного проекта Государственной Третьяковской галереи [5].

Идея создания Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве была связана с грядущим 20-летием советской власти, а потому изначально носила идеологический характер. В столице это была уже вторая по счету выставка. «Первая Всесоюзная сельскохозяйственная и промышленно-кустарная выставка в Москве, возведенная по генеральному проекту застройки И. В. Жолтовского и главного архитектора А. В. Щусева [6, с. 394], по решению партии и правительства была открыта 19 августа 1923 г. [6, с. 394] с целью «подсчитать силы земли, ознакомиться с особенностями краев, республик, областей, подвести итог производительным силам страны, вступающей на путь восстановления после долгих лет империалистической бойни и гражданской войны» [2, с. 7]. Не менее значимой целью выставки 1923 г. являлась демонстрация основ Ленинского кооперативного плана — «плана перехода от мелкого единоличного хозяйства

к хозяйству кооперативно-социалистическому», в результате чего «выставка пропагандировала постепенное внедрение в сельское хозяйство начал кооперации как в области сбыта, так и в области производства сельскохозяйственных продуктов» [2, с. 7].

В 1930–1934 гг., после завоевания власти и решения исторической задачи пролетарской революции, а также в процессе «перевода миллионов мелкособственнических крестьянских хозяйств на путь колхозов, на путь социализма»¹, «только после окончательного закрепления этой победы партии и народа могла возвестись у Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 52-метровая колонна победы», на высоте которой «с золотистым снопом социалистического изобилия стоят, приветствуя Красную Москву», скульптурные образы тракториста и колхозницы» работы ленинградских скульпторов Р. П. Будилова и А. А. Стрекавина [2, с. 7] (ил. 1).

Открытие выставки 1939 г., приуроченное ко Второму Всесоюзному съезду колхозников-ударников, служило доказательством «успехов колхозного строительства в Советской стране и показывало достижения «колхозов, совхозов, машинно-тракторных станций, колхозных животноводческих ферм, а также достижений передовиков и организаторов социалистического сельского хозяйства» [2, с. 1].

Строительство выставочных павильонов ВСХВ началось во второй половине 1930 гг. с постройки временных деревянных сооружений, представлявших Белоруссию, Украину, Туркмению, закавказские республики и т. д., однако к запланированному юбилею завершить работу не удалось, поэтому датой торжественного открытия ВСХВ было определено 1 августа 1939 г. [6, с. 450].



Ил. 1. Тракторист и колхозница. Скульптурная композиция на Башне Главного павильона ВСХВ — ВДНХ. Архитекторы В. А. Щуко, В. Г. Гольфрейх, А. П. Великанов, Ю. В. Щуко. Скульпторы Р. П. Будилов и А. А. Стрекавин. Москва, 1939

¹ Цит по: Краткий курс истории ВКП (б). См. [2, с. 7].

Выставка создавалась по территориально-отраслевому принципу. Занимая более 140 га, она включала свыше 250 зданий и сооружений. В число наиболее значительных павильонов входили Главный павильон (архитекторы В. А. Щуко, В. Г. Гольфрейх и др.), павильон Узбекской ССР с беседкой, выполненный народными мастерами (арх. С. Н. Полупанов), павильон «Механизация» в виде гигантского эллинга со стеклянной кровлей (в 1964 г. переименован в павильон «Космос») и др. По-прежнему выделялась арка Главного входа (арх. Л. М. Поляков) с парной скульптурой «Тракторист и колхозница», стоящей на соседней с ней декорированной колонне.

Отраслевые же павильоны — «все эти прекрасные дворцы зерна, хлопка, животноводства, все эти легкие, красивые здания, представляющие советское плодоводство, шелководство, пчеловодство, разведение промышленного зверя и птицы, рыбное хозяйство, добывание торфа, — подводя итоги достигнутого, тут же наглядно и красочно» [2, с. 9] показывали пути, лежащие перед каждой из перечисленных отраслей.

На ВСХВ экспонировались также тематические выставки и произрастали образцы сельскохозяйственных культур, привезенные из разных регионов страны. Из художественных произведений на ВСХВ доминировала скульптура. Она представляла собой разнообразные формы связи пластического искусства и архитектуры: статуи; композиции на фронтонах, венчающие здания; монументы, организующие пространство площадей; скульптурные фигуры и группы перед фасадами павильонов; монументальные рельефы на их стенах. Это была также скульптура фонтанов и так называемая парковая скульптура, портретные образы сельских тружеников и ученых, образы разнообразных сельскохозяйственных животных и птиц. На строительстве выставки трудились почти сто пятьдесят скульпторов, а число выполненных ими работ достигало полутора тысяч. В их состав входили также монументальные композиции, ставшие визитными карточками ВСХВ и ВДНХ. Прежде всего, это монументальные фонтаны «Дружба народов» (архитекторы К. Т. Топуридзе, Г. Д. Константиновский, скульпторы З. В. Баженова, А. И. Тенета, И. М. Чайков и др.), «Каменный цветок» (арх. Топуридзе, скульптор П. И. Добрынин), «Золотой колос» (архитекторы К. Т. Топуридзе, Г. Д. Константиновский, скульптор П. И. Добрынин и др.). На внешнем фасаде павильона «Казахстан» выразительный барельеф представлял собой национальные типы сельских тружеников и животных республики. Согласно замыслу, «искусство на выставке должно было дать произведения, в ярких образах рисующие сельское хозяйство, культуру, быт и политическую жизнь страны социализма» [7, с. 86].

ВСХВ выдвинула перед художниками «поистине необозримый диапазон тем», огромный территориальный охват, многообразие национальных культур и множество разных жанров.

Перед фасадом Главного павильона стояли две огромные по своим размерам скульптуры вождей, изображающие В. И. Ленина и И. В. Сталина. Пятиметровая гранитно-бетонная статуя И. В. Сталина, воздвигнутая по проекту архитектора И. Г. Таранова и скульптора С. Д. Меркурова, была установлена в 1941 г. на площади Механизации и электрификации сельского хозяйства СССР (впоследствии более известной как павильон «Космос»). В 1951 г. статуя была демонтирована в ходе обновленного плана реконструкции ВСХВ.

Ранее, в 1939 г., перед северным входом на выставку на постаменте высотой в десять метров была установлена известная скульптурная группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница», созданная в 1937 г. для Всемирной выставки в Париже, где она стояла на павильоне 34-метровой высоты, что придавало композиции более выигранный масштаб, нежели на московской выставке. Парная скульптурная группа «Рабочий и колхозница», состоящая из устремленных вперед мужской и женской фигур, поднимающих над головами серп и молот, была признана подлинным памятником монументального искусства, «идеалом и символом советской эпохи», эталоном социалистического реализма (ил. 2). Автором композиционного замысла был архитектор Б. М. Иофан, а пластического воплощения из нержавеющей хромоникелиевой стали — скульптор В. И. Мухина. После реставрации в начале XXI в. скульптура была переустановлена на павильоне, повторяющем оригинальный проект Б. М. Иофана на парижской выставке. Высота скульптуры после реставрации составила 24,5 м, а высота павильона-постамена — 34,5 м.

Упомянутая выше скульптурная группа Р. П. Будилова и А. А. Стрекавина «Тракторист и колхозница» символизировала радость труда и зажиточной жизни. В едином порыве образы тракториста и колхозницы подняли высоко в небо тучный сноп пшеницы, воспринимаемый как символ Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ил. 3). Скульптурная группа открывала вход на огромную по своим размерам Площадь колхозов, где у подножья башни расположились большие фонтаны,



Ил. 2. Парная скульптурная группа «Рабочий и колхозница», 1937. Нержавеющая хромоникелиевая сталь. Архитектор Б. М. Иофан, скульптор В. И. Мухина. Установлена в 1939 г. перед северным входом на ВСХВ — ВДНХ — ВВЦ, Москва



Ил. 3. Тракторист и колхозница. Р. П. Будилов и А. А. Стрекавин. Скульптурная композиция на Главной арке ВСХВ — ВДНХ. Москва, 1939

цветники и клумбы, образующие живописный цветник причудливой формы с серпом и молотом в центре.

Примером подлинного синтеза искусств на ВСХВ считалось оформление Арки Главного входа, предпринятого в процессе совместной работы архитектора Л. М. Полякова и скульптора Г. И. Мотовилова. Декорирующие портал рельефы удачно сочетались с архитектурными формами, раскрывая тему всего сооружения. Интерес Мотовилова к монументально-декоративной пластике особенно ярко проявился в двадцатиметровом фризе, изображающем праздник урожая на стене, соединяющей Главный павильон с высотной башней, которая при перестройке павильона не сохранилась.

Другое известное произведение Мотовилова на ВСХВ — рельефные образы неторопливо идущих со снопами хлеба крепких землеробов и трактористов, направляющих вперед колонну машин, а также молодых женщин, размеренно идущих с корзинами фруктов; узбечки, несущей полный передник хлопка; группы колхозников — мужчин и женщин, ведущих племенного быка, детей — девочки с тонкорунным бараном и мальчика, крепко прижимающего петуха; «все это было удачно объединено композицией в одно широкое и торжественное шествие, символизирующее



Ил. 4. Скульптурная композиция «Боец с быком» на крыше парадного фасада павильона «Главмясо» («Мясная промышленность»). Н. А. Конгиссер, 1954

успехи социалистического земледелия и животноводства, достигнутое благодаря колхозному строю» [4, с. 175].

Следует отметить, что значительное место на ВСХВ занимали произведения художников-анималистов, созданные как в виде пластических композиций, так и в виде живописных полотен. Это, например, скульптурные произведения «Корова» и «Кобыла с жеребенком», установленные близ павильона «Животноводство», огромные, мастерски исполненные И. С. Ефимовым композиции «Быки» у павильона «Главмясо» и композиция Н. А. Конгиссера «Боец с быком» на его крыше (ил. 4), а также «Зубробизон» П. А. Баландина и «Олень» Л. А. Кардашова перед павильоном Дальнего Востока и др. Видное место в павильоне «Звероводство и охота» занимали произведения бригады молодых скульпторов под руководством известного анималиста В. А. Ватагина.

В 2014 г. в одном из залов Центрального павильона была обнаружена фальшивая стена, за которой на протяжении десятилетий находилась в замурованном состоянии большеформатная скульптурная композиция — горельеф «Знаменосцу мира, советскому народу — слава!», состоящий из множества человеческих фигур в полный рост (ил. 5). Изображенные люди с гордо поднятыми головами на фоне развивающихся флагов шли



Ил. 5. Горельеф «Знаменосцу мира, советскому народу — слава!», 1954.
Коллектив скульпторов под руководством Е. В. Вучетича

навстречу зрителю. Композиция, созданная в 1954 г., включала около полутора тысяч гипсовых, тонированных под бронзу, скульптур. Автором горельефа шириной более 13 м, высотой свыше 7 м, глубиной композиции — 73 см выступил коллектив скульпторов во главе с выдающимся мастером, академиком Академии художеств СССР, Героем Социалистического Труда Е. В. Вучетичем. В настоящее время, после завершения реставрации, это уникальное произведение монументального искусства вновь представлено на обозрение в Центральном павильоне ВВЦ.

Гипс тонированный. Высота — свыше 7 м, ширина — свыше 13 м, глубина композиции — 73 см. После завершения реставрации восстановлен в Центральном павильоне ВВЦ

В 1954 и 1958 гг. для вестибюля павильона «Мясная промышленность» живописец Б. С. Щербаков написал два большеформатных панно на тему «Молочно-мясное производство в СССР», изображающие стадо коров и быков в летнем пейзаже. Первая картина имела размеры 4,7 × 3 м, ее нашли спрятанной в павильоне «Животноводство» (ил. 6). Вторая картина с размерами — 4 × 5 м. В настоящее время оба отреставрированные произведения выставлены в павильоне ВВЦ «Центральный».

Экспонаты Главного павильона ВСХВ размещались в пяти залах, посвященных о победе социализма в стране Советов, о расцвете колхозного строя и зажиточной жизни колхозного крестьянства [2, с. 15].

Подтверждая идеологический характер ВСХВ, во вводном зале Главного павильона посетителей выставки встречали два известных панно работы художника П. П. Соколова-Скаля 1939 г. — «Взятие Зимнего



Ил. 6. Б. С. Щербаков. Молочно-мясное производство в СССР (для павильона «Мясная промышленность»), 1954. Холст, масло. 4,7 × 3 м

дворца» и «Выступление В. И. Ленина с броневика у Финляндского вокзала в Петрограде в апреле 1917 года». В центре вводного зала и у торцовых стен были установлены скульптуры знатных людей страны, героев разных отраслей труда, «доблестных защитников родины: П. Н. Ангелиной и М. М. Громова, А. С. Демченко и Д. Джамбула, Т. Г. Лысенко и И. Н. Мошляка, И. Д. Папанина и А. Г. Стаханова» [2, с. 17].

На Площадь колхозов выходили фасады двенадцати зональных и республиканских павильонов, вокруг которых были посажены «шелковица, каштаны и чинары, привезенные из Средней Азии, кедр и пихта с Дальнего Востока, вишни, черешни, пирамидальные тополя, плакучие ивы, яблони и акации, доставленные с Украины, горные сосны и платаны Кавказа, зеленые ели и белоснежные березы Белоруссии, кипарисы Крыма» [2, с. 12]. Внешний вид каждого павильона отражал национальное своеобразие республики.

Новаторы передовой для тех лет сельскохозяйственной науки в СССР — И. В. Мичурин, Т. Д. Лысенко, Н. В. Цицин и др. — изображались на полотнах художников А. М. Герасимова, Ф. А. и И. А. Модоровых и др. Особый стенд посвящался передовому ученому страны, академику В. Р. Вильямсу. На большеформатной картине Е. В. Ильина «Академик Вильямс с колхозниками» ученый изображен в момент беседы с колхозниками, «пришедшими к нему за советом» [2, с. 20].

Из центрального зала посетители переходили в третий зал, отражающий победу колхозного строя в советской деревне. Характерно, что на первом стенде, посвященном борьбе партии за коллективизацию, экспонировалась копия картины художника С. А. Коровина «На миру» (1893), известная по дореволюционной коллекции живописи Третьяковской

галереи, и не сохранившаяся до наших дней картина художника И. Г. Дроздова «Колхозное собрание», свидетельствующая о социально-политических изменениях в жизни советского крестьянства.

Между этими полотнами размещалась горельефная композиция «Группа колхозников со знаменем» работы И. Л. Слонима, С. А. Рабиновича, Н. Л. Штамма, А. Н. Антропова и С. М. Орлова, а на стенде — два живописных панно молодого в те годы живописца А. А. Пластова — «Весенний сев» и «Праздник в колхозе» — одноименный вариант картины, экспонировавшейся ранее на масштабной выставке «Индустрия социализма». Однако, по мнению критика О. Бескина, «исключительно высокой оценки» заслуживала третья картина Пластова на ВСХВ — «Объездчик табунов» — в павильоне «Животноводство». Единственным ее недостатком являлось неудачное экспонирование над дверью, в то время как это панно «должно было служить одним из живописных центров павильона» [1, с. 105]. Основное же его достоинство, по мысли критика, заключалось в «абсолютной гармонической ритмичности» [1, с. 126], что для монументальной живописи имело чрезвычайно важное значение. «Мягкое, волнообразное движение линии, цвета и света делает это панно подлинно музыкальным. Группы лошадей прекрасно переключаются со стогами на заднем плане, с самим движением фигур объездчика на переднем» [1, с. 126].

В соседнем зале экспонировались примеры «советской агробиологической науки в живописи». При входе в зал Главного павильона бросалось в глаза огромное полотно группы А. П. Бубнова, Т. Е. Гапоненко и Д. А. Шмаринова, эмоционально изображавшее «Мастеров стахановских урожаев» (1939), «рапортующих о победах социалистического земледелия» [2, с. 19]. Данное панно было призвано «служить одним из основных художественно-идейных акцентов павильона» [3, с. 105], однако в связи с неудачным размещением — вопреки своим огромным размерам, «втиснутым в узкий коридорообразный зал», ни с одной точки зрения картину невозможно было «охватить взглядом» [1, с. 105]. Досадным примером явился также триптих художника Г. К. Савицкого «Бега», «Скачки» и «Маневры», в павильоне «Животноводство». Исполненный по заданному формату, триптих занял место в павильоне в два раза меньше нужного размера. Открывшиеся под панно пустоты, по признанию критиков, пришлось срочно заполнять разнообразными фотографиями и таблицами, что искажало художественное впечатление от живописи.

Тем не менее, выставка явилась важным этапом в развитии советского искусства, а основной предпосылкой удачи художников-живописцев, по признанию критики тех лет, стала «идейная насыщенность ее реалистического образа», когда художник во всем изображенном им «трепетно ощущает человеческое начало» в этой идейности. Такой художник глубоко чувствует и ясно сознает цель как счастье всего трудового народа, успехи сельского хозяйства как результат одухотворенного труда крепких



Ил. 7. А. А. Дейнека. Открытие колхозной электростанции.
Панно для Главного павильона ВСХВ, 1952. Темпера, 235 × 295 см,
ныне — собрание Третьяковской галереи

молодых, новых людей, а людей этих — как драгоценный результат новых человеческих отношений [1, с. 115].

Анализируя монументальную живопись на ВСХВ в 1940 г., критик О. Бескин констатировал, что «художники, вопреки труднейшим условиям, в которые они были поставлены, со своей задачей справились. Сельскохозяйственная выставка показала «серьезный этап в истории становления монументальных форм советского изобразительного искусства» [7, с. 104]. Убедительно подтверждают это также два панно 1939 г. бригады С. Я. Адливанкина, В. Васильева, М. А. Гордона, Е. С. Зерновой, Г. Г. Нисского, И. Л. Пастернака и Ю. И. Пименова — «Встреча героев Хасана с колхозниками Дальнего Востока» и «Приезд переселенцев в приамурский колхоз» [7, с. 117], а также живописное панно «Открытие колхозной электростанции» А. А. Дейнеки для Главного павильона ВСХВ 1952 года создания размером 235 × 295 см, ныне — собрание Третьяковской галереи (ил. 7) и его же плафон «Лыжницы. Переход Улан-Удэ — Москва» для павильона Дальнего Востока. Темпера, 1939 (ил. 8), полотна художников С. А. Павловского, Ф. К. Лехта, А. Д. Гончарова, Л. А. Бруни, О. Т. Павленко и др.



Ил. 8. А. А. Дейнека. Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы. Эскиз плафона для павильона «Дальний Восток» на ВСХВ, 1939. Бумага, гуашь, белила. 54,4 × 124,4 см, ныне — Курская картинная галерея

Специфика монументальной живописи на ВСХВ состояла в том, что ее отличала «абсолютная точность, ясность, взвешенность и выверенность композиции», а реальные факты, дела и люди, изображенные в такой композиции, должны были «смотреться как нечто приподнятое над обычным бытовым уровнем [1, с. 116].

С 1948 по 1954 гг. прошла реконструкция ВСХВ, а с 1958 по 1986 гг. ВСХВ была преобразована в Выставку достижений народного хозяйства (ВДНХ). 16 июня 1959 г. в Москве на территории ВСХВ открылась Постоянная выставка достижений народного хозяйства (ВДНХ) СССР [6, с. 550] как крупнейший экспозиционный, музейный и рекреационный комплекс в мире.

С 1992 по 2013 гг. в Останкинском районе Северо-Восточного административного округа города Москвы был создан Всероссийский выставочный центр (ВВЦ), крупнейший выставочный комплекс Москвы, вошедший в пятьдесят крупнейших выставочных центров мира, а с 2013 по 2018 гг. произошло возвращение исторического вида и возрожденного имени ВДНХ, ее масштабная реконструкция и была разработана новая концепция развития, включающая дальнейшую реализацию программы «Возрождение ВДНХ».

В этот период были выявлены большеформатные полотна, входившие в прежние экспозиции ВСХВ — ВДНХ. Среди них в сентябре 2014 г. в цокольном этаже намотанной на барабан и подвешенной к потолку павильона «Центральный» была обнаружена самая масштабная из известных ранее работ народного художника СССР А. М. Герасимова и его авторского коллектива, в который входили художники Г. Горелов, Н. Денисовский, Н. Дрючик, Р. Зенькова, А. Папикян, — картина 1953 года создания «Второй Всесоюзный съезд колхозников и ударников труда» (холст, масло, 6,75 × 11 м) (ил. 9).



Ил. 9. Г. Горелов, Н. Денисовский, Н. Дрючик, Р. Зенькова, А. Папикян во главе с А. М. Герасимовым. Второй Всесоюзный съезд колхозников и ударников труда 11–17 февраля 1935 года. Холст, масло, 6,75 × 11 м, 1953. ВДНХ — ВВЦ, Москва

Уже в наши дни средства массовой информации с восхищением отмечали, что все портреты были «мастерски прописаны, виртуозно передана динамика и эмоциональный накал этого исторического момента» [5]. Его значимость состояла в том, что на изображенном в картине съезде колхозников и ударников труда 11–17 февраля 1935 г. именно его участники выступили с инициативой о создании ВСХВ. Однако в период развенчания культа личности Сталина картину изъяли из экспозиции павильона, и она считалась утраченной. Реставрация картины явилась важной частью современного проекта Третьяковской галереи. Данный пример в полной мере подтверждает необходимость восстановления лучших произведений монументальной живописи социалистического реализма, экспонировавшихся на ВСХВ — ВДНХ, и их всестороннего изучения. Процесс реставрации должен завершиться к февралю 2025 г., причем наблюдать за ним могут все желающие. Затем картину планируют вернуть «на ту же самую стену, где она и висела 60 лет назад» [5].

Литература

1. *Бескин, О.* Монументальная живопись // Искусство. — 1940. — № 1. — С. 103–126.

2. *Всесоюзная сельскохозяйственная выставка: путеводитель* / Главный выставочный комитет ВСХВ. — Москва: ОГИЗ: Сельхозгиз, 1939. — 192 с.
3. *Гэ Цзюньбай*. Многоликость сельской темы в русской живописи XX столетия (по материалам собрания Государственного Русского музея) // *Временные и пространственные аудиальные и визуальные искусства в культуре и науке Европы и Азии: сб.* — Санкт-Петербург: РИИИ, 2024. — С. 105–110.
4. *История русского искусства*: в 13 томах. Т. 12 / под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. — Москва: Изд-во АН СССР, 1953–1969.
5. *Новая незабываемая встреча Герасимова с народом* // *The Art Newspaper Russia*: [сайт]. — 2014. — 17 сентября. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/780/> (дата обращения: 20.01.2025).
6. *Россия*. Хроника основных событий. IX–XX вв. — Москва: РОСПЭН, 2002. — 896 с.
7. *Сосфенов, И.* Выставка как художественное целое // *Искусство*. — 1940. — № 1. — С. 84–102.

Научный руководитель — Елена Пантелеевна Яковлева, доктор искусствоведения, профессор Российского института истории искусств.

УДК 730:73.03:7.071.1:745.511:246.3 (=161.1) Клыков

Т. И. Долженкова

Курск, Россия

Советский социально-аграрный техникум имени В. М. Клыкова

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ РЕЗНЫХ ИКОН В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА В. М. КЛЫКОВА (1939–2006)

Статья посвящена анализу скульптурных икон в творчестве советского и российского скульптора В. М. Клыкова, ставшего одним из инициаторов монументальной православной скульптуры. Помимо трехмерных памятников, мастер создал ряд резных барельефов, изображающих святых. Новая форма стала примером обращения к традиции резных икон, распространенной в русском православном искусстве.

Ключевые слова: резные иконы, традиции, барельефы, В. М. Клыков, скульптура, наследие

Tatyana I. Dolzhenkova

Kursk, Russia

V. M. Klykov Soviet Socio-Agrarian Technical School

AN APPEAL TO THE TRADITION OF CARVED ICONS IN THE WORK OF SCULPTOR V. M. KLYKOV (1939–2006)

The article is devoted to the analysis of sculptural icons in the work of the national artist V. M. Klykov, who became one of the initiators of monumental Orthodox culture. In addition to three-dimensional monuments, the master created a number of carved bas-reliefs depicting saints. The new form became an example of an appeal to the tradition of carved icons, common in Russian Orthodox art.

Keywords: carved icons, traditions, bas-reliefs, V. M. Klykov, sculpture, heritage

За последние 30 лет монументальная православная скульптура стала новой нормой в церковном искусстве. Одной из причин этого явления специалисты называют трансформацию в восприятии памятника, произошедшую в советский период, когда монументы стали формой продвижения определенных смыслов и идей. Одним из «зачинателей» православного направления в современном монументальном искусстве стал известный советский и российский скульптор В. М. Клыков, автор более 25 персонафицированных памятников святым [2, с. 106].

Как и у любого нововведения у православной скульптуры есть сторонники и противники [9, с. 15–17] и, несмотря на три десятилетия её активного внедрения, по-прежнему не утихает спор об её соответствии

православным традициям. Обыватели, как правило, считают скульптурное изображение тождественным иконе — они крестятся, проходя или проезжая мимо него. Эту точку зрения разделяют и некоторые служители церкви. Так, архиепископ Благовещенский и Тындынский отмечает: «Все скульптурные образы Богоматери на наших дорогах и прихрамовых участках¹ — это полноценные иконы ... люди в трудную минуту могут прибегать к скульптурному образу даже ночью, когда храмы закрыты» [9, с. 3]. Однако по-прежнему сильной является и противоположная позиция — «памятникам святым не молятся и не почитают их наравне с иконами, так как скульптура чужда духу русского народа» [15]. Но это если речь идёт об объёмной трёхмерной скульптуре.

Более снисходительно оппоненты относятся к резным иконам [16]. Под этим термином, как правило, подразумевают деревянные иконы, однако старинные образцы сакральной пластики (иконы, кресты, панагии), относящиеся к периоду XI — XVI веков — каменные [7, 11–13]. Традиционно их находят в культурном пласте городов Русского Севера [3], встречаются они и в южных, и в юго-западных районах (в том числе на территории Беларуси) [10]. Исследователи считают, что обилие скульптурных икон на севере говорит не о территории их распространения, а о благоприятных условиях для их сохранности [12, с. 23].

Бурное развитие каменной пластики в древнерусском церковном искусстве, прерванное монгольским нашествием, получило новый толчок в развитии уже в XIV в. в Новгороде. Материалами служили породы «мягкого камня» — известняк, сланец, жировик, шифер, тальк, а также дерево и кость. Применялась рельефная резьба. Сюжеты были традиционными. Существовали как небольшие, настольные иконы в оправах, так и домашние. Часто скульптурное изображение помещалось в киот, что в сознании верующих делало его тождественным иконе. Считается, что исполнялись они по индивидуальному заказу профессиональными городскими ремесленниками-резчиками. Большая коллекция резных каменных икон хранится в Сергиево-Посадском музее-заповеднике [7], а деревянных — в пермском музее православной резной деревянной скульптуры [3].

Масштабное возвращение монументов в православные храмы в качестве украшения, прежде всего, иконостаса, а также фасадов и интерьеров, происходит в период распространения барокко. Во второй половине XVIII в. «скульптурные изображения апостолов и святых, столь распространенные в петровское время, были запрещены — вероятно, чтобы избежать молитвенного обращения к ним, как к иконам» [8]. Во время правления Екатерины II убранство иконостаса вновь стало более разнообразным. Однако, принятый в 1832 г. указ Синода «О восприятии

¹ На территории Благовещенской епархии (Амурская область) с 2012 по 2018 год было установлено 15 богородичных скульптурных образов

допускать в церквах какие-либо изображения, кроме святых икон» послужил поводом для почти полного исчезновения объемных изображений из православных храмов [14]. При этом постановление относительно резных икон, выпущенное более чем за сто лет² до этого, запрещало «... иметь в церквах иконы резные, или истесанные, издолбленные, изваянные, ... от неискусных или злокозненных иконников выдуманые, понеже не имеем, богоизбранных художников, а дерзают истесовати их сами неотесанные невежды», делая в первую очередь акцент на художественности и качестве исполнения иконы.

В постсоветский период церковная культура интенсивно возрождается, а вместе с ней появляются и скульптурные изображения святых. Ирина Языкова пишет: «В православном храме скульптура вряд ли уместна, она чужда ему по духу, а вот рельефные иконы вполне могут быть там. Напротив, в городской среде круглая скульптура воспринимается нормально, она работает в пространстве, а икона или плоский рельеф потеряются, ибо они “не от мира сего”» [16]. Периодически осуществляемые попытки поместить баннер с иконными образами на фасады домов, не достигали нужной цели, а в православной среде воспринимались как кощунство.

В творчестве Вячеслава Михайловича Клыкова скульптурное изображение святого всегда мыслилось не столько как памятник, сколько как образ для почитания. При этом он смог преодолеть и «затерянность», и «обмирщение» плоских икон в городской среде — они не воспринимаются горожанами как «реклама».

Первый христианский рельеф был выполнен Вячеславом Михайловичем для базилики Санта Климента в Риме и посвящен святым Кириллу и Мефодию. Установка состоялась в 1992 г., во время поездки скульптора в Италию. К сожалению, подробного описания этой работы нет: предположительно плита с рельефом находится в «славянском уголке» храма.

Следующий рельеф, напоминающий икону, сделан уже для курской земли — малой родины скульптора. Скульптурный знак в честь 700-летия обретения иконы Божьей Матери «Знамение» Коренной был открыт 21 сентября 1995 г. в исторической части областного центра (по улице Сонина). Полное монументальное повторение иконы (Оранта с Младенцем изображена в окружении Господа и ветхозаветных пророков) имеет внушительные размеры и заключено в огромную белую бетонную арку с надписью внизу: «Пресвятая Богородице спаси нас». На тыльной стороне монумента исполнен текст из тропаря иконы. Курская коренная почитается православными как чудотворная, а курянами как заступница и покровительница, поэтому памятник стал не только одним из узнаваемых произведений скульптора в Курске, но и местом притяжения туристов, молодожёнов, участников традиционных крестных ходов, паломников-одиночек.

² Речь идёт о постановлении Святейшего Синода от 21 мая 1722 г.

Повтор этой иконы примерно в тот же период был размещен во дворе Знаменского собора, являющегося кафедральным для Курской митрополии и епархии Русской православной церкви. Размещен монумент на стене бывшего архиерейского дома (ныне Курского областного краеведческого музея), выходящей во внешний двор церковной территории.

В 1998 г. Вячеслав Михайлович ставит памятник Николе Можайскому в городе Можайск Московской области. Надо сказать, что древнерусские образы святого Николая Мирликийского, известные в изводах «Никола Зарайский» и «Никола Можайский» (первый изображается с Евангелием, второй — с мечом и храмом) чаще других встречаются именно в скульптурном исполнении — каменном и, особенно, деревянном. Такие изображения известны на Руси с XIV в., а широкое распространение получили, начиная с XVI в. [14]. Да и название Можайский принято потому, что популярная скульптурная икона такого типа впервые появилась в городе Можайск и изображала святого, держащим в одной руке город, а в другой меч, в образе защитника города [3]. Плоский деревянный рельеф, как правило, предполагал наличие приставной доски или камня в качестве задней стороны [14], а само изображение было раскрашено, что приближало его к иконе. Никола Можайский, выполненный В. М. Клыковым, менее плоскостной, но так же имеет приставную тыльную часть в виде киота, украшенного небольшим куполом с крестом. Отлитый в бронзе святой изображен в соответствии с традициями — с мечом и городом (храмом) в руке.

Чуть более плоскостным является рельеф, подаренный курской православной гимназии и изображающий уроженца курских мест — святого Феодосия Печерского, имя которого носит гимназия. Монумент был установлен в 2000 г. во дворе гимназии по правой стороне от центрального входа. Рельефное изображение также имеет закрытый фон в виде закругленного киота, с колоннами по обеим сторонам.

Одной из последних работ Клыкова стал барельеф святым равноапостольным Кириллу и Мефодию, выполненный в виде резной иконы и установленный в Виннице (Украина) в 2005 г. Размещенный на стене здания он был сопровожден памятной доской, рассказывающий об обстоятельствах и причинах его установления³.

Конечно, перечисленные выше произведения считать в чистом виде иконами нельзя, потому что из терминологии следует, что иконы — это «переносные и автономные христианские образы» [4], однако, создавая их, скульптор полностью следовал изобразительным канонам. Тем более, слово «икона» в переводе с греческого означает «образ», «изображение», «портрет». Также в словаре указано что они могут быть литые, резные, вышитые, типографские и т. д. Икона — это и произведение искусства,

³ Судьба этого монумента на сегодняшний день неизвестна, но можно предполагать, что незавидна



Ил. 1. Резная икона Преподобного Серафима Саровского в храме Покрова Пресвятой Богородицы в селе Мармыжи Советского района Курской области. Автор иконы В. М. Клыков



Ил. 2. Резная икона-барельеф царя Николая II. Автор Клыков В. М.

и богословская мысль, и одновременно проповедь. Именно как проповедь в первую очередь мыслил свои работы В. М. Клыков, именно эти функции вкладывал в установленные им православные образы.

Возвращаясь к определению иконы как автономного и переносного произведения церковного искусства, заметим, что такие произведения в творчестве выдающегося скульптора всё же есть. Они выполнены в технике резьбы по дереву, раскрашены и предназначены для храма Покрова Пресвятой Богородицы, возводимого в течение 12 лет В. М. Клыковым в родном селе Мармыжи Курской области на месте когда-то разрушенной церкви. Привезены авторские работы были вместе с остальными иконами на чин освящения колоколов и в данный момент являются частью уникального убранства храма. Одна икона повторяет наиболее распространенный образ Серафима Саровского, одного из самых почитаемых курских святых (ил. 1). Вторая, нетипичная, икона Николая Чудотворца, является авторской интерпретацией.

В середине 1990 г. в журнале «Держава» были опубликованы фотографии ещё двух икон-барельефов Николая II (ил. 2) и царевича Алексея (ил. 3), выполненные из гипса. Но сведений об их установке нет, поэтому предполагаем, что они так и остались проектами.



Ил. 3. Резная икона-барельеф
царевича Алексея. Автор
Клыков В. М.

По мнению специалистов «объемное изображение святых не противоречит никакому из церковных канонов. В других православных храмах (за пределами России) скульптура в принципе не запрещена, и скульптурные иконостасы широко распространены в церквях Греции и Румынии» [14].

Традиция, православных монументов, положенная в начале 1990 г., продолжает своё развитие. Так, 22 августа 2007 г. уже другой скульптор (С. Сорокин) ставит у стен Саввино-Сторожевского монастыря памятник его основателю — святому Савве Сторожевскому [1]. В средствах массовой информации отмечают необычность этой работы, а сам автор, Сергей Сорокин, называет её «трехмерной иконой». Принципиальное отличие от других скульптур в том, что пропорции и облик преподобного Саввы осно-

ваны на его традиционных иконописных изображениях, лишь минимально допуская «творческий произвол» автора. Таким образом, была опробована практика перевода плоскостных иконных изображений в объемные.

Сегодня православная скульптура уже не является чем-то неординарным. Вынесенная из храмового интерьера на открытые пространства России, она стала неотъемлемой частью городского облика. Традиция резных икон, как и православное монументальное искусство, тоже совершенствуется и становится частью нового православного искусства.

Литература

1. Багдасаров, Р. Рождение трехмерной иконы // GLOBOSCOPE. RU: [сайт]. — 2007. — 24 августа. — URL: <http://www.globoscope.ru/content/articles/1300/> (дата обращения: 17.10.2024).
2. Долженкова, Т. И. Вера, обращенная в металл: православная тематика в творчестве народного художника России В. М. Клыкова (1939–2006) // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 105–113; С. 106.
3. Икона: Святая Параскева. Северная скульптурная икона // Записки мирянина: [канал на блог-платформе «Живой Журнал»]. — 2012. — 9 ноября. — URL: <https://dralexmd.livejournal.com/55256.html> (дата обращения: 19.10.2024).

4. Иконы: гид по сюжетам и символам // Культура РФ: [сайт]. — URL: <https://www.culture.ru/s/ikony/> (дата обращения: 20.10.2024).
5. *Лысенко, П. Ф.* Каменная иконка из Пинска // Советская археология. — 1968. — № 2. — С. 295–297.
6. *Николаева, Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. — Москва, 1983.
7. *Николаева, Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея: каталог. — Загорск, 1960. — № 22. — С. 125–126.
8. *Постернак, К. В.* Границы дозволенного: скульптура в русских иконостасах эпохи барокко // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-dozvolennogo-skulptura-v-russkih-ikonostasah-epohi-barokko> (дата обращения: 31.10.2024).
9. *Православная скульптура* // Миссионерский листок. — 2018. — № 17. — С. 1–4.
10. Пуцко, В. Киевские рельефы святых всадников // Старинар. Нов. сер. — Белград, 1977. — Кн. XXVII [1976]. — С. 111–124.
11. *Рыбаков, Б. А.* Прикладное искусство Киевской Руси IX–XI веков и южно-русских княжеств XII–XIII веков // История русского искусства: в 13 томах. Т. 1. — Москва: Изд-во АН СССР, 1953. — 576 с.: ил. — С. 233–297; С. 293.
12. *Рындина, А. В.* Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. — Москва, 1978. — С. 23–24.
13. *Рындина, А. В.* Суздальский змеевик // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — Москва: Наука, 1972. — С. 226–227.
14. *Сергейчук, А.* Иконы истесанные, издолбленные, изваянные (беседа с Г. В. Сидоренко, заместителем заведующего отделом древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи, заслуженным работником культуры РФ) // Благоукраситель. — 2010–2011. — Зима (№ 27).
15. *Тоболова, М. П.* Подобаєт ли ставити статуї святым. Проблеми церковної життя // Русская народная линия: [сайт]. — URL: https://ruskline.ru/analitika/2021/03/11/ikona_i_skulptura (дата обращения: 17.10.2024).
16. *Языкова, И.* Вопрос о скульптуре в Православной Церкви // Азбука веры: [сайт]. — URL: <https://azbyka.ru/vopros-o-skulpture-v-pravoslavnoj-cerkvi> (дата обращения: 21.10.2024).
17. *Языкова, И.* Нужны ли памятники святым? // Азбука веры: [сайт]. — URL: <https://azbyka.ru/nuzhny-li-pamyatniki-svyatym> (дата обращения: 21.10.2024).

УДК 730:711.01/09 (470.638)

Д. Ю. Доронин

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

ПАМЯТНИК О ПАМЯТНОЙ ДАТЕ КАВКАЗСКИХ МИНЕРАЛЬНЫХ ВОД

Статья посвящена скульптурам, сравнительно недавно установленным на проспекте Ленина — самой протяжённой улице Кисловодска. На ней наиболее значимая композиция посвящена важной памятной дате в истории Кисловодска — подписанию рескрипта 24 апреля 1803 г. императором Александром I «О признании государственного значения Кавказских Минеральных Вод и необходимости их устройства», которая считается днём основания города-курорта.

Ключевые слова: скульптурные памятники, психологическая характеристика, форма, пространственная среда

Dmitry Yu. Doronin

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

MONUMENT TO THE MEMORABLE DATE OF THE CAUCASIAN MINERAL WATERS

The article is devoted to the sculptures recently installed on Lenin Avenue, the longest street in Kislovodsk. The most iconic composition is dedicated to an important memorable date in the history of Kislovodsk — the signing of the rescript on April 24, 1803 by Emperor Alexander I “On the recognition of the state significance of the Caucasian mineral waters and the need for their development”, which is considered the day the city was founded.

Keywords: sculptural monuments, psychological characteristics, shape, spatial environment

Курортный сбор, введённый в мае 2018 г. администрацией Северокавказских курортов, позволил обратить большее внимание на благоустройство их архитектурно-пространственной среды и обогатить её произведениями искусства. Наибольшую активность в этом направлении проявила администрация Кисловодска, наполнив город разнообразными достопримечательностями и одним из самых заметных стал проспект Ленина. Здесь была проведена большая реконструкция, включающая: ремонт большинства зданий, покрытие плиткой пешеходных зон, брусчаткой шоссейной дороги, установку красивых скамеек, урн, двух — трёх

рядов осветительных столбов в ретростиле XIX в. с разнообразным набором светильников. Также проспект сопровождают многочисленные цветочные газоны и лужайки, широкие пологие лестничные подъемы, изящные металлические ограждения у санаторных территорий. В результате реконструкции за счет грамотного дизайнерского решения проспект Ленина стал привлекательной прогулочной зоной, удобно соединив центральный район города с высотным природным парком в его восточном направлении.

Проспект до революции был улицей, несколько раз менявшей названия и формировался как дачная территория. После прихода советской власти, получив статусный имидж проспекта в честь главного вождя революции, он обзаводится санаториями для трудящихся, оборудуя для них как буржуазные особняки, так и вновь построенные здания. Требовались и визуальные формы — проводники коммунистической идеологии в пространстве города, но для заказов профессиональной городской скульптуры пока в бюджете не находилось средств.

И только в 1950 гг. здесь были установлены на противоположных концах проспекта памятники в рост двум видным политическим деятелям СССР: в начале проспекта, на пересечении с проспектом Дзержинского — Ф. Э. Дзержинскому (скульптор С. Д. Меркуров, народный художник СССР, лауреат Сталинской премии, академик Академии Художеств СССР, архитектор А. Ф. Кусакин) и в самой верхней части проспекта — Г. К. Орджоникидзе (скульптор Г. В. Нерода, народный художник РСФСР, архитектор А. Ю. Брансбург).

Статуя наркома тяжёлой промышленности Серго Орджоникидзе, под личным контролем которого возводился образцовый санаторий в Кисловодске и названный его именем, была установлена в 1952 г. перед медико-профилактическим лечебным корпусом, построенным в стиле несколько смягчённого конструктивизма перед спуском лестницы знаменитого архитектора И. И. Леонидова. Скульптор сумел придать монументальную значимость и убедительность через пластическое решение памятника, создавая яркий, запоминающийся облик импульсивного и напористого товарища Серго. Революционер как бы убеждая на ходу слушателей, обращается к ним в резком развороте фигуры, поддержанном энергичным жестом протянутой правой руки.

В 1957 г. в Кисловодске, в нижней части проспекта Ленина появился ещё один идеологически выдержанный образ советского партийного деятеля — Ф. Э. Дзержинского, являющийся копией более раннего монумента в г. Дзержинске Нижегородской области, созданного в 1948 г. Власти отмечали монументом приезд Дзержинского на курорты, когда он по настоянию ЦК партии лечился здесь в 1925 г. и Северный Кавказ произвёл на него огромное впечатление.

В образной характеристике главы Всероссийской чрезвычайной комиссии (ВЧК), председателя Комиссии по борьбе с детской беспризорностью,

первого народного комиссара путей сообщения и другим ответственным направлениям деятельности «Железного Феликса», получившего такое прозвище за аскетизм образа жизни, скульптор находит также своё индивидуальное, характерное решение. Скульптор не прибегал к детализированной лепке — преобладание внутренней силы над внешней живописностью лепки позволило выразить собранный, бескомпромиссный, монументальный образ руководителя ВЧК, который сам ярко воплощал кредо революционера как «человека с холодной головой». Характерное лицо с тонкими и аристократическими чертами выражает гордое, строгое выражение и готовность к действию бесстрашного революционера, внимательно всматривающегося вдаль.

Эти два памятника как бы замыкали пространство проспекта, образуя некий смысловой контекст принадлежности его советской эпохе и её наследию. Выполненные лучшими мастерами-монументалистами, они выполняли свои важные социальные, мемориальные, просветительские, пространственно-художественные функции многие десятилетия.

Администрация Кисловодска, помещая на проспекте во время реконструкции 2022–2023 гг. уличную скульптуру, предпочла выдержать тему отдалённой исторической ретроспекции в её художественно-образном решении, включая и бытовой аспект представляемых произведений, как бы переструктурируя и не учитывая заявленной прежде темы социалистического контента.

Основная группа появившихся «новых скульптур» расположена недалеко друг от друга в границах одного квартала от пересечения с проспектом Дзержинского до следующего перекрестка с улицей Санаторной, обращая на себя внимание прогуливающих отдыхающих на площадках и позволяя передохнуть, сделать селфи на память. Общий сценарий размещения скульптуры не сформирован как связный и последовательный и потому они здесь выглядят не всегда уместно и темпорально, и по месторасположению.

На площадке в нижней части проспекта экспозицию открывает отличная из бронзы скульптурная мизансцена «Экипаж» (ил. 1), включающая коляску-ландо, запряжённую парой лошадей и стоящего рядом готового услужить кучера с протянутыми к ней руками, как бы приглашающего гостей прокатиться. Скакуны этой бронзовой композиции скопированы с работы известного белорусского скульптора В. И. Жбанова «Экипаж первого минского губернатора Захария Корнеева», которая установлена на площади Свободы в 2007 г. в Минске. Добавленная к ней упитанная фигура извозчика из жёлтого металла в длинном кафтане, вероятно, тоже была позаимствована с другого объекта, и вероятно поэтому авторство кисловодского «Экипажа» не упоминается в средствах массовой информации, как и всех остальных помещённых на проспекте уличных скульптур.

Далее встречается неожиданно забавная маленькая фигурка бронзового писающего пса (ил. 2). Она тоже не стала первой и оригинальной — её



Ил. 1. Скульптурная Мизансцена «Экипаж»



Ил. 2. Писающий пёс

опередела установленная в 1998 г. уличная скульптура дворянки бельгийского скульптора Тома Францена в центре Брюсселя, составившая компанию с популярными у горожан «Писающим мальчиком» и «Писающей девочкой» — образцами юмористической пластики. Интересующийся западными паблик-арт глава города Евгений Моисеев с удовольствием отмечал в своём Инстаграме, что кисловодский пёс продолжил курьёзную западную тему.

Смысловой контекст этого произведения достаточно широкий, но его уместность для художественно-образного включения в средовое курортное пространство весьма сомнительно, тем более что вслед за собакой и яркой разноцветной игровой площадкой из пластика в конце 2021 г. появилась самая знаковая композиция из металла на проспекте — подписание рескрипта 24 апреля 1803 г. императором Александром I «О признании государственного значения Кавказских Минеральных Вод и необходимости их устройства» (ил. 3). Государь с группой из трех человек изображены в натуральную величину вокруг большого стола с разложенными на нём документами, без всякого постамента, прямо на тротуаре. Монарх и двое приближённых сидят, а один стоящий придворный с левой стороны от Александра, протягивает к нему руки, готовясь взять подписанные бумаги. Согласно официальному сайту администрации Кисловодска в окружении императора изображены: Зубов П. А., Новосильцев Н. Н., Кочубей В. П.: «Ещё до восшествия Александра на престол вокруг него сплотилась группа “молодых друзей” (в их числе граф В. П. Кочубей, Н. Н. Новосильцев, П. А. Зубов), которые позже стали членами Негласного совета и помогали императору в решении наиболее важных государственных вопросов. Именно поэтому они представлены в композиции за столом с императором» [6].

В то же время «Кисловодская Газета» от 11.04.2022 в разделе: «Интервью, Культура, Курорты» даёт другую информацию о присутствующих: «Перед Императором стоит Павел Дмитриевич Цицианов, который инициировал написание рапорта <...> за столом вместе с Александром I <...> сидят министр внутренних дел Виктор Павлович Кочубей и генерал-квартирмейстер ван-Сухтелен» [3]. Идентифицировать их затруднительно ввиду разноречивой информации и отсутствия прижизненных портретов каждого персонажа этого времени. Согласно историческим данным, например, Пётр Корнилович Сухтелен, в 1803 г. был уже 51 летним, но такого возрастного персонажа скульптор не изобразил. Князь Павел Цицианов в это время служил на Кавказе, покоряя местные племена, и находился в постоянной переписке с государем. Платон Зубов, возвратившись из-за границы, с января 1803 г. по февраль 1804 г. жил в Москве, так что не мог быть участником именитого собрания. В начале XIX в. парики мужчины не носили, а стоящий перед императором придворный с такими завитыми буклями выглядит странно.

Идея памятника опирается на похожий замысел, исполненный в Александровском парке Санкт-Петербурга в 2011 г. под названием «Зодчие».



Ил. 3. Подписание рескрипта императором Александром I. Общий вид

Его создателем был А. М. Таратынов — заслуженный художник РФ. Бронзовые скульптуры знаменитых архитекторов, застраивавших новую столицу России, размещены за столом с разложенной на нём картой города, и рядом с ним. Автор выполнял своих героев с портретным сходством в реалистической манере, не повторяющихся, живых позах, одетых сообразно своему времени. Д. А. Трезини, К. Д. Росси, О. Монферран, Ж. Ф. Тома де Томон и А. Д. Захаров изображены сидящими за столом. На некотором расстоянии от них скульптор представил стоящими фигуры А. Н. Воронихина, В. И. Баженова и Ф. Б. Растрелли — они воспринимаются как самостоятельные персонажи. Остальные тоже не втянуты в беседу, оставаясь в сосредоточенном внутреннем уединении. Уличный жанровый характер этой композиции, расположенной вровень с пешеходной зоной, позволяет посетителям вступать с ней в непосредственный контакт, используя предоставленный скульптором свободный стул, который может также восприниматься как вакантный для будущего знаменитого зодчего.

Воспроизводить подобным образом на курортном проспекте Ленина конкретное историческое событие более значимого статуса, происшедшее в дворцовом интерьере при участии императора — на «уравнительной» тротуарной плоскости с прогуливающимися гражданами



Ил. 4. Подписание рескрипта императором Александром I. Вид Зимой

представляется неуместным. Отданная на произвол судьбы многофигурная композиция часто вызывает у малообразованной публики желание покуражиться рядом с ней. Более того, композиция уже лишилась стоящего изначальной на столе изображения двуглавого орла. Нелепо выглядит она и в зимнюю пору снежных заносов, наметающих снег на лица важных персон и на стол (ил. 4).

Отмечаемая современниками статность и привлекательность Александра I, что, например, демонстрирует известный портрет В. Л. Боровиковского 1802–1803 гг., в кисловодском памятнике игнорируется: он представлен более возрастным, с большой проплешиной на голове, с укороченными пропорциями фигуры.

Обобщённая пластика лиц его приближённых создаёт одноплановость решения их характеристик. А иллюстративно-повествовательный приём решения композиции придаёт памятнику вид рядовой городской скульптуры, тем более что она предполагает контактное взаимодействие с прохожими, предоставляя им пустующий стул, также, как это было обыграно в композиции «Зодчие» Александра Таратынова.

За следующим лестничным маршем проспекта, по его левой стороне на высоком уступе горделиво возвышается бывшая дача Твалчредидзе. К трёхэтажной кирпичной вилле с мезонинами и мансардами, похожей на замок, с разных сторон ведут многомаршевые лестницы.



Ил. 5. Матильда Кшесинская

Многочисленные окна, балконы и террасы удивляют разнообразием. У лестниц дачи на тротуаре появилась скульптура из металла скандально известной русской и французской балерины польского происхождения Матильды Феликсовны Кшесинской в натуральную величину (ил. 5). Местные власти решили связать необычную постройку города с образом знаменитой гостьи курорта, по устойчивой местной легенде, некоторое время проживавшей здесь в 1917 г. Многие краеведы оспаривают эту версию. Однако известно, что Великий князь Андрей Владимирович с родственниками и его будущая жена Матильда Кшесинская несколько раз пережидали в Кисловодске трудные послереволюционные годы вплоть до эмиграции в 1919 г. Стройная фигура с розами в руках, стоит в театральной позе, изящно повернувшись в сторону проспекта. Подчёркнуто-декоративно решение фигуры: тёмная бронза открытых частей тела резко контрастирует с нежно-голубой окраской нарядного длинного платья, полностью укрывающего ноги. Благодаря подробно пролепленному рисунку вышивки, складок, оно кажется воздушным. Склонённая голова балерины с высокой и пышной «короной» вьющихся волос, в отличие от детальной проработки платья, моделируется обобщённо: гладко полированное зауженное лицо с выдающимися скулами, укрупнёнными чертами лица, мало узнаваемо и кажется несколько манекенным. Анатомически упрощённо выглядят пальцы рук — неуклюже застывшие и одинаково

широкие по всей длине. Кшесинская смотрит вниз и выглядит погружённой в свои далёкие воспоминания: кажется, она с полупечалью — полуулыбкой как бы провожает и погребает мелькнувшие образы прошлого.

С этой площадки по центру променады начинается самый длинный в городе 60-метровый каскадный фонтан. Его шесть прямоугольных резервуаров-ёмкостей в центре сменяются круглой формой ротонд в классическом стиле с питьевыми источниками. Ещё выше по проспекту напротив санатория им. Г. Димитрова на лужайке помещены каменные скульптуры барашков. Они выполнены в достаточно условных монументально-обобщённых, обтекаемых объёмах, которые напоминают традиции пластики национальных школ Кавказа. Подобные каменные зооморфные изваяния были издавна в крае надгробными памятниками. На проспекте Ленина они, по всей видимости, иллюстрируют переход к предгорью Кисловодской парковой зоны.

Если продолжать восхождение в этом направлении, то напротив недавно возведённого храма Луки Крымского по левой стороне прямая променада заканчивается леонидовскими каскадными лестницами санатория Г. К. Орджоникидзе с высоко возносящимся над ними памятником знаменитого наркома.

Контрапункт архитектурных и художественно-образных связей в оформлении пространственной среды проспекта Ленина в Кисловодске не сложился в последовательно убедительный смысловой контент. Превращение проспекта в благоустроенную зону отдыха, конечно, можно только приветствовать. Как и идею показать в визуальной связке городской среды и скульптуры и отдельные страницы истории знаменитого курорта. Особенно досадно, что такое важное для курорта событие, как основание его высочайшим указом, не стало во всех деталях проработанным как с исторически-содержательной стороны, так и композиционной, художественно-образной конкретикой решения.

Власти города планируют продолжить оформление проспекта Ленина. Хочется видеть в будущем более вдумчивое отношение к приглашению сюда искусства пластики, с тем чтобы оно наполняло пространство не только развлекательным и познавательным содержанием, но высоким художественным и нравственным смыслами, соотносимыми с культурно-исторической семантикой проспекта.

Но здесь закономерно возникает вопрос: в каком контексте это будет решено — дореволюционной или же советской темы?

Литература

1. Аркин, Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. — Москва, 1990.
2. Гончаренко, Н. М. Современная городская скульптура в России: памятник или развлечение? // «Дом Бурганова». Пространство культуры. — 2009. — № 1. — С. 61.
3. Интервью, Культура, Курорты // Кисловодская Газета. — 2022. — 11 апреля.

4. *Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера: очерки:* мат-лы Междунар. науч. конф., 2006 / НИИ РАХ. — Москва: Галарт, 2010. — 487 с.
5. *Николаева, Е. В.* Арт-объект и его коммуникативные пространства // Культурологический журнал. — 2013. — Вып. № 1.
6. *Скульптура «Подписание рескрипта Александром I»* // Город-курорт Кисловодск: [официальный сайт]. — URL: <https://adm-kislovodsk.ru/site/item?id=926> (дата обращения: 29.01.2025).
7. *Щербаков, С. А.* Монументальная скульптура. — Волгоград: Панорама, 2017. — 60 с.

УДК 75.052:246.3:726.71 (470-25)

Л. А. Ефремова

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

Ю. А. Манин

Москва, Россия

Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С. Г. Строганова

НОВЫЕ РОСПИСИ СТАРЕЙШЕГО ХРАМА МОСКОВСКОГО ДАНИЛОВА МОНАСТЫРЯ. ПОГРУЖЕНИЕ В ИСТОРИЮ

Статья посвящена сценарию и приёмам росписей, выполненных в конце 20-го столетия в старейшем храме Святых Отцов Семи Вселенских Соборов после возвращения монастыря православной церкви. Бригады художников под руководством С. К. Федорова, А. А. Лавданского в оформлении интерьеров использовали разнообразные стилевые приёмы средневековых росписей, создавая удивляющую эмоциональными контрастами живописную сценографию храма. Такой симбиоз стилей — редчайший в современной практике, равно как и основная тема росписи его четверика.

Ключевые слова: храм, приделы, четверик, программа росписи, образцы живописи

Lyudmila A. Efremova

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

Yuri A. Manin

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

NEW MURALS OF THE OLDEST CHURCH OF THE MOSCOW DANILOV MONASTERY. IMMERSION IN HISTORY

The article is devoted to the scenario and techniques of paintings made in the late 20s in the oldest church of the Holy Fathers of the Seven Ecumenical Councils after the monastery was returned to the Orthodox Church. The teams of artists led by S. K. Fedorov and A. A. Lavdanskyy used various stylistic techniques of medieval paintings in the interior design, creating amazing emotional contrasts in the picturesque scenography of the church. Such a symbiosis of styles is extremely rare in modern practice, as is the main theme of the painting of its quadrangle.

Keywords: temple, chapels, chetverik, painting program, painting samples

В самом древнем монастыре Москвы действуют два храма: Святых Отцов Семи Вселенских Соборов и Троицкий собор, пережившие страшные годы советского лихолетья надругания, разорения, перестройки, пока, наконец, вместе со всем монастырским комплексом они были переданы в ведение Русской Православной Церкви в 1983 году. Эта смена политического государственного вектора обозначила сохранившуюся в обществе потребность в православной вере и её хранителях, с которыми пришлось считаться. Страшные раны залечивались, архитектура восстанавливалась в прежних формах. И сегодня можно видеть почти полностью завершённое художественное оформление их интерьеров.

Самое старое и бывшее ранее главным в монастыре здание — католикон — первый каменный храм комплекса, посвященный Святым Отцам Семи Вселенских Соборов, построенный в 1555–1560 гг. и перестраивавшийся в течение нескольких веков, приобрёл наиболее живописный облик в формах московского барокко, представляя в архитектурно-композиционном решении сложное объединение в одном объеме нескольких частей (ил. 1). Редко встречающееся в архитектуре водружение одного храма над другим здесь соединило нижний приземистый в честь Покрова Пресвятой Богородицы с северным приделом пророка Даниила. Во втором ярусе находится основной четверик храма в честь Святых Отцов Семи Вселенских Соборов с двумя боковыми приделами: с северной стороны в честь преподобного и благоверного князя Даниила — основателя обители, сына также прославленного в лике святого благоверного Александра Невского, и с южной — в честь страстотерпцев благоверных князей Бориса и Глеба. Ещё выше, на третьем ярусе здания находится храм во имя преподобного Даниила Столпника, считающийся самым древним престолом Данилова монастыря. Троекратное именование Данилов могло соотноситься с Троицей, а также напомнить о значении имени их небесных покровителей: «мой судья — Бог», «Бог мне судья», «Божий суд».

В 1736 г. собор был расписан Григорием Яковлевым



Ил. 1. Церковь Святых Отцов Семи Вселенских Соборов



Ил. 2. Притвор



Ил. 3. Притвор. Нижний ярус

«со товарищи», но программа росписи и начальная живопись для нашего поколения остались *terra incognita*.

Нынешняя роспись храма производилась бригадой художников под руководством С. К. Федорова и А. А. Лавданского, использовавших здесь различные стили и приёмы письма. Вероятно, принимая во внимание, что этот храм в монастырском комплексе начинал свою историю ещё в средневековье, художники обратились к образцам византийской и древнерусской живописи, демонстрируя преемственность традиций. Пока только нижний храм Покрова остаётся и сегодня не расписанным.

Поднимаясь по внутренним лестницам и с правой, и с левой

сторон от входа на второй ярус, посетитель попадает в притвор основного четверика (ил. 2). Он впечатляет и цветовым разнообразием, и использованными темами, приёмами живописи. Необычна роспись нижней части стен, обычно декорируемой полилитией — облицовкой панелями натурального камня или его имитацией средствами живописи, а также применяемыми в русской традиции так называемыми «полотенцами»



Ил. 4. Притвор. Богоматерь с Младенцем и предстоящими

на подвесах с орнаментами. Здесь же художники в отдельных прямоугольных рамках изобразили раннехристианские символы — рыб с хлебами, птиц, павлинов у воды, оленя в упрощённых формах рисунка, выполненного как бы неискущённой рукой древнего апологета христианства в сдержанных, «скромных» цветовых тонах (ил. 3).

Основной ярус трапезной по контрасту с нижним имеет яркую роспись стен с сюжетными композициями между разнообразных, не повторяющихся орнаментальных дополнений различных форм как из простых геометрических полос и рисунков, так и более сложных раппортов, часто включающих символ креста, растительные мотивы, создавая впечатление декоративности, эмоциональной приподнятости всего помещения. Здесь художники следуют идущей от византийской традиции красочной оркестровки интерьера сплошным покрытием поверхности стен и сводов живописью. Сюжетные композиции, написанные на синих фонах, также напоминают византийскую классику и по манере исполнения и по сюжетам.

На восточной стене представлены две крупные, симметрично расположенные по сторонам главного входа в четверик, трёхфигурные композиции в полный рост на темы «Деисуса» и «Поклонения ангелов Богоматери с Младенцем» (ил. 4). Их прямоугольные формы, в верхней части переходящие в полукружия, перекликаются с соседними боковыми арками, ведущими в приделы храма. Такая же полнокровная живописная классика присутствует в крестовом центральном своде с четырьмя поясными изображениями архангелов в контрастных оранжевых дисках Михаила, Гавриила, Уриила, Рафаила. Более блёклые по цвету лики у праотцев и пророков, размещённых также в кругах на боковых крестовых сводах, арках (ил. 5). У входов, ведущих в приделы, они сменяются изображениями в прямоугольных рамках.



Ил. 5. Притвор. Архангелы праотцы, пророки в своде



Ил. 6. Притвор. Жертвоприношение Авраама

Над лестничными, полукруглой формы проёмами, идущими с северной и южной сторон с первого этажа в трапезную, в сегментах криволинейной формы написаны сцены «Видение лестницы Иакову», «Жертвоприношение Авраама» (ил. 6).

На западной стене также над полукружиями 2-х окон, дополняют Ветхозаветную тему росписи «Моисей перед горящей купиной»

и «Вознесение Илии-пророка». Контрасты тёпло- холодных цветов этих композиций создают активный эмоциональный настрой, подчеркивая сверхъестественный смысл происходящих событий и соответствуют заданной в трапезной повышенной декоративной тональности.

Проход в четверик фланкируют ростовые фигуры благословляющих святителей Николая Мирликийского и Спиридона Тримифунтского с Евангелиями (ил. 7).

Оба придела по сторонам четверика расписаны иконописцами под руководством А. А. Лавданского. Небольшие продольные помещения с цилиндрическими сводами сплошь покрыты изображениями разнообразных святых, включая и сюжетную живопись, преимущественно на тёмно-синих, насыщенных фонах, в верхней части иногда охристых, в традиционной средневековой манере росписи. Крупные статичные изображения в рост на стенах соседствуют с более мелкими в верхней части стен, арках, откосах полукруглых окон, что создаёт некоторую разноголосицу в их восприятии (ил. 8).

В сводах северного придела в честь князя Даниила несколько композиций: крупная — «Похвала Богородицы», развёрнутая к алтарю, в западной части — их несколько, посвящённых московскому князю: Даниил передаёт княжение сыну Ивану Калите, пострижение его в схиму, воздвижение храма в честь тезоименитого Даниила Столпника в основанном им монастыре, явление некому всаднику. В центре свода — полуфигура Иисуса Христа со сложенными на груди руками, излучающая сияние и окружённая двумя тетраморфами. На южной стене художники представили развёрнутые многофигурные сцены: «Положение ризы Господней в Успенском соборе», «Встреча иконы Владимирской Богоматери» (ил. 9). Остальные поверхности стен придела в нижней части, в откосах окон отведены для размещения фигур святых в прямоугольных и квадратных рамах. В верхней части на светлой голубой полосе фона предстают более мелкие изображения святых в круглых медальонах.

В южном приделе князей — братьев Бориса и Глеба используется такой же стиль живописи и принцип композиции, где в нижнем ярусе



Ил. 7. Притвор. Вход в четверик



Ил. 8. Придел князя Даниила



Ил. 9. Придел князя Даниила. Южная стена. Положение ризы. Встреча иконы



Ил. 10. Придел Бориса и Глеба

стен, откосам окон предостоят фигуры святых. Наиболее крупной композицией на просторной северной стороне храма является изображение коронованной Богородицы с Младенцем Иисусом на престоле, которой предстоит патриарх Тихон и следующие за ним новомученики российские. Борис и Глеб выделены размещением их фигур на выступающих в интерьер сторонах арки, вписанной в центральную часть придела. Они обращены в молении к Христу-Вседержителю, изображённому на лбу арки с раскинутыми руками: благословляющей десницей и державой в шуйце (ил. 10). В предалтарной части придела в росписи преобладают фигуры святых воинов-мучеников: Георгия Победоносца, Дмитрия Солунского, Никиты, Фёдора Тирона, Фёдора Стратилата. На сводах художники разместили у алтаря полуфигуру Иисуса Христа в окружении 12-ти апостолов в завитках лозы, воспроизводя Его изречение: «Аз есмь Лоза, а вы — ветви» (ил. 11). На сводах северной части придела более мелкие композиции со сценами событий жизни и убийства князей (ил. 12), а на западной стене — сцену перенесения мощей в новую каменную церковь Вышгорода, воздвигнутую в их честь.

На третьем этаже храма имеется ещё один небольшой храм во имя Даниила Столпника, роспись которых началась только в 1996 г. и завершилась в 1999 г., создателем которых был С. Н. Глоткин, поддержавший живописный стиль приделов основного храма (ил. 13, 14).



Ил. 11. Придел Бориса и Глеба. Предалтарная роспись



Ил. 12. Притвор придела Бориса и Глеба. Роспись свода



Ил. 13. Храм Даниила Столпника. Нижний ряд росписей



Ил. 14. Храм Даниила Столпника. Роспись свода

Направляясь через центральный вход в основной объём храма, посетитель попадает в ещё один промежуточный притвор, который без подсветки представляет собой затемнённое помещение, хотя в нём с боковых сторон имеется по окну, но оба загорожены приставленными к ним иконами. В его интерьере, перекрытом в продольном направлении полуциркульным



Ил. 15. Второй притвор. Троица

сводом, активную роль играют распалубки над окнами, нишами, входом из трапезной, подчёркнутые яркой красной обводкой. Здесь создана совсем иная эмоциональная атмосфера. Стенопись разделена на два яруса окраской стен: светло-охристой в нижнем и сумрачно-тревожной, монохромного серого цвета в верхнем, включая свод. По стилистике росписей и общему настроению их можно сопоставить с живописью Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Тем более на южной стене трапезной, над высокой распалубкой окна воспроизведена с небольшими дополнениями и изменениями его композиция Троицы без участия праотцев. Сцена представлена в такой же цветовой гамме охристо-коричневых тонов, с динамичными складками гиматиев у сидящих, с одинаковыми жезлами, именнословными сложениями правых рук. Художники использовали феофановский эффект света, вспыхивающего белильными мазками на тёмных объёмах и доносящего Божественные духовные энергии, силу, влагаемую в зримые образы, подчёркивая их преображённую сущность (ил. 15).

В росписи второй трапезной собора Святых Отцов Семи Вселенских Соборов художники усиливают активность движений персонажей почти во всех представленных здесь сюжетах. На противоположной северной стене — над таким же окном — «Крещение Господне» (ил. 16). Авторы обнажённую полуфигуру Христа расположили над дугой распалубки, заключая Её по сторонам в узкое пространство почти чёрных вод Иордана. Фигуры Иоанна Предтечи и трех ангелов с протянутыми навстречу Христу руками представлены в динамичных позах, с развевающимися длинными волнами складок одежд, добавляя взволнованные интонации в происходящую сцену.

На продольных протяжённых сторонах свода притвора размещены в таких же тёмно-охристых цветах сцены «Сошествие Св. Духа на апостолов»



Ил. 16. Второй притвор. Крещение

над восточной аркой, ведущей в основной объем, и на противоположной «Тронной Богоматери» с открытым жестом рук перед грудью, окружённой по сторонам ангелами и ниже расположенными склонёнными фигурами в иноческом облачении князей Александра Невского и подносящего Ей модель храма Даниила.

Центральные фигуры росписи неподвижны, но боковые персонажи переданы в движении: крылья ангелов и их плащи взлетают, позы сидящих апостолов также активно-выразительны, передавая охватившее их изумление. Нижняя часть трапезной отделана традиционным рядом полотенец с орнаментами и тёмной полосой декора трилистников.

В своде восточной арки, ведущей в четверик — рука Божия, держащая души праведников, обычно включаемая в сцену Страшного суда и изображённая в резко-графической манере трапезной, как бы напоминающая о *temento mori*. По сторонам от неё — изображения херувимов, как охранников мира Горнего.

Основной объем храма, призванный донести собственно содержание своего наименования, и как утверждают литературные источники, не встречающегося нигде в христианском мире, поставил перед художниками задачу составления для него собственной программы росписи с прославлением учителей, отцов православной церкви. Продолжая тревожно-экспрессивную манеру письма в ограниченной цветовой палитре, художники представили на западной арке в стене четверика канонично располагаемую сцену — «Воскресение Христово. Сошествие во ад». Вместо сияющей мандорлы здесь на фоне серого овала Иисус в светлых, развевающихся одеждах тёплого тона, направляющийся в широком шаге вправо, захватывает руку Адама, а за спиной Спасителя уже приподнятыми над бездной, «выведенными» из ада и стоящими несколько выше Спасителя, предстоит несколько



Ил. 17. Западная стена четверика. Сшествие во ад

праведников с царями Давидом, Соломоном, Иоанном Предтечей. Группы грешников, расположенных за проёмами окон, тоже расположены выше уровня подземного мира, что не вполне логично, так как основные насельники ада следуют за праотцами Адамом и Евой. Представленные в нижней части композиции грешники изображены в активном движении навстречу Спасителю, покидая остро очерченные проёмы чёрных могил (ил. 17).

В сомкнутом своде четверика в круге — Христос Пантократор с открытым Евангелием и сложенными пальцами правой руки, в композиционном решении подобен купольному изображению Ф. Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде, но на этом сходство заканчивается. Феофановский Спаситель, изображенный в том же тоне тёмной коричневой цветовой гаммы, наполнен огромной внутренней силой, могучей энергией, в то время как в даниловском храме лик Господа спокоен и на нём — традиционных цветов хитон и гиматий.

По четырём лопастям свода представлены окружающие Христа 6 ангелов с посохами и дисками опять на суровом серо-голубом фоне, как бы кружащихся вокруг в динамичных, разнонаправленных позах, с широко распахнутыми крыльями и жестами рук.

Остальные росписи основного объёма храма спокойны и размеренны по композиции. В нижней части свода художники представили собственно главные сцены со святыми отцами семи Вселенских Соборов, признаваемых православной церковью. Широкий круг аналогов этой темы в балканской и русской традиции подвинул и современных художников следовать основным иконографическим принципам, представляя и восседающих на престолах императоров, и епископов, и некоторые происходящие события заседаний, однако не везде следуя правилам Ерминии Дионисия Фурнографита.



Ил. 18. Роспись свода четверика

На южной стороне изображены I и II Соборы, на западной — III и IV со сценой чуда с мощами святой Евфимии, которая протянула, как живая, руку со свитком с православным исповеданием веры, подтверждая его истинность в споре с монофизитами, которому было посвящено вселенское собрание.

Северный лоток свода запечатлел заседания V и VI Соборов, и на восточном — VII. Идею торжества защитников иконопочитания в этой сцене демонстрирует Мандилион, развернутый навстречу зрителю монахом, в котором, скорее всего опознаётся Иоанн Дамаскин. Как известно, Седьмой Вселенский собор, происходивший в 787 г., ссылаясь на появление Нерукотворного Образа, как важнейшее свидетельство в пользу иконопочитания. Возгласив «вечную память» Иоанну Дамаскину, VII Вселенский Собор тем самым признал компетенцию этого защитника икон в раскрытии важнейшего вопроса вероисповедания.

Под сценами Соборов помещена широкая полоса с текстом Никео-Цареградского Символа Веры в стиле вязи (ил. 18).

Северная и южная стены четверика представляют отдельные изображения святителей, преподобных в три ряда — в верхнем и нижнем, в тондо, в поясном размере, между ними в промежутках трех окон — полноростовые фигуры, у западной стены заканчивающиеся парами

Кирилла и Мефодия — составителями славянского алфавита с северной стороны и Константина и Елены — первыми христианскими императорами с южной. Над полукружиями окон — тёмно-серые херувимы с красными обводками крыльев. Вся нижняя часть четверика занята большеразмерными иконами в рамках-киотах.

Откосы окон храма, арочные проёмы в приделах украшены растительным орнаментом тёплых тонов на тёмно-коричневом, почти чёрном фоне. Ограниченная цветовая палитра, использованная в притворе и четверике храма, обозначают скупую, не расцвеченную мирскими дарами жизнь христианской церкви и её апологетов.

Такие разные по стилистике, цветовому решению росписи храма в его различных помещениях, создающие неожиданно-сменяющиеся в настроениях отклики, вероятно, по замыслу авторов, также соответствуют его замысловатому архитектурному контенту, проявляющемуся как в интерьере, так и барочном облике экстерьера. Они утверждают сохранение содержательно-выразительных возможностей в ценностной системе канонической средневековой живописи и их современность, и актуальность в непреходящих смысловых хронотопах православия.

Литература

1. *Аллёнов, М. М.* Искусство X — начала XX века / М. М. Аллёнов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. — Москва: 1989. — 480 с.
2. *Ильин, М. А.* Искусство Московской Руси эпохи Феодана Грека и Андрея Рублёва. — Москва: Искусство, 1976. — 176 с.
3. *Лазарев, В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. — Москва: Искусство, 2000. — 304 с.
4. *Лифшиц, Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. — Москва: Искусство, 1987. — 528 с.

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА В ВЫБОРГЕ. СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВО

В статье рассматривается вклад религиозной живописи Спасо-Преображенского собора города Выборга в контекст русской религиозной культуры. Построенный в XVIII в. и ставший выдающимся образцом русской архитектуры периода классицизма собор известен своими фресками и иконами, над созданием и реставрацией которых трудились как мастера прошлого, так и современные художники.

Автор анализирует то, как художникам, работавшим в стенах собора, удалось соединить традиционные техники иконописи с новыми художественными подходами, создавая уникальные произведения. В статье исследуются ключевые работы, их стилистические особенности и духовное содержание, а также влияние на восприятие религиозного искусства в региональном контексте.

Ключевые слова: религиозная живопись, роспись, Выборг, Спасо-Преображенского собор

Alexander L. Ivanov

Saint Petersburg, Russia

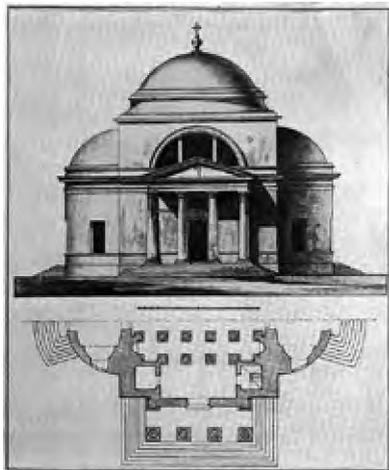
Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

RELIGIOUS PAINTING OF THE SPASO-PREOBRAZHENSKY CATHEDRAL IN VYBORG. PRESERVATION OF TRADITIONS AND INNOVATION

This article examines the contribution of religious painting in the Vyborg Transfiguration Cathedral to the context of Russian religious culture. Built in the 18th century and an out-standing example of Russian classical architecture, the cathedral is known for its frescoes and icons, the creation and restoration of which involved both past masters and contemporary artists.

The author analyzes how the artists who worked within the cathedral managed to combine traditional icon painting techniques with new artistic approaches, creating unique works. The article examines key works, their stylistic features and spiritual content, as well as their influence on the perception of religious art in the regional context.

Keywords: religious painting, painting, Vyborg, Spaso-Preobrazhensky cathedral



Ил. 1. Выборгская церковь. Первоначальный проект Н. А. Львова, 1787



Ил. 2. Фасад Преображенского собора с колокольней, 1797–1799

История Спасо-Преображенского собора берет свое начало еще в конце XVIII в., когда в 1783 г. было принято решение возвести новый православный собор в городе Выборге наряду с лютеранским храмом по инициативе губернатора В. К. Энгельгарта. В этом же году Выборг посещает императрица Екатерина II. Зодчий Николай Львов, сопровождавший её в поездке выполнил эскиз собора, изобразив купольную церковь в стилистике римской античности с фронтоном и полукруглым окном (ил. 1).

Архитектор И. Брокман, занимающийся строительством храма взял за основу данный проект, однако несколько уменьшил размеры храма. Работу по возведению начались в 1787 г. Первоначально была построена купольная церковь с портиком из колонн тосканского ордера. Часовая башня, служившая колокольней храма, была расположена на значительном расстоянии, что вызывало неудобства, из-за чего позднее было решено выстроить трехъярусную колокольню, которая соединялась пристройкой «трапезной» с главным зданием (ил. 2) [2].

Церковь изначально не была рассчитана на большое количество прихожан, также при строительстве внимание уделялось не столько функционалу, сколько внешним качествам. Именно по этим причинам, а также ввиду необходимости ремонтных работ в XIX в. была проведена первая крупная перестройка. Так в 1816 г. были полностью обновлены полы и кровля, налажено печное отопление здания. В целях улучшения акустики были сняты хоры, а также разобрана часть купола над ними.

Значительная перестройка и обновление церкви пришлось на 1863–1866 гг. По проекту петербургского архитектора Г. И. Карпова купол был



Ил. 3. Вид церкви. Фотография, 1866



Ил. 4. Вид церкви. Фотография, 1890

заменен на четырехскатное покрытие, которое венчала луковичная главка. Такая же завершала и колокольню. Внешний облик храма был тем самым адаптирован в большей степени под стиль архитектурной эклектики (ил. 3).

В 1888–1889 гг. реконструкция коснулась нижнего яруса колокольни. С двух сторон пристроили подсобные помещения, фасад же был украшен портиком (ил. 4). Затем, в 1892 г. Спасо-Преображенский собор получает статус кафедрального в связи с учреждением Выборгской епархии. В 1897 г. для лучшего освещения нижнего яруса собора между колоннами портика появляются окна [3].

Во время Великой Отечественной войны в здании собора располагался склад, иконы были вывезены, архив сожжен, а существующие на тот момент росписи перекрыты краской. Лишь в 1947 г. начались работы по восстановлению. В 1990 г. настоятелем становится протоиерей Лев Церпицкий, под руководством которого проходят активные реставрационные работы: укрепляются фасады, обновляется старая изношенная кровля, расчищаются старинные росписи. В это же время были установлены новые иконостас и иконные киоты.

В начале XXI в. собор все также переживает значимые изменения как во внешнем, так и во внутреннем облике. В 2008 г. над входом устанавливается мозаичное панно из смальты, выполненное Санкт-Петербургскими мозаичистами по традиционным технологиям Российской академии художеств. По своему сюжету (Преображение Господне) и по колористическому решению панно совершенно естественно вписалось в общую композицию собора.



Ил. 5. Христос Вседержитель на престоле с предстоящими Богородицею и Иоанном Крестителем. Доска, левкас, масло, 180 × 200 см



Ил. 6. Св. Иоанн Златоуст. Доска, левкас, масло, 170 × 100 см



Ил. 7. Иконостас Спасо-Преображенского собора с восстановленными иконами

Позднее, в период с 2009 по 2010 гг. Санкт-Петербургскими художниками живописцами: Ивановым А. Л., Курковым Е. М. и Вошининым И. А. была проделана колоссальная работа по восстановлению икон и выполнению росписей внутри храма.

Взамен утраченных были выполнены следующие иконы для иконостаса:

- Христос Вседержитель на престоле с предстоящими Богородицею и Иоанном Крестителем (ил. 5);
- Иоанн Златоуст (ил. 6);
- Св. Василий Великий;
- Св. Григорий Богослов и Св. Григорий Двоеслов;
- Св. Петр и Св. Павел.



Ил. 8. Тайная вечеря. Холст, масло, 290 × 740 см Ил. 9. Искушение Христа (фрагмент). Холст, масло, 350 × 200 см



Ил. 9. Искушение Христа (фрагмент).
Холст, масло, 350 × 200 см



Ил. 10. Святой благоверный князь Олег
Брянский. Холст, масло, 350 × 200 см

Перечисленные иконы сформировали верхний регистр (ил. 7).

Для дьяконских дверей были написаны иконы «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» (доска, левкас, масло, 180 × 90 см). На Царских вратах иконостаса были изображены Архангел Гавриил, Богородица, Св. Марк, Св. Матфей, Св. Лука, Св. Иоанн (доска, левкас, масло, диаметр 70 см).

Кроме того, росписи на религиозные сюжеты и изображения святых были помещены в люнетах на внутренних стенах первого зала (ил. 8, 9). Сюжетные композиции, предложенные Ивановым Л. А., выполнявшим роль бригадира и автора эскизов, утверждал лично настоятель собора Лев (Церпицкий), по его инициативе также были написаны образы святых в люнетах и иконостасе (ил. 10, 11).

Росписи в люнетах монтировались по особой технологии. Сами композиции исполнялись в мастерской в Санкт-Петербурге на подольском



Ил. 11. Святой благоверный князь Александр Невский. Холст, масло, 350 × 200 см

грунтованном холсте масляными красками (серии «Мастер класс») и лишь потом наклеивались на стены. Работы по монтажу велись на лесах на высоте 7–8 м. Поверхность стены предварительно была прошкурена наждачной бумагой с крупным зерном и затем обезжирена раствором соды, и обработана медицинской желчью. Для того чтобы приклеить холст к подготовленной поверхности использовали раствор обойного клея (для тяжелых и текстильных обоев) с клеем ПВА в пропорции 6:1. На протяжении всего времени ведения работ в соборе проходили службы.

Отец Лев предоставил качественные доски из липы, покрытые левкасом для выполнения икон для иконостаса. Иконы были написаны также масляными красками и впоследствии, по завершении, покрыты лаком (смесь акрил-стирольного и разбавителя пинена в соотношении 1:3).

Все иконы и росписи были выполнены художниками в классической манере, близкой к стилистике икон конца XIX в. Ориентиром при выборе сюжетов и образов святых послужили иконы и росписи Николо-Богоявленского морского собора, и в особенности иконы кисти живописцев братьев Колокольниковых [1].

Пожалуй, главными отличительными чертами религиозной живописи конца XIX в., которые нашли отражение в росписях собора, можно назвать академичность, торжественность и историчность. Тонко выдержанная цветовая гамма и единая стилистика позволяют росписям стать неотъемлемой частью собора, гармонично вписываясь в исторический контекст здания.

В 2016 г. отец Лев снова обратился к художнику Иванову А. Л. с просьбой написать заалтарную икону «Воскрешение Христа». Икона была написана масляными красками на покрытой левкасом доске размером 240 × 130 см и установлена на место в 2017 г.

Главная задача, стоявшая перед художниками, работавшими над росписями и иконами Спасо-Преображенского собора, состояла в том, чтобы не просто воспроизвести утраченные произведения, но и сделать их актуальными в том числе и для современного зрителя, сохранив при этом дух православной традиции. Сюжеты и композиционные решения каждой росписи были тщательно отобраны и проработаны художниками. Сочетая традиционные и современные художественные приемы и техники, они создали уникальные произведения.

Проделанная работа над обновлением икон и созданием росписей Спасо-Преображенского собора несомненно стала важным шагом к тому, чтобы занять значимое место в современном культурном и религиозном пространстве, соединив традиции прошлого и настоящее. Сохранение традиций и внедрение новаторства в искусство религиозной живописи не только укрепляет связь поколений, но и служит вдохновением для потомков на творчество и духовные поиски.

Литература

1. *История русского и советского искусства* / под ред. Д. В. Сарабьянова. — Москва: Высшая школа, 1979. — 384 с.
2. *История Спасо-Преображенского собора* // Город Выборг: [информационный портал]. — URL: <https://vbgcity.ru/istoriya-v-datah/istoriya-spaso-preobrazhenskogo-sobora> (дата обращения: 20.11.2024).
3. Китнер, Ю. И. Новое о Преображенском соборе в Выборге // Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: ежегодник Акад. наук СССР. 1987. / ред. Д. С. Лихачев (пред.) и др. — Москва: Наука, 1988. — С. 421–434.
4. Флоренский, П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / сост. предисл. и библиогр. справка А. Г. Наследникова. — Санкт-Петербург: Мифрил, 1993. — 365 с.

**ЕВРОПЕЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ В РОСПИСЯХ
ХРАМА УСЕКНОВЕНИЯ ГЛАВЫ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ
В УГЛИЧЕ**

Росписи храма Усекновения Главы Иоанна Предтечи до наших дней дошли с большими утратами. Изучение, описание, а также поиск иконографических источников является важной задачей современного искусствоведения для выстраивания полноценной истории росписи храмов на момент начала XIX века. Целью исследования становится составление программы росписи с установлением утраченных сюжетов. Используются сравнительный анализ, типологически-системный метод, иконографический и стилистический анализ.

Ключевые слова: Углич, стенные росписи, монументальное искусство, храмовая роспись

Varvara N. Ivanova

Gatchina, Russia

State Institute Economics, Finance, Law and Technology

**EUROPEAN INFLUENCES IN THE MURALS OF THE CHURCH
OF THE BEHEADING OF JOHN THE BAPTIST IN UGLICH**

The murals of the temple of the Beheading of John the Baptist have survived to this day with great losses. The study, description, as well as the search for iconographic sources is an important task of modern art history to build a complete history of temple painting at the time of the early 19th century. The purpose of the study is to draw up a painting program with the establishment of lost plots. Comparative analysis, typological and systematic method, iconographic and stylistic analysis are used.

Keywords: Uglich, wall paintings, monumental art, temple painting

В Угличе сохранились выдающиеся живописные ансамбли, которые можно считать значимыми произведениями эпохи. Они демонстрируют новую иконографию, обозначая новые принципы европейского искусства, проникшего в культуру и памятники русского зодчества предшествующих веков.

XXI век ознаменовался возросшим интересом к христианскому искусству. Памятники, ранее не входившие в круг интересов гуманитарной



Ил. 1. Интерьер храма Усекновения главы Иоанна Предтечи.
Фотограф И. В. Бизин

науки, получили освещение с различных позиций — культурологической, исторической, искусствоведческой.

Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи является памятником, где прослеживаются живописные заимствования иконографии из западноевропейского искусства. Подобный опыт не был уникальным для конца XVIII — начала XIX вв., но в связи с малой сохранностью храмов, где росписи дошли до наших дней практически в полном объеме, делает стенописи церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Угличе значимыми для подробного анализа и введения в научный оборот для создания более полной картины развития русского искусства конца XVIII — начала XIX вв., и встраивания углических храмов в контекст мировой истории христианского искусства.

Храм Усекновения главы Иоанна Предтечи был возведён в 1681 г. Живописные росписи (ил. 1) в данной постройке появились в 1845 г. Иконография Иоанна Предтечи проявляет здесь многообразие и вносит индивидуальную интерпретацию канонического образа. Ныне их художественная ценность неоспорима, но в середине XX в. считалось, что подобное живописное убранство не представляет значимой художественной ценности. Первая реставрация церкви Иоанна Предтечи проводилась в 1959–1960 гг. Вторая — происходит в настоящее время.

Почитание Иоанна Предтечи началось при жизни последнего пророка. Ранние упоминания о днях памяти первого апостола в западной Европе

относятся к V в. В искусстве изображения Иоанна Крестителя появляются с III в. В системе декорации крестово-купольного храма происходило формирование иконографии Иоанна Предтечи.

Благодаря тому, что биография Иоанна Крестителя подробно описывается в Евангелии, программа росписи включает ключевые моменты жизни первого пророка, от рождения до захоронения тела учениками в Севастии, столице провинции Самария.

Отделяет своды от основного объёма церкви мотив меандра, создающий живописными средствами иллюзию архитектурного декора. Строгий классицистический узор вносит уравновешенность и объёмы. Сами сюжеты разделяются сложно решёнными живописными рамами разных форм, которые создают оптический эффект мраморного обрамления с пышным декором из акантовых листьев.

Все четыре Евангелия начинаются с проповеди Иоанна Предтечи, который возвещает: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное», и эти слова впоследствии повторит Иисус Христос в начале своей миссии проповедника.

В средневизантийскую эпоху произошло сложение житийного цикла Иоанна Предтечи, который, придя на древнерусскую почву, продолжил формироваться, претерпевая значительные изменения

В основу иконографии святого легли византийские и древнерусские иконы Иоанна Предтечи.

Происходило обновление житийного цикла Иоанна Предтечи после второй четверти XVI века. В 1530–1550 гг. проявляется повышенный интерес «в искусстве к теме Зачатия и Рождества Иоанна Крестителя», что порождает множество эпизодов «детского» и «зачатьевского» циклов.

Иконография некоторых сюжетов жития Иоанна Предтечи позволяет провести параллели со страстным христологическим циклом.

Развитие иконографии Иоанна Крестителя приходится на время правления Ивана IV, и дополняется новыми звучаниями, и именно в этот период начинается активное заимствование не только византийских, но и западноевропейских художественных образцов. Впоследствии не все нововведения грозненского времени сохранились в изобразительной традиции, но те, что укоренились в церковном искусстве, продолжили видоизменяться, и оказывать влияние на восприятие образа.

Житийный цикл Иоанна Предтечи претерпел изменения во II половине — конце XVII в. При сохранении иконографической традиции, манера исполнения росписей стала барочной.

Можно отметить иконографические заимствования, сближающие сцены из жизни Иоанна Крестителя и Иисуса Христа. Вероятно, они объяснимы параллелизмом описания сюжетов в Святом Евангелии. Гавриил возвещает о рождении как младенца Иоанна, так и о пришествии в мир младенца Иисуса. Ангел также сообщает о том, каким именем следует назвать новорожденных. В Евангелии от Луки идёт явственное созвучие двух

историй о рождении и взрослении двух сынов, чьё появление знаменует спасение. Подобные перекликания можно видеть и в композиционном решении стенописи.

В притворе росписи подчинены тематике Заповедей Блаженства из Нагорной проповеди. В пышно оформленных рамах с иллюзорно прописанными имитациями лепных растительных узоров, можно прочесть золотые буквы на изумрудном фоне: «Блаженны нищие духом Матфей глава 5 стих 3», «Блаженны плачущие», «Блаженны кроткие», «Блаженны алчущие», «Блаженны милостивые», «Блаженны чистые сердцем», «Блаженны миротворцы», «Блаженны изгнанные за правду», «... так гнали и пророков, бывших прежде вас».

О заимствовании западноевропейской иконографии свидетельствует надпись на латыни в руках ангела, входящего в композицию, иллюстрирующую строку Нагорной проповеди: «Блаженны милостивые». На полотнище в виде пышной ленты мы видим: «*Filli Dei*», что переводится как «Сын Божий».

Иллюстрации «Блаженства», «Символа веры», молитвы «Отче наш», становятся традиционными для ярославской губернии, в том числе и для угличского уезда, в конце XVII в. Исследователи относят их к церковно-учительской тематике.

В сводах оконного проёма мы видим композицию, состоящую из нескольких предметов, значимых для церкви. Центральной является чаша Евхаристии, заключённая в терновый венец, по сторонам от которой расположены книга Священного Писания и металлический литургический крест.

Роспись свода включает в себя слова ангельской песни, которые прозвучали при благовестии пастухам о рождении Иисуса Христа: «Слава Вышних Его и на земли мир, во человеках благоволение».

Главная тема росписи основного объёма церкви раскрывает житие Иоанна Крестителя. В сводах изображено Коронование Богоматери с небесными силами.

На южной стене изображены сцены: «Обретение чтимой главы Иоанна Предтечи», «Положение тела св. Иоанна Предтечи во гроб», «Ангел Господень благославляет Захарию о зачатии Иоанна», «Святая Дева Мария входит в дом Захарии».

На западной стене в росписи над дверным проёмом ангелы удерживают Спас Нерукотворный на Убресе, выше находятся композиции: «Сошествие Святого Духа на апостолов» и «Святая Троица (Ветхозаветная)».

На северной стене представлены росписи: «Рождение Иоанна Предтечи», «Бегство Преподобной Елисаветы в пустыню с преподобным Иоанном», «Богоявление (Крещение) Господне».

Обрамляет композиции пышный барочный узор, имитирующий лепной декор.

Несомненно, отсылающим нас к западноевропейским образцам, становится сюжет «Обретения чтимой главы Иоанна Предтечи».

Традиционно обретение главы Иоанна Крестителя соединялось со сценами святого Рождества Иоанна Предтечи, и Усекновением главы.

Следующий сюжет — «Положение тела св. Иоанна Предтечи во гроб», можно назвать уникальным по своей трактовке. Из западной иконографии на русские земли пришли сюжеты обезглавленного Святого Иоанна. Но обыкновенно они показывают Иоанна Крестителя с отсечённой головой, лежащей на блюде, либо в момент усекновения главы. Мы видим, как изображение, характерное более для европейской барочной традиции, нежели для молитвенного образа, появляется в угличском храме Усекновения главы Иоанна Предтечи.

Драматическим экспрессионизмом отличается роспись «Положение тела Иоанна Предтечи во гроб». Обезглавленное тело является центром динамически выстроенной композиции. Момент положения во гроб подчёркивается направленным движением по кругу. Сюжет замыкается сводами из тёмных каменных глыб, увенчанных барочным живописным обрамлением в виде иллюзорных лепных листьев аканта с подписью.

Подобная трактовка сюжета, решена с напряжением, присущим скорее западноевропейской живописи, нежели традиционной храмовой росписи. Поэтому можно говорить о влиянии европейской барочной живописи на подобное композиционное построение.

Ещё одна композиция, где явно чувствуется заимствование из западноевропейской живописи — это «Сошествие Святого Духа на апостолов».

Можно отметить явственное сходство в композициях «Сошествия Святого Духа на апостолов», церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Угличе, и в церкви св. Иоанна Златоуста в селе Годеново Ярославской области. Это позволяет говорить о наличии прототипа в западноевропейской живописи, достаточно распространённого во второй половине XVIII в.

На северной стене роспись частично или полностью утрачена.

Изображения нижнего регистра практически не сохранились. Можно отметить лишь то, что первый сюжет утрачен полностью, от второго остались различимыми фрагменты Иоанна Предтечи — чётко читается его одяние из шкуры дикого зверя, с накинутой поверх драпированной тканью зелёного цвета. Третья композиция сохранила фрагменты нескольких человек: сидящего мужчины в одеждах зелёного и охристого цвета, обнажённую ногу в сандалиии римского типа, а также слабо различимые силуэты мужских фигур, стоящих по пояс в воде. Предположительно — это крещение народа Иоанном Предтечей.

В верхнем регистре повествование развивается с «Рождения Иоанна Предтечи».

В поздневизантийскую эпоху изображение Рождества Иоанна Крестителя становится центральным в цикле детства святого, и происходит сложение иконографии с лежащей Елисаветой. Встречаются композиции с поднесением младенца Иоанна к Захарии. К XVI–XVII вв., композиция

Рождества Иоанна Предтечи включается во все житийные циклы святого. Постепенно происходит добавление бытовых деталей в сюжет.

Мы видим момент наречения младенца именем, когда Захария, ещё не имеющий возможности говорить, пишет на дощечке имя: «Иоанн», вопреки традиции, требующей давать имя из рода.

Сюжет по своей композиции выстроен весьма традиционно, и можно проследить преемственность с иконописными клеймами.

Следующий сохранившийся сюжет тоже решён без явных западноевропейских влияний. «Бегство Преподобной Елисаветы в пустыню с преподобным Иоанном» малоэкспрессивен и лаконичен. Позы скорее списаны с иконописных изводов, нежели европейской барочной или классицистической живописи.

Очевидно сопоставление и даже заимствование иконографических схем богородичного цикла для изображения Елисаветы с младенцем. Идея благодатно ниспосланного младенца, таким образом, исключает традиционную сцену целования Захария и Елисаветы, и объясняет заимствование приёмов из богородичного цикла.

Менее однозначно можно говорить о том, на какую иконографию опирались при создании сюжета «Богоявления Господне».

Совокупное свидетельство четырех Евангелистов, и сведения Иосифа Флавия дают нам всеобъемлющую картину происходящего перед появлением Иисуса на берегах Иордана.

В Евангелии встречается лишь два упоминания о глазе Бога-Отца, и момент Крещения — один из них. Это важный момент, как в жизни Иисуса, так и в судьбе Иоанна Предтечи, узревшего сияние Святого Духа.

Сюжет о крещении Христа в росписи трактуется как молчаливый диалог между Иоанном Крестителем и Иисусом. Лишь они двое объединены общим действием и осознанием своей миссии, а изображённые рядом ангелы готовят полотно, чтобы обтереть тело Христа. Святой Дух, в виде зримого света, распространяющегося от белого голубя, изливается на Христа.

Источником для композиции мог послужить, как западноевропейский, так и восточноевропейский образец. Можно отметить, что драпирование зелёного цвета, окутывающее фигуру Иоанна Предтечи, облачённого в шкуру, встречается на фреске собора Протата в Афоне. Но сам извод зеркально противоположен стенописи церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи.

Вариант с Иоанном Крестителем, изливающим воду на голову Христа более распространён в западной Европе, хотя встречается и в мозаиках Равенны в куполе Баптистерия V в. В России XIX в. подобное изображение воспринимали как инославие, поскольку канонически в православной традиции Крещение Иисуса Христа происходило через троекратное погружение. Иконография с ангелами также происходит из византийского источника, и является устоявшейся как в западноевропейском, так и в восточном христианстве.

Академическая практика пенсионерских поездок заложила в живописях основы глубокого понимания западноевропейского искусства. Художники активно использовали, а порой и переносили без изменений, работы известных европейских художников. В храме Усекновения главы Иоанна Предтечи о подобном подходе к созданию росписей наглядно свидетельствует не только использование надписей на латыни, но и подробное перенесение композиционных решений некоторых сюжетов, таких как «Обретение чтимой главы Иоанна Предтечи», «Бегство Преподобной Елисаветы в пустыню с преподобным Иоанном» и «Богоявление Господне».

Литература

1. *Алитова, Р. Ф.* Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовского уезда XVIII — начала XX века / Р. Ф. Алитова, Т. Л. Никитина. — Москва: Северный паломник, 2008. — 603 с.
2. *Бусева-Давыдова, И. Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа / И. Л. Бусева-Давыдова. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 475 с.
3. *Иванов, В. Н.* Ростов. Углич. — Москва: Искусство, 1975. — 263 с.
4. *Киссель, Ф.* История города Углича / Федор Киссель. — Ярославль: ВЪ Губернской Типографии, 1844. — 420 с.
5. *Иларион (Алфеев, митрополит).* Иисус Христос: Биография. — Москва: Молодая гвардия: Познание, 2019. — 650 с.
6. *Святое Евангелие.* — Москва: Сибирская Благовонница, 2016.
7. *Устинова, Ю. В.* «Царский ангел»: новые сюжеты в иконографии св. Иоанна Предтечи эпохи Ивана Грозного / Ю. В. Устинова // Искусствознание. — 2022. — № 2. — С. 150–185.
8. *Шукуров, Ш. М.* Образ храма. — Москва: Пресс-Традиция, 2002. — 496 с.

УДК 75.052:7.07–05:396.1 (72)

О. А. Исаева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**ТВОРЧЕСТВО ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИЦ В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК МЕКСИКАНСКОГО
МУРАЛИЗМА 1920–1940-Х ГГ.**

В художественной панораме мексиканского мурализма в границах монументального искусства XX в. остаются области, всё ещё обойденные исследователями: явление мурализма за пределами Мексики, влияние мурализма на развитие и распространение публичного монументального искусства в последующих десятилетиях, феномен неомурализма, явление «чиканос» и т. д. Так и творчество женщин-художниц до сих пор остается за пределами изучения, хотя во многом их художественная, политическая и социальная активность была обусловлена теми же революционными событиями 1920 гг. и развивалась далее по пути, обозначенному главными представителями монументального искусства Мексики. В статье затрагивается проблема вовлечения женщин-художниц в монументальное творчество послереволюционной Мексики и рассматриваются формы и темы их муралистских опытов 1920–1940 гг.

Ключевые слова: искусство Мексики, индихенизм, мексиканский мурализм, монументальное искусство, творческие объединения, женщины в искусстве, искусство XX в.

Olga A. Isacva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

**THE WORK OF WOMEN ARTISTS IN THE CONTEXT OF THE
ARTISTIC PRACTICES OF MEXICAN MURALISM IN THE
1920S AND 1940S**

In the artistic panorama of Mexican muralism within the boundaries of monumental art of the 20th century, there are areas that have still been ignored by researchers: the phenomenon of muralism outside of Mexico, the influence of muralism on the development and spread of public monumental art in subsequent decades, the phenomenon of neomuralism, the phenomenon of «Chicanos», etc. The work of women artists also remains outside the scope of study, although in many ways their artistic, political and social activity was determined by the same revolutionary events of the 1920s and developed further along the path outlined by the main representatives of monumental art

in Mexico. The article touches upon the problem of the involvement of women artists in monumental art in post-revolutionary Mexico and examines the forms and themes of their muralist experiments of the 1920s — 1940s.

Keywords: Mexican art, indigenism, Mexican muralism, monumental art, creative associations, women in art, 20th century art

Мексиканский мурализм как художественное явление в представлении не нуждается. Его процессы, как и творчество отдельных мастеров, много раз становились темой исследования как за рубежом, так и в российском искусствоведческом поле. Среди отечественных исследователей следует назвать, в первую очередь, Л. А. Жадову [3], В. М. Полевого [8], Е. А. Козлову [4], [5], Н. А. Шелешневу-Солодовникову [9]; в 1960–1980 гг. выходили исследования, посвященные отдельным представителям мексиканского мурализма — Диэго Ривере [7], Хосе Клементе Ороско [6], Давиду Альфаро Сике́йросу [1], [2] и т. д. Говорить об освещенности темы в иберо-американском искусствоведении и в целом зарубежном не приходится, особенно учитывая последние подвижки в социо-культурной парадигме индихенизма и расширении его границ далеко за пределы «индейской» художественной культуры.

О художницах-муралистках сведений мы практически не встречаем ни в одном из зарубежных или отечественных исследований до самого последнего времени. Интерес к деятельности монументалисток в наше время понятен, тем важнее реконструкция панорамы женского творчества в той области, где художественные их достижения долгое время оставались фактически невидимы. Первые исследования были предприняты Диной Миркин [15], но даже опуская ее фундаментально гендерные аспекты подхода к изучению творческих проектов женщин-муралистов, осуществленных или нереализованных, очевидно, что многие из росписей остались неизвестными, а проекты — уничтоженными, поскольку доминировало предубеждение, что монументальная живопись — это буквально мужское занятие. Тем не менее Миркин также не всегда справедлива, указывая на повсеместное гендерное неравенство и предпочтения художников-мужчин женщинам-монументалистам, и это видно из поразительной картины мексиканского мурализма 1920–1940 гг.

Явление, которое мы называем мексиканским мурализмом — неоднородное, сложное и временами противоречивое. Главные его представители, уже упомянутые Ривера, Ороско и Сике́йрос — яркое тому подтверждение, — как в своем творчестве, так и в общественной и социально-политической деятельности, — иной раз даже они конфронтировали друг с другом. Таким образом, мексиканский художественный, социальный и политический контекст 1920–1940 гг. уже требует уточнений, не будучи единообразным макронарративом. Женское муралистское творчество здесь — неотъемлемая часть революционного движения, борьбы за права женщин, где искусство выступает как крайне важный компонент этой борьбы и как

процесс, интегрированный с другими культурными процессами в сложном и многозначительном переплетении.

Благодаря своим эстетическим достижениям, намерению демократизировать искусство и переосмыслению роли художника в обществе движение мексиканских монументалистов XX в. занимает отнюдь не последнее положение в истории современного искусства. Тем важнее сказать и о творчестве женщин-монументалисток, таких как Аврора Рейес, Фанни Рабель, сёстры Гринвуд, Эльвира Гаскон, Рина Лазо, Елена Уэрта, Электа Ареналь и других, оставшихся «за кадром». Учитывая демократизирующую позицию мурализма, их общественная невидимость является одним из многих противоречий, которые характеризуют сложную историю движения.

Панорама творческой деятельности женщин на сцене монументального искусства, как было упомянуто выше, мало освещалась как в момент их творческой активности (а иной раз освещалась критически предвзято), так и позднее. Зачастую оценка их творческого вклада складывается не вполне достоверной — по самым разным причинам. Примером может служить мексиканский опыт художницы и журналистки Айон Робинсон (прогрессивные американки действительно широко присутствовали в художественной жизни Мексики, привлеченные революционным движением и демократическими подвижками в обществе).

Для изучения ее муралистской деятельности можно обратиться к ее автобиографической книге [19, с. 75–76], где от первого лица описывается её сотрудничество с Диего Риверой и работа над фреской. В исследовании Д. Миркин указано, что она с энтузиазмом рассказывает о новом опыте в живописи, об экспериментах с точки зрения новых техник и материалах в изобразительном искусстве [15, с. 31]. Однако другой исследователь, Тереса дель Конде, представляя иную точку зрения, пишет, что Айон Робинсон неискренна в своих рассказах, и никаких фресок в ее творчестве не обнаружено, причислять ее к муралистскому десанту американок в Мексике несправедливо [11]. Нигде, даже у самой Робинсон, не сказано, какая именно фреска была ею написана.

При этом Тереса дель Конде приводит сведения о художнице Росарио Кабрере, которая ассистировала в стенописях Руфино Тамайо, не менее прославленному мексиканскому живописцу, в 1930 г. получившему заказ на монументальные росписи [5, с. 138]. В монографии Миркин имя Росарио Кабреры не приводится вовсе; с другой стороны, хотя Кабрера и была выдающимся деятелем искусств (например, считается, что именно она стала первой женщиной-гравёром в Мексике [12]), ее муралистские высказывания остались минимальными и не вышли за пределы помощи крупнейшим мастерам.

Тем не менее, вклад в развитие мексиканского мурализма со стороны художниц родом из США был сделан серьезный. Речь, в первую очередь, идет о сёстрах Гринвуд, Мэрион и Грейс. В отличие от той же Райи Людигс

(Лудшинской), исполнившей роспись «Современная индустрия» в Морелии и далее продолжившей деятельность фрескиста исключительно в США [16, с. 15], сёстры Гринвуд действительно оставили влиятельный след в мексиканском монументальном искусстве. Они работали сначала в Таско, Герреро, а вскоре после этого в Морелии, столице Мичоакана – исполняя заказы, которые более профессиональные художники, возможно, отвергли бы; так сестры Гринвуд изучили и усовершенствовали это ремесло. Работы за пределами Мехико позволили им создать себе имя и получить важный заказ в столице, за которым последовали другие, уже на родине.

Творчество сестёр было неразрывно связано с их семейной артистической средой и учёбой (где можно отметить Лигу Студентов-художников, Академию Коларосси в Париже). Мэрион также училась у Винольда Рейсса, видной фигуры Гарлемского возрождения, а позднее предприняла поездку в Италию, где ее серьезно заинтересовало монументальное искусство Ренессанса. Сказать, что окончательно сформировало ее интерес к мексиканскому мурализму, не так сложно — Винольд Рейсс бывал в Мексике в 1920 г. и мог повлиять на ее решение, она встречалась с Адольфом Могаром в Париже, с Ороско — в Нью-Йорке, чуть позднее работала на юге США, оставив много портретных работ индейцев-навахо [15, с. 35].

В 1932 г. Мэрион Гринвуд по приглашению писателя Джона Эрманна и его супруги Джозефины Хёрбст приехала в Мехико, а позднее – в Таско. Выбор был обусловлен присутствием в Таско большой американской художественной колонии. Один из её представителей, Пабло О'Хиггинс, поспособствовал первому заказу на роспись стены — в отеле «Таскеньо» – и это стало одним из первых частных заказов в истории мексиканского мурализма, – до этого заказчиком в основном выступало государство.

Фреска, созданная Мэрион на стене лестницы, называется «Рынок в Таско» и занимает неровную поверхность площадью 6 м². Она включила характерные сцены провинциального рынка, представленные яркими красками, и использовала вертикальную композицию, которая отсылает к крутому рельефу горнодобывающего района и характерной суете этого места. Подобная тематика, надо сказать, была достаточно распространённой у мексиканских живописцев того времени [18, с. 124]. В 1933 г., после завершения, фреска стала предметом интересной статьи, написанной Дж. Хёрбст для журнала «Мексиканская жизнь: Ежемесячный обзор». Журналистка комментирует не только важность движения муралистов, их чувство коллективизма и глубокой социальной ответственности. С ее точки зрения творческая позиция Мэрион отличается от позиции многих её соотечественников, которые проявили склонность упрощать и даже перерабатывать обычаи Мексики [14, с. 19].

При наблюдении за произведением поражает, насколько внимательно улавливает Мэрион особенности выражения каждого из ее персонажей. Это отражает большую психологическую проницательность, отличающую

ее от ее современных коллег, больше заботящихся о живописности и четко выделяющих индивидуализированные фигуры, контрастирующие с обезличенной массой коренного населения. Каждое лицо и жест персонажей художника эффектно отражают драматическое, решительно индивидуальное выражение и содержат в себе определенную печаль и отстраненность по отношению к другим. Это убедительно отражает шрам угнетения, пережитого коренным населением после завоевания, без отсылки к конкретным историческим событиям национального прошлого.

Мексиканская культура пробуждает в ней интерес и уважение, хотя и сильно отличается от ее собственной, чувство неподвижности, преобладающее в ее живописи, отсылает к острому наблюдению за действительностью народа, терпеливо стремящегося к воплощению в жизнь обещанных социальных перемен, так и не реализованных революцией. Среди пестрой, насыщенной персонажами композиции, художник-монументалист отводит очень важное место женщинам, которые составлены из поддержанных на своих основаниях треугольных геометрических схем, придающих работе устойчивость и уравновешенность.

Привыкшая к североамериканскому обществу, которое более справедливо к женщинам в отношении обращения, образования и работы, она указывает в одном из своих писем, что «мексиканская женщина имеет не больше свободы, чем в гареме». В ответ на эту реальность Мэрион изображает в своих картинах, как в Таско, так и в последующих, женщин, играющих активную и ведущую роль.

В 1930 гг. в штате Мичоакан произошли значимые изменения, приведшие к власти более демократичное правительство. При губернаторе Серратосе ректор университета Мичоакана способствовал тому, чтобы Морелия, столица штата, стала значительным центром монументализма, поскольку школа заказала несколько фресок для украшения Колледжа Сан-Николас-де-Идальго и зданий Регионального музея Мичоакана, среди прочего. Этот импульс объединил творчество мексиканских и американских художников и предоставил женщинам немислимые ранее возможности в начале их творческой карьеры. Среди прочих приглашенных художников в Морелии (Правительственном дворце, в Колледже, в музее) работала сама Мэрион, ее сестра Грейс и уже упомянутая Райя Люднс. И хотя многие росписи, к сожалению, были утрачены в 1960 гг., движение мураллистов Мичоакана продолжало процветать в последующие десятилетия.

Главная работа Мэрион Гринвуд для Университета — «Пейзаж и экономика Мичоакана» — составляла 700 м². Как сама художница сказала о ситуации с целью работы: «Мне страшно не сказать ничего нового, что имело бы общественное и политическое значение, чего не было бы сказано раньше; обо всем этом уже сказали Ороско, Ривера и многие другие. Я просто буду рисовать этих людей такими, какими я их чувствую, во всей их печали, апатии и красоте» [17, с. 17]. Для нее было важно, если нет оригинальных идей в социальной пропаганде ее живописи, писать

просто честно, поэтому она посвятила свою фреску трудовой деятельности местного населения — индейцев-пурепеча. Здесь нет идеологии или иной политической риторики, но благодаря подробной документации их жизни и обычаев, как и монументальному формату индихенистского паблик-арта индейское сообщество пурепеча наконец получило заслуженное внимание и признание. Интересно обращение Мэрион к крупным, скругленным формам, тяготение к статичным композициям, что придавало фигурам буквальную монументальность и спокойствие. Внимание привлекает и обращение художницы к женским образам, которые, судя по сценам труда и быта в индейской этнической среде, не настолько подвержены гендерному бесправию.

Следующий крупный заказ сёстры Гринвуд получили вскоре после короткой драматической поездки в США, где им было обещано участие в огромном монументальном проекте, однако их вычеркнули без объяснения причин. При этом в Мехико по протекции О'Хиггинса им поручили расписывать стены рынка в рамках плана городского развития, улучшения социально-экономической и санитарной обстановки. Руководителем проекта все называют Диего Риверу, главными участниками — художников его круга. Сестры Гринвуд присоединились чуть позже.

Названия росписям, созданных всё же в основном Мэрион, не были даны официально, а в описях звучало не слишком гармоничное «Продукты питания и их распределение по Каналу де ла Вига», «Индустриализация деревни» и «Эксплуатация крестьян». Мэрион представляла индейцев, которые с древности привозили в город фрукты, овощи и цветы. Эта работа демонстрирует важное тематическое и стилистическое сходство с созданием фрески «Пейзаж и экономика Мичоакана». Росписи, посвященные угнетению крестьян на тростниковых плантациях, наполнены интересной символикой. Так, в верхней части основной композиции можно увидеть реки в виде гигантских пухлых рук, манипулирующих телеграфной лентой. Этот подходящий символ, олицетворяющий капитализм, на фреске дублируется, поскольку персонаж, расположенный непосредственно под ним, является второй версией владельца чудовищных рук. Его защищают солдаты, а перед ними несколько мужчин держат транспарант с надписью: «Рабочие и крестьяне, объединяйтесь против империализма», что подчеркивает основную идею. Как мы видим, беспокойство Мэрион Гринвуд о том, насколько она соответствует идеологии мурализма, будучи американкой, беспочвенно.

Композиция отличается архитектурным балансом, необычной детализацией и гармоничной палитрой. Лица персонажей, как и в предыдущих произведениях, являются психологическими характеристиками, выражающими уважение, которое художница всегда испытывала к мексиканскому народу.

Может сложиться впечатление, что американки сыграли ведущую роль в творческих практиках мексиканского мурализма. Это не так. Скорее

они заставили считаться, за счет своего авторитета и менталитета, с присутствием женщины на лесах рядом с мужчинами-художниками. Но это привело к парадоксальному результату — к мексиканским художницам стали относиться еще более настороженно, видя в них потенциальных конкуренток, при этом не защищенным иностранным происхождением и связями в верхах.

Тем не менее с конца 1930 гг. период в развитии монументальной живописи уже связан с художницами-мексиканками: Авророй Рейес, Марией Искьердо, кругом Фриды Кало. Показательно, что иногда период 1930–1950 гг. в творчестве той же Искьердо называется «Искьердо против трех великих» под которыми подразумевается творчество Риверы, Ороско и Сикейроса (несмотря на бесконечные противоречия между ними) и деятельность «Комиссии по настенной живописи». Последняя унифицировала круг тем и стиль их исполнения, что угрожало свободе выражения мнений и разнообразию, которые ранее характеризовали движение мексиканского мурализма.

Десятилетие, прошедшее между Великой депрессией и началом Второй мировой войны, представляет собой поворотный момент в мексиканской истории. Очень важную роль здесь сыграла личность президента Карденаса. Что касается борьбы за права женщин, то 1930 гг. были особенно активными и решительными, как из-за влияния жены Карденаса Амалии Солорсано Браво, которая была яркой защитницей прав женщин, так и из-за личных убеждений внутри своего правительства. И если в 1947 г. была основана «Комиссия по настенной живописи», то в этом же году был основан «Женский революционный институт» при участии сестер Годинес и Авроры Рейес. В 1936 г., после росписей, в которых принимали участие сестры Гринвуд, первой мексиканской художницей, создавшей фреску, стала именно Аврора Рейес с работой «Нападение на сельскую учительницу».

Да, монументальная живопись на тот момент стала неотъемлемым инструментом, способным создавать политическое сознание, просвещать людей и, следовательно, изменять общество. Однако не следует забывать, что все представители второй волны мексиканского мурализма, даже те, кто в основном занимался гравюрой и станковой живописью, создавали фрески, большинство из которых были заказаны образовательными или частными учреждениями и служили интересам и идеологиям, отличным от интересов и идеологий первого мексиканского мурализма. Здесь не следует забывать и факт о многократно возросшей доле частных заказов, где заказчик диктует свои условия, поскольку государственные заказы в основном поступали «великой тройке».

Жизнь Авроры Рейес, одной из ключевых фигур мексиканского возрождения, была непростой. Внучка мятежного генерала Рейеса, племянница философа Рейеса, она начала свою художественную деятельность в 1927 г. с преподавания. С 1936 г. и основания Лиги революционных писателей и художников (*LEAR*) вошла в круг Фриды Кало и Сильвестре

Ривуэльтаса. Была она невероятно цельной личностью, не отделяя творчество от политических и социальных устремлений (Аврора вступила в Коммунистическую партию Мексики), как и от борьбы за права женщин.

Показательно, что первая роспись Рейес («Нападение на сельскую учительницу») была создана в Школьном центре революции, созданном как модель, демонстрирующая социальные преимущества новой светской образовательной парадигмы, соответствующей реалиям момента. Мурал Рейес с его своеобразной чувственностью и жестоким реализмом насилия, примененного к персонажу, отличается от большинства подобных, нарисованных современными художнице мужчинами-монументалистами, которые обычно представляли учительниц в самом процессе обучения, естественном продолжении материнской роли. Рейес, со своей стороны, показывает их мученицами и героинями революции.

Несмотря на чрезвычайную оригинальность и выразительную силу своей первой фрески, она вернулась на строительные леса лишь много лет спустя, в 1959 г., чтобы создать впечатляющий цикл площадью 334 м² темперными красками в Национальном Синдикате работников образования. Аврора разделила эту работу на четыре основных раздела, темы которых связаны с историей культуры и образования в стране, а также с ее взглядом на прогресс.

В них художница создает необыкновенный синтез истории Мексики. Поэтический характер всей композиции, пропитанной её литературным талантом, можно проиллюстрировать фигурой туземца, который в первой арке фрески «Траектория» бросает зажженную стрелу, след которой пересекает все времена истории, вплоть до третьей арки: он является представителем расы, которая посылает в будущее свое послание света и красоты. С помощью этой метафоры Рейес явно вступает в типичный для мексиканского монументализма поиск спасения доиспанских культур от забвения и содействия их обновлению в будущем.

В полном соответствии с риторикой движения монументалистов, но, возможно, с большей независимостью и поэтическим чутьем, она модифицировала исторические и мифологические элементы, о которых говорила, в соответствии со своей идеологией и своими личными интересами. Помимо любопытной трактовки Кетцалькоатля, Рейес обращается к символам женского начала, человеческому эмбриону как символу будущего Мексики, буквально – «зародышу индейского ребенка, как символа нашего семени и нашей крови, ребенка, который однажды проснется, движимый силой своего происхождения» [10, с. 25].

Во всех росписях присутствует как индихенистская символика и тематика (образы индейской мифологии в современном прочтении), так и революционная — женщины-ткачихи, сольдадера, женщина-учительница, которой угрожает чудовище; наконец, учительница вместе с рабочим и крестьянином, «живые силы страны, которые продвигаются <...> к Мексике, в которой есть безопасность, культура, независимость

и свобода» [10, с. 30]. Такой она оставалась до самой смерти (последний раз подняться на лесá ей довелось в 75 лет), до конца сплетая в своём творчестве историческое, социальное и личное.

Иной опыт мурализма реализовала так называемая «Группа Фриды Кало», или «Лос Фридос», сконцентрированная вокруг Фриды Кало и состоявшая из учеников Диего Риверы. В группе были и женщины-художницы, которым чаще доставалась роль помощников при ведении монументальных работ. Но в ядро группы входила Фанни Рабель. Она же оставила важное свидетельство о Фриде: «Великий урок, который дала нам Фрида, – это как смотреть на мир с художественной точки зрения: она открыла нам глаза на мир и на Мексику. Она повлияла на нас не своей живописью, а своим образом жизни, своим взглядом на мир, на людей и на искусство. Он заставил нас почувствовать и понять красоту, которая существует в Мексике и которую мы никогда бы не заметили сами» [15, с. 41].

Всего было создано несколько проектов, среди которых самыми «народными» стали росписи в пулькерии «Ла Росита» и прачечной в Койоакане.

Легко распознать интерес группы к отступлению от художественных условностей академической живописи и к возвращению к беззаботному, праздничному тону в муралах без официального назначения. Фрида и ее группа молодежи были тесно связаны с оригинальными предложениями мурализма, связанными с социализацией и просветительским потенциалом искусства. По этой же причине дважды они возвращались к росписям пулькерии, сочетая яркую народную образность с новшествами революционного искусства.

Другой проект «Лос Фридос», реализованный в 1944 г., заключался в украшении актового зала Женского дома Хосефы де Домингес, также расположенного в Койоакане [21, с. 147]. Это был кооператив матерей-одиночек или вдов, которые, чтобы прокормить свои семьи, построили прачечную посреди пустыющей земли. Ученики Фриды создали несколько произведений на тему жизни прачек. И эти же женщины позировали для эскизов, сделанных художницами, и в итоге сами выбирали рисунки, которые будут вынесены на стены. Несмотря на изначально самое высокое покровительство, в 1970 гг. росписи были уничтожены.

Также, без сомнения, одним из самых выдающихся и представительных мексиканских художников XX в. (без скидки на гендерные различия), с момента ее первых опытов в мире искусства в конце 1920 гг., стала Мария Искьердо. Ее необыкновенный талант, ее оригинальная интерпретация мексиканскости и ее огромная решимость приобрели ей заслуженное национальное и международное признание. В 1929 г. открылась ее первая персональная выставка в Галерее современного искусства, затем во Дворце изящных искусств в Мехико, а в следующем году она стала первой мексиканской художницей, выставившейся в США, а именно в Центре искусств Мехико. За плечами ее было обучение в Академии Сан-Карлос, а затем творческая и личная близость с Руфино Тамайо.

В отличие от устремлений американских художниц, иногда игравших роль чутких, хоть и осторожных наблюдателей, и своих радикальных соотечественниц, подобно Авроре Рейес, Мария Искьердо избрала иной путь. Отчасти на ее творческую манеру повлияло общение с французским поэтом Антоненом Арто, привнесшим в ее работы привкус европейского модернизма; она также поддерживала дружеские отношения и эстетические совпадения с так называемой «группой без группы», известной как «Современники», интересующихся скорее европейским авангардом, чем национальной идеологией мурализма.

Творчеству Искьердо присущи сюжеты, истолкованные в лирическом, мягко-метафорическом, иногда эзотерическом ключе. Но воистину главным героем во всех этих мотивах является цвет.

Несмотря на её неоспоримый талант и профессиональные успехи, её муралистские опыты были полны разочарований. Первое чувствительное фиаско случилось после получения заказа на создание фрески в Веракруссе, предоставленного губернатором штата Хорхе Серданом. Было создано множество набросков, впоследствии утраченных; новый губернатор закрыл проект. В 1945 г. был начат другой проект: масштабные росписи в здании Центрального департамента Федерального округа Мехико. На вертикальных стенах предполагалось изобразить историю Мехико, а на потолках — историю его искусства. Художница за свой счет оборудовала зал лесами и закупила материалы, наняла помощников из окружения Риверы. Пресса восторженно объявила ее первой женщиной-муралисткой (ошибочно, учитывая творчество ее соратниц по цеху). Но проект приостановили, а вскоре при участии Риверы забрали у Искьердо — прославленный муралист настоял, что для такого ответственного мероприятия у нее мало опыта. (Напомним, что в 1923 г. Ривера подобным же образом лишил крупного заказа Герреро, де ла Куэву и Шаро). Удивительно, но на заре карьеры Искьердо Ривера всячески поддерживал ее творчество, что буквально предопределило ее обращение к монументальному искусству, так что об истинных причинах отказа остается гадать. По счастью, сохранилось несколько подготовительных картонов к этой масштабной работе.

Композиционная схема, используемая для обеих панелей, является, как указывает исследователь [13, с. 161], типичным ресурсом мексиканского мурализма, известным как «современный Янус», который позволяет противопоставить две реальности по обе стороны фрески: прошлое и будущее на панели урбанизации. На городском панно слева изображено всё, что связано с Теночтитланом, а справа – то, что соответствует мексиканскому городу того времени. Зрителю представлены ацтек с копьем и пролетарий с винтовкой; Кетцалькоатль, агава и телескоп, пирамида и современный небоскреб; и, наконец, на переднем плане лидер Мексики, разворачивающий докортесианский кодекс города, и женщина, держащая карту современного Мехико. В нижней части Искьердо добавила реку,

символ течения времени, который одновременно объединяет и разделяет обе сцены и указывает на возможность сочетания традиций и перемен. Эти наброски позволяют выявить стилистическую лексику Искьердо в поисках окончательной версии. Она очень точна в изображении современных реалий, они узнаваемы.

Аллегорические изображения, которые Искьердо спроектировала для потолочных панелей, были частью серии женских фигур, представляющих разные искусства (музыку, литературу, живопись, трагедию, скульптуру и т. д.). Изображение женских фигур в искусстве имеет важную иконографическую традицию в международном искусстве, как и в случае с музами греческой мифологии. В Мексике они также были представлены таким образом, например, в «Празднике Святого Креста» Роберто Монтенегро и в «Творении» Риверы, в которых авторы устанавливают интересные ассоциации между добродетелями, музами и женщинами своего круга общения. Тот факт, что эскиз Искьердо включал девять фигур – число, согласующееся с числом муз, – позволяет предположить, что она намеревалась свободно и лично обновить эту традицию и адаптировать ценности, традиционно приписываемые искусству, к своим собственным эстетическим интересам.

К сожалению, к критике эскизов и картонов неосуществленных фресок присоединились представительницы так называемого круга Фриды, в первую очередь Ракель Тиболь — она сравнивает картоны Искьердо с осуществленными росписями «большой тройки» не в ее пользу [20, с. 55]. Женские фигуры на потолках в любом случае следует сравнивать не с главными стенами великих монументалистов, а с дополняющими их фигурами, например, такими, как обнаженные тела, которые Ривера включал в свои детройтские фрески. Более того, отталкиваясь от набросков, художница расширяет весьма схематичные первоначальные мотивы и обогащает их своей необыкновенной палитрой и метафорической дикцией, которые не были отражены в первых набросках.

Итак, мы видим, какими сложными путями складывался творческий путь женщин-муралистов в десятилетия после мексиканской революции. Их деятельность различалась как в социально-политических устремлениях, так и в художественном поле. Американские художницы создавали образы Мексики, ее прошлого и настоящего через призму наблюдателя с острым заинтересованным взглядом. Мексиканским художницам приходилось сражаться в том числе с предвзятостью местной обстановки, но в целом они демонстрировали широкую палитру стилистических приемов, по-своему интерпретируя идеологическую основу мексиканского революционного искусства и «мексиканского возрождения». Тем не менее, легко видеть, как мало существует изобразительных источников, а исследовательское поле изобилует лакунами, требующими восполнения.

Литература

1. *Воронина, Т. С.* Давид Альфаро Сикейрос. – Москва: Изобразительное искусство, 1976. — 64 с.
2. *Григулевич, И. Р.* Давид Альфаро Сикейрос. – Москва: Искусство, 1980. — 248 с.
3. *Жадова, Л. А.* Монументальная живопись Мексики. – Москва: Искусство, 1965. – 236 с.
4. *Козлова, Е. А.* Опыты национального самопознания: Мексика в творчестве художников-монументалистов XX века. – Москва: ГИИ, 2016. – 396 с.
5. *Козлова, Е. А.* Руфино Тамайо (Образный мир живописца) // Искусство стран Латинской Америки. – Москва: Наука, 1986. – С. 128–148
6. *Костеневич, А.* Хосе Клементе Ороско. — Ленинград: Искусство, 1969. — 192 с.
7. *Осват, Л. С.* Диего Ривера. — Москва: Молодая гвардия, 1969. — 352 с.
8. *Полевой, В. М.* Искусство стран Латинской Америки. — Москва: Искусство, 1967. — 321 с.
9. *Шелешнева-Солодовникова, Н. А.* Очерки истории латиноамериканского искусства. XIX–XX в. — Москва: URSS, 2007. — 392 с.
10. *Aurora Reyes.* Murales del Auditorio 15 // Magisterium. Revistomensual de orientacion. –1962. — Agosto (№ 38). — P. 20–31.
11. *Conde, del T.* Pintora sin muros ni barreras // La Jornada. — 1998. — March 17th. — URL: <https://www.jornada.com.mx/1998/03/17/delconde.html> (дата обращения: 20.12.2024).
12. *Espinosa Campos, E.* Rosario Cabrera y la pasión por la enseñanza // Centro Nacional de Investigación: [сайт]. — URL: <http://piso9.net/rosario-cabrera-y-la-pasion-por-la-ensenanza/> (дата обращения: 20.12.2024).
13. *Geis, T.* Indigenism and Gender in the art and critical reception of Maria Izquierdo. — Essex-Inglaterra: Essex University, 2006. – 204 p.
14. *Herbst, J.* Marion Greenwood // Mexican Life: Mexico’s Monthly Review. — 1933. — Vol. 9. — № 7. – P. 19–21.
15. *Mirkin, D.* The Eclipse de Sietelunas. — Mexico: Artes de México y del Mundo, 2014. — 264 p.
16. *Miss Ryah Ludins,* Painter, Teacher: Muralist for Many Public Buildings Dead-Works Exhibited in Museums // The New York Times. — 1957. – 31 августа. — P. 15.
17. Цит. по: *Oles, J.* Las hermanas Greenwood en Mexico. — Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. — 64 p.
18. *Oles, J.* The Mexican Murals of Marion and Grace Greenwood // Out of context. — Westport-Connecticut: Praeger, 2004. – 216 p.
19. *Robinson, I.* A wall to paint on. — New-York: Dutton, 1946. – 451 p.
20. *Tibol, R.* El muralismo de Maria Izquierdo, acto fallido // Proceso. — 19 de marzo de 1979. — P. 55.
21. *Tibol, R.* Frida Kahlo. Una vida abierta. — Mexico: UNAM, 2002. – 234 p.

УДК 246:7.046.3:7.035.93 (=161.1)

М. П. Ким

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ПРАВОСЛАВНЫЕ ОБРАЗЫ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ РУССКОГО МОДЕРНА: НОВЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И СИМВОЛИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье проводится анализ работ таких ведущих художников модерна, как М. В. Нестеров, М. В. Врубель и В. М. Васнецов с целью выявить, какие изменения в характере изображения святых в русской церковной живописи привнес этот художественный стиль. Статья показывает, как представители стиля модерн адаптировали традиционную иконографию православных образов на примере росписей Владимирского собора в Киеве. Также в статье показано, какое влияние на русскую храмовую монументальную живопись оказали такие направления в искусстве рубежа XIX–XX вв., как символизм и стиль модерн.

Ключевые слова: церковная живопись, русский модерн, религиозное искусство, роспись

Maria P. Kim

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

ORTHODOX IMAGES IN CHURCH PAINTING OF RUSSIAN ART NOUVEAU: NEW AESTHETIC AND SYMBOLIC INTERPRETATIONS

The article analyzes the works of such leading Art Nouveau artists as M. V. Nesterov, M. V. Vrubel and V. M. Vasnetsov in order to identify what changes in the nature of the image of saints in Russian church painting were brought about by this artistic style. The article shows how representatives of the Art Nouveau style adapted the traditional iconography of Orthodox images using the example of the paintings of the Vladimir Cathedral in Kyiv. The article also shows what influence such trends in art at the turn of the 19th and 20th centuries as Symbolism and Art Nouveau had on Russian church monumental painting.

Keywords: church painting, Russian Art Nouveau, religious art, fresco

В эпоху модерна, с ее стремлением к поиску новых художественных средств, отечественная церковная живопись подверглась существенной трансформации. Изучение новых эстетических и символических

интерпретаций православных образов в церковной живописи русского модерна имеет важное значение для более глубокого понимания развития как отечественного церковного искусства второй половины XIX — начала XX вв., так и самого стиля модерн.

Цель статьи — проанализировать специфику православных образов в церковной живописи русского модерна, выявив новые пути их эстетической и символической интерпретации. Это в первую очередь потребовало кратко обозначить историко-художественный контекст появления модерна в русской церковной живописи.

В конце XIX — начале XX вв., несмотря на кризис веры и нигилистические настроения, которые сложились раньше, отмечался также глубокий интерес к христианской тематике и вопросам религии. Это затронуло, в первую очередь, русскую философию, где сложилось особое направление, известное как богоискательство.

Со второй половины XIX в. русская иконопись находилась под влиянием академических тенденций того времени. Большинство художников отдавали предпочтение масляной живописи, практически вытеснившей фреску как основную форму развития древнерусского искусства. Византийская эстетика все чаще воспринимается через призму реалистичного жанрового искусства, представленного таким мастером, как Виктор Васнецов. Эта интерпретация утратила связь с характерными чертами фресковой живописи, такими, как плоскостность и монументальность.

Европейское искусство конца XIX и начала XX вв., в свою очередь, оказало значительное влияние на отечественную церковную живопись. При этом здесь основная роль принадлежала символизму с его интересом к мистическим и аллегорическим образам, и к стилю модерн, где идеи символизма получали наиболее последовательное образное воплощение. Узнаваемые черты стиля модерн — использование декоративного оформления в цветовом и композиционном решении, плоскостная трактовка пространства, отказ от натуралистического жизнеподобия, нашел свое отражение и в русской церковной живописи. Среди художников, которые внесли неоценимый вклад в религиозное искусство этого времени, важнейшее место принадлежит именам М. В. Нестерова, М. А. Врубеля и В. М. Васнецова. Их творчество гармонично объединило современные тенденции с глубоко укоренившимися традициями. Оригинальная манера их стиля заключалась в слиянии классического академизма с самобытным национальным художественным языком. Будучи авторами многочисленных церковных фресок, они вдохнули новую жизнь в русскую монументальную живопись. В этой статье будет проанализирован их подход к русской церковной живописи, на примере анализа живописного убранства интерьера Владимирского собора в Киеве.

В росписях Владимирского собора масштабные евангельские композиции переплетаются с символическим повествованием об истории русской церкви. Тридцать изображений русских святых, мучеников, святителей,

князей и святых жён представляют всю историю русского православия и стремление к духовным подвигам и праведности.

В 1890 г. Михаил Нестеров получил приглашение участвовать в создании храмовой росписи. Это был не только шанс воплотить в жизнь творческий замысел, но и возможность высказать свое мнение о церковном искусстве, переживавшем к концу XIX в. глубокий кризис. Первоначально предполагалось, что художник будет изображать образы русских святых по эскизам Виктора Васнецова. Однако уже в процессе работы над росписями Васнецов разглядел в Нестерове необыкновенный талант. Молодой художник не только стал доверенным помощником Васнецова, но и получил возможность работать в соборе самостоятельно.

Создавая фрески для Владимирского собора в Киеве, Нестеров гармонично объединял природу и образы святых. Его религиозные произведения отличались переплетением византийской традиции с современными тенденциями. Изучив принципы византийского искусства, художник включил в свои работы характерную для него дробную манеру письма и утонченную графичность, в чем также отразилось влияние стиля модерн.

В алтаре собора М. В. Нестеров написал крупные композиции «Рождество Христово» и «Воскресение», украсив иконостасы собственными иконами. В крестильне можно увидеть композицию «Крещение Господне». В верхних иконостасах, отделенных от основного пространства храма, представлены возвышенные, светлые образы святых. Живописная манера Нестерова здесь отличается особой тонкостью, лиричностью и перламутровыми красками. Несмотря на то, что сотрудничество с Васнецовым заметно повлияло на творчество Нестерова, он сумел разработать собственную концепцию церковной живописи. В отличие от Васнецова, Нестеров включил в свои композиции реалистичный пейзаж, благодаря чему образы святых обрели одухотворенность, близкую трактовке образа в реалистической тематической картине.

Особенно примечательны яркие и экспрессивные по характеру эскизы М. А. Врубеля. Примечательны его эскизы к триптиху «Воскресение», а также эскизное изображение головы Богоматери. Работая над композицией «Надгробного плача», Врубель создал четыре разных эскиза. Эти вариации сильно выделяются на фоне его предыдущих работ. По уровню передачи внутренних переживаний они не имеют аналогов в российской живописи. Несмотря на то, что он разрабатывал множество эскизов для нового храма, его новаторский стиль, выходящий за рамки византийской традиции, не соответствовал тем критериям, которые определялись архитектурным решением собора.

Согласно мнению одного из современных исследователей, «... у Врубеля был другой уровень, абсолютное новое понимание религиозной живописи. Это понимание основывалось на великих традициях древнерусского искусства, но было переосмыслено веком модерна и символизма ...» [5]. Во Владимирском соборе Врубелю были отданы лишь декоративные

росписи в боковых приделах на тему «Дни творения». И хотя работа оказалась не такой грандиозной, как предполагалось изначально, Врубель с воодушевлением принялся за нее.

Виктор Васнецов сыграл ведущую роль в создании фресок, расписав главный неф собора. На посетителей храма особое впечатление производит образ Богоматери. Традиционная иконография Богородицы получила под кистью Васнецова оригинальную и нестандартную интерпретацию. Опираясь на опыт византийского монументального искусства и мастеров итальянского Возрождения, он создал новую стилистическую трактовку церковного искусства, во многом продолжившую опыт восстановления принципов монументальной живописи допетровской эпохи, предпринятый в середине XIX в. Александром Ивановым: «... из Византийских и русских памятников я взял только общую схему <...> место не позволяло воспользоваться старыми образцами, да время теперешнее не все переваривает из древнего, философского, богословского и поэтического настроения древней иконописи <...> пришлось мирить древнее с новым, по правде, иначе то и нельзя ...» [2, с. 272]. Смелый контраст мерцающего золотого полусвета и фигуры, неспешно идущей навстречу зрителю по лёгким облакам, отмечен естественностью и, вместе с тем, создает ощущение одухотворенного величия. В образе Богоматери Васнецов воплотил красоту человеческой души, силу материнского чувства, наполненность любовью и глубокую одухотворенность.

В своих религиозных работах Васнецов мастерски сочетал консерватизм и новаторство. Его образы святых подвижников древней Руси во фресках Владимирского собора в Киеве можно признать особой формой выражения национального идеала. Известный критик Сергей Маковский отмечал следующее: «Новый дух прорывается везде в образах Васнецова. Он перетолковал художественные традиции по-своему со всей непокорностью самостоятельного таланта; совершил волшебство — узкие рамки школьной иконописи, мертвенной иконописи, как мертвенно все, что неподвижно веками, расширились ...» [4, с. 116].

С другой стороны, А. Н. Бенуа полагал, что «... во Владимирском соборе из-под кисти Васнецова вышло что-то законченное, эффектнее, совершенно не напоминающее обыденное богомазанье академических профессоров» [1, с. 420]. На протяжении десяти лет Васнецов самоотверженно трудился над росписями Владимирского собора в Киеве. Результатом его поистине титанических усилий стали следующие шедевры, буквально поражающие воображение:

- «Христос Вседержитель» в куполе храма с раскрытым Евангелием в левой руке и поднятой для благословения правой;
- композиция «Страшный суд» над входом на хоры;
- триптих в центральной, левой и правой частях собора с сюжетами «Радость праведных о Господе» и «Бог Саваоф»;
- фрески, посвященные сюжету крещения Руси.

В то время Владимирский собор был главным центром национального русского искусства, а фрески Виктора Васнецова стали его ярчайшим украшением. Для самого мастера первостепенным было преодоление культурного разрыва, возникшего между народом и духовенством с одной стороны, и интеллигенцией с другой, в их восприятии русской иконописи и православного церковного искусства в целом. С конца XVIII в. традиционная иконопись постепенно уступала место живописи в итальянском стиле, создаваемой учениками Академии художеств. Эти работы мало отличались от светских картин и часто заменяли древние иконостасы в храмах. В. М. Васнецов верил, что именно храм может стать площадкой для воссоединения интеллигенции и народа. Он считал, что возрождающееся церковное искусство, понятное и доступное всем, могло бы укрепить духовную связь между этими слоями общества, возвышая их национальные верования и идеалы.

Новаторский стиль Васнецова, представленный в росписях Владимирского собора, сочетает реалистичные фигуры с условным фоном, характерным для русской иконописи и миниатюр. Орнаменты вокруг фигур и сцен стали отличительной чертой авторского варианта этого стиля, вполне закономерно получившего название «васнецовский». «Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и, что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг — это уже от гордости — технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники да их живописного эффекта ...» [2, с. 423], — отмечал сам художник.

В целом изменения и интерпретации в изображении православных образов в церковной живописи русского модерна оказали значительное влияние на последующее развитие религиозного искусства в России. Новаторские решения художников модерна обогатили иконографию, расширили художественные возможности и способствовали созданию новых выразительных форм в церковном искусстве: «... Васнецов, соединив народный сказочный элемент с древними формами, вдохнул в византийское искусство новую жизнь ...» [5, с. 116].

Эстетика русского модерна в церковной живописи оживила религиозное искусство в момент кризиса, привнеся динамичный и современный подход в традиционную иконопись. Он открыл новые горизонты для художественного самовыражения и духовной интерпретации.

Литература

1. *Бенуа, А.* История русской живописи в XIX веке. — Москва: Республика, 1995. — 446 с.
2. *Виктор Михайлович Васнецов: письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников.* — Москва: Искусство, 1987. — 496 с.

3. *Олих, И.* Как Михаил Врубель в Киеве был: маршрутами страстей // Архив: [сайт]. — URL: https://artchive.ru/publications/1665~Как_Mikhail_Vrubel'_v_Kieve_byl_marshrutami_strastej (дата обращения: 03.06.2024).
4. *Маковский, С.* Силуэты русских художников. — Москва: Республика, 1999. — 382 с.
5. *Ростиси В. М. Васнецова* во Владимирском соборе в Киеве // Россия и христианский Восток: [сайт]. — URL: <https://ros-vos.net/christian-culture/7/vasnetsov/3/> (дата обращения: 03.06.2024).

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 748.5:246.1 (443.821)

В. А. Ковалева

Санкт-Петербург, Россия.

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ВИТРАЖЕЙ ГОТИЧЕСКОГО СОБОРА СЕНТ-ЭТЬЕН Г. МЕЦ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ

Анализируя произведения витражного искусства, находящиеся в готическом соборе Святого Стефана в городе Мец, автор показывает хронологический порядок создания и реставрации витражей. Уникальным храмом делает колоссальное количество площади, заполненной витражами — 6500 м. Автор подчеркивает исключительное многообразие ансамбля витражей собора, формировавшегося на протяжении семи столетий — XIII–XX вв. Для создания новых произведений, способных заменить витражи, ставшие жертвами войны, в XX в. были привлечены более известные мастера витражного искусства — Жак Вийон, Роже Биссьер и Марк Шагал.

Ключевые слова: готика, витраж, собор Святого Стефана, мастера витражного искусства, город Мец

Valeriya A. Kovaleva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

THE STYLISTIC UNITY OF THE STAINED GLASS WINDOWS OF THE GOTHIC CATHEDRAL OF ST. ETIENNE IN METZ AFTER RESTORATION

Analyzing the works of stained glass art located in the Gothic Cathedral of St. Stephen in Metz, the author shows the chronological order of the creation and restoration of the turns. What makes the temple unique is the colossal amount of area filled with stained glass windows — 6500 m. The author emphasizes the exceptional diversity of the cathedral's stained glass ensemble, which was formed over seven centuries — XIII–XX centuries. To create new works capable of replacing stained glass windows that became victims of the war, in the XX century, more famous masters of stained glass art were involved — Jacques Villon, Roger Bissier and Marc Chagall.

Keywords: Gothic, stained glass, St. Stephen's Cathedral, masters of stained glass art, the city of Metz

Собор Сент-Этьен в городе Мец представляет собой уникальное создание готики, демонстрируя существо эпохи и возможности ее творческих ресурсов.

Получив титул «*lanterne du Bon Dieu*» — «Фонарь доброго Господа» — благодаря бесценному собранию витражей с самой большой площадью в мире — 6496 м², [6, с. 277] собор Сент-Этьен гораздо менее известен, чем собор в Шартре, Париже, Амьене или Реймсе. Это связано с тем, что город Мец являлся столицей Лотарингии — спорного региона, и обладание им оспаривалось в ходе длительных политических споров и разногласий, в результате чего город являлся территорией, переходящей из рук в руки королевств и империй. Собор Сент-Этьен не вписывался ни в один национальный контекст, Лотарингия с XVI в. переходила то к Франции, то к Германии, поэтому он никогда не являлся объектом, идентифицирующим культурную принадлежность. По сей день собор остается недостаточно исследованным памятником архитектуры Западной Европы, несмотря на свою уникальную архитектуру и историю, в которой он пережил войны пожары и осады [1, с. 64].

Выдающимся образцом собрания витражного искусства собор Сент-Этьен делает исключительное многообразие ансамбля витражей, сформировавшегося на протяжении семи столетий — XIII–XX вв. Уникальность этого витражного наследия заключается в том, что оно позволяет проследить хронологию и стилистическое развитие витражей во времени.

Витражи XIII–XVI вв.

Обзор витражей собора Сент-Этьен, естественно, начать с самых ранних произведений датируемых XIII и XIV вв. Старейшими витражами в соборе являются небольшие витражи XIII в. с преобладанием синего цвета, находящиеся в южном трансепте. Они изображают шесть сцен из жизни святого Павла. Предположительно их происхождение связывается с церковью Святого Павла, которая была частью соборной группы и была снесена в XVIII в. Несколько роз XIII в. украшают последние пролеты южного и северного проходов нефа. Пять медальонов в последнем пролете каждого прохода изображают последовательно: Благовещение, святых Павла и Стефана, избиеение камнями святого Стефана и мученичество святого Варфоломея.

Роза третьего северного пролета нефа взята из витража в центре Нотр-Дам-ла-Ронд. На его центральном медальоне изображена коронация Богородицы в окружении ангелов со сложенными руками, несущих короны или кадила и занимающих шесть медальонов по периметру [6, с. 479].

Две трети сохранившихся старинных витражей относятся к эпохе Возрождения. Часть из них принадлежит руке мастера Теобальда де Ликсхайма (1445–1505). Его работы располагаются на северной стороне трансепта собора Сент-Этьен. Сохранилась его подпись на витраже, созданном в 1504 г. и подаренном Генрихом — епископом Лотарингии.



Ил. 1. Витраж. Валентин Буш. 1520–1539. Мец. Собор Сент-Этьен

Часть витражного ансамбля, относящаяся к нему, состоит из витражей тимпана, средний регистр представляет восемь пророков с подписью Теобальда де Ликсхайма, а верхний регистр — восемь святых. Тимпан включает в себя четыре витража с изображением четырех Евангелистов, а над ними — коронацию Богородицы с музицирующими ангелами, а также изображения ангелов, несущих в розе орудия Страстей. Ансамбль представляет собой триумф Богородицы на Небесах [6, с. 484].

Следующий мастер, Валентин Буш, считается величайшим мастером по изготовлению стекла и художником Лотарингии эпохи Возрождения. 15 сентября 1518 г. он стал штатным стекольщиком собора в Меце, городе, в котором он основал свою мастерскую. Он работал там с 1520 г., выполнил большую часть витражей южного алтаря трансепта, строительство которых было завершено в 1539 г. (ил. 1). Большой витраж в южной части трансепта считается шедевром Валентина Буша. Часть витражей в апсидах приписывается ему, хотя и без подписи. Первое, что бросается в глаза при взгляде на эти витражи, это очень яркие цвета: желтый, красный, синий и зеленый. Мы видим три этажа, и на каждом этаже изображены восемь святых и епископов. Над ним находится фреска с изображением ангелов, сражающихся со змеями, а затем четыре четырехугольника, изображающие четырех докторов Латинской церкви. На вершине — красно-желтое розовое окно с шестнадцатью ветвями, которые представляют его донаторов. Его стиль во многом заимствует свои черты у немецкого искусства, особенно у Ганса Бальдунга Грина, который, безусловно, был его наставником. Кроме того, фигуры имеют тесные родственные связи с современной ему немецкой живописью [7, с. 286].

Мы видим, что с разницей в 17 лет два мастера по изготовлению стекла придерживаются двух разных стилей. Витраж Теобальда де Ликсхайма выполнен в готическом стиле, похожем на стиль Германа Мюнстера, с фигурами, застывшими в изящном архитектурном оформлении. Витраж Валентина Буша обращен к эпохе Возрождения, где фигуры развиваются по двое в типично итальянской архитектурной манере, с ранней перспективой и более яркими и светлыми цветами.

В XVII и XVIII вв. витражное искусство переживало период застоя, вследствие экономических проблем и религиозных войн, которые способствовали тому, что заказы после 1560 г. были прекращены, кроме того, в XVIII в. цветные витражи вышли из моды, уступив место белым. Отсутствие витражей в соборе этого периода связано с этим историческим фактом. Именно в XIX в., с переосмыслением средневековья, особенно готического периода, в соборе появились новые заказы. XX в. унаследовал этот великолепный ансамбль и по традиции обратился к художникам своего времени для создания новых витражей.

Реставрация витражей после Второй мировой войны

В 1951 г. Робер Ренар вступил на должность главного архитектора, руководящего работами по восстановлению исторического наследия в соборе Сент-Этьен. По его мнению, новые витражи должны стать элементом выражения духа своего времени, а не просто пастишами, лишенными подлинной духовности. Разворот вектора интересов деятелей искусства к сакральным темам происходит после Второй мировой войны, несущей за собой ряд катастрофических последствий. Привлекаясь к работам по восстановлению памятников исторического наследия, некоторые художники с особым энтузиазмом принимались за реставрацию соборов, модернизируя религиозное искусство [4, с. 169].

Свой вклад в этот процесс внес монах-доминиканец из Франции — Мари-Ален-Кутюрье, увлекающийся религиозным искусством. Вступив на должность главного редактора издания «Религиозное искусство» («*L'Art Sacré*»), ставшего очень влиятельным среди искусствоведов, священник начинает заниматься анализом взаимодействия современного искусства и религиозной культуры. Неодование Мари-Ален-Кутюрье вызвано угасанием сакрального искусства, мертвой стороной которого является подражание мастерам прошлого, чьи произведения сейчас утратили возможность говорить с обществом на одном языке. Церковь нуждается в художниках-творцах, имеющих способность вступать в диалог с людьми, как великие мастера Средневековья.

Решением Робера Ренара становится следование идее доминиканского священника Мари-Ален-Кутюрье: для работы приглашаются современные мастера для создания новых витражей.

Художники, которые согласились принять участие в реставрационном проекте, до этого работали только в церквях с современной архитектурой,

вследствие чего, процесс утверждения мастеров на должность «реставраторов сакрального искусства» требовал более тщательного рассмотрения. Вопрос интеграции художественного творчества в старинный памятник не нов, поскольку он поднимался еще до войны, в 1935 г., в Нотр-Даме-Пари. Мнения представителей департамента охраны исторических памятников разделились. В первую группу попали те, кто считали предложение «интересным и заслуживающим поддержки», во вторую — те, кто полагали, что оно «не соответствует миссии сохранения памятников». Главный инспектор сохранения наследия архитектуры Виктор Руприх-Роберт был противником идеи осуществления творческих экспериментов в Нотр-Даме.

Витражи XX в.

Робер Ренар получил поддержку генеральных инспекторов охраны исторических памятников. И 2 июня 1955 г. архитектор передал модели Жака Вийона и пробное панно в офис департамента исторических памятников, для представления высокой комиссии, 8 июля 1955 г. комиссия подчеркнула «исключительное качество моделей и рисунков Жака Вийона», несмотря на разногласия мнений, проект был утвержден. Художник работал над религиозными сюжетами, предложенными духовенством, а стеклянные тесты изготовил в сотрудничестве с Шарлем Марком и его женой Брижит Симон в мастерской Жака Симона в Реймсе. Витражи Жака Вийона, установленные в 1957 г., пользовались успехом в прессе: «Смелый эксперимент, предпринятый в соборе Меца, где благодаря витражам Вийона современное искусство гармонично сочетается с архитектурной красотой, теперь можно считать успешным, и он вызывает новый интерес к этому почтенному сооружению». Эта статья из газеты «Лотарингский Республиканец» (*Le Républicain Lorrain*) от 24 июля 1958 г. свидетельствует о том, что пресса в целом благосклонно приняла эту работу [4, с. 168].

Робер Ренар не стал дожидаться завершения установки витражей Жака Вийона, прежде чем обратиться к новым художникам. В январе 1957 г. Роже Биссьер представил архитектору две модели для передачи в комиссию. В конце того же года в письме Робера Ренара сыну Роже Биссьера сообщалось, что проект художника с трудом прошел через высшую комиссию и что Марк Шагал начал работу над двумя небольшими окнами в амбулатории северной апсиды.

В 1945 г. Роже Биссьер вернулся к работе, создавая настенные висюльки, сшитые из фрагментов разноцветных тряпок. В 1947 г. его работы приобретают более индивидуальный стиль, что видно на примере витражей в Меце (ил. 2), характеризующихся множеством мелких цветных штрихов, расположенных в ортогональной сетке. По совету Робера Ренара художник решил сотрудничать с Шарлем Марком и Бриджит Симон в студии Жака Симона. Чтобы как можно точнее воплотить модели художника, стеклодувы использовали небольшие образцы стекла, изготовив 422



Ил. 2. Витраж. Роже Биссьер. 1958–1960. Мец, Собор Сент-Этьен

детали на метр. Холодные цвета северного витража контрастируют с теплыми тонами южной части. Новые витражи являются неотъемлемой частью общей композиции собора, а не изолированными, как витражи Жака Вийона. Роже Биссьер принял во внимание визуальную конфронтацию между своей работой и работами прошлого. Площадь двух витражей скромна — 24 м², но они представляют собой новый этап, так как являются первыми нефигуративными витражами и единственными в соборе Меца [6, с. 45].

Следующий автор — Марк Шагал, он создает свою собственную вселенную, где люди, животные и другие воображаемые виды жили вместе в одном пространстве, в одном сне. В 1950 г. он поселился

в Вансе, где открыл для себя новые техники, такие как мозаика и витраж, и был приглашен для работы в культовых религиозных зданиях. С этого периода сакральные темы становятся более актуальными. Часовня в Вансе, спроектированная Анри Матиссом, не прошла для него бесследно, и Сильви Форестье вспоминает: «Часовня Розария оказала двойное влияние на творчество художника: с одной стороны, она побудила его придать своей живописи все более монументальное измерение; с другой стороны, она заставила его найти архитектурное пространство, в котором она могла бы развернуться» [3, с. 18]. В Меце Марка Шагала изначально попросили оформить два окна в амбулатории хора: одно с четырьмя стрельчатыми окнами, увенчанными многолопастной сетью, и второе, которое художник прозвал «раненым», с тремя стрельчатыми окнами. Большинство окон амбулатория датируются XVI в. и представляют собой небольшие сцены.

По мнению архитектора, работы Марка Шагала «идеально подходили» для гармонизации целого и создания диалога между витражами прошлого и настоящего. Марк Шагал сам выбрал иконографическую программу, и в окнах на севере он отдал дань уважения царям и пророкам Ветхого Завета. Она читается слева направо. В каждом ланцете Марк Шагал повествует о библейских событиях, представляя главного героя сцены, в котором мы находим персонажей Ветхого и Нового Завета (ил. 3).

В соборе Святого Стефана в Меце представлены новые витражи, созданные всемирно известной корейской художницей Кимсуджей, которые

размещены в отсеках трифория южного рукава трансепта. Проект Кимсуджи представляет собой абстрактную работу, задуманную как чувственное переживание, основанное на цвете и вариациях света в течение дня и времени года. Витражи были изготовлены в сотрудничестве с французским мастером-стеклодувом Пьером-Аленом Паротом из дутого стекла и дихроичного стекла.

Кимсуджа стремилась сохранить первоначальный узор ромбовидных стекол, которые существовали изначально. Но что касается цветов витражей, то она использует

цвета Обангсаека, цветовой спектр Кореи. Они представляют направления и стороны света. Действительно, в Корее каждый из пяти цветов ассоциируется с направлением: желтый в центре, синий на востоке, белый на западе, красный на юге, и черный на севере. Это приводит к наблюдению цветового градиента от оранжево-желтого до фиолетового, идентичного радуге. Просматривая взглядом все 32 ланцета, расположенных с обеих сторон, начиная с восточной стороны и заканчивая последним ланцетом на западной стороне, мы обнаруживаем тот же оранжево-желтый цвет в самом начале, но также и в конце, как если бы это было повествование, которое никогда не заканчивается, потому что желто-оранжевый цвет зациклен. Круговое движение повторения затем создает вневременной мир, в котором прошлое соседствует с настоящим. Вечное путешествие во времени, которое на самом деле создает иллюзию вечности.

При поддержке государства в жизнь воплощается проект министерства культуры — обогащать пространство и национальное наследие за счет присутствия произведений, посвященных современному искусству. Данный проект способствует расширению аудитории современного искусства и дает художникам возможность продемонстрировать свои работы.

Витражные ансамбли собора Сент-Этьен в г. Мец представляют собой важный этап в интеграции современного искусства в готические соборы, поскольку они впервые были установлены в здании, внесенном в список памятников архитектуры. Робер Ренар, последовавший идеям Мари-Ален-Кутюрье, повлиял на формирование новой ветви создания и реставрации религиозного искусства, которая продолжает развиваться в настоящее время. Взаимодействие собрания витражного искусства мастеров высокого и позднего Средневековья с современными художниками, такими как Роже Бисьер, Жак Вийон, Марк Шагал и Кимсуджа является эталоном



Ил. 3. Витраж. Марк Шагал. 1959–196. Мец, Собор Сент-Этьен

гармоничного диалога времен, создающего уникальный ансамбль витражей, демонстрирующий хронологию развития этой отрасли искусства.

Литература

1. *Дженкинс, С.* 100 величайших соборов Европы / Саймон Дженкинс. — Москва: КоЛибри, 2023. — 351 с.
2. *Ротенберг, Е. И.* Искусство готической эпохи: система художественных видов. — Москва: Искусство, 2001. — 121 с.
3. *Шагал.* Витражи / С. Форестье [и др.]. — Москва: КоЛибри, 2017. — 238 с.
4. *Blanchet-Vaque, C.* Les premiers vitraux de peintres à la cathédrale de Metz, 1952–1965. — Leuven: Leuven University Press, 2021. — P. 164–173.
5. *Blanchet-Vaque, C.* Les vitraux de la cathédrale de Metz, l'appel aux maîtres de la peinture. — Moisenay: Editions Gaud, 2002. — 160 p.
6. *Herold, M.* Les vitraux de cathédrale de Metz. — Paris: Société Française d'Archéologie, Musée des Monuments Français, 1995. — P. 477–494.
7. *Normand, G.* 800 ans d'art du vitrail dans la «lanterne du Bon Dieu». — Metz: Académie nationale de Metz, Lamort, imprimeur de la société, 2020. — P. 277–287.

Научный руководитель — Светлана Валерьевна Иванова, доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 730:7.071.1:73.03 (=161.1) Korolev

З. Е. Лагкуева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ИСТОКИ ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ Б. Д. КОРОЛЕВА КОНЦА 1910-Х — НАЧАЛА 1920-Х ГГ.

В статье рассматриваются истоки пластического решения монументальных произведений одного из ведущих советских скульпторов-монументалистов — Б. Д. Королева, а также прослеживается влияние неопримитивизма и кубизма на образное решение его работ рубежа 1910–1920 гг. На примере памятника Бакунину и эскизов к неосуществленным монументальным композициям, показано значение открытий авангарда в обновлении языка отечественной монументальной пластики первых послереволюционных лет.

Ключевые слова: Б. Д. Королев, монументальная скульптура, памятник, исторический жанр, статуя, портрет, синтез искусств

Zalina E. Lagkyeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Ruslan A. Bachtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE ORIGINS OF THE FIGURATIVE DESIGN OF B. D. KOROLEV'S MONUMENTAL SCULPTURAL COMPOSITIONS IN THE LATE 1910S AND EARLY 1920S

The article examines the origins of the plastic solution of the monumental works of one of the leading Soviet monumental sculptors, and traces the influence of neo-primitivism and cubism on the figurative solution of his works at the turn of the 1910s and 1920s. Using the example of the Bakunin monument and sketches for unfinished monumental compositions, the significance of the discoveries of the avant-garde in updating the language of Russian monumental sculpture in the first post-revolutionary years is shown.

Keywords: Boris Korolev, monumental sculpture, monument, historical genre, statue, portrait, synthesis of arts

Борис Данилович Королев (1885–1963) — один из ведущих мастеров отечественной монументальной скульптуры. Несмотря на то, что значительная часть творческого пути этого мастера в советское время была связана с принципами реалистического искусства, его работы середины 1910-х — начала 1910 гг. обнаружили ярко выраженное влияние идей русского авангарда и французского кубизма. Персональная выставка этого мастера, проходившая в Русском музее в 2008 г., впервые в полной мере представила поиски Королевым принципиально нового пластического языка, отразившего важнейшую тенденцию развития советской скульптуры в годы осуществления Ленинского плана монументальной пропаганды.

Борис Королев оставил яркий след в истории российской монументальной скульптуры, воплотив в своих произведениях значительные общественные и художественные идеи своей эпохи. Со стороны современных исследователей интерес к творчеству этого скульптора не угасает, но вопрос об истоках его монументальных композиций, созданных в годы Гражданской войны, еще не рассматривался. Несомненно, этот этап связан с общей тенденцией отказа от академических канонов и от литературности скульпторов-передвижников.

Для многих крупных мастеров русской скульптуры начала XX в. поиск нового выразительного языка начинался с обращения к архаике, попытке овладеть тайным языком древних народов. В архаике сохранились оказавшиеся актуальными ценности — условность художественного языка, то чувство формы, её силы, которое было утрачено в стремлении к натуроподобию.

Мировоззрение Б. Д. Королева складывалось на фоне всего нового, что несла в себе культура начала XX в. — стиль модерн и возродившаяся идея синтеза искусств, «сезаннизм» художников «Бубнового валета», лучизм Михаила Ларионова и кубофутуризм середины 1910 гг. При этом московские живописцы и скульпторы, ощущая себя частью европейской культуры, осваивали новейшую европейскую культурную традицию через призму открытия «примитивных» культур с их глубинной языческой силой, «дикими» первозданными ритмами — опытом, повлиявшим на ход развития искусства XX в. Искусство, лежащее вне европейских традиций, включая скульптуру Древнего Востока, архаической Греции, а также Африки и Латинской Америки — становилось источником нового. Подобный путь пройден С. Т. Коненковым и Б. Д. Королевым.

Отмечая это явление, критики начала XX в. использовали термин «архаическое», то есть древнее, исконное, характерное тому или другому виду искусства в процессе его начального формирования. Исследователи констатировали, что архаические мотивы становились главным элементом

эстетики авангарда. Говоря о новаторстве художника, обращалось внимание на широкий спектр использованных им древних традиций.

Особенности стилистики авангарда следует интерес художников русского авангарда к мифу. По мнению Е. Бобринской, компонентом «мифа истока» был не только культ архаики, но и культ современности «как одержимость началом» и ощущения себя в начале «небывало нового» [1]. Погружение в стилистику архаических времен, подражание и освоение их образного и пластического языка охватило все виды искусств. Важным в духовном плане в обращении к «началам» стала утраченная человеком свобода и «полнота жизни», связанная с природой. В плане изображения художников привлекала та свобода условности языка, которая приближала изображение к знаку, метафорической основе символа.

В скульптуре эстетика неопримитивизма «актуализировала» формальные элементы древнего изобразительного языка, глубоко связанного с религиозным чувством, языческими верованиями, поклонением высшим силам природы. В скульптуре оказались востребованной утраченные монументальность и многозначительная статика, обобщенная пластика архаических греческих статуй и, с другой стороны, деревянных фигур-идолов, восходящих к культурной традиции языческой Руси.

Рассматривая такие образцы станковой скульптуры С. Т. Коненкова, как «Стрибог», «Лесная братия», «Старая» можно вспомнить о том, что в архаических культурах человеческая фигура рассматривалась как сакральный предмет,местилище высших сил, которые находили отражение в форме. Фигуре придавалась монументальность, мощная архитектоника и выраженная декоративность, что ярко проявилось в доске «Павшим за мир и братство народов».

Другой вариант интерпретации архаической скульптуры мы наблюдаем в монументальных работах Б. Д. Королева, выполненных в первые послереволюционные годы. Б. Д. Королев начал осваивать все современные тенденции в пластике и соответствующие им материалы — от импрессионизма с его лепкой в мягкой податливой глине до рубки в камне. Ощутимый перелом, некоторое освобождение от усвоенной автором трактовки образа, близкого к натуре, произошел после поездки в 1910 и в 1913 гг. по странам Европы и в Англию, посещения в Париже выставок и мастерских самых известных модернистов: П. Пикассо, А. Архипенко, О. Мещанинова, Э. Бернара. Общий новаторский дух, царивший в Париже накануне Первой мировой войны, произвел впечатление, но при этом скорого переворота в творчестве не произошло.

Влияние новаторства Пикассо у Б. Д. Королева проявилось в том, что живописные фигуры в работах этого мастера имитируют скульптуры, как будто вырубленные в дереве и застывшие в движении. Королева заинтересовал сам метод трансформации человеческой фигуры. Однако так же, как и у Коненкова, интерес к архаике у Королева в большой степени связан с его родной почвой с творчеством русских сезанистов,

которые использовали приемы кубистических сдвигов в целях эффекта наибольшей активности формы, цвета. Наконец, скульптора привлекал в новой эстетике живописцев «Бубнового валета» сам процесс «становления», организации элементов в целое. Эти приемы, направленные на «преодоление натуры», были обусловлены стремлением избавиться от сложности профессиональной скульптуры на пути к упрощению с целью ее последующего анализа, где также предполагалось наличие новой, не менее сложной программы.

С собственным поиском «первооснов» изобразительного языка связана «скифская тема», ярко проявившаяся в композиции «Женский торс» (1914, ГРМ) [1, с. 250]. В них много общего, в первую очередь, — «первобытная» энергия лаконичного условного языка. На волне открытия древних пластических традиций Королевым был осмыслен опыт греческой архаики. Новое понимание, вдохновленное именно стилистикой архаической Греции, нашло воплощение в «Портрете жены» (1916).

Идея преобразования, трансформации была центральной для художественного мышления скульпторов, развивавших принципы русского авангарда в годы осуществления Ленинского плана монументальной пропаганды. Важно подчеркнуть, что сам Б. Д. Королев связывал обновление искусства с идеей необходимости революционного преобразования общественного строя. Характерная для молодых мечтателей идея «нового мира», равноправия, неведомого счастливого будущего руководила внутренними духовными поисками художника, что отразилось и в новаторском решении монументальных работ мастера рубежа 1910–1920 гг.

Здесь следует назвать еще один важный источник образности монументальных работ Б. Д. Королева — его любовь к музыке. По признанию автора, его кумирами были Бетховен и Микеланджело. В одном из писем Королев так описывает свои музыкальные впечатления: «Что важно в Бетховене? Соната 10 вступление. Форма громоздится на форме. Мелодия на дисгармоничных аккордах. Это соответствует последним скульптурам Анджелино. Формы изломаны и характер их, их мелодии чередуются с дисгармоничным изломом» [2, с. 68].

Королев разделял со своими современниками «великой утопии» идеи русской революции, её мессианство. С момента издания декрета от 12 апреля 1918 г., положившего начало Ленинскому плану монументальной пропаганды в конкурсах проектов памятников, в перестройке образования во ВХУТЕМАСе, скульптор уверенно шагает в ногу с прогрессом. Но, при этом новаторстве, Королев выступает за сохранение самой традиции скульптурного языка, как древнейшего вида искусства. В то же время Б. Д. Королев не был увлечен такими новыми формами искусства, как контррельефы, конструкции-коллажи из внехудожественных предметов.

«Золотым веком» он считает древние времена, когда скульптура в России «жила живой полной жизнью, непосредственно связанной

с мудростью, душой своего народа». Обращаясь к «первоначалу», перечисляя языческие памятники, которые время не сохранило, Королев называет и так называемых «скифских баб», в которых он видит «народную космическую мудрость» [2].

Принцип архаики в её национальной традиции — русской деревянной скульптуры ярко проявился в многофигурной композиции «Степан Разин» (1918). С другой стороны, Б. Д. Королев использовал элементы «кубизирования» формы в сочетании с их футуристическим сдвигом — приемом, восходящим к открытиям итальянских художников 1910 гг. Скульптурная композиция «Бакунин» (1918) представляет собой кубистическую статую, далекую от привычного изображения героя. Скульптор рубит объем фигуры Бакунина грубыми крупными массами. Памятник буквально воплощает в себе энергию власти, силы. Само решение формы созвучно исторической задаче небывалого масштаба, которую взял на себя Бакунин. В фигуре, выполненной в бетоне, сохраняется связь с таким материалом, как камень. В самом движении формы здесь проявляется музыкальное развитие заглавной темы — каждая форма как бы подхватывает следующую, и выступает для нее своего рода постаментом. Здесь удивительно органично соединились природная мощь древнего идола, свойственная русскому варианту неопримитивизма, и механистическая логика развития формы, свойственная итальянскому футуризму. «Бакунин несколько месяцев стоял в центре Москвы, но не соответствовал вкусу «масс».

Тем не менее, участие в «проекте» монументальной пропаганды, первый «госзаказ» скульптора укрепили уверенность в найденном пластическом языке, открыли новый горизонт видения скульптуры в городском пространстве. Среди эскизов монументальной скульптуры Б. Д. Королева можно выделить фигуру «Рабочий» (1918). Своей лаконичностью условный язык фигуры оратора близок эстетике агитационных плакатов «Окна РОСТА». Скульптор стремится здесь к выразительности и доходчивости изображения — «знака».

Механистический рациональный метод кубизма в «Девочке одноручке» (1919) не исключает традиционное для русского искусства гуманистическое начало. «Девочка одноручка» могла стать агитационной скульптурой на актуальную в революционной России тему борьбы с голодом, относится к времени, когда детская смертность была особенно велика. Могла быть памятником, воплощением страдания жертв революции, подобно «Памятнику разрушенному городу» О. Цадкина (1954, Роттердам).

Акцент на архитектурную конструкцию в работе над скульптурой становится для Королева все более важным и неотъемлемым. Фигура «Танец» (1921) также представляется возможным в монументальном воплощении. Она демонстрирует мощный разворот тела вокруг своей оси: ноги — прочные опоры, руки определяют направление кругового движения, поворот мощной шеи с маленькой головой — организуют вертикальное движение. Ноги не отрываются от основания, нет изображения

собственно движения, но вся скульптура при этом полна внутренней динамики.

На исходе кубистического периода появляется фигура — «Сопряжение форм человеческого тела» (1922). Здесь использованы резкие и активные пространственные сдвиги, вместо привычного равновесия они образуют диссонанс, вносят эмоциональную окраску. Изображенный человек как будто корчится в напряжении последних сил, что позволяет видеть в этой работе параллель скованному пленнику Микеланджело, одного из любимых скульпторов Б. Д. Королева.

В целом монументальные композиции Б. Д. Королева демонстрируют его стремление к раскрытию особого скульптурного объемно-пространственного видения. Найденный художником язык был новаторским для революционной эпохи и остается актуальным для современных скульпторов благодаря его лаконичности, метафоричности и монументальности видения образа человека в координатах времени.

Литература

1. *Бобринская, Е.* «Миф истока» в русском авангарде 1910 годов // Русский авангард: истоки и метаморфозы. — Москва: Пятая страна, 2003. — С. 24–43.
2. *Королев, Б. Д.* Из литературного наследия. Переписка. Современники о скульпторе. — Москва: Сов. художник, 1989. — С. 250.

УДК 748.5:378.16:7.071.1 (470.23–25) Korolev

А. В. Литвинова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВИТРАЖИ В ЗДАНИИ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ ТЕХНОЛОГИИ И ЭНЕРГЕТИКИ

В статье изучается история панорамных витражей из пластин фактурного стекла, которые украшают административный корпус Высшей школы Технологии и Энергетики. Витраж главной лестницы — одно из самых больших творений из цветного стекла Санкт-Петербурга. Проект был выполнен заслуженным художником РСФСР А. Л. Королёвым.

Изучение витражей в здании Высшей школы технологии и энергетики знакомит студентов с историей университета, обогащает образовательный процесс и способствует формированию более глубокого понимания декоративно-прикладного искусства, истории и технологии изготовления.

Ключевые слова: витражи ВШТЭ СПбГУПТД, А. Л. Королёв, интерьер учебных заведений

Alexandra V. Litvinova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

STAINED GLASS WINDOWS IN THE BUILDING OF THE HIGHER SCHOOL OF TECHNOLOGY AND ENERGY

This article examines the history of panoramic stained glass windows made of textured glass plates that adorn the administrative building of the Higher School of Technology and Energy. The stained glass window of the main staircase is one of the largest creations of colored glass in St. Petersburg. The Honored Artist of the RSFSR A. L. Korolev executed the project.

The study of stained glass windows in the building of the Higher School of Technology and Energy introduces students to the history of the university, enriches the educational process and contributes to the formation of a deeper understanding of decorative and applied arts, history and manufacturing technology.

Keywords: stained glass windows of HSE SPBGUPTD, A. L. Korolev, interior of educational institutions

Витражи — очень древний вид искусства, особое распространение получивший в средневековой архитектуре культовых сооружений.

В настоящее время эта технология используется довольно редко. Поэтому так важно бережно относиться ко всем сохранившимся образцам витражного искусства.

Витражи — это художественные стеклянные панели, которые создаются из цветных, прозрачных или фактурных стекол, объединённых в единое целое с помощью свинцовых или металлических рамок [1]. Они использовались и используются для оформления окон, стен и других архитектурных элементов, придавая им эстетическую привлекательность и уникальность. Витражи — это не просто элементы декора, а настоящие произведения искусства, которые способны преобразить любое пространство. Особая ценность произведений, выполненных в данной технологии, заключается в их долговечной цветостойкости. В Советском Союзе витражи широко использовались в архитектуре общественных зданий и оформлений станций метрополитена.

В здании Высшей школы технологии и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (ВШТЭ СПбГУПТД) витражи играют особую роль, обогащая образовательный процесс и создавая уникальную атмосферу для студентов и преподавателей.

Студенты и гости университета приходя в здание сразу обращают внимание на витражи, которые расположены на трех этажах. Для более полного понимания особенностей этих витражей необходимо изучить историю их возникновения.

В конце 1970 гг. витражи были созданы по заказу Высшей школы технологии и энергетики СПбГУПТД



Ил. 1. А. Л. Королёв

и энергетики СПбГУПТД (в то время Института целлюлозно-бумажной промышленности) ленинградским художником-монументалистом А. Л. Королёвым. По документам архива ВУЗа известно, что проект был заказан ректором, доктором технических наук, профессором А. Ф. Каменевым. Изготовление витражей финансировалось Ингурским целлюлозно-бумажным комбинатом (г. Зугдиди), генеральным директором которого с 1965 по 1992 гг. был выпускник вуза Отари Амбакович Пацация.

О. А. Пацация несколько десятилетий поддерживал тесные связи с родным вузом, в 1970–1980 гг. На заочном факультете получили образование множество

сотрудников Ингурского ЦБК (в те годы одного из крупнейших бумажных предприятий СССР). Интересно, что О. А. Паация занимал должность премьер-министра Грузии в период с 1992 по 1995 гг.

Автор витражей Александр Леонидович Королёв — советский живописец-монументалист и педагог. Член Союза художников. Заслуженный художник РСФСР. Кандидат искусствоведения. Профессор рисунка института живописи скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ИЖСА им И. Е. Репина) (ил. 1).

Известны следующие станковые и витражные произведения, созданные Александром Леонидовичем Королёвым: мозаичное панно «Изобилие» для вестибюля станции метро «Владимирская» (совместно с А. А. Мыльниковым и В. И. Сноповым), «Приезд В. И. Ленина в Петроград» (1957) (ил. 2), «На Юденича» (1961), «Наш город!» (1964, в соавторстве с Б. Малусевым), «Лето», «Спорт» (обе 1967), «Чайки» (1975), «За власть Советов!» (1977) и другие [4].

Нужно сказать, что произведения А. Л. Королева находятся в музеях и частных собраниях в России и за рубежом, украшают общественные здания и сооружения Петербурга и ряда других городов России.

В процессе работы над монументальными проектами А. Л. Королёв стремился добиться максимальной пространственной глубины и объёмности своих моделей. Он акцентировал внимание на целостности, подчеркивая важность «большой формы», её рельефа. Также он изучал



Ил. 2. А. Л. Королёв, А. А. Мыльников и В. И. Снопов. Мозаичное панно «Изобилие» для вестибюля станции метро «Владимирская» (площадь более 100 кв. м, 1995)



Ил. 3. Витражи в главном корпусе СПбГУПТД (ул. Большая Морская, 18)

трансформацию формы в пространстве и взаимодействие между различными объёмами.

Авторский почерк прослеживается и в витражах ВШТЭ СПбГУПТД.

В главном корпусе Университета промышленных технологий и дизайна (ул. Большая Морская, 18) в пролетах главной лестницы тоже установлены литые витражи из цветного стекла на основе армоцемента (ил. 3). Руководителем проекта по созданию витражей тоже является художник А. Л. Королёв, но в партнерстве с монументалистом В. И. Букановым [3]. Интересно, что в 2016 г. Санкт-Петербургский государственный технологический университет растительных полимеров (СПбГТУРП, такое название носила ВШЭ с 1993 по 2015 гг.) объединился с Университетом технологии и дизайна, сформировав Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) [2]. Однако связь между этими двумя учебными заведениями имеет глубокие корни, которые можно проследить через их архитектурное наследие, в частности, через витражи, украшающие их здания.

Витражи, выполненные в лучших традициях художественного стекла, не только добавляют эстетическую ценность архитектуре, но и служат символом единства и преемственности знаний и культурных традиций, которые оба университета представляют (ил. 3, 4).



Ил. 4. Витражи в здании ВШТЭ СПбГУПТД (ул. Ивана Черных, 4)

Необходимо отметить уникальность витражей ВШТЭ СПбГУПТД (ил. 4):

1. *Витражи состоят из пластин толстого фактурного стекла, толщина каждого элемента 2,5 см.*

В отличие от традиционных витражей, которые обычно изготавливаются из тонкого стекла, витражи ВШТЭ состоят из пластин толстого фактурного стекла, толщина каждого элемента достигает 2,5 см.

Эта особенность придаёт витражам не только выдающуюся прочность и долговечность, но и создает уникальную игру света и тени, что значительно обогащает интерьер здания. Фактурное стекло, благодаря своей текстуре, создает эффект многослойности и глубины, позволяя солнечному свету проникать в пространство, наполняя его цветом и теплом.

Кроме того, использование массивного стекла открывает новые возможности для художественного выражения, позволяя создавать более сложные и выразительные композиции. Такие витражи становятся не просто декоративным элементом, а настоящими произведениями искусства, которые вдохновляют студентов и преподавателей, а также подчеркивают уникальность архитектурного решения учебного заведения.

2. *Огромная площадь витражей.* Витраж главной лестницы — одно из самых больших творений из цветного стекла в Санкт-Петербурге.

Витраж, расположенный на главной лестнице, занимает значительное пространство, охватывая три этажа и достигая в высоту более 12 м. Это позволяет создать эффект величия и масштабности, который впечатляет

посетителей и создает особую атмосферу в учебном заведении. Ширина витража составляет 5,5 м, а общая площадь достигает около 60 м², что подчеркивает его монументальность.

Кроме того, витражи перекрыты лестничными простенками, что позволяет им гармонично вписываться в архитектурное пространство здания. Прозрачные и цветные элементы витража играют с солнечным светом, наполняя интерьер особым колоритом.

3. Сюжет витражей.

На витражах изображены сцены героического труда, подчеркивающие важность профессиональной деятельности и стремления к развитию.

Цветовая палитра витражей включает яркие и насыщенные оттенки — красный, синий, желтый, зеленый и белый. Эти цвета не только привлекают внимание, но и символизируют различные аспекты жизни и труда. Например:

— Красный может ассоциироваться с энергией, страстью и силой, что подчеркивает важность труда в жизни человека.

— Синий символизирует стабильность, мир и уверенность, отражая надежды и стремления рабочих.

— Желтый олицетворяет свет, радость и оптимизм, что может говорить о положительном отношении к труду и его результатам.

— Зеленый ассоциируется с ростом, развитием и гармонией, подчеркивая значимость труда для прогресса общества.

— Белый символизирует чистоту, честность и прозрачность, что может отражать искренность и трудолюбие.

Студенты ВШТЭ СПбГУПТД, обучающиеся по направлению «Цифровой промышленный дизайн», активно погружаются в мир живописи в рамках своей учебной дисциплины. В рамках занятий они делают зарисовки интерьеров университета, уделяя особое внимание уникальным витражам, которые украшают пространство учебного заведения.

Процесс создания зарисовок становится не только практическим упражнением, но и возможностью глубже понять художественные и архитектурные особенности своего университета. Студенты с увлечением исследуют игру света и цвета, отражающуюся в витражах, а также их символику и тематическое разнообразие. Эти работы помогают им развивать навыки наблюдения и передачи атмосферы пространства, а также формируют чувство эстетики и художественного выражения, хотя основным их предназначением является создание творческой атмосферы в учебном корпусе.

Зарисовки интерьеров и витражей становятся важным творческим заданием в процессе подготовки студентов, позволяя им не только закрепить теоретические знания, но и применить их на практике. Каждая работа наполняется личным восприятием и интерпретацией, что делает их уникальными. В результате, студенты создают не только художественные произведения, но и визуальные истории, отражающие дух и атмосферу ВШТЭ, а также их собственный взгляд на мир искусства и дизайна.

Таким образом, витражи в здании ВШТЭ не только служат ярким примером художественного мастерства, но и являются важной частью архитектурного наследия, которое необходимо беречь и ценить. Эти витражи, наполненные глубоким смыслом и значительными символами труда и профессионализма, представляют собой неотъемлемую часть культурной идентичности учебного заведения. Они создают уникальную атмосферу, вдохновляя студентов и преподавателей на достижения и развитие.

Сохранение таких произведений искусства и архитектуры — это не только обязанность текущих поколений, но и вклад в будущее. Данные витражи, как и другие произведения искусства предыдущих эпох напоминают нам о значимости истории, традиций и ценностей, которые формируют наше общество. Бережное отношение к архитектурному наследию позволяет нам сохранить связь с прошлым, вдохновляя новые поколения на творческие поиски и профессиональные достижения. Поэтому, необходимо не только сохранять красоту и уникальность этих произведений, но и укреплять основы для дальнейшего развития и инноваций в области технологий, энергетики и декоративно-прикладного искусства.

Литература

1. *Гузенко, Н. В.* История развития витражного искусства / Н. В. Гузенко, А. С. Лодчинова // Наука, образование и культура. — 2020. — № 2 (46). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-vitrazhnogo-iskusstva> (дата обращения: 27.01.2025).
2. *Краткая историческая справка* // ВШТЭ: [сайт]. — URL: https://gturp.spb.ru/?page_id=55744 (дата обращения: 13.11.2024).
3. *Тайны витражей* Университета промышленных технологий и дизайна // СПб-ГУППД: [сайт]. — URL: https://sutd.ru/novosti_i_obyavleniya/announces/18809/ (дата обращения: 13.11.2024).
4. *Терентьева, К. В.* Королёв Александр Леонидович // СПГАХИ ПАХ им. Б. В. Иогансона: [сайт]. — URL: [tps://артлицей.рф/2023/11/21/korolev-aleksandr-leonidovich/](https://артлицей.рф/2023/11/21/korolev-aleksandr-leonidovich/) (дата обращения: 13.11.2024).

УДК 7.025.5:246:281.93 (470.12)
С. Е. Маринкович (Шпаковская)

Москва, Россия

Межобластное научно-реставрационное
художественное управление

**ОПЫТ НАУЧНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ИКОНОСТАСА
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XVIII В.
ЦЕРКВИ СПАСА ВСЕМИЛОСТИВОГО
В СЕЛЕ УЛОМА ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ**

Статья посвящена описанию работы над научной реконструкцией иконостаса последней трети XVIII в. ц. Спаса Всемилостивого в с. Улома Вологодской области. Автор поставил своей задачей на основе сбора архивного, иллюстративного, искусствоведческого, архитектурного материала, создать художественный проект, максимально близкий к иконостасной культуре данной местности, стилю эпохи в целом. Собранные в результате исследования материалы проливают свет на культуру создания иконостасов второй половины XVIII в, способствуют сохранению культурного наследия.

Ключевые слова: научная реконструкция, иконостас, проектирование, культурное наследие, искусство Нового времени, церковное искусство

Svetlana Marinkovich (Shpakovskaya)

Moscow, Russia

Join Stock Corporation Inter-Regional Scientific,
Restoration and Art Management

**THE EXPERIENCE OF SCIENTIFIC RECONSTRUCTION
OF THE ICONOSTASIS OF THE LAST THIRD OF THE XVIII
CENTURY. CHURCH OF THE SAVIOR THE MERCIFUL IN
THE VILLAGE OF ULOMA, VOLOGDA REGION. RUSSIA**

The article is devoted to the description of the work on the scientific reconstruction of the iconostasis of the last third of the XVIII century of the Savior the Merciful church in the village of Uloma, Vologda region, Russia. The author has set the task of creating an art project as close as possible to the iconostasis culture of the area, the style of the epoch as a whole, which is based on the collection of archival, illustrative, art history, architectural material. The materials collected as a result of the research shed light on the culture of iconostasis creation in the second half of the XVIII century, contribute to the preservation of cultural heritage.

Keywords: scientific reconstruction, iconostasis, design, cultural heritage, the Russian art of New Time, church art

Церковное искусство русской провинции Нового времени сравнительно недавно начало привлекать внимание специалистов. В среде иконописцев, священнослужителей до сих пор присутствует негативное восприятие храмовой живописи этого периода как «чужеродной», «поздней», «бездуховной». И, если русская иконопись, стенопись, церковное искусство XI–XVII вв. изучены достаточно многогранно, то, начиная с эпохи XVIII в. остро ощущается ограниченность и недостаток систематизации знаний в изучении иконографии, иконостасной культуры, стенописи, церковной декорации в целом, в особенности в провинции. Большое количество храмов до сих пор не признаны памятниками.

Работы теоретического характера ведутся научными специалистами, искусствоведами. Описания храмовых иконостасов конца XVII–XIX вв. Ростова Великого представлены в одноименном каталоге А. Г. Мельника [7], что дает информацию о мастерах-резчиках, их художественных приемах, стилевых особенностях данной эпохи. Книга М. В. Николаевой «Иконостасное строительство последней трети XVII в.» [8] посвящена более раннему периоду, относительно материала, освященного в данной статье, однако дает представление о тенденциях и передовых технологиях, использованных в храмах значимых московских монастырей. Обширно представлена деревянная скульптура и декоративная резьба XVII–XX вв. из собрания Переяславского музея в книге Т. Л. Поповой [9]. Материал по резным иконостасам и деревянной скульптуре Русского Севера собран в каталоге Т. М. Кольцовой [10]. Представление об облике иконостасов означенного периода дают некоторые альбомы серии «Знаменитые иконостасы России». Перечисленные издания приводят искусствоведческий анализ, исторические данные, обширный иллюстративный материал для разного круга специалистов, помогают в получении общих теоретических сведений, обязательных для создания реконструкции.

Восстановление архитектуры и внутреннего убранства храмов на практике, на сегодняшний день, все чаще отдается на откуп священнослужителей, как правило, не имеющих профильного образования и ставящих своей задачей, прежде всего, организацию богослужебной жизни, а не сохранение культурного наследия. Понятия реконструкции и реставрации подменяются обычным ремонтом, в процессе которого безвозвратно утрачивается ценная информация, необходимая для научной реконструкции. Немногие заказчики заинтересованы в реконструкции исторического облика храма, особенно эпохи XVIII–XIX вв. Важно воссоздавать даже те памятники, которые почти полностью утрачены, потому что таким образом сохраняется культура эпохи, образ мысли создателей, значительно обогащаются искусствоведческие знания.

Перед художником-монументалистом, практиком, занимающимся проектом научной реконструкции конкретного иконостаса встает ряд сложнейших задач: сбор и анализ архивных источников, осмотр коллекций музеев, работа в фондохранилищах, архитектурные обмеры храмового

пространства, анализ конструкции тела иконостаса и икон его наполняющих, стилистический анализ резного убранства, сотрудничество с мастерами-резчиками и представителями церкви, введение воссозданной алтарной преграды в современное богослужбное пространство действующего храма.

Храм Спаса Всемилостивого в с. Улома, как означено в ведомости о церкви за 1921 год [3], хранящейся в Государственном архиве Вологодской области относился к Уломской волости Череповецкого уезда Новгородской губернии и являлся частью Уломского прихода. Помимо главного престола, в церкви были приделы Св. Николая Чудотворца и Св. Димитрия Ростовского. Приход состоял из двух каменных храмов Спасского и Троицкого, кладбищенской часовни и десяти приписных часовен. В приходе также было девять школ, церковная библиотека, 1085 жилых домов. Село Улома с XV в. было известно как крупный центр железодельного промысла. Также как и расположенный неподалеку старинный город Устюжна (Железнопольская), село Улома специализировалось на добыче, изготовлении и продаже различных кованых изделий: множество видов гвоздей, скоб, наковален, лемехов, петель и других, которые продавались в Москву, Санкт-Петербург, Тверь, Ригу, Ростов, Нижний Новгород, Весьегонск [12]. Эти места славились зажиточными купцами и мастеровыми людьми, что обусловило строительство одного из первых каменных храмов в окрестных землях, в котором находился богато украшенный иконостас внушительных размеров.

В наши дни Улома практически превратилась в дачный поселок. Храмы сильно пострадали в советский период. У Спасской церкви разрушена колокольня, а в ее трапезной части много лет располагалась пекарня. Иконостас был сожжен, большая часть настенных росписей второй половины XIX в. утрачены, а оставшиеся — в аварийном состоянии. От соседней Троицкой церкви остались только стены. Ведутся работы по восстановлению.

На момент начала работ по воссозданию иконостаса изначальная конструкция, иконы и резные элементы были практически полностью утрачены, за исключением деревянного креста, венчающего сооружение, без фигуры Спасителя, а также двух фрагментов резных овальных иконных рам верхнего воинского ряда, фланкирующего изображение Распятия.

При таком скудном исходном сохранившемся материальном наследии значительную помощь оказали архивные источники, хранящиеся в отделе фондов Череповецкого музейного объединения. Ризничные описи 1881 и 1894 гг., переданные в архив после закрытия храма, содержат подробное описание тела иконостаса, его размеров, цвета, резного декора, деревянных скульптур, размеров икон, последовательности их расположения и стиля написания. К большому сожалению, в документах отсутствует информация об исполнителях, иконописцах и резчиках. Также была предпринята попытка поиска более ранних документов по храму.

В Государственном архиве ярославской области обнаружилось «Дело о розыске дьячка с. Уломы Пошехонского уезда Венедикта Андреева» 1763 г., ростовской консистории, сообщившее некоторые дополнительные сведения, расширившие знания об Уломском приходе в целом. Из летописи Троицкой Уломской церкви Новгородской епархии (построена позже и расположена в одной ограде со Спасским храмом, являлась «холодной») известно, что «... храм во имя Всемилоственного Спаса, построен, тщанием прихожан. По надписи на Св. Антиминсе, ... устроен он с благословения Афанасия Епископа Ростовского и Ярославского¹, члена Св. Правительствующего Синода в ЗСОЗ лето от сотворения мира ... он соответствует 1769 году» [6, л. 1]. По всей вероятности, иконостас сооружался и монтировался одновременно со зданием храма. Об этом свидетельствуют запроектированные архитектором боковые ниши под деревянные брусья конструкции в стенах храма, вмонтированные в кладку кованые крепления, другие специальные отверстия, отсутствие штукатурки на каменной алтарной преграде и участках северной и южной стен в тех местах, где к ним прилегал иконостас. Штукатурка наносилась позже и была притерта к уже смонтированному иконостасу. Постройка храма приходится на начало правления Екатерины II, в этот период была Губернская реформа², изменившая административно-территориальное и церковное деление земель. С 1780 года с. Улома становится частью Череповецкого уезда Новгородской губернии и относится к Новгородской епархии. Спасский храм был построен до реформы и, на момент строительства находился в Пошехонском уезде, в ведении Ростовской и Ярославской епархии. Епископ Афанасий (Вольховский), благословивший строительство, был известен как активный храмоздатель. Земли Ярославля, Ростова Великого, Переяславля особенно славились в эту эпоху мастерами-резчиками, строителями иконостасов и иконописцами. Известны крупные династии и бригады, работавшие на значительном удалении от центров культуры, в соседних губерниях. Создание Рыбинского водохранилища в советские годы совершенно изменило сообщение между населенными пунктами. Близлежащие города и села оказались отрезаны друг от друга водной преградой. Под загопление попало большое количество храмов, в связи с чем был утрачен целый пласт церковного искусства. Ареал поиска аналогов для реконструируемого иконостаса, таким образом, был сосредоточен на ярославских и ростовских землях. Была осуществлена выборка храмов ближайших по датировке, архитектуре, с сохранившимися фрагментами иконостасов, подпадающих под документальное описание уломских различных описей. Единственным, сохранившимся в полной

¹ Афанасий (Пётр Вольховский) (1712–1776). Был ректором Троицкой лаврской семинарии (с 1748 г.), членом Святейшего Синода (с 1754 г.). С 1763 по 1776 гг. — епископом Ростовским и Ярославским.

² Проводилась в Российской империи в 1775–1796 гг.

мере, со схожим устройством иконных рядов и сюжетами, близким и, что важно, ранним по времени создания (1725 г.) оказался иконостас храма Успения Пресвятой Богородицы Тетеринской Свято-Успенской пустыни в Нерехтском районе Костромской области. Настоятели монастыря были видными духовными деятелями и имели связи с ярославскими и вологодскими землями. Верхний ряд иконостаса Успенского храма: резьба, иконное наполнение, «Распятие с клеймами страстей», ряд резных серафимов — весьма близок с описанием уломского иконостаса. Это помогло автору представить его художественный облик. Размеры, указанные в описях в вершках и аршинах, при проверке на обмерах реальной стены алтарной преграды оказались неточными. Точные размеры рядов удалось установить благодаря сохранившимся креплениям в стене и отпечаткам от деревянных балок, характеру скопления загрязнений. На расположение резных серафимов волнообразно (выше — ниже) над иконами воинов также указало расположение креплений. Минимальные детали сохранившихся деревянных и металлических конструкций послужили важным источником информации.

Конструкция тела иконостаса представляла собой огромное сооружение, аналогов которого, на сегодняшний день, сохранилось крайне мало. Основная часть, без боковых сторон и верхнего, надстроенного яруса, имела размер около десяти в ширину и девяти метров в высоту, состояла из пяти основных рядов и цокольного (подъиконного) ряда с живописными изображениями на сюжеты из сцен Ветхого и Нового заветов. Распятие с предстоящими Богородицею, апостолом Иоанном Богословом, святыми равноапостольными Константином и Еленой и святыми воинами-мучениками являлось частью дополнительной верхней конструкции, составляющей шестой ряд и прикрепленной к основной части иконостаса. Иконы шестого яруса и Распятие богато декорированы деревянной резьбой, а над изображениями воинов возвышался декоративный ряд резных серафимов. Высота Распятия с резным обрамлением составляла около трех с половиной метров. Таким образом высота всей конструкции алтарной преграды от основания и до вершины креста составляла около тринадцати метров. Боковые конструкции — «завороты», являлись продолжением иконных рядов основной части и занимали пространство от каменной стены алтарной преграды до оконных проемов южной и северной стен, ширина их составляла около девяноста сантиметров. В праздничном, деисусном, пророческом и протеческом рядах размещалось по пятнадцать икон, в местном и цокольном, не считая врат — восемь, двенадцать икон располагались в верхнем ярусе, по шесть слева и справа от Распятия.

В иконостасе размещалось девяносто восемь, описанных в документах икон. Информации о сохранности какой-либо из них не обнаружено. Отдельно опись 1881 года сообщает: «Распятие Господне со страстями в клеймах» [13, л. 18]. Найденные аналоги подобных Распятий представляют собой Крест на фоне резного декора, в котором размещалось восемь

клейм, по четыре с каждой стороны креста, изображающих страдания Спасителя перед казнью. Во всех аналогах над крестом помещены небольшие фигуры ангелов, держащих венец над главой Христа. Относительно скульптуры в декорации иконостаса опись сообщает: «Во втором ярусе над Царскими воротами в круглом клейме — Тайная вечеря, над нею, позлащенный резной шестикрылый Серафим, а по сторонам два позлащенных резных ангела» [11, л. 28]. Об иконном письме написано, что «Иконы ... греческой исправной работы» [13, л. 16]. Царские ворота — «сквозь резные, вызолоченные на полимент червонным золотом» [11, л. 25]. Манера «греческого» письма возникла в русской иконописи под влиянием реформ патриарха Никона и «проводившейся им политики сближения с греческой церковью, очевидно, не без влияния греческой иконописи того времени. Этот стиль дал очень долгую и жизнеспособную традицию, хорошо прослеживающуюся в русской иконописи на протяжении почти всего XVIII века и спорадически заявляющую о себе и в XIX столетии. Он оказался вполне восприимчив к отдельным формальным приемам европейских художественных стилей — позднего ренессанса и барокко. Их влияние проявилось не только в репертуаре орнаментов, но также на уровне иконографии и композиции (позы и жесты фигур, архитектурные фоны)» [5, с. 8]. Доктор искусствоведения И. Л. Бусева-Давыдова называет «греческое письмо» компромиссной живописно-иконописной манерой» [1, с. 429], и отмечает: «Ярославцы стали непревзойденными мастерами «греческого письма» — манеры, сочетавшей традиции средневековой иконописи с некоторыми живописными новациями. Не случайно в контрактах постоянно встречаются указания — писать «греческим письмом, а не живописным», «самолучшим греческим искусством». Кстати, «греческую манеру» считали подходящей для церковной живописи не только прихожане из провинции, но и русские императрицы — Елизавета Петровна и Екатерина II, — правда, не столько по художественным, сколько по историко-политическим соображениям» [2, с. 6–7]. Для большинства икон цокольного ряда удалось найти аналоги, проанализировав большое количество иконостасов, ближайших по времени. Затруднение вызвали сюжеты «Беседа Иисуса Христа с Никодимом» и «Моисей, возвышающий змия», аналогов «греческого письма» данных композиций найти не удалось. Станным представляется и описание, что иконы шестого яруса «писаны по белому фону» [11, л. 29], как указано в ризничной описи 1894 г. Вероятнее всего автор описи так обозначил светлый цветной фон, потому как белые фоны не характерны для иконописи. Белыми также воспринимаются фоны с утраченной позолотой. Утрата золотых фонов маловероятна для икон верхнего яруса, тем более что опись указывает, что в 1853–1854 гг. иконостас был поновлен и вызолочен. По всей вероятности, иконы писались одновременно с созданием тела иконостаса и монтировались вместе с ним, потому что деревянная конструкция вплотную прилегает к каменной алтарной преграде.

Иконостас Уломского Спасского храма, соответствовал типу русского иконостаса с классическим расположением рядов, с чертами, по всей вероятности, характерными для Ярославской, Ростовской и Костромской земель. Он состоял из цокольного, местного, праздничного, деисусного, пророческого, праотеческого, воинского рядов. В центральной части праотеческого ряда, как гласит опись, располагалось изображение Новозаветной Троицы. В местном ряду, помимо икон Богоматери³ и Спасителя находились образы Рождества Богородицы, Происхождения честных древ Животворящего Креста Господня, Св. Троицы, Св. Николая Чудотворца, местночтимых Св. Адриана Пошехонского и Св. Авраамия Ростовского. На дьяконских дверях — Архидиаконы Лаврентий и Стефан (по описи 1881 года на его месте Архидиакон Филипп). Иконостасы, исполненные в европейском вкусе, устраивались, как правило, в крупных городах, а для провинциальных приходских храмов на территориях, где сильны были местные традиции, вдали от больших торговых трактов, более характерны алтарные преграды, ориентированные на русскую традицию.

В конце XVII в. увеличивается количество рядов в иконостасах. Четырех- и пятиярусные иконостасы приобретают дополнительные ряды, появляются седьмой и восьмой ярусы. Кроме того, в подместном ряду появляются иконы с изображением полуфигур пророков, сивилл или сцены из Ветхого Завета.

В XVIII в. параллельно существуют два направления в искусстве алтарной преграды: европейское барокко, рококо с «картинным» расположением икон, и русский иконостас, иконы в котором, по-прежнему располагались рядами, но он перестал быть тябловым и приобрел рамочную конструкцию.

Наиболее близкими по стилю, форме и времени создания к иконостасу Спасского храма можно выделить сохранившиеся фрагменты иконостасов Воскресенского храма в д. Шахонино Ярославской области (между 1792–1813 гг.), семиярусный иконостас с клеймами в верхнем ряду в церкви Спаса-Преображения в д. Путятино Ярославской области (1776 г.), иконостас церкви Благовещения в с. Протасово, Нерехтский район Костромской области (1783 г.).

Деревянные резные ангелы, херувимы, серафимы широко представлены в музеях Череповца, Ростова Великого, Переяславля-Залесского. Что касается мотивов деревянной резьбы, при тщательном рассмотрении элементов иконостасов можно обнаружить сходства орнаментов колонн, капителей, консолей, характерные для этого времени. Они обнаружены в разных регионах. Родственные мотивы встречаются как в храмах Ярославской области, так и в Воскресенском и Христорождественском храмах

³ Печерская, образ особенно почитавшийся в ярославских и ростовских землях, в связи с бытовавшим местным преданием о чуде, произошедшем по молитвам к нему.

Каргополя, иконостасов из собрания музея-заповедника «Кижи».

В ходе исследовательской работы над поиском информации удалось собрать достаточное количество материала для воплощения чертежа и цветного проекта иконостаса, в масштабе с соблюдением всех указанных в документах деталей (ил. 1).

Создание научного проекта реконструкции на практике представляет собой тонкую грань, проходящую между сухим перенесением документальной информации на бумагу и художественным мышлением автора. Механическое перерисовывание отдельных деталей придает воссоздаваемому памятнику бутафорский, искусственный вид, между тем, недопустимо и излишнее проявление свободы реконструктора, который может привнести элементы ненужного самовыражения в работу. Опыт наблюдений автора статьи часто обнаруживает крен в ту или иную сторону, что приводит к созданию формальных работ в этой области. Часто, под видом реконструкции подается «свое видение», элементарная безграмотность, нежелание и неумение авторов погружаться в исторический материал, также и не владение навыками профессионального рисования, отсутствие школы. По нашему мнению, реконструкция, которую допустимо называть научной, обязана совмещать глубокие исторические знания с владением изобразительными, чертёжными и другими навыками, а при воссоздании памятников церковной культуры — знать особенности богослужебной жизни. Иными словами, автор, собрав документальный и наглядный исторический материал обязан научиться мыслить в духе мастеров эпохи, предмет которой он реконструирует, освоить их инструментарий, а затем уже браться за реальное воплощение, владеть творческой и художественной мыслью.



Ил. 1. Проект иконостаса ц. Спаса Всемилоостивого в с. Улома. Автор: С. Е. Маринкович (Шпаковская)

Литература

1. *История русского искусства*: в 22 томах. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / И. Л. Бусева-Давыдова; Гос. ин-т искусствознания. — Москва: Северный паломник, 2011. — 880 с.

2. *Бусева-Давыдова, И. Л.* Земля таланта труда // Шемякин, А. И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII–XIX веков. — Ярославль: Изд. Александр Рутман, 2012. — С. 5–8.
3. *Ведомость о церкви*, 1921 г. // ГАВО. Ф. 1067. Оп. 1. Д. 197.
4. *Дело о розыске бывшего дьячка церкви с. Улома Пошехонского уезда Венедикта Андреева за 5–13 сентября 1763 г.* // ГКУ ЯО ГАЯО. Ф. 230. Оп. 13. Д. 3490. Л. 1–9 об.
5. *Комашко, Н. И.* Русская икона XVIII века: столич. икона, провинц. икона, нар. икона. — Москва: *Agey Tomesh*, 2006. — 337 с.
6. *Летопись Троицкой Уломской церкви* Новгородской епархии Череповского уезда, 1894–1925 гг. // ЧерМО 1418/79. Л. 1–64.
7. *Мельник, А. Г.* Храмовые иконостасы конца XVII–XIX века Ростова Великого: каталог. — Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 2012. — 288 с.
8. *Николаева, М. В.* Иконостасное строительство последней трети XVII века: «столярство и резьба», золочение, иконописные работы: Новодевичий, Донской, Высоко-Петровский, Симонов монастыри. — Москва: БуксМАрт, 2020. — 448 с.
9. *Попова, Т. Л.* Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. — Москва: Северный паломник, 2009. — 240 с.
10. *Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера*: каталог выставки / авт.-сост. Т. М. Кольцова. — Архангельск; Москва: Изд-во Минкультуры России, 1995. — 207 с.
11. *Ризничная опись* Троицкой Уломской Церкви, Череповского уезда, Новгородской Епархии. Нов. / составлена в 1894 году // ЧерМО. Ф. 8. Оп. 30.
12. *Улома и её металлическое производство* // Горный журнал. — Санкт-Петербург: Тип. Департамента внешней торговли. — 1859. — Кн. 2. — Февраль. — С. 447–456.
13. *Уломский приход*. 1881 год // ЧерМО. Ф. 8. Оп. 30.

УДК 725.945.1:903.227 (47+57) »1940/1980«

З. У. Нарзуллоев

Худжанд, Таджикистан

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ОБРАЗ МЕЧА КАК СИМВОЛА ВОИНСКОЙ И ТРУДОВОЙ ДОБЛЕСТИ В СОВЕТСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940–1980-Х ГГ.

Статья посвящена сравнительному анализу монументальных скульптурных композиций, посвященных теме Великой Отечественной войны, и объединенных образом Меча Победы как символического обозначения воинской и трудовой доблести. На примере анализа семантики образа меча и его восприятия в контексте замысла, положенного в основу памятников в Трептов-парке в Берлине, на Мамаевом кургане в Волгограде, а также в Магнитогорске и Перми показано, что меч мог получать разное смысловое содержание. Также прослеживаются трансформации эмоционального содержания монументальных произведений, непосредственно зависящие от композиционно-пластической трактовки образа меча.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, монументальная скульптура, оружие, меч, памятник, Мамаев курган

Zufar U. Narzulloev

Khujand, Tajikistan

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

THE IMAGE OF THE SWORD AS A SYMBOL OF MILITARY AND LABOR VALOR IN SOVIET MONUMENTAL SCULPTURE OF THE SECOND HALF OF THE 1940S — 1980S

The article is devoted to a comparative analysis of monumental sculptural compositions dedicated to the theme of the Great Patriotic War and united by the image of the Sword of Victory as a symbolic designation of military and labor valor. Using the example of the analysis of the semantics of the image of the sword and its perception in the context of the concept underlying the monuments in Treptower Park in Berlin, on Mamayev Kurgan in Volgograd, as

well as in Magnitogorsk and Perm, it is shown that the sword could receive different semantic content. Transformations of the emotional content of monumental works are also traced, directly depending on the compositional and plastic interpretation of the image of the sword

Keywords: Great Patriotic War, monumental sculpture, weapons, sword, monument, Mamayev Kurgan

Советское монументальное искусство послевоенного времени было обращено к вершинным достижениям мирового художественного наследия. Героический эпос истории страны, обладавший вневременной значимостью и мощной силой эмоционального воздействия, был созвучен тем представлениям о мужестве и доблести, которые имеют общечеловеческое значение. По этой причине не кажется случайным, что именно в советской монументальной скульптуре, связанной с темой Великой Отечественной войны, столь важное значение получил образ меча, позволивший связать эту героическую и трагическую эпоху с издавна бытующими у разных народов представлениями о воинском подвиге и труде, который также выступает залогом грядущей победы.

Ключевыми в творческой биографии Е. В. Вучетича можно считать скульптурные композиции «Родина-мать зовет» в Волгограде и «Воин-освободитель» в Берлине, созданию и последующему бытованию которых на данный момент посвящена обширная литература. В то же время исследователи почти не обращают внимание на то, что оба произведения композиционно и содержательно входят в своеобразный полиптих, который включает в себя наряду с упомянутыми произведениями монумент «Тыл — фронту», который был установлен в Магнитогорске в 1979 г., и памятник «Героям фронта и тыла» в Перми (открыт в день 40-летия Победы 9 мая 1985 г.). Все эти скульптурные композиции символически объединяет один общий элемент — Меч Победы, который, впрочем, в каждой из перечисленных композиций наполняется особым иконографическим содержанием.

«Я только трижды обращался к мечу — один меч поднял к небу Родина-мать на Мамаевом кургане, призывая своих сыновей изгнать фашистских варваров, топчущих советскую землю. Второй меч держит острием вниз наш Воин-победитель в берлинском Трептов-парке, разрубивший свастику и освободивший народы Европы. Третий меч человек перековывает на плуг (речь идет о работе “Перекуем мечи на орала” в Нью-Йорке), выражая стремление людей доброй воли бороться за разоружение во имя торжества мира на планете», — вспоминал Е. В. Вучетич [1]. Уже в этих словах обозначена важная символично-аллегорическая функция меча, которая в полной мере реализовалась и раскрывается разными своими гранями в монументах, установленных в Берлине, Волгограде, Магнитогорске и Перми.

Первое, что заметно при сравнительном анализе этих композиций — совершенно разное эмоциональное состояние произведений и эффект

воздействия на зрителя ввиду различной композиционно-пластической трактовки образа меча. Само его широкое использование в монументальной пластике 1960–1980 гг. отразило важную тенденцию развития советского искусства этого времени, отражение которой Н. В. Воронов связывает с широким кругом тем и сюжетов и определяет следующим образом: «подчеркнутая “современность”, питающаяся в основном переходящей модой, проникая даже в бытовой предметный мир, оказывала отрицательное влияние на восприятие монументальных произведений, оперирующих тем же набором символов, усиливая ощущение временности образов, выполненных в бронзе и камне. Естественной альтернативой этому явлению, характерному особенно для конца 50-х — первой половине 60 годов, являлось обращение к “вечной” атрибутике, а также к символическим образам, уже прочно связанным с определенными событиями» [1, с. 60].

Меч как один из таких «вечных символов» вполне закономерно был включен Е. В. Вучетичем в памятник «Родина-мать зовет» — композиционный центр ансамбля «Героям Сталинградской битвы». Это статуя женщины, которая делает шаг вперед с поднятым мечом. Родина-мать предстает здесь как образ собирательный. Фигура женщины, в безмолвном крике призывающей идти за собой сыновей своей страны, идти в бой и биться с врагом насмерть, до конца, лишена какой бы то ни было идеализации. Ее выразительное и волевое лицо искажено гневом и ненавистью к врагу и во многом по этой причине кажется столь выразительным. Обнаженные сильные руки вознесены к самому небу, правая до судороги сильно сжимает рукоять меча, левая повелевает идти вперед. Широко раскрытые глаза и рот создают атмосферу тревожности и напряжения. Мощный, как бы противоборствующий скульптуре ветер отбрасывает ее коротко остриженные волосы и просторную одежду назад. Резкие контуры фигуры, повернутый в три четверти торс, развивающиеся на ветру волосы создают ощущение значительной силы, присущей женщине, кажется, совершающей героический поступок вместе с защитниками Сталинграда. Несмотря на внушительные размеры, на фоне небосклона она подобна парящей в небе птице благодаря раздуваемым ветром концам платка.

Такие детали создают ощущение экспрессии и силы, мужества и непреодолимого стремления вперед, а также атмосферу тревоги, нависшей над страной. Скульптура — это еще и напоминание о тяжелейших временах, которые было суждено пережить советским людям. То, что памятник стоит не на высоком постаменте, а всего лишь в двух метрах над землей, придает ему еще большую реалистичность и жизненность. Скульптура «Родина-мать зовет», обладает удивительным свойством психологического воздействия на каждого зрителя. Основой художественной мысли скульптора стал не только героический образ женщины-воительницы, но и образ женщины-матери, знающей, что такое любовь и что такое ненависть. Примечательно, что этот образ, но наделенный уже ощущением

спокойного величия, мы встретим также в пермском памятнике «Героям фронта и тыла», созданном другим крупным советским скульптором В. М. Клыковым.

Оценивая семантическую функцию образа меча в памятниках «Родина-мать» и «Воин-освободитель», важно помнить о том, что они представляют собой два символических полюса, определивших драматургию всей военной кампании. Ярость, экспрессия и сила волгоградского монумента как отражение кульминации войны вступают в диалог со спокойствием, тихой решимостью и непоколебимостью берлинского памятника, символизирующего наступление долгожданного мира (не случайно только здесь меч опущен вниз и упирается в землю, уже не выступая орудием борьбы, тогда как в Волгограде, Магнитогорске и Перми он вознесен вверх, обозначая призыв к сопротивлению и возмездию).

Свое дальнейшее развитие образ меча получает в композиции «Тыл — фронту». Примечательно, что именно монумент, установленный в Магнитогорске, стал первым крупным монументальным комплексом, увековечившим трудовой подвиг тружеников тыла в дни войны. Он представляет собой двухфигурную композицию, включающую статуи рабочего и воина, которые выступают ясными силуэтами на фоне Магнитогорского металлургического комбината. Интересно, что в данном монументе особое значение принадлежит тому месту, на которое ориентирована каждая из фигур. Рабочий обращен на восток, в сторону завода, а воин — на запад, откуда пришли захватчики.

Важнейшим элементом, связывающим фигуры воина и рабочего тематически и пластически, является именно меч. На это обращалось внимание в публикации в газете «Правда», где еще в 1975 г., в момент начала работы над памятником отмечалось, что скульптурное изображение меча призвано связать монумент в Магнитогорске с монументальными ансамблями на Мамаевом кургане и в Третьяковском парке и «призвано завершить эту величественную скульптурную трилогию о подвигах и героизме советского народа». Иначе говоря, в этой публикации подразумевалось, что меч, выкованный на берегу Урала, был поднят Родиной-матерью в Сталинграде, и опущен после Победы, окончательно одержанной в Берлине. Тем самым, согласно замыслу Я. Б. Белопольского, автора магнитогорского монумента, образ меча в воплощении военной темы совершал как прямой (от появления меча до его использования как залога победы в Сталинградской битве и к разгрому фашизма в Германии), так и обратный хронологический ход — от самого позднего по времени создания памятника к самому раннему. Заслуживает внимания возвращение Я. Б. Белопольского к статическому решению, взятому им и Е. В. Вучетичем за основу в берлинском мемориале. В то же время монумент в Волгограде, связанный с поворотным моментом в истории Великой Отечественной и Второй Мировой войны, буквально пронизан динамикой, энергичным разворотом фигуры. Напротив, идея мира и трудовой

доблести требовала скорее спокойной и ясной композиции, где замысел авторов памятника считывался сразу и в принципе не предполагал дополнительных образных комментариев, включенных в пространство монументального ансамбля.

Вместе с тем, как уже упоминалось выше, памятник в Магнитогорске не стал последним в логической последовательности развития образа меча как орудия защиты Отчизны, борьбы с врагом и залога сохранения мира. В памятнике «Труженикам фронта и тыла» символически объединились иконографические и пластические мотивы трех предшествующих монументов: скульптор, лауреат Государственной премии СССР В. М. Клыков, заслуженный архитектор РСФСР Р. И. Семерджиев, архитектор В. И. Снегирёв и конструктор Б. С. Гурвич. Идею монумента можно определить следующим образом: «Рабочий обращен лицом на восток, где во время Великой Отечественной войны находился тыл, и положение его правой руки можно трактовать скорее как приветствие соратникам, чем как призыв записаться в добровольцы. В пользу мирного характера жеста свидетельствует и передаваемый Родине-матери щит, который является средством защиты, а не нападения» [3]. Важно акцентировать внимание на том, что здесь символическое значение имеет не только меч, но и то, в какие именно стороны ориентированы фигуры каждого героя памятника (этот момент, имевший важное значение в магнитогорском монументе, еще не играл столь важную роль в памятниках в Берлине и Волгограде). Особенно значимым представляется подчеркнуто спокойный образ Родины-матери, как бы осеняющей жестом опущенных рук и благословляющей своих сыновей — воина и рабочего. Если в Волгограде меч был вложен в руки Родины-матери, то теперь он возвращается солдату, и символизирует скорее призыв к борьбе, обращенный к миллионам своих сограждан. Так в пермском монументе органично сочетаются сакральное, общечеловеческое, сконцентрированное в образе Родины-матери, и конкретно-историческое. Солдат облачен в обычную гимнастерку и сапоги — и тем сильнее раскрывается контраст «легкой» военной формы, давно отказавшейся от доспехов и лат, и тяжелого меча. Последний выступает здесь также мощным акцентом, «держщим» огромную эспланаду — площадь в центре Перми, и тем самым вновь побуждающий вспомнить волгоградский памятник, где меч в руках Родины-матери играет важнейшую композиционно-пространственную функцию.

Грандиозные ансамбли навеки сохраняют горечь и боль невосполнимых утрат, всенародную дань памяти миллионам советских воинов, отдавшим свои жизни в Великой Отечественной войне в борьбе с угрозой. Они отражают вселенский масштаб войны, запечатлели одержимость и непоколебимую волю к победе советского народа, который одержал её силой своих духовных и нравственных качеств. Рассмотренные в статье монументы по праву стали символами Великой Победы, лицемерие которых наполняет сердца людей чувством глубокого уважения к людям,

чья самоотверженность и преданность останутся воплощением истинной любви к своей Родине. Они убедительно доказывают, что меч может в равной степени символизировать защиту и наступление, воинскую и трудовую доблесть, выступать символом как мужественной борьбы с захватчиками, так и сохранения обретенного мира.

Литература

1. *Воронов, Н. В.* Советская монументальная скульптура, 1960–1980. — Москва: Искусство, 1984. — 224 с.
2. *Замостьянов, А.* Спасшему мир: как в Берлине появился главный памятник советскому солдату // Известия: [сайт]. — URL: <https://iz.ru/875941/arsenii-zamostianov/spasshemu-mir-kak-v-berline-poiavilsia-glavnyi-pamiatnik-sovetskomu-soldatu> (дата обращения: 19.12.2024).
3. *Скульптурная композиция «Монумент героям фронта и тыла»* // Пермь монументальная: каталог: [сайт]. — URL: <https://monuments.permartmuseum.ru/object/56> (дата обращения: 09.12.2024).

УДК 75.052:069.538 (470.41) »1970/1980»

Е. А. Паршикова

Набережные Челны, Россия

Набережночелнинская картинная галерея имени Г. М. Хакимовой

**МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ
НАБЕРЕЖНЫХ ЧЕЛНОВ В 1970–1980 ГГ.
К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ НАСЛЕДИЯ**

Автор рассматривает краткую историю появления в Набережных Челнах монументальных работ по заказу Художественного фонда РСФСР. В статье проведен анализ творческого наследия художников — мозаик, витражей и росписей. Раскрыты основные тенденции, характеризующие произведения периода 1970–1980 гг. Автором затронут вопрос сохранения художественных объектов в полиграфическом варианте — каталоге, в который войдут все работы, как сохранившиеся, так и утраченные.

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, художественное оформление, Набережные Челны, каталог

Elena A. Parshikova

Naberezhnye Chelny, Russia

Naberezhnye Chelny Painting Gallery named after G. M. Khakimova

**MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING
OF NABEREZHNYE CHELNY IN THE 1970-1980S.
TO THE QUESTION OF STUDYING AND PRESERVING THE
HERITAGE**

The author examines a brief history of the appearance in Naberezhnye Chelny of monumental works commissioned by the Art Fund of the RSFSR. The article analyzes the creative heritage of artists — mosaics, stained glass windows and paintings. The main trends characterizing the works of the 1970–1980s are revealed. The author touches upon the issue of preserving art objects in a printed version — a catalog that will include all works, both preserved and lost.

Keywords: monumental and decorative painting, artistic design, Naberezhnye Chelny, catalog

В отечественном искусстве второй половины XX в. монументально-декоративная живопись занимала особое положение, так как выполняла важную идеологическую функцию, являлась активной доминантой в общественном пространстве, воздействуя на жизненные процессы. Монументальная живопись Татарстана рассматривается в исследованиях

искусствоведов С. М. Червонной, Г. Ф. Валеевой-Сулеймановой с древнейших времен до начала 1980 гг. В работах проведено комплексное изучение монументально-декоративного искусства Татарстана, раскрыты его традиции и тенденции. В монографии Р. Р. Султановой, посвященной искусству новых промышленных городов республики в 1980–1890 гг., отражено развитие монументально-декоративной живописи как части общего художественного процесса. Монументальное творчество отдельных художников Татарстана представлено в работах Д. К. Валеевой, А. Б. Файнберг, Р. Г. Шагеевой, Л. Л. Поляковой, Д. Д. Хисамовой, Н. М. Горюновой: в каталогах, альбомах, газетных и журнальных статьях.

Один из новых промышленных городов Татарстана — Набережные Челны ведет свою историю с XVII в. Маленький провинциальный городок обрел свое второе рождение в 1969 г. благодаря строительству крупнейшего промышленного центра — Камского автомобильного завода. Всесоюзная комсомольская стройка — КАМАЗ, объявленная на всю страну, встретила на своих просторах сотни тысяч молодых рабочих, служащих, специалистов.

Первой творческой организацией в городе, объединившей профессиональных живописцев, графиков, скульпторов, прикладников и оформителей стал Набережночелнинский художественно-производственный участок Татарского отделения Худфонда РСФСР (1971–1992). Худфонд города был образован решением правления Союза художников Татарии (председатель Х. А. Якупов) и приказом Татарского отделения художественного фонда РСФСР (директор Е. А. Макаров).

За годы своей деятельности Набережночелнинский Худфонд обеспечил работой более 100 художников. В город приезжали как опытные, известные мастера, так и вчерашние выпускники училищ и вузов. Не все из них стали челнинцами. Некоторые мастера приезжали временно, по заказу Худфонда Казани, Москвы, Ленинграда. Другие художники работали, невзирая на бытовые трудности, отсутствие мастерских, нехватку специалистов по цеху. Профессиональный коллектив сформировался к концу 1970 гг. Ядро монументалистов, на чью долю выпала основная нагрузка, как на творческой, так и на исполнительской стезе в создании монументально-декоративного оформления города, составили молодежь и опытные мастера, которые приехали из разных городов: К. М. Сафиуллин, В. Н. Николаев — из Душанбе, Р. М. Вахитов — из Ташкента, А. П. Рогачев — из Харькова. Подавляющее большинство молодых специалистов были выпускниками Казанского художественного училища (Э. Б. Бусова, Х. М. Гимазетдинов, А. И. Гараев, Г. А. Иванов, В. Ф. Крайников, Р. З. Крулякова, М. Р. Мухаметзянов, М. Г. Шайдуллин). Рядом с ними трудились вчерашние студенты Лениногорского музыкально-художественно-педагогического училища (А. М. Ильин, Н. Ф. Максимов).

«Интенсивное строительство в Татарии, возникновение не только новых микрорайонов в Казани, но и новых городов, создание крупных

промышленных объектов — все это определило широкую, прочную базу материальных и моральных предпосылок для развития монументально-декоративного искусства, прежде всего живописи. В ней появилась общественная потребность, получившая оформление в виде конкретных заказов, поступающих от строительных организаций, промышленных объединений. В системе типового, массового строительства оказалось особенно важным выявить с помощью живописных и пластических средств изобразительного искусства образное начало, активно ввести в новый архитектурный ансамбль современную тематику, образы людей, сделать смысловые, тематические акценты на стенах зданий, в которых концентрируется общественная жизнь» [3, с. 131].

Новый город и завод формировались буквально в чистом поле. Стандартная застройка была ориентирована, в первую очередь, на возведение жилья. В быстром темпе сдавались в эксплуатацию общественные учреждения при наличии обязательного художественного оформления. Монументальное наследие художников удивляет масштабным охватом сдаваемых объектов, оперативным исполнением работ. Закономерной особенностью в развитии городской монументально-декоративной живописи (витраж, мозаика, роспись) стало повсеместное оформление художниками интерьеров учебных, медицинских и спортивных учреждений, предприятий общественного питания, гостиниц. Типологическая однородность интерьеров влияла на выбор тематики, сюжетов, изобразительных средств. Ведущими были темы: «человек и природа», «человек и наука», «дружба народов», «космос». В технике мозаики художники обычно использовали цветную смальту и керамическую плитку, редко — природный камень и гальку. В оформлении школ, наряду с сюжетной основой, художники молодого поколения часто обращались к стилизации, вводили в композицию геральдические мотивы, атрибутику. В детских садах варьировались композиции на сказочную и морскую тематику, в спортивных сооружениях — сюжетные композиции, посвященные спорту.

Опытные художники, имея крепкое академическое образование, мастерски создавали в мозаике и росписи масштабные многофигурные композиции, интерпретировали тему исторических и экономических достижений страны, применяли национальные, фольклорные мотивы. В Набережных Челнах было создано большое количество настенных росписей в интерьерах различных общественных зданий. В этом направлении работали многие художники. Росписи обычно выполнялись в технике «сухой фрески» (масляная краска наносилась на сухую штукатурку) и по левкасу (стена, оклеенная марлей, покрывалась вододисперсионной краской и расписывалась масляной краской). Известны единичные примеры использования техники энкастики (восковая живопись). Тематический охват был самый разнообразный, в зависимости от назначения учреждения или предприятия, но не выходил за принятые идеологические рамки.

Первый витраж, украсивший двухэтажный лестничный пролет Дворца культуры «Энергетик» в 1973 г., был изготовлен мастерами Рижского художественного комбината «Максла» в технике паяного витража. Челнинские художники, не имея материальной базы и условий для создания подобных работ, с успехом освоили технику пескоструйного витража, а затем и трудоемкую технику мозаичного (клеёного) витража (К. М. Сафиуллин, В. И. Зорин, А. П. Рогачев). В первое десятилетие строительства города витражисты уделили максимальное внимание оформлению детских садов.

В 1980 гг. ряды художников пополняются благодаря приезду в город выпускников ведущих вузов Москвы, Ленинграда, Харькова (В. Я. Акимов, Ю. Г. Свинин, В. В. Анютин, Г. П. Анютина, З. Ф. Фаттахов, Х. М. Шарипов, А. А. Пашин, А. А. Петров, Р. Х. Гиниятуллина). Возросшая потребность в монументально-декоративных произведениях, предопределила творческую активность нового поколения специалистов: проектировщиков, графиков, прикладников, художников-монументалистов.

Произведения, насыщенные гуманистическим пафосом, воспеванием исторических свершений страны отошли на второй план, расширились поиски метафорической интерпретации традиционных тем и сюжетов, усилилась тенденция развития татарской и восточной тематики. «Но главная опора для современных художников — все же искусство XX века: наследие крупнейших мастеров советского искусства и, несомненно, влияние и зарубежных образцов. Разнообразнее становятся и формы произведений монументально-декоративной живописи в архитектуре — панно, фриз, плафоны и стенопись. Если в предыдущий период многими своими чертами роспись была близка к плакатам, то в произведениях молодых доминирует сюжетное, образительное начало, своеобразно сочетающееся с орнаментально-декоративным» [1, с. 113–114]. Мозаики и витражи выходят за пределы учебных учреждений и встречаются на заводах и в различных организациях.

В Набережных Челнах монументально-декоративная живопись являлась важным элементом интерьера, стремилась к живому контакту с человеком, к созданию образно насыщенной среды его жизнедеятельности. Художники разной специализации оформили десятки учреждений, раскрылись как монументалисты в художественном решении малого замкнутого пространства. В городе остро ощущалась нехватка культурных объектов, которые обычно формируют общественную зону в градостроительной композиции и оформление подобных зданий становится актуальным. За первое десятилетие строительства были построены только два кинотеатра, Дворец культуры «Энергетик» (1973) и Дворец культуры КАМАЗа (1980). Все здания были оформлены казанскими и московскими мастерами. Единственная работа, которую выполнили молодые специалисты челнинской группы «АНСВАК» (В. Я. Акимов,

Ю. Г. Свинин, В. В. Анютин) на фасаде школы ДОСААФ — мозаика с рельефом «Энергия» (1985).

В процессе реконструкции, в 2000 г., в кинотеатре «Батыр» (1974) снесли большой витраж (автор Ю. К. Королев), в кинотеатре «Россия» (1978) закрыли фасадную мозаику (автор В. Н. Челомбиев). На сегодняшний день, только Дворец культуры «Энергетик» сохранил мозаику «Кама» (авторы Р. А. Кильдибеков, В. В. Карамышев). Масштабная работа представляет образец, выполненный в лучших традициях советского монументального искусства. К сожалению, мозаика находится на заднем фасаде здания, неизвестна широкому зрителю и не играет ключевой роли в формировании городского пространства.

Ремонт в учебных, медицинских и спортивных учреждениях, регулярно проводимый на протяжении последних тридцати лет, уничтожил все росписи, часть витражей и мозаик. Здесь уместно вспомнить и другие произведения, которые создавались художниками городского Худфонда. В список утраченных произведений монументально-декоративного искусства входят: гобелены и батики; керамические, деревянные, гипсовые, металлические рельефы; скульптура.

Широкий интерес к исчезающему советскому наследию вылился в тенденцию сохранения визуальной информации в сети Интернет, в электронных каталогах специалистов [2].

При изучении творческого наследия художников, работавших в системе Худфонда в Набережных Челнах, выяснилось, что много работ предано забвению по причине отсутствия своевременной исследовательской работы. Большая разбросанность по зданиям различного назначения исключала возможность цельного видения художественного оформления города. По предварительным подсчетам, в городе в 1970–1980 гг. созданы не менее 200 работ в технике монументально-декоративной живописи.

В 2022 г., благодаря поддержке Президентского фонда культурных инициатив, научными сотрудниками Набережночелнинской картинной галереи имени Г. М. Хакимовой были подготовлены фотовыставка и электронный иллюстрированный каталог, посвященный творческому наследию художников Всесоюзной комсомольской стройки — Камского автомобильного завода (КамАЗ) и города Набережные Челны. Персоналии мастеров, членов Союза художников России и Республики Татарстан, впервые познакомили читателей с неизвестной гранью их творчества — монументально-декоративными работами.

Электронный каталог привлек внимание специалистов, любителей искусства к проблеме сохранения художественного наследия в городе. В ходе проводимой поисковой работы пополняется фототека, расширяется круг художников Худфонда РСФСР для будущего полиграфического издания «Художественное оформление Набережных Челнов в 1970–1980 гг.». В каталог войдут все фотографии, с видами сохранившихся и утраченных произведений.

Литература

1. *Султанова, Р. Р.* Искусство новых городов Татарстана (1960–90 гг.). Живопись, графика, скульптура, монументально-декоративное искусство. — Казань, 2001. — С. 113–114.
2. *Терехович, М. Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения / М. Л. Терехович. — DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.017 // Искусство Евразии. — 2019. — № 2 (13). — С. 185–197. — URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/27/> (дата обращения: 14.10.2024).
3. *Червоная, С. М.* Искусство Советской Татарии. — Москва: Изобразительное искусство, 1978. — С. 131.

УДК 7.036.5:7.017:7.071.1 (=161.1) Shchablykin

М. В. Петрова-Маслакова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГОРА ЩАБЛЫКИНА

Принципы монументальности присущи не только большим по формату произведениям, но и станковым работам, которые вступают в диалог с пространством, организуя его и взаимодействуя со зрителем. Так происходит в работах молодого и талантливого петербургского художника Егора Щаблыкина, который работает с непривычными материалами и не боится помещать произведения в необычный контекст. В статье представлен анализ его творчества, выявлены основы монументальности его работ.

Ключевые слова: монументальность, монументальное искусство, Егор Щаблыкин, современное искусство, инновационные материалы

Marina V. Petrova-Maslakova

Saint Petersburg, Russia

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

MONUMENTALITY IN THE WORK OF EGOR SCHABLYKIN

The principles of monumentality are inherent not only in large-format works, but also in easel works that enter into a dialogue with space, organizing it and interacting with the viewer. This is what happens in the works of the young and talented St. Petersburg artist Egor Schablykin, who works with unusual materials and is not afraid to place works in an unusual context. The article presents an analysis of his work, reveals the foundations of the monumentality of his works.

Keywords: monumentality, monumental art, Egor Schablykin, contemporary art, innovative materials

Говоря о традициях и инновациях в современном монументальном искусстве, непременно стоит отметить тенденцию к тому, что все большее число художников станковой живописи или даже графиков переносят принципы и основные черты монументальных произведений в свои работы, которые по характеристикам не стоило бы относить к таковым.

Одной из основных функций монументальных произведений — создание органичной взаимосвязи с предметно-пространственной, в первую очередь, архитектурной, средой. Если рассматривать живописные

и графические произведения, которые лишены монументальной формы, не такие большие по размеру, но содержат в себе монументальные черты, то прослеживается их соединение с интерьерной составляющей архитектуры здания.

Двойственность смысла при этом заключается в том, что, будучи отдельными предметами, самодостаточными по своей законченности, при вступлении в диалог с окружающим пространством, они рожают новые коннотации заключенного в них смысла и усиливают свой визуальный эффект на зрителя, так же включенного в это единое вновь появившееся пространство. Кроме того, стоит учитывать, что при изменении локации эти характеристики тоже меняются, это добавляет уникальности визуальному восприятию того или иного произведения в конкретном интерьерном решении и пространстве.

В данном контексте будет интересным рассмотреть творчество молодого Санкт-Петербургского художника Егора Щаблыкина, чьи работы как нельзя лучше демонстрируют ту самую монументальность в станковом облики. Выпускник Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, он закончил обучение на графическом факультете, где работал над дипломным проектом в мастерской Климата Ли, который долгое время был вводящим кафедрой книжной графики.

Конечно, во многом специализация художника-иллюстратора наложила определенный отпечаток на весь дальнейший творческий путь Егора Щаблыкина. Однако уже со студенческих лет он начинает работать не только в разных техниках, но и направлениях; его талант отмечается профессорским составом; его отправляют для обмена опытом в различные издания и международные проекты.

Так, на четвертый год обучения студент отправляется в Китай, где работает над механической книгой о сотворении мира на основе китайской мифологии. Вообще азиатская культура так же оказала на Щаблыкина большое влияние, в дальнейшем он начинает использовать не столько сами декоративные очевидные черты китайских, японских произведений, сколько философскую составляющую культуры дальневосточных стран.

Помимо принципов работы над книжной иллюстрацией, автор часто создает серии произведений, а также диптихи или триптихи. Такая цикличность вообще характерна для графиков. Щаблыкину интересно «ухватить» какой-то сюжет, рассказать о нем зрителю, завершить произведение, но потом вновь потянуть за ниточку этого сюжета или настроения.

Эти серии зачастую выстраиваются в единый код, способный организовать то или иное пространство — вот мы и подобрались к одному из главных принципов монументальности: работе произведения с окружающей его средой. Сам Егор Щаблыкин отмечает [2], что создание интерьерных картин не является для него чем-то неприемлемым, поскольку для того, чтобы картина «работала» в помещении, в нее уже на этапе работы должны быть заложены соответствующие черты.

Станковая работа выполняет все те же функции, что и фреска или мозаика в правильно подобранном месте. Примером служит сотрудничество автора с американским центром в Москве, для которого Щаблыкин по специальному заказу сделал серию графических работ.

Графические листы так же способны организовать архитектуру пространства, управляя сценарием его восприятия. То есть художник в данном случае выступает режиссером процесса взаимодействия посетителя с местом, которое выполняет определенные функции.

Одна из основных задач, которую ставит перед собой молодой художник, — понимание зрителем его произведений [2]. Это позволяет уйти от обособленности, когда творец находится будто за толстым стеклом, а также выстроить прямой диалог, который и начинает достраивать новые смыслы.

Конечно, Егор Щаблыкин прежде всего известен зрителю своими живописными полотнами. Одна из ранних серий, идея которой была рождена еще в годы его обучения в Академии художеств — портреты работников институтской столовой. Они изображены на линии раздачи, во время обслуживания; интересно в них то, что головы простых людей заменены на узнаваемые всеми образы, взятые из классического искусства — фаянсовый портрет и лик Саскии ван Эйленбюрг с картины Рембрандта.

Несмотря на обыденность ситуации, вырванный кадр, образы тут предстают основательными. Благодаря тому, что эти лица знакомы практически каждому зрителю, с разными уровнями подготовки, живопись обладает более мощным воздействием.

Щаблыкин использует тут свои «фирменные» приемы в построении перспективы, которые имеют место быть практически во всех его работах и которые и делают его живопись узнаваемой. Работа с плоскостями позволяет достичь эффекта надвигающегося на зрителя пространства, которое не заканчивается за рамкой, а будто бы продлевается за пределы холста.

Суровый, монументальный реализм Щаблыкина не оставляет ощущения ностальгических переживаний, он лишь выбрасывает в реальность. Формы слеплены со скульптурным подходом, объемы вращаются в его перспективе.

Одной из ключевых живописных серий для Егора Щаблыкина является «Заповедник». В первую очередь автор создает контекст, в пределах которого и разворачиваются все сюжеты полотен.

Документация происходящего в жизни города, без лоска, без каких-либо прикрас и масок, — главный объект художника. Ставя перед собой задачу показать Россию, свою страну, Щаблыкин в первую очередь уходит от шаблонных изображений столичных городов, обращая свое внимание на провинцию, которая и рождает тот самый национальный колорит, современный, соразмерный XXI в., без стереотипной русско-народной маски, к которой привык иностранец при мысли о нашей стране.

Эстетика обыденности не всегда красиво предстает в этой серии. Здесь и брошенная продавцом палатка с одеждой на вещевом рынке после

долгого дня, и качели где-то во дворе (не яркий образ одного из главных развлечений детства, а вырванные из земли бетонные блоки, перевернутые скамейки), и фургон с продукцией мясника.

По поводу последнего многие петербургские галеристы и арт-критики пишут об аллюзиях на произведения Бэкона и Сутина. Сам Егор объясняет это очень логично — до него те же самые сюжеты вдохновили и других художников, которые переосмыслили похожие вещи. Тем самым появляется некая цепочка, связывающая разные поколения, едиными размышлениями и откликами.

Человек, со своими проблемами и чувствами, становится в «Заповеднике» лишь единицей, одним из жителей микрорайона, одним из работников предприятия, одним из родителей одного из детей на площадке. Это слияние в единую городскую массу подразумевает слияние произведения с реальным городом, пространством, где живут современные соотечественники художника, в самых разных уголках России.

Во многом выбор изображаемого места художником зависит, опять-таки, от его студенческих лет — период летних практик позволил Егору Щаблыкину побывать на академических базах, в частности Пушкинских горах, под Псковом, где было подмечено множество сюжетов, а также Алупке, на южном побережье Крымского полуострова.

Последняя локация выбрана художником во многих работах. В серии «Ржавый Крым», помимо композиции и перспективного решения, одним из основных художественных приемов становится работа с цветом и самой краской. Как и в почти всех живописных произведениях, Щаблыкин использует акрил на картоне (часто вместо него используется фанера).

Недописанный холст становится тоже частью фактуры картин. На контрасте с этими непрописанными до конца местами яркая, будто вылитая краска сама «строит» конструкции, которые складывают костяк композиции.

Море здесь — самый монументальный образ и объем. Оно изображено единой глыбой, которой тесно в формате. Пляж пропускает через себя тысячи отдыхающих, оставаясь статичной и мощной единицей, стабильность не нарушается даже тем, что постепенно металлические сооружения захватывает ржавчина. Она лишь становится частью единого монументального целого, принимающего человека.

В крымском диптихе «Блоки» военный санаторий в Алупке предстает перед нами как настоящая крепость, монументально стоящая вне зависимости от чего-либо внешнего. Объем здания поглощает постояльцев, художник мастерски передает массу объемов, которые будто надвигаются на зрителя сверху.

На контрасте с такой трактовкой пространства выступают работы «Солнечная ванна», «Олимпийский резерв III», которые, наоборот, загигивают внутрь, образуя воронку этого вымышленного мира, в которую стягиваются и герои картин, и все за их пределами. Перспектива тут не ограничена горизонтом, рамками, она не растворяется вдаль.

Подобен по своим эффектам художественной выразительности и диптих «Влияние». Фрагменты внутренних частей вагона метро изображены так, будто смотрящий сам находится внутри поезда.

Холст становится частью поверхности стены в помещении, в котором он расположен. На нижнюю часть стены и пол художник добавляет тумбу и детали, имитирующие пол станции метро — выставочное пространство становится важной и смыслообразующей частью живописного произведения, которое выходит за рамки жанра, становясь междисциплинарным объектом.

Автор заигрывает со зрителем, используя и другие приемы: он делает надписи «пяти-секундный портрет» и «тридцати-летняя многофигурная композиция». В первом случае — это отпечаток части лица и рук, оставленный на стекле вагона, во втором — многолетний «оттиск» человеческих тел на сидении, потертая, растянутая, где-то поврежденная материя, обтягивающая лавку, несет в себе память не о каком-либо конкретном пассажире, а о толпе, бесконечно повторяющемся множестве.

В такой урбанизации художественного пространства в произведениях прослеживается параллель творчества Егора Щаблыкина с тенденциями в современном китайском искусстве. Постсоветский суровый реализм органично вплетается в общую канву постмодернизма.

Монументальными трактовками формы, смелыми композиционными решениями и перспективной рассмотренные произведения схожи с, например, китайским художником Фан Лицзюнем. Он принадлежит к течению так называемого циничного реализма, появившегося в 1980 гг. в Пекине, это было первое самостоятельное течение в современном китайском искусстве [1].

Взгляд на коммунистическое существование страны, быструю индустриализацию, бешеный темп развития городов повлияли на появление в творчестве Фан Лицзюня объективизации коллективного мышления, толпы, массы людей, что мы видим и в работах Щаблыкина. Но если у российского автора эти ощущения полностью окутаны меланхолией и статичностью, то у китайского мастера ироничный взгляд рождает более активные образы.

В работе над произведениями Егор Щаблыкин часто ищет новый подход через использование необычных для станкового искусства, новых материалов и техник. Для монументального искусства же характерно использование материалов, которые позволяют добиться того или иного эффекта; декоративная обработка стекла, металла, пластика добавляет работам художественную выразительность.

Эксперименты в работе с материалами Щаблыкин начал еще в годы обучения. Когда на примете нет волнующей темы, он отталкивается от материала. Триптих «Улей» появился на свет благодаря пупырчатой бумаге и линолеуму. Мастерская графической печати, где находится станок для линогравюр, в Академии художеств место достаточно консервативное, однако печатник Михаил Ефимович Муськин, заведующий

учебной лабораторией высокой и плоской печати, согласился отступить от традиционных техник работы.

Работы из серии «Олимпийский резерв» написаны на найденной папке, которая десятки лет пролежала в Академии художеств, использовалась ни одним поколением. Коррозия на ней не придуманная, она часть исторического контекста. Становясь основой произведения, она диктует многие дальнейшие смыслы, вложенные в работу. Этот подход — один из основополагающих в монументальном искусстве.

Егор Щаблыкин, несомненно, междисциплинарный художник-мультиинструменталист. Такой подход позволяет ему обогащать каждую работу смежными приемами художественной выразительности, не терять свежесть взгляда. Он активно работает в интересном направлении — над объемной 3D-живописью с элементами оптической иллюзии.

В 2019 г. ему удалось поучаствовать в значимом в мире искусства проекте: войти в команду художника Александра Шишкина-Хокусай для создания инсталляции в русском павильоне Венецианской Биеннале. Ей (инсталляцией) стала интерактивная фанерная инсталляция «Фламандская школа», которая была представлена искаженными копиями работ фламандских живописцев из коллекции музея и механическими танцующими фигурами. Такой опыт работы, во-первых, сплетения ретроспективы, живописи и скульптуры, во-вторых работы с пространством павильона, стал важнейшим этапом творческого пути Егора Щаблыкина.

Другой междисциплинарный проект, в котором принял участие художник — неделя пляжной урбанистики в Сосновом Бору. Он и другие художники, социологи, архитекторы и урбанисты на протяжении семи дней изучали пространство Санкт-Петербурга и его окрестностей, а в результате — создали авторские арт-объекты.

Объектом Щаблыкина стала атомная электростанция. Для того, чтобы создать подобную оригиналу конструкцию, художник был вынужден детально изучить реактор, изобразить систему графитовых стержней, то есть провести работу, схожую по своей сути с изучением художником анатомии или ботаники. Движение графитовых конструкций в энергетике обозначает потенциальную угрозу — опасность экологической катастрофы, однако, согласно художественной задумке, они вращаются при помощи одной из стихий природы — силы ветра.

Механизм повис в воздухе между окружающими его многочисленными соснами, которые, покачиваясь на ветру, и приводят его в действие. Таким образом, Щаблыкин выносит свою работу за пределы закрытого пространства, делая ее еще более монументальной, она существует под открытым небом, взаимодействуя с живой и вечно меняющейся природой.

Так, Егор Щаблыкин, будучи по образованию художником-графиком обращает на себя внимание, прежде всего, своим междисциплинарным подходом к искусству в целом. Его работы, монументальные по своей сути, воздействуют на зрителя, заигрывают с пространством, продолжают

существовать, самостоятельно видоизменяясь в различных контекстах, после выхода из мастерской. Творчество художника, громко заявившего о себе еще в период обучения, представляет интерес для искусствоведческих и культурологических исследований.

Литература

1. *Замлатский, В.* Циничный реализм. Фан Лицзюнь // Артифекс: [сайт]. — URL: <https://artifex.ru/живопись/фан-лицзюнь/> (дата обращения: 28.10.2024).
2. *Поспелова, М.* Интервью с Егором Щаблыкиным // Ро-ко-ко: [сайт]. — URL: <https://ro-ko-ko.ru/blog/intervju-s-egorom-schablykinym#more> (дата обращения: 28.10.2024).

НАПОЛЬНЫЕ КАМЕННЫЕ МОЗАИКИ В ОФОРМЛЕНИИ АРХИТЕКТУРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

В статье рассмотрено применение камня в оформлении архитектуры, представленное различными мозаиками и наборными полами из камня. Перечислены исторические разновидности мозаик, выявлены их характерные особенности. Проанализированы каменные полы исторических зданий Санкт-Петербурга. Выявлены характерные особенности полов Петербургского метрополитена.

Ключевые слова: мозаики, архитектура Санкт-Петербурга, изделия из камня, метрополитен, напольные покрытия

Ksenya S. Ponomareva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

FLOOR STONE MOSAICS IN THE DESIGN OF THE ARCHITECTURE OF ST. PETERSBURG

The article discusses the use of stone in architectural design, represented by various mosaics and inlaid stone floors. The historical varieties of mosaics are listed and their characteristic features are identified. The stone floors of historical buildings in St. Petersburg were analyzed. The characteristic features of the floors of the St. Petersburg metro are revealed.

Keywords: mosaics, architecture of St. Petersburg, stone products, subway, floor coverings

Мозаичное искусство является древнейшим видом формирования изображения на плоскости или объемах поверхностей, посредством набора сегментов различных цветов, материалов или фактур. Материалом мозаики может быть любой материал, однако, традиционно это — камень и смальта. Именно мозаики из данных материалов, устойчивых к механическим нагрузкам и сохранились наиболее широко. Основа и клеящий состав для мозаики подбираются индивидуально, чаще всего — это каменная, цементная или фанерная основа, а в качестве связующего вещества — цемент, воск, различные мастики или клеи [1, с. 265].

Целью данной работы является изучение и анализ применения камня в оформлении напольных покрытий интерьеров Санкт-Петербурга.

Богатое архитектурное убранство города насыщено различными произведениями искусства, выполненными в различных материалах, техниках, стилях. Камень в архитектуре Санкт-Петербурга играет большую роль, и мозаичные полы занимают важное место. Однако именно полы недостаточно исследованы и часто упускаются из внимания обывателями.

Исходя из цели поставлены следующие задачи:

- анализ традиционных разновидностей мозаик из камня;
- изучение и анализ каменных мозаичных полов Санкт-Петербурга.

История развития мозаики. Первые мозаики появились в Шумере, и представляли из себя глиняные конусы разных цветов, которыми декорировались стены и колонны преимущественно в виде геометрического рисунка.

В Греции и Риме этот вид искусства был уже значительно более развит. Римская мозаика первоначально выполнялась из необработанной морской гальки разных цветов, и представляла собой напольную мозаику. Позже элементом мозаики становится прямоугольник, выполненный из цветного мрамора. В связи с этим поверхность мозаики приобретает ровную поверхность. Сюжеты римской мозаики — это геометрические орнаменты, сюжеты мифологии, которые искусно изображают человека или животного. Помимо цветовой градации, в античной мозаике активно используются tonальные переходы.

Другим примером модернизации мозаичных произведений является византийская мозаика. Материалом для данного вида мозаики служит не камень, а специально разработанное густое толстое стекло — смальта. Особой технологической гордостью византийской мозаики является создание смальты золотого цвета, что обусловлено в том числе важностью применения данного цвета для фона в христианской тематике мозаики. Поскольку смальта более хрупкий материал, чем стекло, а ее поверхность имеет, в том числе, колотую фактуру — византийскими мозаиками декорируются своды и стены храмовых сооружений.

Особый вид мозаики — флорентийская, это наиболее трудоемкий вид мозаики, соответственно её размеры меньше, чем у вышерассмотренной монументальной мозаики и позволяют создавать настенные панно или вставки в мебель, предметы декоративно-прикладного искусства. Материалом для мозаики является камень, не только мрамор, но и более твердые и ценные сорта, такие как лазурит, яшма и пр. Элементом мозаики служат модули неправильной формы, подобранные индивидуально, исходя из контура рисунка мозаики. Модули подгоняются друг к другу беззастенчиво, формируя, таким образом имитацию живописного полотна [5].

Существует еще один популярный вид мозаики — русская мозаика, появившийся в XVII в., где с помощью тщательного подбора пластин камня создается иллюзия цельного каменного полотна с естественным рисунком [4]. Материалом для данного вида мозаики чаще всего служат малахит, лазурит, яшма. Данные породы камня не встречаются в крупных массивах, а благодаря грамотному подбору сырья, компоновке и облицовке

им, например, колонн, в архитектурном убранстве интерьеров появляются крупные изделия из вышеперечисленных самоцветов.

Великолепная архитектура Санкт-Петербурга имеет множество примеров оформления интерьеров, в том числе пола, камнем. И зачастую напольные каменные покрытия, помимо утилитарной функции, несут в себе декоративную функцию, отвечающую стилистике общего интерьера.

Условно каменные полы Петербурга можно разделить на три группы [6]:

- античные мозаичные полы, представленные Концертным павильоном Царского села и мозаиками Эрмитажа;
- мозаичные полы императорского Петербурга (дворцы и соборы);
- современные мозаичные полы, на примере Петербургского метрополитена.

Античные мозаичные полы в Петербурге. Применение напольных мозаик в архитектуре Петербурга обусловлено интересом к античной культуре. Аутентичные античные мозаики являются украшением интерьера в Государственном Эрмитаже и Концертном павильоне Царского села. Материалы мозаик: мраморовидный известняк разных цветов, склеенный на известковый раствор [2, 3].

Именно древние мозаики, найденные при археологических раскопках и купленные в Европе, стали частью современного интерьера города. Увлечение историей и ее изучение, положили начало к становлению собственных мозаичных мастерских. В Петербурге появляются школы и предприятия, которые осваивают искусство каменной мозаики, это побуждает и развитие технологий, в том числе разработки собственных рецептов для варки смальты.

Мозаичные полы во дворцах и соборах российского производства. Напольная мозаика российского производства XIX в. встречается в здании Эрмитажа. Наиболее интересными с художественной точки зрения примерами являются мозаичные полы Павильонного и Двадцатиколонного залов. С художественной точки зрения эти работы не являются самостоятельными мозаиками, они представляют собой копии античных мозаик. Материалом для мозаик послужила смальта, а сюжеты представлены растительным и геометрическим орнаментом и античным эпосом. Данные работы позволили российским мастерам освоить искусство мозаики на высоком уровне, и продолжать развивать данное направление в своих школах.

Однако, поскольку, мозаика является сложным, кропотливым и трудозатратным монументальным изделием, ее наличие невозможно обеспечить во всех залах дворца. Полы залов Государственного Эрмитажа второго и третьего этажей выстланы деревянным паркетом. А каменные полы встречаются на первом этаже и представляют собой наборы из мраморных плиток с несложным геометрическим рисунком.

Таким образом, можно сделать следующие выводы: для большинства залов применялись более простые типы укладки каменных полов без

сложного рисунка, основные цвета плит — коричневые, желтые и красные, представленные простыми фигурами, такими как квадраты, треугольники.

Подобные наборные полы встречаются не только во дворцах Санкт-Петербурга, но и в соборах, например, в Исаакиевском соборе, Казанском соборе, Соборе Воскресения Господня (Спас-на-крови) — это либо многоцветные, либо решенные в более спокойной цветовой гамме цветные мраморы. Главным критерием выбора цветовой характеристики пола является сочетание с оформлением стен и сводов. Все полы представляют геометрический орнамент разной степени сложности. Однако посредством построения орнамента, его симметрии напольная мозаика играет роль деления пространства, расстановки акцентов, например, купол часто находит отражение в круговом орнаменте на полу.

Современные полы Петербургского метрополитена. Метрополитен России, в том числе Санкт-Петербурга, сохраняет преемственность богатого архитектурного убранства. Залы вестибюля метрополитена декорированы скульптурами, каменными колоннами, настенными мозаиками и каменными полами.

Полы Петербургского метрополитена можно разделить на следующие группы:

— *простые однотонные полы* (станции метро: «Беговая», «Зенит», «Горьковская», «Василеостровская», «Девяткино», «Гражданский проспект», «Академическая», «Политехническая», «Площадь Мужества», «Лесная», «Выборгская», «Парнас», «Удельная», «Пионерская», «Петроградская», «Невский проспект», «Электросила», «Московская», «Звездная», «Купчино», «Гостинный двор», «Маяковская», «Площадь Александра Невского 1», «Елизаровская», «Ломоносовская», «Обухово», «Рыбацкое», «Достоевская», «Лиговский проспект», «Старая деревня», «Чкаловская», «Спортивная», «Садовая»);

— *цветовая градация в шахматном порядке / диагональная укладка* (станции метро: «Чернышевская», «Владимирская», «Кировский завод» (красные плиты разных оттенков));

— *полосчатый орнамент*;

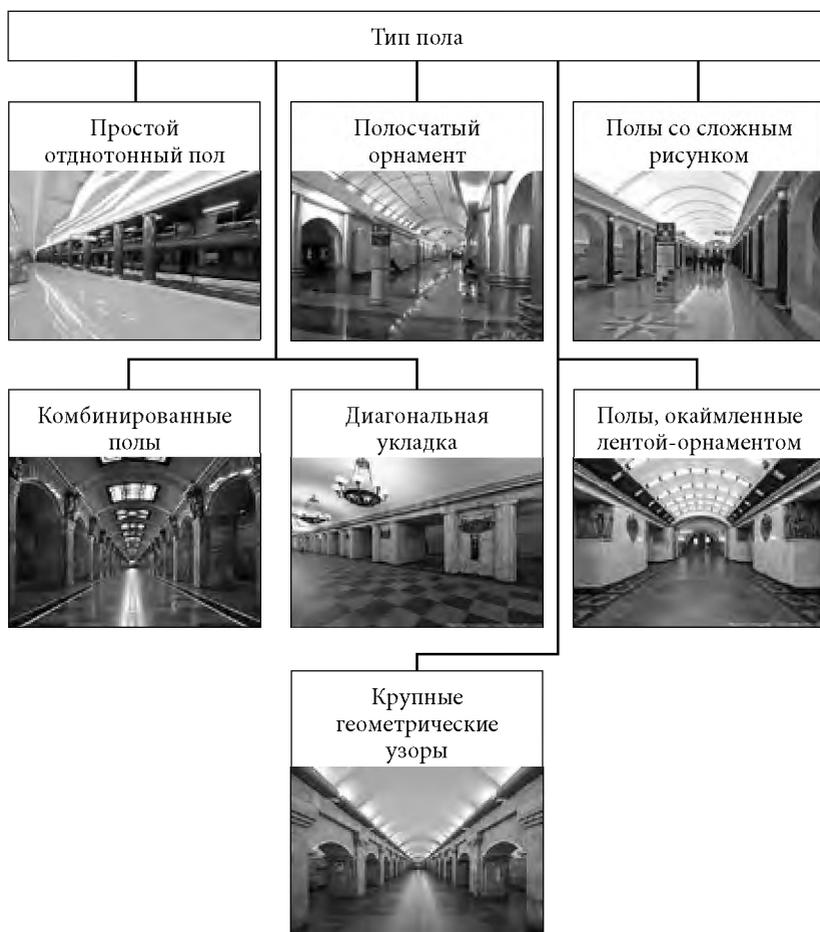
(широкие поперечные полосы: «Бухарестская», «Международная», «Обводный канал», «Проспект просвещения», «Технологический институт 2», «Фрунзенская», «Парк Победы», «Пролетарская»;

перекрещивающиеся тонкие полосы, образующие квадраты: «Московские ворота»;

перекрещивающиеся широкие полосы: «Звенигородская»);

— *полы окаймленные лентой-орнаментом* (станции метро: «Площадь Ленина», «Кировский завод», «Пушкинская», «Площадь Восстания», «Владимирская», «Нарвская»);

— *полы со сложным рисунком*, чаще всего круговой орнамент, позиционирующий центр вестибюля: (станции метро: «Адмиралтейская», «Приморская», «Сенная площадь», «Автово» (роза ветров), «Озерки» (изображение белой ветви на ярко-синем фоне));



Ил. 1. Классификация полов Петербургского метрополитена

— *крупные геометрические узоры* (станции метро: «Технологический институт 1», «Балтийская», «Автово», «Проспект Ветеранов», «Озерки», «Черная речка», «Площадь Александра Невского 2», «Спасская», «Новочеркасская», «Ладожская», «Проспект Большевиков», «Улица Дыбенко», «Крестовский остров» (крупные квадраты), «Ленинский проспект» (хаотичный узор из плит), Комендантский проспект, Волковская (узор из крупных линий));

— *комбинированные полы* (большинство полов, хотя бы частично сочетают в себе выделенные типы укладки).

Данная классификация представлена на ил. 1, основной материал плит пола — мрамор и гранит.

Приведенная информация показывает, что во всех станциях метро применяется каменная кладка пола, поскольку именно она отвечает требованиям износостойкости. Однако, по сравнению с оформлением стен, в том числе и в технике мозаики, с художественной точки зрения оформление пола Петербургского метрополитена не столь художественно выразительно. Однако эти выводы не уменьшают роль каменного пола в целостном оформлении вестибюлей метро. Своей сдержанностью, но в то же время продуманностью, они формируют общее восприятие зала, помогают поддерживать орнаментальный и цветовой баланс. И несмотря на то, что все полы представлены простой укладкой крупных сегментов камня, чаще всего в форме прямоугольника, художественная выразительность достигается разнообразием ритма укладки сегмента по простому рисунку, цветовым многообразием камня.

Заключение. Данная работа показывает, что увлечение мозаиками встречалось на разных этапах строительства монументальных сооружений Петербурга. Именно с обретения подлинных римских мозаик происходит становление Петербургской школы мозаики. Поначалу полы русского производства представляли собой копии или подражание античным образцам. Более того, поскольку создание мозаики, в том числе монументальной мозаики, представляет собой кропотливый труд, сочетающий в себе высокое художественное начало и умение обработки материалов, эксклюзивные полы в технике римской мозаики достаточно редко встречаются в оформлении архитектуры Санкт-Петербурга. Однако, камень, как материал для напольного покрытия положительно зарекомендовал себя благодаря высоким механическим характеристикам. Поэтому каменные полы часто встречаются в убранстве интерьеров Санкт-Петербурга. Однако, они представлены упрощенной с художественной точки зрения кладкой — это крупные квадратные модули, уложенные в определенном порядке с добавлением незначительных декоративно-художественных элементов, обеспечивающих индивидуальность интерьерному решению. Именно эстетически высокие показатели и качество каменной кладки обеспечили ей востребованность в оформлении вестибюлей Петербургского метрополитена.

Литература

1. *Грбарь, И. Э.* О древнерусском искусстве. — Москва: Наука, 1966. — 388 с.
2. *Государственный Эрмитаж:* [официальный сайт]. — URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/buildings/locations/> (дата обращения: 15.09.24).
3. *Лебель, М. Н.* Консервация и реставрация античных мозаик Концертного павильона Царского села в 2010 году // Реликвия. — 2011. — № 24.

4. *Мозаика* — материалы и технологии: [сайт]. — URL: <http://www.mosaic.su/technology/floresciya/> (дата обращения: 15.10.24).
5. *Художники камнерезы*: [Интернет-энциклопедия современного камнерезного искусства]. — URL: <https://stonecarvers.ru> (дата обращения: 10.10.24).
6. *Юдина, Т. Г.* Мозаичные полы Санкт-Петербурга / Т. Г. Юдина, К. С. Пономарева // Вестник молодых ученых СПГУТД. — 2017. — № 4. — 337 с.

УДК 738.5:7.036:7.071.1 (479.224) TSERETELI

Ю. А. Попова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА НА СТИЛИСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ РАБОТ З. К. ЦЕРЕТЕЛИ 1960-Х ГГ.

В статье проекты З. К. Церетели рассматриваются в контексте развития советской и зарубежной монументальной живописи 1960 гг. Показано, что цвет и взаимодействие объема и пространства в мозаичных объектах, выполненных по эскизам этого мастера в Абхазии, созвучно концепции средового объекта, получившего широкое распространение в СССР со второй половины 1960 гг., а также эстетике паблик-арта как особого раздела монументально-декоративного искусства Запада. Анализ отдельных монументальных произведений Церетели позволил найти важные параллели в творчестве Хуана Миро и других мастеров послевоенного искусства Западной Европы и США, и доказать важную роль проектов Церетели в процессе обновления советской монументальной живописи в целом.

Ключевые слова: монументальное искусство СССР, мозаика, З. К. Церетели, модернизм, пространство

Yuliana A. Popova

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE INFLUENCE OF EUROPEAN MODERNISM ON THE STYLISTIC SOLUTION OF Z. K. TSERETELI'S MONUMENTAL WORKS OF THE 1960S

The article examines Z. K. Tsereteli's projects in the context of the development of Soviet and foreign monumental painting in the 1960s. It is shown that the color and interaction of volume and space in mosaic objects made according to the sketches of this master in Abkhazia are consonant with

the concept of an environmental object, which became widespread in the USSR in the second half of the 1960s, as well as with the aesthetics of public art as a special section of monumental and decorative art in the West. An analysis of individual monumental works by Tsereteli made it possible to find important parallels in the work of Juan Miro and other masters of post-war art in Western Europe and the USA, and to prove the important role of Tsereteli's projects in the process of updating Soviet monumental painting as a whole.

Keywords: monumental art of the USSR, mosaic, Z. K. Tsereteli, modernism, space

В искусстве СССР 1960 гг. отмечены появлением стиля, который получил название «советский модернизм». В архитектуре 1960 гг. широко используются новые строительные материалы и стандартные модули, которые изготавливались методом фабричного производства. Согласно существовавшему указу при строительстве зданий 2% средств сметы отводилось на их «художественную отделку» и благоустройство окружающей территории.

Так, благодаря массовому строительству общественных зданий, возникают также особые пространства отдыха и культурного досуга, которые должны были включать в себя произведения монументального искусства. Не случайно, начиная с середины 1960 гг. новые объекты все чаще украшают мозаики, фрески, витражи и другие техники. Монументальная живопись активно разрабатывает новый, более условный по сравнению с 1930-ми — первой половиной 1950 гг. язык, где следовало найти определенное гармоничное равновесие между человеком и окружающей средой. При этом новый язык советского монументального искусства в гораздо большей степени, чем станковая живопись и скульптура, оказывается связанным с освоением принципов европейского модернизма. Подтверждением этому служит творчество З. К. Церетели, сумевшего одним из первых сблизить советское и современное зарубежное искусство 1970 гг. в мозаичных композициях, до сих пор составляющих яркую страницу в истории послевоенного монументального искусства.

В композициях для автобусных остановок значительную роль обретает фактура используемого художником материала. Живопись становится все более «рельефной» за счет обнажения приема мозаичной кладки или работы широкими цветовыми пятнами в техниках фрески. Благодаря Сикейросу широкое распространение получают также использование объемной мозаичной кладки, синтетических красок и цветных цементов.

Не случайно в социокультурной ситуации 1960 гг. стал востребованным особый тип художника-полипрофессионала (универсала), который мог объединить в одном лице живописца, скульптора, дизайнера и ландшафтного архитектора. Наконец, такой художник должен был стать координатором — руководителем художественной деятельности разнопрофессиональных специалистов, работающих в рамках единого проекта.

В 1958 г. З. К. Церетели окончил живописный факультет Тбилисской академии художеств и поступил на работу в Институт истории, археологии и этнографии Академии наук Грузии, а в 1963–1964 гг. работал старшим мастером оформительского цеха Тбилисского художественно-производственного комбината Художественного фонда Грузии. Наконец, судьбоносной для него оказалась возможность совершить первую зарубежную поездку и посетить во Франции специальные курсы, где читали лекции известные художники, работавшие в этой стране. Встречи с крупными мастерами современного искусства произвели переворот в мировосприятии молодого советского художника.

Также Церетели в процессе поездки отметил для себя, что на тот момент наиболее востребованной в западноевропейском искусстве стала личность монументалиста, обладающего универсальными навыками и способного работать в самых разных техниках, будь то витраж, мозаика или сграффито. Так, Пикассо с середины 1940 гг. наряду с живописью и графикой занимался скульптурой, росписью по фарфору и керамикой, а Шагал проявлял активный интерес к витражу и мозаике.

В 1962 г. московские архитекторы под руководством председателя комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР М. В. Посохина и его помощника А. А. Мндоянца приступили к комплексному строительству пансионата в Пицунде, завершившемуся в 1967 г. По эскизам Зураба Церетели, приглашенного этими архитекторами для создания монументально-декоративных работ на территории пансионата, были выполнены мозаики, витражи и ряд других работ. Это декоративное панно на тему «Пицундские мозаики», а также оформление площадок — своеобразных рекреационных зон для отдыхающих. «Каждый из семи корпусов получил собственное имя: “Бзыбь”, “Золотое руно”, “Маяк”, “Иверия”. Их подсказали реальный древний маяк, легенда о Золотом руне, названия местных рек, областей Грузии. Они, как темы, потянули за собой яркие образы, сюжеты, позволили индивидуализировать корпус» [3], — вспоминал Церетели. На зданиях этих корпусов появились скульптурные эмблемы. Также возле архитектурных объектов были установлены декоративные стенки с мозаикой и произведения монументально-декоративной пластики. «Зеленые зоны» были украшены стелами с копиями каменных рельефов, представляющих искусство Древней Грузии.

Важным условием высокого образного результата работы Церетели стало не только прекрасное знание истории, культуры и фольклора того региона, с которым была связана его личная и творческая судьба, но и опыт его пребывания во Франции и непосредственного соприкосновения с наследием таких мастеров, как Матисс, Шагал и Фернан Леже. Здесь и в 1960–1970 гг. оставались актуальными открытия модернизма первой трети XX в. Однако в плане мышления широкими пространственными категориями и умения связать воедино архитектуру, монументальную живопись и скульптуру ближе всего Церетели оказалось творчество Хуана Миро и наследие Антонио

Гауди, сделавшего архитектуру настолько пластически выразительной, что она преодолела свои традиционные границы и впервые оказалась по-настоящему близка изобразительному искусству. Так или иначе, следует напомнить, что именно во Франции «Церетели научился делать шаблоны мозаик и витражей, побывав также в мастерских молодых художников-мозаистов, работавших в технике мозаики» [2, с. 101].

Опыт знакомства с современным зарубежным искусством позволил Церетели не только приобрести необходимые профессиональные навыки, но и увидеть и по-настоящему оценить самостоятельное значение цвета как основного выразительного приема монументальной и станковой живописи. Благодаря этому ему удалось найти подход к декоративному оформлению каждого корпуса пансионата, выступившего необходимым акцентом, неотъемлемой частью общего пластического замысла художника. Центральный ансамбль складывался из скульптур и мозаичных стенок, создавших в этом характерном образце советского архитектурного модернизма «точки притяжения». Они наряду с малыми скульптурными формами, включая копии известных исторических памятников, создали в Пицунде особую атмосферу прикосновения к древней культуре, диалога современности и истории.

На территории этого комплекса Церетели выполнил несколько мозаик, которые впервые в истории советского монументального искусства приобрели самостоятельную роль в системе оформления здания или архитектурного ансамбля и впоследствии дали необходимый импульс для поисков этого мастера в сфере своего рода «мозаичной пластики». На территории абхазского курорта он выполнил из этого материала девять монументальных картин.

Картины, заполнившие плоскости стен, были расположены среди зелени у башен пансионатов. Эти композиции представляют собой яркие стилизованные изображения рыб, птиц, морских животных, а иногда звездного неба. Все эти работы были орнаментализованы и превращены в декоративные композиции, непосредственно связанные с окружающей природой, с зеленью парка, с реликтовыми соснами и морем. Уже здесь мозаика приобрела подчеркнутую материальность и начала приближаться к точки зрения используемых средств к объемной скульптуре.

Благодаря этому архитектурные элементы сразу воспринимаются мозаичными, поскольку материал здесь проясляет свои декоративные особенности благодаря подчеркнуто крупному либо разномасштабному модулю элементов набора. Церетели удалось бережно сохранить предоставленную в его распоряжение природную среду, включив в нее с особым чувством меры отдельные архитектурные объемы, выполненные в различных видах, жанрах, материалах и техниках искусства. Также на территории санатория параллельно берегу моря была установлена композиция из трех живописно-пластических фигур. Эта плоская скульптура напоминала вариацию на тему «полулежащая фигура» Генри Мура.

В оформлении интерьеров корпусов пансионата Зураб Церетели продолжил линию, где использование орнаментального начала тяготеет

к беспредметности (композиции «Хевсурский ковер», «Охота», «Грузинский орнамент»).

Помимо работы над оформлением корпусов пансионата и его территории, по проектам Зураба Церетели в Абхазии было создано девять автобусных остановок, расположенных между Гаграми, Пицундой и Новым Афоном. В процессе работы над этими объектами, сочетающими в себе архитектурную, скульптурную и живописную составляющие, мастер черпал вдохновение в природе Черного моря, в своеобразии его фауны. Так, несколько остановок имеют форму гигантских ракушек, волн или рыб, что позволило придать объекту, имеющему в первую очередь утилитарное назначение (зона ожидания транспорта) облик фантастических существ, которые, однако, имеют вполне реальные прообразы. Так выполненные по проекту Церетели автобусные остановки стали также зоной «визуальной рекреации», что позволило придать маршруту поездов особое образное наполнение через найденный художником оригинальный и не имевший прецедентов в мировом искусстве подход к оформлению конкретных точек на туристической карте Абхазии.

Эти монументальные композиции близки объектам, выполненным Генри Спенсером Муром (1898–1986), творчество которого связано с окончательным утверждением принципов модернизма в западноевропейской монументальной скульптуре XX в. Наиболее значительные достижения Генри Мура-монументалиста, которые проявились также в монументальных проектах Зураба Церетели 1960–1970 гг.: взгляд на форму как «снаружи», так и «изнутри», учет восприятия скульптурного объекта в контексте природного окружения, что позволило рассматривать его работы как яркий объект средовой монументально-декоративной пластики. Церетели вслед за Муром понимал пустоту в скульптуре как незаполненное пространство, пронизывающее форму насквозь или окруженное ее очертаниями. После того, как пустоты стали полноценным элементом пластического языка и приобрели такое же значение, как материальный пластический объем, принципиально изменилась сама связь скульптуры с окружающим пространством, что убедительно подтвердил опыт работы Церетели над автобусными остановками для Абхазии.

В своем творчестве Зураб Церетели часто обращался к мозаике, зарекомендовав себя самобытным мастером, органично сочетающим открытия модернизма XX в. и национальные традиции грузинского искусства. Рассмотренные нами работы 1960 гг., выполненные для санатория в Пицунде и автобусные остановки на территории Абхазии до сих пор восхищают зрителей богатством цвета и яркостью восприятия мира, свойственной детскому изобразительному творчеству.

Асимметричность пластических и цветовых акцентов, использование декоративного обобщения формы и отказ от натурного правдоподобия в мозаичных картинах и архитектурно-скульптурных объектах, ансамблевый характер размещения объектов внутри единого архитектурного

(санаторий в Пицунде) или природного (автобусные остановки) пространства позволяют рассматривать эти монументальные проекты Церетели в контексте развития западноевропейской и американской художественной культуры. Здесь во второй половине 1960 гг. также обозначился переход к эстетике паблик-арта как отказ от монологичности модернизма, искавшего в монументальной живописи и скульптуре отражение уникального дара конкретного мастера, способного выявить устойчивые основы скульптуры через обнажение приема и акцентирование условности формы вплоть до чистой абстракции. Постмодернизм и паблик-арт как яркая форма реализации программы этого всеобъемлющего явления, также были нацелены скорее на преобразование городского или природного пространства через создание полифоничной визуальной среды, составленной из мозаичных обломков стилей прошлых эпох. Здесь основным становится понятие игры, свободного поиска, а нередко также провокации и эпатажа, и, главное, диалога между художником и зрителем, где ожидания и запросы последнего могли оказывать влияние на характер образного решения монументальной работы. С другой стороны, и советская монументальная живопись во второй половине 1960 гг. переходит от украшения отдельных архитектурных сооружений к ансамблевому оформлению природной среды, когда, по мнению С. Базазьянц, «архитектура, в значительной мере утратившая умение пластической разработки образа, давала монументальной живописи стимулы для выхода за пределы собственно стены, для построения своего, на сей раз условного, а часто и подлинного пространства» [1, с. 24].

Таким образом, в целом для творчества Церетели-монументалиста второй половины 1960 гг. изобразительное начало в мозаике становится лишь точкой отсчета в поиске подчеркнуто декоративного решения. Разномодульность мозаики (использование мозаики разной величины) придает дополнительные декоративные свойства конкретному произведению, и одновременно раскрывает новые художественные свойства, присущие этому виду искусства. Благодаря этому автобусные остановки и знаменитый ансамбль в Адлере, созданный уже в 1970 гг., связаны с эстетикой среднего объекта, получившего широкое распространение в советском монументальном искусстве указанного десятилетия и близкого по своим образным и функциональным задачам западноевропейскому и американскому паблик-арту последней трети XX в.

Литература

1. *Базазьянц, С.* Монументальное искусство в координатах среды // Художник и город: сб. — Москва: Советский художник, 1988. — С. 18–40.
2. *Колодный, Л. Е.* Зураб Церетели. — Москва: Молодая гвардия, 2019. — 347 с.
3. *Минькина, Н.* Абхазия — место психоделических композиций Церетели // Дзен: [блог-платформа]. — URL: <https://dzen.ru/a/XHj5BCpEOgCzo3rL> (дата обращения: 28.04.2024).

УДК 738.5:725.314 (470.23–25)

А. С. Прокопенко

Санкт-Петербург, Россия,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПЕЙЗАЖНОГО МОТИВА
В ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИЙ МЕТРО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
(«ОЗЕРКИ», «КРЕСТОВСКИЙ ОСТРОВ»
И «ДОСТОЕВСКАЯ»)**

Проблема пейзажа в современных монументальных работах на станциях петербургского метро «Достоевская», «Озерки» и «Крестовский остров», открытых в 1990 гг., ещё серьёзно не рассматривалась с точки зрения особенностей содержания и пластического решения, а также в аспекте обеспечения сохранности мозаичных произведений. Проблема сохранения памятников монументального искусства сейчас остается особенно актуальной, поскольку на этих станциях проходят большие людские потоки, что предполагает поиск путей обеспечения их сохранности.

Ключевые слова: мозаика, группа ФОРУС, пейзаж, петербургский метрополитен, монументальное искусство, реставрация

Aleksandr S. Prokopenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE LANDSCAPE
MOTIF IN THE DESIGN OF ST. PETERSBURG METRO
STATIONS (“OZERKI”, “KRESTOVSKY ISLAND” AND
“DOSTOEVSKAYA”)**

The problem of landscape in modern monumental works at the St. Petersburg metro stations “Dostoevskaya”, “Ozerki” and “Krestovsky Island”, opened in the 1990s, has not yet been seriously considered from the point of view of the features of their content and plastic solution, as well as in the aspect of providing preservation of mosaic works. The problem of preserving monuments of monumental art now remains especially relevant, since large flows of people pass through these stations, which involves finding ways to ensure their safety.

Keywords: mosaic, landscape, St. Petersburg metro, monumental art, restoration

В Санкт-Петербурге, одном из самых красивых и исторически значимых городов России, находятся уникальные памятники монументального искусства в метрополитене.



Илл. 1. Вестибюль станции метро «Достоевская», архитекторы А. В. Жук и А. Д. Токмань

Цель исследования — проанализировать монументальное оформление станций «Достоевская», «Озерки» и «Крестовский остров», в оформлении которых участвовали одни и те же художники — группа ФОРУС (В. В. Сухов, Н. П. Фомин, С. Н. Репин, И. Г. Уралов) и определить какую роль в них играет пейзажный мотив.

Название станции метро «Достоевская» было дано в честь писателя Ф. М. Достоевского, который жил в этом районе. Недалеко от станции находится музей-квартира. Станция выполнена по проекту архитекторов А. В. Жука и А. Д. Токмань. «Достоевская» представляет собой колонную станцию глубокого заложения, глубина которой составляет примерно 62 м (ил. 1).

Художественное оформление станции посвящено Санкт-Петербургу XIX в., в котором жил и творил великий писатель. Колонны облицованы серым гранитом, путевые стены — светлым известняком, пол выложен серым гранитом. На колоннах висят фонари в стиле XIX века, а некоторые проходы между колоннами декорированы коваными решётками.

На торце центрального зала станции, рядом с выходом в город, располагается мозаичное панно «Петербург Достоевского» (1991) (ил. 2), авторами которого выступают В. В. Сухов, Н. П. Фомин, С. Н. Репин, И. Г. Уралов, архитектор А. В. Жук. Материал — естественный камень,



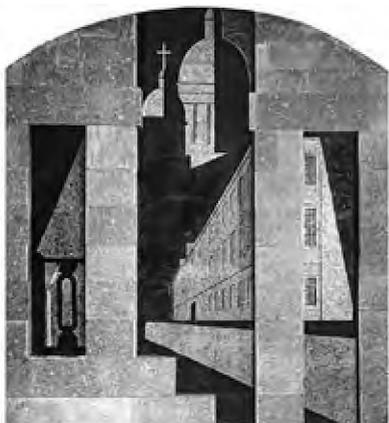
Ил. 2. Мозаичное панно «Петербург Достоевского». Авторы: ФоРУС, камень

540 × 620 см. Мозаичный набор — мозаичная мастерская АХ СССР. На этом панно изображены легко узнаваемые виды Петербурга в мрачном стиле, который был свойственен творчеству Ф. М. Достоевского.

На мозаике «Петербург Достоевского» (ил. 3) изображены уходящий в перспективу канал, характерный для Петербурга «дом-утиог», возвышающийся за каналом собор, черное небо и горящая свеча на фоне чугунной решетки канала — все это создает сдержанную и в то же время глубокую композицию.

Гранитный портал, обрамляющий мозаику, создает необычный эффект присутствия. «Питерские» фонари станции, горящие желтым светом, завершают композицию, напоминающую о Петербурге Достоевского.

Художники попытались включить мозаичное изображение в реальную архитектуру зала. По колориту и пространственному строю мозаика выглядит как продолжение той линии, которая идёт по всему залу с фонарями. Как раз на этом включении архитектурной составляющей изображение и строится. Главная задача художников заключалась в том, чтобы мозаика продолжала архитектуру самого перронного зала, а не выделялась в некую самостоятельную образную единицу, как это решено, например, на «Владимирской» в наземном вестибюле (панно «Изобилие») или на «Площади Ленина», выполненные А. А. Мыльниковым), где изображение



Ил. 3. Мозаичное панно «Петербург Достоевского». Авторы: ФоРУС, камень

рассматривалось как бы обрамлённым в прямоугольник, круг, как это будет использовано в мозаиках на «Крестовском острове» авторами художественного оформления станции Достоевская.

На станции «Достоевская» изображение собора включено в реальную архитектурную среду этой станции, и оно выводит нас к тому месту, где жил сам Достоевский. Это символическое обозначение города, который служил источником вдохновения для писателя. С одной стороны, это город слегка мрачный, замкнутый, отгороженный от обычного человека. Он воспринимается как символ и знак того Петербурга XIX в., где работал писатель. Город,

изображенный на мозаике, благодаря своей условности действительно воспринимается скорее, как отсылка к той эпохе, которая отделена от нас уже полутора столетиями. Соответственно зритель начинает понимать, благодаря условности пространственного и цветового решения, что это действительно Петербург Достоевского. Здесь задача авторов заключалась в том, чтобы создать обобщенный образ Петербурга Достоевского, а не конкретный участок города.

Отличие Ленинградской мозаики Мыльникова на ст. метро «Владимирская» 1950 г. от мозаики более позднего времени на «Достоевской».

На «Владимирской» идёт прославление мирного труда и демонстрация достижений народного и сельского хозяйства (ил. 4). Речь идёт не только о соотношении реального и условного, но и важно показать то, что каждая из этих мозаик связана именно с географическим местом, где находится каждая из этих станций.

Если сравнить два произведения, которые находятся на «Достоевской» и «Владимирской», то можно отметить, что очень сильно поменялось отношение к проблеме реального и условного в мозаике. Если мозаика на «Владимирской» — это продолжение веяния, которое было чётко обозначено в Москве со стремлением к иллюзионизму в изображении конкретной сцены, изображения конкретных героев и использование золотого фона, который характерен для мозаик 1950 г. Оно позволяло создать некий эффектный антураж для прославления изобилия, достижений советского сельского хозяйства, в связи с тем, что здесь как раз был расположен Кузнечный рынок поблизости, фактически рядом, и, соответственно, тема прославления сельского труда была дана в иллюстративной форме.



Ил. 4. Изобилие. Авторы: А. А. Мылников, А. Л. Королев и В. И. Снопов, смальта, 1955

А рядом был уже совсем другой Петербург — Петербург Достоевского. На станции метро «Достоевская» задача авторов заключалась в создании принципиально нового образа. То есть — это тот же Петербург, который связан, по своему местоположению, с данной станцией, но символика города здесь представлена в чистом виде и, — это попытка показать через архитектуру сам дух и атмосферу, которые вдохновляли Достоевского. Можно сказать, что за два с половиной десятилетия, советское монументальное искусство прошло довольно большой путь. В том числе и в плане мозаик от принципов иллюзионистического решения и ориентации на барочно-ренессансные плафоны до раскрытия через условности пластического языка, содержания той темы, которой эта мозаика посвящена.

Если сравнивать станцию «Достоевская» в Санкт-Петербурге и в Москве, то можно отметить следующие моменты.

«Достоевская» в Москве расположена под театром Российской Академии. Станция имеет колонно-стенную структуру строения. Строительство станции началось в середине 1990 г., но затем было приостановлено на долгое время. Наконец, в 2010 г. станция «Достоевская» (ил. 5) была открыта.

Автором живописного оформления московской станции метро «Достоевская» является художник И. В. Николаев, внук Зинаиды Серебряковой.

На стенах станции можно увидеть иллюстрации к четырём романам Ф. М. Достоевского: «Бесы» (ил. 6), «Братья Карамазовы» (ил. 7),



Ил. 5. «Достоевский», автор: И. В. Николаев, флорентийская мозаика



Ил. 6. Бесы. Автор: И. В. Николаев, флорентийская мозаика

«Преступление и наказание» (ил. 8) и «Идиот» (ил. 9). Среди них есть сцены насилия: убийство старухи и Лизаветы из «Преступления и наказания», самоубийство Свидригайлова, убийство Настасьи Филипповны из «Идиота», убийство Шатова и самоубийство Ставрогина из «Бесов».



Ил. 7. Братья Карамазовы. Автор И. В. Николаев, флорентийская мозаика



Ил. 8. Преступление и наказание. Автор: И. В. Николаев, флорентийская мозаика

В 2010 г., по завершении строительства станции метро работу принимали государственные комиссии. В этот момент они наконец-то заметили, что же всё-таки было изображено на мозаичных сценах. Как было сказано выше, в них были сцены убийства и самоубийства. Трагические образы можно прочувствовать не только внутренним



Ил. 9. Идиот. Автор И. В. Николаев, флорентийская мозаика

ощущением, но также и прикоснуться к ним, а прохладный камень только усиливает впечатление.

Как сообщает в «РИА новостях» Максим Шарапов: «Некоторые эксперты, блогеры и даже психологи обвинили художника в нагнетании излишней мрачности и пессимизма. Эхо полемики докатилось до московских властей и открытие «Достоевской» на время отложили. Решали судьбу мозаик». По завершении бурных дискуссий было принято решение сохранить мозаики на стенах станции.

Мозаичные композиции созданы в технике флорентийской мозаики. Они выполнены в спокойных серо-чёрных тонах.

Московские мозаики на «Достоевской» выглядят больше иллюстративными и не так тонко передают атмосферу города, нежели станция в Санкт-Петербурге, в которой ощущается дух той самой эпохи и образ Достоевского. Сама мозаика на «Достоевской» в Санкт-Петербурге, как и на «Крестовском острове» и на «Озерках», тесно связана с конкретной природной зоной.

Станция «Крестовский остров» (ил. 10) была открыта в 1999 г. по проекту архитекторов Е. М. Рапопорта и Г. А. Васильева. Ее название отражает географическое положение станции. Стены станции украшены 6 мозаичными композициями в объеме центрального нефа подземного зала — диаметр 150 см каждая и 6 мозаичными композициями в объемах боковых нефов подземного зала — диаметр 150 см каждая. Эти



Ил. 10. Вестибюль станции метро «Крестовский остров», архитекторы Е. М. Рапопорт и Г. А. Васильев



Ил. 11. Посвящённая р. Малая Нева. Авторы: ФоРУС, камень

12 медальонов с мозаичными картинами в аллегорической форме рассказывают о реках и островах Санкт-Петербурга. Эти мозаики, выполненные в сдержанной цветовой гамме, стилизованы под античные работы, они были созданы творческой мастерской «ФоРУС» (С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин). Архитекторы Г. А. Васильев, Е. М. Рапопорт. Мозаичный набор: бригада художников-мозаичистов под рук. В. Л. Спиридонова и В. Р. Войтишко. 2003 г. Мозаика, естественный камень.



Ил. 12. Посвящённая р. Фонтанка. Авторы: ФоРУС, камень

Во всех мозаичных композициях цветовая палитра выдержана в едином колорите, а белый цвет выступает связующим звеном между остальными оттенками, которые были использованы в этих медальонах (ил. 11, 12).

Станция метро «Крестовский остров» расположена в парковой и спортивной зоне Санкт-Петербурга. Архитектура подземного зала станции вдохновлена современным прочтением пространства Санкт-Петербурга и дельты Невы, которая разделяется на разные рукава — разные реки. Эта природная зона связана с памятниковой архитектурой первой трети XIX в., а с другой стороны — это естественный ландшафт среды дельты Невы в районе Финского залива. Акватория Невы переходит в Финский залив, и именно эти естественные природные зоны стали основой для создания парковых зон на этой территории. Сначала это был Елагин остров, как памятник ландшафтного и архитектурного ансамбля первой трети XIX в., а затем уже в XX в. это уже и Приморский парк Победы, который создавался, как целостная парковая зона.

Медальоны на станции метро «Крестовский остров» замкнуты и отделены друг от друга, как самостоятельные композиции, заключённые в круг. В работах можно увидеть совершенно другой подход к решению и самое главное — эти работы по-другому взаимодействуют и со зрителем.

Зритель может их увидеть, когда будет проходить по перронному залу и не может остановиться, и рассмотреть каждую мозаику так, чтобы тут же сравнивать её с другой мозаикой. Они разделены друг от друга рядами колонн. Благодаря этому они воспринимаются, как отдельные произведения. Но по своему замыслу они складываются в единую композицию.

Художники, создавшие эти восхитительные мозаики, опирались на мозаики, связанные с восточным средиземноморьем или римской Африкой.

Мозаики на станции, по замыслу художников, символизируют реки и острова Санкт-Петербурга. Мозаичные композиции, выполненные из натурального камня, заключены в круги. Центральный неф трехнефной подземной части станции украшен восемью композициями с женскими фигурами, символизирующими реки Санкт-Петербурга. На стенах путевых нефов размещены символические изображения островов Санкт-Петербурга. Архаичный и пластичный язык изображений напоминает стилистику петербургской скульптуры XVIII в.

Обратимся к оформлению метро «Озерки».

Мозаики на станции метро «Озерки» (ил. 13, 14) выполнены из смальты и естественного камня. Авторами этих работ выступают С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин. Мозаичный набор выполнен мозаичной мастерской АХ СССР. Архитектор В. Четыркин, В. Дроздов.

Уникальность мозаики заключается в том, что она напольная. Это довольно смелое решение — использовать элитарную, сложную технологию в оформлении пола в общественном пространстве, отличающемся большим потоком людей.

В связи с чем, напольная мозаика в «Озерках» уже начала стираться. Уникальность мозаики заключается в том, что она напольная. Это довольно смелое решение — использовать элитарную, сложную технологию в оформлении пола в общественном пространстве, отличающемся большим потоком людей. В связи с чем, напольная мозаика в «Озерках» уже начала стираться.

Характер мозаик на «Озерках» — чисто декоративно-оформительский, а не связанный с серьёзной и сложной темой, как например «Петербург Достоевского» или тема Петербурга, и его рек на «Крестовском острове».

Станция метро «Озерки» находится в районе, который ранее был зоной отдыха в Санкт-Петербурге.



Ил. 13. Времена года. Авторы: ФОРУС, смальта, камень

Здесь располагались лесопарк, система озер и холмы. В связи с этим именно тема природы и смены времен года явилась базой для художественных произведений односводчатого перронного зала станции, выполненного в лаконичной архитектурной манере. Архитектура станции является сводчатой, в ней отсутствуют колонны, она более простая, чем станция «Достоевская».

В качестве главных художественных элементов были выбраны графические изображения кругов, символизирующих озера, а также изображения птиц, деревьев и ветвей, которые символизируют смену времен года.

В различных комбинациях, эти знаки могут быть использованы для создания мозаичной композиции «Венок времен года», которая встречается нас при спуске на эскалаторе, либо становятся четырьмя мозаичными элементами пола — «озерами» — символами времен года. Или же, они могут завершить художественный образ станции большой мозаичной композицией «Отражение», в которой зимние, весенние, летние и осенние деревья отражаются в условном зеркале озера.

Живая бархатистая поверхность мозаики на торцевой стене зала, выполненная из натурального камня, в сочетании с полированными смальтовыми мозаиками на полу дополняет рациональную современную архитектуру станции.

Следы изменений мозаики на «Озерках» являются более заметными, чем на «Крестовском острове» и «Достоевской». Напольные мозаики подвергаются другим условиям сохранности, так как по ним перемещаются большие массы людей и различная техника, в особенности, которая производит чистку/мойку полов.

В отличие от других станций таких как «Достоевская» и «Крестовский остров», на которых есть возможность расположить мозаики на различных вертикальных плоскостях, на «Озерках» такая возможность отсутствует. В связи с этим было принято решение разместить мозаики на полу. В свою очередь, из-за специфики их размещения, возникли проблемы с сохранностью, а также возможностью полностью рассмотреть эти работы. И какие бы ни были хорошие композиции и задумки самих работ, на полу, где ходят большие массы людей и регулярно ездит уборочная техника, непременно идёт более быстрый износ мозаики.



Ил. 14. Мозаики на полу станции метро «Озерки». Вверху — фрагмент, авторы: ФоРУС, смальта, камень

Существуют различные способы сохранения мозаик. Одним из наиболее эффективных методов является проведение регулярных проверок и профилактических работ по уходу.

В определённых случаях можно создать защитный слой поверх мозаики, который будет защищать работу от внешних факторов: предотвратит проникновение влаги и пыли к мозаичному полотну. Такой слой может быть выполнен из современных полимерных материалов или специального стекла.

Мозаичные панно на станциях метро могут потерять свою первоначальную красоту и яркость со временем из-за воздействия различных факторов, таких как влажность, пыль и механические повреждения. Чтобы сохранить состояние мозаик, необходимо регулярно проводить реставрацию, очистку и восстановление.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что группа художников ФОРУС при оформлении станций метро важную роль отводит пейзажным мотивам стараясь вписать композиции в архитектуру станции так, чтобы они гармонично с ней соединялись, образуя единое целое, не выделяясь в отдельное произведение искусства, что мы наблюдали при анализе монументальных произведений А. А. Мыльников. Также за счет включения пейзажных мотивов в композиции они передают атмосферу места, соответствующую названию станции и ее географическому расположению.

Литература

1. *Ларионов, А. И.* Искусство античной напольной мозаики. — Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2014. — 318 с.
2. *Литературные путешествия с Максимом Шараповым* // РИА новости: [сайт]. — URL: ria.ru/20240311/metro-1921660103.html (дата обращения: 17.12.2024).
3. *Поляков, Н.* Восстановление мозаичного панно «Быстрее, выше, сильнее» // ArtWorker Group: [сайт]. — URL: artworker.pro/mosaic/bystree_vushe_silnee (дата обращения: 17.12.2024).
4. *Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин.* Монументальное искусство. — Санкт-Петербург, 2009. — 208 с.
5. *Сидорова, Н. А.* Искусство Римской Африки. — Москва: Искусство, 1979. — 224 с.

Научный руководитель — Руслан Анатольевич Бахтияров, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 738.5:739.2:666.26 (091)

В. Ю. Репкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский союз художников

СМАЛЬТА В ИСКУССТВЕ: ОТ ЭПОХИ ДРЕВНЕГО МИРА ДО НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Смальта и способы её применения претерпели немало трансформаций в ходе своего исторического развития: от роскошных миниатюрных украшений, созданных с применением глиптики пять тысяч лет назад, до монументальных мозаик XXI в. К началу XXI в. информация об истории развития смальты, как материала, областей и способов её применения была во многом утеряна. Недавние археологические раскопки, а также, практический опыт мастеров-мозаичистов и мастеров-глиптиков нашего времени позволили реконструировать важные страницы истории смальты и областей её применения.

Ключевые слова: смальта, мозаика, глиптика, ювелирное искусство, монументальное искусство

Veronika J. Repkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artist

SMALTA IN ART: FROM ANTIQUITY TO MODERNITY

Smalt and its methods of use has undergone many transformations throughout its historical development: from luxurious jewels created using glyptics five thousand years ago to monumental mosaics of the 21th century. By the beginning of the 21st century, information about the history of the development of smalt as a material, its areas of application and methods of application had largely been lost. Recent archaeological excavations, as well as the practical experience of today's mosaic and glyptic masters, have made it possible to reconstruct important pages of the history of smalt and its areas of application.

Keywords: smalt, mosaic, glyptic, jewelry, monumental art

Смальта, как материал, претерпела немало трансформаций в ходе своего исторического развития: её применение варьировалось от роскошных миниатюрных украшений, созданных с использованием техник глиптики пять тысяч лет назад, до монументальных мозаик XXI в. К началу XXI в. информация об истории развития смальты, как материала, и об областях её применения была во многом утеряна. В некоторых источниках из-за отсутствия такой информации понятие «смальта» подменялось словами «стеклянная паста» или «резная керамика с эмалью». Благодаря недавним

археологическим раскопкам, а также, знаниям и практическому опыту мастеров-мозаичистов и мастеров-глиптиков нашего времени появились возможности восстановить важные страницы истории смальты, а также областей и способов её применения.

С точки зрения химии смальта является разновидностью стекла, а именно: глушёным стеклом. Стекло, как природный материал, было известно уже пять тысяч лет назад [7; 22; 25]. Ливийское пустынное стекло и обсидиан (природные разновидности стекла) использовались в ювелирном искусстве, а также в мелкой пластике в Древнем Египте и Месопотамии. Для создания таких произведений применялась техника глиптики. Глиптика (от древнегреческого γλύφειν — *glýphein* — «выдолбить, вырезать, закопать/врезать в камень») — искусство микрорезьбы на цветных полудрагоценных и драгоценных камнях, стекле и смальте; геммах или глиптах [10, с. 26]. Вероятно, первой областью применения смальты и природного стекла стало именно ювелирное искусство [9].

Стеклоделие, как производство искусственного (не природного) стекла, зародилось примерно в III тысячелетии до н. э. в регионе Месопотамии и Древнего Египта. Древнейшим свидетельством существования искусственного стекла является древнеегипетская бусина глушёного стекла (смальты) зеленоватого оттенка, использовавшаяся в качестве украшения, датируемая приблизительно 3500 г. до н. э. В Эрмитажных фондах находятся более шестисот образцов изделий из смальты и стекла от времён правления XVII династии Нового Царства Древнего Египта (XV в. до н. э.) до заката Римской империи (V в. н. э.) [2]. До I тысячелетия до н. э. не умели варить прозрачное стекло, и сначала получаемая масса представляла собой глушёное стекло, то есть то, что в нашем современном языке называется смальтой (от нем. *Schmalte*, от *schmellen* — плавить).

Древнейшие из известных нам мастерских по изготовлению стекла, то есть, смальты в нашем понимании, относятся ко II тысячелетию до н. э. Они находились недалеко от Фив, столицы Египта Нового Царства. Технология изготовления была примитивной: материал для такого стекла выплавляли в глиняных мисках в печи, после чего полученную массу бросали в холодную воду. От разницы температур стеклянистое вещество растрескивалось на пластины, называемые фриттами. Фритты растирали в порошок и снова отправляли в печь, получая на выходе стекло — мутное, вязкое и непрозрачное — смальту, пригодное для производства миниатюрных сосудов, статуэток, бусин, резных печатей. Также делались инкрустации из смальты и природного стекла в мебели и саркофагах. Такое непрозрачное стекло окрашивали в различные цвета окисями металлов. Стоимость этого глушёного стекла была невероятно велика [3, с. 194; 16, 21]. Во время археологических раскопок стеклянных мастерских нередко обнаруживают две печи — для создания фритт и для выплавки стекла. Далее стеклянная масса выливалась в форму-матрицу или использовался метод сердечника. Изделия часто дорабатывались в технике глиптики.

Такая технология сохранялась повсеместно вплоть до средневековья [2, с. 9–43, 62, 16]. Надо помнить, что изделия из глушёного стекла имели яркий цвет и блеск, поблёкший с прошедшими тысячелетиями [2, с. 9–43].

При дальнейшем рассмотрении этого вопроса не стоит забывать, что ещё до начала XX в. смальтой называли как синюю смальту, так и синюю краску — кобальт синий [24]. Эту краску с XVI до конца XIX вв. получали путём перемалывания кобальтового стекла. Антонио Нери опубликовал описание производства кобальтовой (синей) смальты путем нагревания в печи и последующей промывки уксусом и водой в своей книге об искусстве стеклоделия в 1612 г. [24]. Сам термин «смальта» появляется в эпоху позднего Средневековья.

Известно множество стеклодельных мастерских эпохи древнего мира с остатками печей и других инструментов в Египте, Месопотамии, Малой Азии и Причерноморье [2, с. 9–43]. «В Александрии мне пришлось слышать, что и в Египте имеется кремнистая земля, без которой нельзя изготовить многоцветные драгоценные смальтовые предметы, подобно тому, как в разных странах нужны для этого различные примеси», — Страбон. География, XVI, 2.25. с. 758 [6; 20]. Недалеко от древней Александрии и по сей день находится озеро Натрон (Вади-ан-Натрун) — древнее место добычи естественного натрона или природного соединения солей натрия (натуральной соды), в то время важного компонента в производстве глушёного стекла [29]. Тем не менее, точных сведений о техниках изготовления древних изделий из резного натурального стекла и смальты на сегодняшний день не имеется. Наиболее подробные сведения сохранились на надгробии восемнадцатилетнего резчика глиптики Дороса из Сарда, II в. н. э. Это точное изображение станка для резьбы по полудрагоценным камням и глушёному стеклу (смальте). Первым письменным документом, описывающим технологию и формулы для изготовления глушёного стекла, является глиняная табличка, датированная XIV–XIII вв. до н. э. и найденная при раскопках на реке Тигр недалеко от Тель-Умара. Ещё один немаловажный исторический артефакт, рассказывающий об этапах изготовления стекла, устройстве стекловарной печи, рецептурах и технологиях производства — это табличка из библиотеки правителя Ассирии Ашшурбанипала, датируется примерно 650 г. до н. э.

Вопреки расхожему мнению, изначально такое стекло (смальта) не являлось заменителем драгоценных камней, а было само по себе неоспоримой ценностью, так как до XVI в. не умели гранить драгоценные камни и те смотрелись весьма скромно по сравнению с высоким блеском и красочностью глушёного стекла.

Вероятно, морскими путями, образцы египетских изделий попадают в древнюю Грецию. Мinoйская и Микенская цивилизации активно используют печати, в т. ч. из смальты, как метод идентификации. В микенском искусстве происходит технический рывок, используются бронзовые и другие инструменты, появляются мотивы животных и людей в движении,

усложняются композиционные приёмы. В греческом регионе смальта используется с применением глиптики в золотых украшениях и резных печатях. Так же из неё изготавливаются миниатюрные объёмные фигурки, чаще всего такие фигурки изображают пару голубей — символа богини любви Афродиты. В этом регионе начинает активно применяться перегородчатая эмаль, которая также является одной из разновидностей стекла. Появляются мозаики из гальки, где также применяются колотые и отшлифованные фритты — вторичный стеклянистый материал для изготовления смальты. Фритты помещали в сетки, сетки закрепляли в полосе прибоа, таким способом фриттам придавался вид мелкой гальки. Например, большая (10 × 11 м) геометрическая мозаика VIII в. до н. э. во фригийской столице Гордионе (современная западная Турция) — великолепный пример ранней галечной мозаики [14, с. 11]. В этот период активно развивается производство разнообразных смальт, но прозрачное стекло ещё не изобретено. Древнейший вид укладки мозаичного материала — на счёт, как при вышивке, использовавшийся для керамического мозаичного геометрического рисунка и известный ещё в древнем Уруке, в эту эпоху начинает заменяться самым распространённым в последующих веках видом укладки мозаичного материала, в том числе и смальты: по контуру и внутрь формы, вторя движению рисунка. Такой способ набора в России в конце XIX — начале XX вв. назывался «римским». С IV в. до н. э. ювелирные изделия, сосуды различного назначения, смальтовые и стеклянные печати прочно входят в обиход. В Римской империи из смальты методом литья в форму с последующей доработкой изготавливают наградные знаки-фалеры для военных, которые крепились в центр щита или на грудь доспеха [2]. Также создаются миниатюрные смальтовые скульптуры портретного характера, например, портрет императора Августа (литьё, глиптика, I в. н. э. Римско-Германский музей, Кёльн).

На рубеже нашей эры появляются специализированные высокотемпературные печи, позволившие создать бесцветное стекло, а в середине I в. до н. э. в Сидоне (Финикия) или на побережье Сирии зарождается техника выдувания стекла при помощи специальной длинной металлической трубки [2, с. 34]. В некотором смысле, стекло можно рассматривать, как усовершенствование смальты. В Геркулануме при раскопках найдены образцы прозрачного оконного стекла размерами около 80 × 80 см [21]. Появление оконного стекла стало предпосылкой для создания межслойных стеклянных мозаичных материалов. Изобретается техника межстеклянного золочения, давшая начало производству так называемой золотой смальты [2, с. 9–43; 72]. Качество, а главное, количество и ассортимент производимого стекла в эту эпоху позволили практически полностью заменить керамику и камень на смальту и стекло в мозаичных панно. Первые пробы использования смальты в мозаике были сделаны уже в Греции. Однако своего расцвета искусство мозаики из смальты достигло в Римский период [4]. На полах и, иногда, на стенах в жилых домах высших социальных слоев

монтировались самые разнообразные сцены, набранные из мозаичного материала. В римский период не было фактического разделения мозаик на смальтовые и из натурального камня, оба материала часто использовались вместе. Известно, что император Калигула украшал мозаикой свои роскошные корабли, а Гай Юлий Цезарь брал мозаику с собой в походы для палатки полководца. Данные примеры говорят о том, что смальту не только укрепляли прямым способом прямо в пол или стену, но и набирали обратным способом в блоки сложной конфигурации либо методом инверсии в кессоны, которые затем транспортировались. Здесь надо отметить, что существовали, как прямой способ набора — *directo* — это укрепление маленьких кусочков мозаичного материала прямо в известковый либо в цементно-известковый раствор основы пола или стены лицевой стороной к зрителю (римляне и египтяне знали цемент). Так и *indirecto* — обратный способ набора, это такой набор, когда кусочки мозаичного материала крепились лицевой стороной к зрителю, по прориси на сетке из растительного материала, на известковый или известково-цементный грунт. Получившаяся поверхность заклеивалась тканью, прижималась ровная поверхность, далее блок переворачивался на ровную же поверхность, по изнанке набор заливался известковым, либо цементно-известковым раствором, после высыхания цемента блок переворачивался лицевой стороной вверх, ткань удалялась и зрителям представлялся готовый блок или кессон мозаичного набора. Известно, что при температурах ниже 0°C или при большой влажности известковая составляющая разрушается быстрее, чем цемент. Предполагается, что именно из-за этого до нас дошло много напольной римской мозаики и мало стеновой. Обратный способ набора изобретён в Римскую эпоху с появлением смальтовых мозаик. Также при наборе орнамента из натурального камня применялся метод инверсии. При этом каменные тессеры набирались в кессоны с ровным деревянным дном лицевой стороной вниз на клею на ткань с прорисью, заливались, и транспортировались на место установки, там монтировались. В случае с натуральным камнем такой метод не мешает пониманию получающегося внешнего вида набора. Этот метод значительно ускорял и удешевлял процесс изготовления мозаичных панно.

Мозаики из смальты пережили свой первый расцвет во II в. до н. э. В этот период создавались мозаичные панно большой площади, например, «Битва Александра Македонского с Дарием», 125–120 гг. до н. э. в Доме Фавна в Помпеях [12]. Принято считать, что это мозаичная копия картины греческого художника Апеллеса, написанной ок. 325 г. до н. э. при жизни македонского вождя. Плиний Старший упоминает художника-мозаичиста Сосуа из Пергама, описывая его мозаики с изображением еды, оставшейся на полу после пира (Неподметённый дом), и группы голубей, пьющих из чаши (Голуби Плиния) [13, с. 538].

Как показывают современные археологические раскопки, изготовление мозаичных панно классического стиля и эллинизма с конца IV в. до н. э.

по II в н. э. было поставлено на поток. В самих мозаичных мастерских методом обратного набора создавались особенно популярные изображения из знаменитых мелко модульных тессер и известные орнаменты, небольшими кессонами, но более крупным модулем. Из этих заготовленных мотивов заказчик мог выбрать и составить определённые темы для своего жилища с помощью мастера, делавшего для заказчика композиционный проект. Выбранные заказчиком панно, уже набранные в кессоны и блоки, транспортировались на необходимое место и там монтировались в композицию. Оставшиеся пустыми площадки заполнялись геометрическим рисунком или фоном из более крупного модуля прямым способом в известковый или цементно-известковый грунт прямо на месте установки [23, 28, 30]. В мастерских набирались и большие мозаичные картины. В этом случае сложный мелко модульный набор делился на блоки и транспортировался. Высота мозаичных тессер, с клинообразным окончанием, для полов колебалась от 1,5 см до 2,5 см. Поверхности, подготовленные под укладку мозаики, представляли собой сложные многослойные покрытия [23, 28, 30]. С III в. н. э. христианское мозаичное искусство, как особое направление в искусстве, возникает как на западе, так и на востоке империи. Например, мозаики в Риме и Равенне, на которые оказала влияние Византийская империя.

В упомянутые выше периоды в названии не делалось различий между стеклом и его производными. Например, в древнеримский период и смальта, и стекло, и эмаль назывались одним словом — *vitrum* — стекло. Отсюда произошло название «витраж».

Распад Римской империи в V в. н. э. привёл к упадку во многих областях искусства, в том числе в стеклоделии и ювелирном искусстве. Многие техники и химические рецепты были утрачены или вышли из употребления. Другим немаловажным фактором стало усиление церковно-феодальной идеологии, проповедующей неприятие античного наследия и аскетизм. Как следствие, предметы из стекла и смальты, равно как и ювелирное искусство, стали ассоциироваться с предметами роскоши. Церковь долгое время оставалась основным заказчиком для ювелиров и стеклоделов. В IX в. н. э. папа Лев IV издает эдикт, согласно которому производство полой стеклянной утвари ритуального назначения строго воспрещалось. На территории Западной Европы это привело к дальнейшей деградации стеклоделия, в том числе смальтоварения. Традиции мозаичного убранства и стеклянной глиптики прекратили своё существование в этом регионе. На территории, подвластной Ватикану, папский эдикт не распространялся на оконное стекло, что привело к появлению средневековых витражей.

Но в Византии и странах Ближнего востока в эпоху Средневековья стеклоделие продолжало развиваться. Когда Византия стала новой столицей Римской империи, император Константин освободил от налогов греческих и римских художников и покровительствовал их работе, многие из художественных мастерских были перенесены в этот город. В Византийской

империи смальтовые мозаики с золотым фоном были широко распространены, особенно в декоре храмов. В отличие от мозаик Римского периода, они монтировались на цементных растворах в подкупольных пространствах и на стенах церквей и дворцов, т. е. активно применялся способ обратного набора, прямым набором зашивались швы между кессонами и выполнялась мозаичная кладка в труднодоступных местах. Такое их расположение было характерно вплоть до позднего Средневековья. Так как смальта требовалась для настенных и подкупольных панно, с VI в. и далее вместо мозаики из смальты полы покрывались флорентийской орнаментальной мозаикой. Фигуративные смальтовые мозаики V–VII вв. находятся в Салониках в церкви монастыря Латомос и в церкви Святого Димитрия. В соборе Святой Софии в Константинополе сохранились мозаичные панно XI–XIII вв. По словам Леоне деи Конти ди Марси, в XI в. греческими мозаичистами был создан смальтовый декор базилики аббатства Монтекассино. Знамениты мозаики из смальты и натурального камня Софии киевской и церкви Архангела Михаила Михайловского Златоверхого монастыря. На юге Греции в монастырях Осииос Лукас и Дафни имеются образцы мозаики из смальты и смешанных материалов, XI в. В церквях монастыря Хора и монастыря Паммакариссос (ныне — мечеть Фетхие) — сохранились мозаики XIV в. Небольшие фрагменты мозаик из смальты и натурального камня XII века сохранились в новгородском Софийском соборе. По мнению археологов, в средние века на территории Древней Руси смальту варили на месте при создании мозаичных панно. Мозаики имелись в убранстве Успенского собора Киево-Печерской лавры, а также в храмах Чернигова, княжеств Владимиро-Суздальского и Рязанского. Из смальты создавались и предметы быта и украшения, такие, как браслеты. Более изысканные смальта и стекло и изделия из них, например бусы из смальты в технике миллефиори, доставлялись из Византии и Венеции. При раскопках в Старой Ладогe находили огромное множество этих бус, только в 40–50 гг. XX в. было найдено порядка 10 000 штук. По свидетельству летописца, уже в 1114 г. при строительстве каменной крепости ладожане находили такое количество древних бус, что «казалось, будто бусы попадали на землю из большой тучи» [2, с. 84–85, 151–153].

В то время особенно сложные мозаичные иконы набирались из мелких смальтовых и каменных тессер по восковой основе. Воск, как известно, является неустойчивым компонентом и плавится при нагреве даже от свечки. Одна такая икона «Христос Милосердный», XII в., выставлена в музее византийского искусства в Берлине. Вероятно, эта мозаика — редчайший экземпляр только набранного обратным набором смальтового мозаичного панно, не прошедшего стадию заливки.

В XIV–XV вв. драгоценная стеклянная и смальтовая утварь активно ввозится в Испанию и Италию из стран Ближнего востока. Процветает торговля с арабским миром, где производятся изделия из стекла и его производных для христианских заказчиков. В странах ислама со времён

Древнего Египта на протяжении веков стеклоделие являлось естественной и непрерывной частью развития ремёсел и значимым фактором торговли.

К середине XV в. многие византийские художники и стеклоделы, спасаясь от крестоносцев, переезжают под защиту венецианских дождей, привозя с собой секреты технологий. Самые ранние венецианские смальтовые мозаики датируются 1225 г. Венеция становится центром управления европейскими художественными гильдиями в эпоху Возрождения. Наиболее известным смальтовым мозаичным убранством эпохи Ренессанса является мозаичная композиция «Сотворение мира» в подкупольном пространстве капеллы Киджи в Санта-Мария-дель-Пополо в Риме, выполненная по проекту Рафаэля (*Raffaello Sanzio da Urbino*) венецианским мастером Луиджи да Паче в 1516 г. К середине XVI в. такой вид мозаики приходит в упадок. Широко распространяется флорентийская каменная мозаика.

В 1600 гг. росписи интерьера собора св. Петра в Риме получили серьёзные повреждения от сырости. Ватикан спонсировал исследования своих стекольных мастерских ради поиска материала, который был бы прочным, стойким к воздействию влаги и при этом обладал богатой цветовой палитрой для точной имитации живописи. Традиционная мозаика не подходила из-за блестящей поверхности тессер, к тому же, в то время смальта была сильно ограничена в цветовой палитре. Это послужило по-настоящему серьёзным толчком к развитию микромозаики. Подходящий состав удалось разработать лишь к концу XVII в. Его автором является Алессіо Маттиоли (*Alessio Mattioli*). Он смешал разогретую стеклянную пасту с красителем высокой концентрации и получил совершенно новый материал, который не бликовал на солнце, был матовым, непрозрачным и близким по цвету и восприятию к масляной живописи. Так вновь была изобретена эмаль. В 1727 г. была основана Мастерская мозаики Ватикана — студия *REVERENDA FABBRICA* ди Сан-Пьетро (*Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro*). Мозаичный материал — эмаль, производилась в цехе этой же мастерской и секрет её производства хранился в тайне ещё 200 лет. Во второй половине XVIII в. ватиканским мастерам удалось создать современную технологию микромозаики и достичь ощущения живого масляного мазка. Это новаторство прославило Ватикан и его мозаичные мастерские. Изделия с использованием микромозаики были очень редкими и дорогими из-за трудоёмкости работы — на несколько квадратных см могло приходиться до тысячи тессер толщиной с иголку. Пострадавшие от сырости росписи и картины, на сегодняшний день хранящиеся в музеях Ватикана, заменили на почти 10 000 м² мозаичных панно. В XVIII–XIX вв. микромозаика нашла применение в декоре предметов мебели и ювелирном искусстве. На сегодняшний день Мастерская располагает 26 000 оттенков мозаичного материала (эмали и смальты) для создания микромозаики и смальтовой мозаики, и отвечает за сохранность мозаичного собрания Ватикана. В студии на заказ набираются копии

известных живописных работ, пейзажи, а также изготавливаются ювелирные украшения с микро мозаикой.

Около 1800 г. после роспуска гильдий стеклодувов Наполеоном, под влиянием сильной иностранной конкуренции искусство стеклodelия и производства смальты в Венеции пришло в упадок и фактически перестало существовать. Около 1850 г. его возродили потомки знаменитых семей стеклоделов.

В 1748 г. искусством изготовления стекла и его производных заинтересовался М. В. Ломоносов, и при Академии наук была создана особая научно-химическая лаборатория, занимавшаяся вопросом выявления состава различных видов стекла, держащихся в секрете или утраченных. В 1752 г. Михаил Васильевич Ломоносов пишет Предложение об организации мозаичного дела. По его прошению в Усть-Рудице в 1753 г. основана смальтоварная фабрика, просуществовавшая до 1768 г. На ней был налажен выпуск смальт большой цветовой палитры, а также стекляруса и бисера. В этот период русскими мастерами создано 27 мозаичных портретов и картин. Со смертью М. В. Ломоносова выпуск смальты и создание мозаичных панно полностью прекратились.

К началу 1900 гг. смальта вновь стала популярным материалом. В период конца XIX — начала XX вв. художники движения Арт-Нуво и школы Нанси вновь открывают для себя смальту, как материал. Ряд независимых экспериментов датируется началом XX в., например, эксперименты художника Анри Кро — создателя прессованной смальты, остеклованной обжигом, стеклодувов и керамистов Франсуа Декоршмона и Жоржа Депре, Альмарика Вальтера и Габриэля Аржи-Руссо. Заслуга в том, что смальта снова оказалась в центре внимания, принадлежит Жаку Дому: он не только решил возродить одноименную смальтовую посуду в сотрудничестве с современными художниками большого калибра, такими как Сезар, Роже Таллон и Сальвадор Дали, но и возобновить производство смальты, обновив древний рецепт и технологию производства. Из смальты изготавливают вазы, портретные бюсты, ювелирные изделия и другие предметы, изменив древнюю технологию производства и добавив примерно 30% свинца к кремниевой основе, что позволило получить кристаллические фритты. Новый процесс был сделан похожим на процесс литья по выплавляемому воску. Производства были приостановлены из-за начала Первой мировой войны, а затем из-за экономического кризиса, разразившегося в 1929 г. производства закрываются.

Традиции смальтовой мозаики в России продолжились с появлением той же проблемы у монументальных росписей Исаакиевского собора, которая возникла и в соборе св. Петра в Риме. По примеру Ватикана в конце XIX — начале XX вв. было решено перевести росписи собора в мозаику. Были отправлены в Рим пенсионеры от Академии Художеств: С. В. Фёдоров, Е. Г. Солнцев, В. Е. Раев, И. С. Шаповалов, а из Италии приглашены братья Бонафедэ [19]. В 1864 г. вновь образован смальтоварный цех под руководством химика Д. Бонафедэ, на этот раз при Императорском Мозаичном

Заведении. В качестве рабочей гипотезы для Исаакиевского собора был набран фрагмент смальтовой мозаики с головой Иисуса на цементно-известковой основе, как римские мозаики. Однако от этой идеи отказались (см. выше). Смальтовый мозаичный набор Исаакиевского собора велся обратным способом на мастику, в составе которой присутствовали гипс и олифа (пластициновая мастика — предшественник пластилина). Далее набор заливался цементным раствором. Этот способ набора имеет характерные особенности, отличные от способа набора мозаик собора св. Петра в Риме: мозаики Исаакиевского собора набраны из смальты и из более крупных тессер, строчка (гравюра) набора горизонтальная и сдвигается по отношению к предыдущей [3; 18]. Такой способ набора имеет смысл лишь при наличии большой палитры как цветов, так и полутонов смальты (в противном случае применяется т. н. римский тип набора). Поверхность набора зашлифована и заполирована. Швы тонированы восковым красочным составом, похожий приём тонировки швов использовался в мозаиках собора св. Петра в Риме [18]. Этот метод создания мозаичных панно был сложным и очень трудоёмким. Александр Александрович Фролов приложил много сил к составлению плана о повышении эффективности мозаичного производства и к началу 1888 г. представил конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву докладную записку. В 1888 г. он с другими художниками был отправлен в Италию администрацией Академии художеств, проявившей интерес к его плану [17]. Там, побывав на мозаичном производстве Сальвиати, он заинтересовался методом инверсии Факкины. В 1858 г. мастер-мозаичист Джан Доменико Факкина (*Gian Domenico Facchina*) получает патент на мозаичную технику инверсии [11, с. 52–54]. Похожий метод хорошо показал себя ещё в древнем Риме при наборе орнаментов. Сама техника не была открытием, но Факкина усовершенствовал её. Его метод заключался в наклеивании мозаичного материала при наборе панно лицевой стороной на бумагу, затем набранные таким образом мозаики переносились на место установки и монтировались. Однако имелись заметные сложности для мозаичистов: при создании набора не был виден результат, фактически коррекция была возможна при монтаже. Возникал ещё ряд вопросов. Но практические и экономические преимущества нового метода значительно снизили стоимость мозаики и, как следствие, увеличили спрос на мозаичные работы. Антонио Сальвиати (*Antonio Salviati*) итальянский юрист и бизнесмен, основатель компании, занимающейся международной торговлей мозаикой, включил технику инверсии Факкины в производственный процесс на своей фирме [15, с. 398]. Среди других работ в 1885 на фирме Сальвиати созданы смальтовые мозаики для декора Церкви Покрова Божией Матери в Нижней Ореанде и интерьера Крестовоздвиженской дворцовой церкви в Ливадии (обе в Крыму). По возвращении из Италии с одобрения президента Академии художеств в 1890 г. А. А. Фролов организывает собственную фирму «Мозаическая мастерская Фролова» — первую частную мозаичную мастерскую в России. В дальнейшем она прославится, как мозаичная мастерская

Фроловых. В этом же году А. А. Фролов выходит из штата мозаичной мастерской, где он работал техником с 1884 г. Его фирме разрешено производить мозаичный набор там же, в Императорском Мозаичном Заведении. Лишь в 1907 г. Фроловская мастерская и смальтоварный цех переедут в собственный дом Фроловых [16]. Предложенный Фроловым план по повышению эффективности набора мозаичных панно не был осуществлён при создании мозаик Исаакиевского собора, так как выполненные таким образом мозаики заметно отличались от уже сделанных. Но в своей мастерской А. А. Фролов, а впоследствии и его брат, Владимир Александрович Фролов, использовали все разумные методы для увеличения производительности. Так, например, применялся метод укладки тонкого набора (тонкой мозаики), метод инверсии Факкины, укладка мозаичного материала производилась вдоль формы (см. выше) — метод не новый, но весьма эффективный. Был налажен выпуск тонкой (3–7 мм) смальты, сильно удешевившей и ускорившей процесс [5]. Об эффективности усовершенствований в мастерской говорит тот факт, что 600 м² мозаик для Исаакиевского собора изготавливались 66 лет, а 7065 м² (3.200.000 квадр. вершк.) мозаик церкви Воскресения Христова (Спас-на-крови) были созданы в течение 12 лет [1]. Над этими мозаиками работали 40 профессиональных мастеров: Г. Ф. Батюшков, И. М. Баранов, В. С. Кузнецов и другие [17]. Работников было около 50 человек. В после-революционном 1922 г. семья Фроловых была выселена из собственного дома. Дом конфискован, а мастерская прекратила своё существование, как частная мастерская [16]. Станки и производство были переданы в ведение ВХУТЕМАС. Фроловская мастерская до своего закрытия вела хорошо поставленный бизнес-процесс, позволивший оптимизировать изготовление мозаичных панно из смальты; ввести автоматизацию, доступную для смальтоварного процесса начала XX в. Мозаичная школа (как создание мозаик) этой мастерской существовала наряду со школой набора мозаики Императорского Мозаичного Заведения. Интересно, что до революции площадь мозаичного набора измерялась в квадратных вершках, сейчас профессионалы меряют её в дм².

К началу XXI в. производство различных смальт, в основном, переходит на технологию кристаллических фритт. Смальта, как материал, находит применение в ювелирной глиптике, монументальном искусстве, производстве предметов быта и строительстве. В ювелирной глиптике предпочтительно использование толстой смальты с малым количеством каверн. Техника тонкой смальтовой мозаики на сегодняшний день наиболее востребована мозаичистами и заказчиками при создании сложных орнаментов и многофигурных мозаичных композиций. Часто такие композиции создаются методами так называемого римского или византийского наборов. Мозаичная техника инверсии на сегодняшний день активно применяется строительными фирмами по всему миру, использующими наряду со смальтой тессеры из стеклопластика, а также итальянскими мозаичными фирмами, создающими в этой технике орнаменты со сплошным

фоном без сложных цветовых переходов. Как показывает история, смальта — древнейший искусственный художественно-декоративный материал, первое стекло в истории человечества. Этот материал претерпел немало трансформаций на длинном и сложном пути от миниатюрных ювелирных украшений к монументальному искусству.

Литература

1. *Бутиков, Г. П.* Музей-памятник Спас на крови. — Санкт-Петербург, 2015. — 120с.
2. *Кунина, Н.* Античное Стекло в собрании Эрмитажа. — Санкт-Петербург: АРС, 1997. — 350 с.
3. *Репкина, А. Ю.* Технологические особенности смальты и стекла как материалов, применяемых в ювелирных изделиях // Перспективные научные исследования: опыт, проблемы и перспективы развития: мат-лы X Междунар. науч.-практ. конф.: сб. науч. ст.: в 3 томах / под ред. А. Р. Халикова. — Уфа: Вестник науки. — Уфа, 2023. — Т. Ч. 1. — С. 193–199.
4. *Репкина, В. Ю.* Анализ современных и традиционных художественных материалов в наиболее востребованных на начало XXI века видах монументального искусства и перспективы развития // Актуальные проблемы монументального искусства / под ред. Д. О. Антипиной. — Санкт-Петербург: СПбГУИТД, 2021. — С. 310–319.
5. *Репкина, В. Ю.* Сохранение, воссоздание и реконструкция памятников культурного наследия в начале XXI века // Актуальные проблемы монументального искусства / под ред. Д. О. Антипиной. — Санкт-Петербург: СПбГУИТД, 2024. — С. 434–441.
6. *Страбон.* География / пер. с др.-греч. Г. А. Стратановского; под общ. ред. С. Л. Утченко. — Ленинград: Наука, 1964. — 944 с.; С. 758.
7. *Mertz, B.* Mumien, Tempel, Pharaonen: Eine Geschichte des Alten Ägypten. — Stuttgart: Theiss, 2012. — 323 s. — ISBN 978-3-8062-2500-6.
8. *30000 Jahre Kunst.* Das künstlerische Sahaffen der Menschheit durch Raum und Zeit / Susanne Bosch-Abele, Irene Eisenhut, Lisa Heilig, Ulrike Lowis, Uli Nickel. — Berlin: Phaidon Verlag GmbH, 2008. — 1064 s. — ISBN 978-0-7148-9973-2.
9. *De Michele, V.* Le scarabée en Verre du Désert Libyen du pectoral de Toutankhamon // Sahara (Segrate). — 1998. — Num 10. — P. 107–109. — ISSN 1120-5679.
10. *Brockhaus* (Hrsg.): Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch. 1. Auflage. Band 5: S — Spanien. Kunst- und Industrie-Comptoir. — Amsterdam, 1809. — S. 118–119.
11. *Colledani, G.* Gian Domenico Facchina: da Sequals a Parigi // Il Barbacian. — 1989. — 26/2. — P. 52–54
12. *Pfrommer, M.* Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage // Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten. 8. — Mainz: Philipp von Zabern, 1998.
13. *Pappalardo, U.* Griechische und römische Mosaiken / Umberto Pappalardo, Rosaria Ciardiello. — München: Hirmer Verlag, 2012. — S. 11. — ISBN 978-3-7774-3791-0.

14. *Fowler, H. N.* A Handbook of Greek Archaeology / Harold North Fowler, James Rignall Wheeler, Gorham Phillips Stevens. — [S.l.]: Biblo & Tannen Publishers, 1937. — P. 538. — ISBN 978-0-8196-2009-5.
15. *V. Giormani*: Salvati Antonio // Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL). Band 9. — Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. — S. 398. — ISBN 3-7001-1483-4.
16. *Доходный дом* и мозаичная мастерская Фроловых // Архитектурный сайт Санкт-Петербурга: [сайт]. — URL: <https://www.citywalls.ru/house131.html> (дата обращения: 21.10.2024).
17. *К 125-летию мозаичной* мастерской А. А. Фролова // Исаакиевский собор: [официальный сайт]. — URL: <https://cathedral.ru/ru/posts/k-125-letiyu-mozaichnoy-masterskoj-aafrolova-2014-12-16> (дата обращения: 29.10.2024).
18. *Мозаичная мастерская* Академии Художеств // Императорская академия художеств: [сайт]. — URL: <https://raharchive.ru/mosaic> (дата обращения: 28.10.2024).
19. *Мозаичная мастерская* // Императорская академия художеств: [сайт]. — URL: <https://rahspb.ru/structure/mozaichnaya-masterskaya> (дата обращения: 08.11.2024).
20. *Страбон*. География // Античная литература: [сайт]. — URL: <https://ancientrome.ru/antlitrr/strabo/index.htm> (дата обращения: 09.11.2024).
21. *Geschichte des Glases* // Wikipedia: [сайт]. — URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_des_Glases (дата обращения: 02.11.2024).
22. *Obsidian* // Wikipedia: [сайт]. — URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Obsidian> (дата обращения: 28.10.2024).
23. *La restauración del mosaico de Medusa* // Conjunto Arqueológico de Itálica: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w0TqWj08EjI> (дата обращения: 23.11.2024).
24. *L'arte vetraria distinata* in libri sette // E-rara: [платформа для оцифрованных редких книг]. — URL: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/5854116> (дата обращения: 20.11.2024).
25. *Libyan desert glass* // Wikipedia: [сайт]. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Libyan_desert_glass (дата обращения: 27.10.2024).
26. *Pasta di vetro* // Wikipedia: [сайт]. — URL: https://it.wikipedia.org/wiki/Pasta_di_vetro (дата обращения: 29.10.2024).
27. *Piazza Armerina, Sicily*: Villa Romana del Casale // Rick Steves' Europe: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNOeTnLMkqQ> (дата обращения: 20.11.2024).
28. *Therapeutic uses of natron* in Ancient Egypt and the Greco-Roman world // PubMed: [архив полнотекстовых статей]. — URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11625036/> (дата обращения: 23.11.2024).
29. *Visita Virtual Villa Romana La Olmeda* // Villas Romanas de Palencia, La Olmeda y La Tejada: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J009H9XQV0o> (дата обращения: 25.11.2024).
30. *Volcanic glass* // Wikipedia: [сайт]. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Volcanic_glass (дата обращения: 29.10.2024).

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ИТАЛЬЯНСКОГО МОНОМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ «НОВЕЧЕНТО»

Статья посвящена монументальному искусству художников объединения «Новеченто». Исследуется влияние идеологии Б. Муссолини и художественных принципов манифеста «Настенной живописи» 1933 г. на монументальное творчество таких художников как М. Сирони, А. Фуни, К. Карра.

Ключевые слова: Новеченто, М. Сирони, эпоха Б. Муссолини, итальянское монументальное искусство 1920–1930 гг., манифест «Настенной живописи» 1933 г.

Taisia S. Sukhanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

NATIONAL IDENTITY OF ITALIAN MONUMENTAL ART IN THE WORKS OF THE ARTISTS OF «NOVECENTO»

The article is devoted to the monumental art of the artists of the Novecento association. The influence of B. Mussolini's ideology and the artistic principles of the 1933 manifesto of "Wall Painting" on the monumental work of such artists as M. Sironi, A. Funi, K. Carra is investigated.

Keywords: Novecento, M. Sironi, the era of B. Mussolini, Italian monumental art of the 1920s — 1930s, the "Wall Painting" manifesto of 1933

В 1920–1930 гг. Италия переживала период трансформации, как социально-политической, так и культурной. Все области жизни государства в той или иной степени были подвержены влиянию идеологии Бенито Муссолини. Это затронуло, в том числе, монументальное искусство. Одним из художественных объединений, существовавших в этот период, было «Новеченто итальяно», возникшее в послевоенный период и организационно оформившееся в 1922 г., через месяц после знаменитого фашистского «марша на Рим» [1, с. 304].

Целью «Новеченто итлальяно» стало создание искусства, отвечающего риторике фашизма Муссолини. Название движения в первоначальном варианте звучало как «Семь художников двадцатого века». Впоследствии

определилось название «Новеченто», что в переводе с итальянского буквально указывает на век существования течения и отсылает к названиям культурных периодов Возрождения. Именование движения в середине 1920 гг. использовалось в широком смысле для обозначения тенденций, близких к ар-деко и наблюдавшихся в произведениях архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Объединение художников «Новеченто» изначально не предполагало создание какого-либо отдельного стилистического направления. В первое время существования движения его участники не выдвигали никакого манифеста, регламентирующего вектор творческих устремлений, планов, художественно-стилистических принципов и философских концепций. О художественном своеобразии искусства художников-«новечентистов» в некоторой степени можно судить по частично сохранившимся воспоминаниям и письмам участников движения [1, с. 304].

Несмотря на неоднозначность творческих принципов, художники «Новеченто» опирались на две основные концепции. Во-первых, общим фундаментом для их творчества стала классическая художественная традиция и попытка преобразовать ее в реалиях современного искусства. Это сформировало всеобщее восприятие творчества «Новеченто» как искусства неоклассического. В середине 1920 гг. античная культура стала не только источником вдохновения для художников, отдающих дань уважения традиционным ценностям, но и рычагом воздействия государственной пропаганды. Возрождение былого величия Италии было основным вектором развития итальянского государства в условиях социально-политического кризиса. Образ великого древнеримского государства был близок как политическому идеологу, так и простому гражданину — солдату или художнику.

Важную роль в поэтике произведений «новечентистов» сыграл также синтез национальной художественной традиции с европейскими авангардными течениями начала XX в. Характерные художественные черты, выделяемые в творчестве художников объединения на начало 1920 гг., — строгость и аскетичность композиции в сочетании с «синтетическим построением объемов, преобладанием светотени и приматом рисунка над цветом» [1, с. 305].

Значимой фигурой в истории развития «Новеченто» и идейной вдохновительницей течения стала искусствовед, коллекционер, куратор выставок и журналист Маргерита Сарфатти. Она внедрила новые темы в организм итальянского искусства и была покровительницей новых движений 1910–1920 гг., в том числе «Новеченто». Ей принадлежит несколько теоретических трудов, посвященных современному искусству и, в частности, идеям «нового классицизма». В 1916 г. она стала сотрудничать с газетой «*Il Popolo d'Italia*» («Народ Италии»), основателем которой был сам Б. Муссолини, а в 1922 г. Сарфатти фактически стала главным редактором фашистского периодического журнала «*Gerarchia*» («Иерархия»)

[1, с. 305]. В своей статье 1922 г. она настаивала на «необходимости возвращения к дисциплине и порядку в искусстве в столь бурное и неспокойное время» [3, с. 13]. Позже под псевдонимом Иль Серено, Сарфатти утверждала, что культура «испытывает ностальгию по авторитарности» [3, с. 13]. Фигура М. Сарфатти была одной из наиболее влиятельных в искусстве своего времени. Она оказывала существенное воздействие на художественные взгляды Б. Муссолини, была координатором выставки «Новеченто» в 1926 г.

1930 г. оказались для «Новеченто» периодом как преобразований, так и определенных противоречий. Власть тогда активно влияла на искусство и регулировала деятельность творческих объединений и отдельных художников. По инициативе политической элиты, под руководством секретаря Национальной фашистской партии Р. Фариначчи была проведена широкомасштабная критическая кампания, подверженная влиянию немецкой идеологии. Цель кампании заключалась в противостоянии общеевропейскому движению авангарда и таких объединений, как «Новеченто» [1, с. 307].

Период 1930 гг. стал поворотным для объединения «Новеченто» во главе с его ярким представителем Марио Сирони. На монументальное искусство «новечентистов» повлияло активное в этот период строительство общественных зданий. Также корпоративная политика итальянского государства требовала от представителей всех профессиональных сфер непосредственного участия в служении общему делу. Тогда художникам «Новеченто», таким как Марио Сирони, Акилле Фуни, Карло Карра и другим было положено декорировать монументальными росписями, мозаиками, витражами и скульптурами экстерьер этих сооружений [1, с. 307].

Важным фактором в развитии монументального искусства «новечентистов» стал осуществленный М. Сирони в декабре 1933 г. выпуск издания «Манифеста настенной живописи» [4]. Этот документ по задумке автора предполагал выделение основных концепций «фашистского» искусства и, по-видимому, должен был стать значимым аргументом для регулирования отношений между властью и представителями «Новеченто». В это время активно поднималась тема национальной идентичности итальянской культуры в условиях радикальных идей власти, исходивших, в частности, от авторитетного политика и министра корпораций Дж. Боттаи, который был приверженцем «фашизации искусства» и «включения всей системы художественного производства в структуры фашистского корпоративного государства» [1, с. 307].

«Манифест настенной живописи» 1933 г. фактически является основным источником, по которому можно судить о взглядах «новечентистов» на государственный строй, задачи художника и на искусство в целом. В нем говорится о всеобъемлющей роли фашизма в культурной жизни итальянских граждан: «Фашизм — это стиль жизни: это сама жизнь итальянцев» [4]. М. Сирони призывает художников приложить множество

усилий для духовного просвещения общества и формирования единого стиля, соответствующего запросам «нового» государства, отдающего дань уважения великому прошлому Италии.

Идеи М. Сирони были своеобразны даже для довольно новаторской культуры 1920–1930 гг. Он выступал за доступность искусства обществу и развитие культурной жизни в интересах широких масс, а не только элиты. Искусство, как утверждал М. Сирони в своем манифесте, должно было служить общественности. Кроме того, он предложил собственный взгляд на то, как должно выглядеть искусство «новой» Италии. По его убеждению, главной целью должно было стать формирование того самого «фашистского» стиля, с которым «сможет отождествлять себя новая культура» [4].

В основе концепции М. Сирони лежат идеи синтеза искусств, которые он выразил в серии монументальных работ, отличных от прежних авангардных увлечений художника и подверженных влиянию классической традиции — строгой композиции и пространственности, отсылающих к искусству Возрождения и выражающих идентичность итальянской культуры. Ярким примером «фашистского» стиля Сирони можно назвать горельефы штаб-квартиры фашистских профсоюзов в Милане. В 1932 г. Сирони создал для этой постройки композиции, изображающие марш на Рим 1922 г., а скульпторы К. Бертолацци и С. Занибони дополнили композиции фасциями — атрибутами «муссолиниевского» искусства [2].

В своем «Манифесте» М. Сирони особенно подчеркивает социальную функцию монументальной живописи, говоря, что «она действует на воображение масс более непосредственно, чем любая другая форма живописи» [3]. Именно монументальное искусство находится непосредственно в среде, окружающей итальянских граждан (публичные здания, монументы, государственные учреждения и т. д.). Кроме того, художник-монументалист вынужден был работать в исключительно заданных ему стилистических, композиционных и жанровых параметрах, создавая полноценное масштабное произведение «со зрелым замыслом и организованным в окончательном виде» [4]. М. Сирони приписывает художнику практически героическую роль: встать на защиту нравственности современного искусства против «мелочного, машинального и заурядно эстетного» искусства предыдущей эпохи, надругательства над традицией» [3]. Более того, по убеждениям автора, художник должен обуздать самого себя, свою творческую индивидуальность, полностью положив свои силы на служение народу и воспитание национальной гордости с помощью искусства. При этом в манифесте говорится не о некоем обобществлении искусства, а о некоем обезличивании самого художника с целью исключить субъективизацию, эгоцентризм и тщеславие в творчестве. Можно сказать, художник становится примером того, как должен выглядеть итальянский гражданин: альтруистичный, дисциплинированный и верный своему государству.

Преданность М. Сирони своим принципам «общественности» искусства и интересам власти демонстрирует его фреска «Италия между искусством и наукой», созданная в актовом зале Римского университета в 1935–1936 гг. Произведение является ярким примером стилистического синтеза, свойственного творчеству «новечентистов». Характерные для живописи 1930 гг. плоскостность и некоторый «примитивизм» с нарушением пропорций и перспективы в изображении фигур сочетается с отсылками к античной традиции, выраженной, например, в величественности образов. При выполнении этой композиции Сирони совместил традиционную технику фрески с применением промышленных материалов (цемент, металл), что подчеркнуло синтетический подход автора к решению поставленной перед ним монументально-декоративной задачи.

Сюжет «Италии между искусством и наукой» был призван демонстрировать интеллектуальные и художественные достижения итальянского государства. На фреске были изображены антропоморфные аллегорические фигуры астрономии, геологии, ботаники, географии, архитектуры, литературы, живописи и истории в античных одеяниях. Большинство мужских фигур изображены полуобнаженными, атлетически сложенными, что как будто уподобляет их античным богам и героям. Женские фигуры здесь облачены в античные одеяния, их образы возвышены и гармоничны. Триумфальная арка на дальнем плане композиции выступает как символ воинской славы Древнего Рима. Рельеф на аттике арки изображает, предположительно, самого Бенито Муссолини, а римские цифры «XIV» в центре композиции обозначают, вероятно, четырнадцать лет, прошедших после марша Муссолини на Рим. Наконец, под цифрами изображен орел — один из символов фашистской власти.

Еще одно известное монументальное произведение М. Сирони, созданное им во второй половине 1930 гг. — мозаика «Фашистская опера» (или «Фашистский труд»), находящаяся в Палаццо дель Пополо д'Италия (ныне Дворце информации) в Милане. Образы рабочих на фреске демонстрируют представление о гражданской ответственности и трудолюбии, призывают граждан вступать в профсоюзы и работать во имя общей благой цели. Потому в мозаике Сирони вместе с античной величественностью присутствует сдержанный, суровый дух «корпоративизма».

Манифест Марио Сирони подписали еще несколько художников «Новеченто». Одним из них был Акилле Фуни. Наиболее примечательной монументальной работой художника является цикл картонов, предполагавшихся для росписи атриума Дворца конгрессов в Квартале всемирной выставки в Риме, начало строительства которого датируется 1938 г. Ключевым персонажем композиции является Богиня Рома — аллегорическая фигура самого города. Квартал всемирной выставки был прототипом «идеального» Рима Муссолини. Можно сказать, что фреска представляется гармоничным элементом общего декоративного обрамления квартала. В этом произведении А. Фуни проявил себя, как

художник-«неоклассик», апеллируя к идеалам Древнего Рима и создавая величественные и монументальные образы.

Еще одним художником, принявшим участие в «Манифесте настенной живописи», был Карло Карра. Он так же, как и его единомышленники, был приверженцем неоклассической манеры в искусстве, его вдохновением были живописцы эпохи Треченто. К. Карра на протяжении своего творческого пути искал варианты пластической и пространственной живописи. Начиная с 1920 гг. его работы, в особенности пейзажи, становятся все более плоскостными, строгими и подверженными «неоклассическим» принципам. Примером монументальной работы К. Карра является панно в миланском Дворце Правосудия 1930 гг., изображающее историю юстиции.

Таким образом, поиски национальной идентичности итальянского искусства в 1920–1930 гг. сопряжены, в первую очередь, с политическим контекстом. Монументальное искусство было неразрывно связано с городской средой, влиявшей на самосознание граждан, поэтому оно в наибольшей степени выполняло роль идеологического инструмента. Художники «Новеченто», как представители важнейшей на тот момент неоклассической тенденции, сыграли решающую роль в оформлении принципов монументального искусства Италии этого периода.

Литература

1. *Муромцева, О. В.* Роль художественного объединения «Новеченто итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Санкт-Петербург: НП-Принт, 2012. — № 2. — С. 304–309.
2. *Паникони, М.* Новый Дворец профсоюзов промышленности в Милане, в архитектуре // Журнал Национального фашистского союза архитекторов. — Рим, 1933. — Январь (№ 1).
3. *Il novecento italiano* / a cura di E. Pontiggia. — Milano, 2003. — 175 p.
4. *Manifesto della plastica murale* // La Colonna. — 1933. — Dicembre.

Научный руководитель — Анастасия Александровна Горбунова, кандидат искусствоведения, ассистент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна.

УДК 75.052:74:37.036.5:37.047:376.356 (=161.1) Satkoev

В. И. Сычев

Санкт-Петербург, Россия
Межрегиональный центр реабилитации лиц
с проблемами слуха (колледж)

МОНУМЕНТАЛИСТ, ХУДОЖНИК И ПЕДАГОГ М. Г. САТКОЕВ

В статье дается краткий обзор жизни и творчества монументалиста Мухара Саткоева. Его монументальные проекты украшали города СССР. Картины демонстрировались на выставках, находились в музеях и частных собраниях. Неоценима роль Саткоева как руководителя и педагога в обучении искусству и дизайну молодежи с ограниченными возможностями здоровья по слуху.

Ключевые слова: М. Г. Саткоев, дизайн, инвалиды по слуху, средние специальные учебные заведения

Vladimir I. Sychev

Saint Petersburg, Russia
Interregional Center for Rehabilitation of Persons
with Hearing Problems (college)

MURALIST, ARTIST AND TEACHER MUKHAR SATKOEV

The article gives a brief overview of the life and work of the muralist Mukhar Satkoev. His monumental projects decorated the cities of the USSR. His paintings were demonstrated at exhibitions, were in museums and private collections. The role of Satkoev as a leader and teacher in teaching art and design to young people with hearing disabilities is invaluable.

Keywords: Mukhar Satkoev, design, hearing impaired, specialized secondary educational institutions

Судьба. В сборнике «Знаменитые люди Санкт-Петербурга. Биографический словарь» есть краткая информация:

«Саткоев Мухар Григорьевич — художник-монументалист, педагог, член Союза Художников СССР с 1967 года. В 1949 г. после 8-го класса поступил в Сталининское (г. Цхинвал) художественное училище и закончил его с отличием в 1954 г. В 1954–55 гг. работал руководителем кружка рисования при Доме культуры пионеров и школьников им. Н. Островского. Работал в Государственном театре им. К. Хетагурова в качестве заведующего декоративного цеха. Закончил в 1962 г. отделение монументально-декоративной живописи в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой. В 1962 г.

выполнял правительственный заказ для Дворца Съездов — мозаичное панно “Красноармейцы” (под руководством народного художника СССР, академика А. Дейнеки), а в 1964 г. — мозаичные работы для зала “Славы”, памятника советским воинам на Мамаевом кургане в Волгограде (под руководством народного художника СССР, академика Е. Вучетича). В 1965 г. — главный художник XI Международной ассоциации гидравлических исследований. В 1973–1981 гг. преподавал в ленинградском художественно-графическом училище № 2, а с 1981 г. в ЛВЦ ВОГ, ныне ФКПОУ СПО “Межрегиональный центр реабилитации лиц с проблемами слуха: (колледж)” в г. Павловске (с 1988 г. — заведующий отделением “Дизайна” колледжа). Автор множества монументально-декоративных работ в Санкт-Петербурге, Ленинградской области, Сыктывкаре, Владикавказе, Цхинвали и др. Участник многих художественных выставок. Награжден медалью “Ветеран труда» [2].

Личность. Скупые строчки не передают всю полноту и значимость личности Мухара Григорьевич Саткоева как художника, педагога и человека, внесшего неоценимый вклад в образование людей с ограниченными возможностями здоровья. Межрегиональный Центр реабилитации, в котором он до конца жизни работал, выделяется среди множества учебных заведений Министерства труда и соцзащиты России. В период СССР Центр фактически просвещал, обучал всех неслышащих молодых людей, давал им знания и профессиональные навыки работать в разных отраслях и производствах. Только в нем с 1965 г. инвалиды по слуху получали полноценное художественное образование.

М. Г. Саткоев родился 28 октября 1933 г. в селении Щелеури, в Южной Осетии, где жили родители его отца. После рождения сына Григорий Луарсанович Саткоев забрал жену и ребенка в город Цхинвали. Мухар был четвертым и самым младшим ребенком в семье. Отец работал директором совхоза, потом следователем в прокуратуре. Во время войны служил лейтенантом в органах контрразведки Грузии и Северной Осетии. После вторжения в нее немцев в 1943 он перевез семью в Цхинвал, воевал с оккупантами и погиб в звании майора. Старшие брат и сестра жили в горах у деда с бабушкой. Брат с сестрой ходили в школу за 15 км по тропам в горах.

Мухар учился в осетинской школе и после ее закрытия перешел в русскую школу. Его интуитивно тянуло в Россию. Страсть к рисованию проявилась в раннем детстве. Все суперобложки книг отца были в его рисунках. Взяв зарисованные книги отца, он пошел в художественное училище им. Туганова. Там ему сказали: «Рисунки очень хорошие, раз их уже печатают в книгах, но ты еще маленький, к нам поступают только после 8 класса».

После окончания школы Мухар поступил в художественное училище и окончил его с красным дипломом в 1954 г. Молодой художник решил уехать в Ленинград, потому что только там было отделение монументальной

живописи в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (СПГХПА им. А. Л. Штиглица)). Он полюбил монументальное искусство после того, как увидел в книгах репродукции картин Леонардо и Микеланджело и других художников эпохи Возрождения. В их работах его привлекали движение, пластика и красота форм.

В 1955 г. 21-летний Саткоев приехал в Ленинград. Картины и холсты оставил в камере хранения на Московском вокзале. Оттуда поехал на поиски ЛВХПУ по адресу Фонтанка, 13. Он представлял себе, что на этой улице течет река и много фонтанов. В этот год в Мухинском училище не было приема на монументальное отделение. Поступить было необходимо, иначе его бы забрали в армию, и он выбрал отделение «Художественная обработка дерева». Отучившись там один год, он перешел на I курс «Отделения монументальной живописи». Вскоре А. А. Мыльников открыл такое же отделение в Академии художеств имени Репина.

Семилетняя учеба в Ленинграде мало отличалась от учебы в училище в Цхинвале. Все так же увлеченно Саткоев познавал основы профессии и так же голодал. Стипендии не хватало, из дома помочь было некому: мать больна, братья в армии. Приходилось разгружать вечерами и ночами вагоны. Иногда деньги высылали сестры, но всё тратилось на холсты и краски. Из-за постоянного недоедания в течение 12 лет учебы появилась привычка не завтракать. Бывало, что два дня во рту не было ни крошки. В общежитие приходил и ложился спиной к столу, чтобы не замечать, что едят другие студенты. Каждую неделю при возможности старался посетить музеи 3–4 раза. Удивлялся тому, что ленинградцы не очень ходили в музеи. В Эрмитаже был потрясен, когда рассмагивал картину Эль Греко «Апостол Павел и Петр».

После окончания ЛВХПУ им. В. И. Мухиной устроился главным архитектором в научно-исследовательский институт Гидротехники. Проработал в нем с 1963 по 1967 гг. В 1965 г. на их базе проходил международный конгресс. Весь фирменный стиль мероприятия был выполнен под руководством М. Г. Саткоева. В 1963 г. он принимал активное участие в мозаичных работах в Сталинграде под руководством Е. Вучетича. В Ленинграде оформил фасады домов на Гражданском проспекте в техниках сграффито и эпоксидная смола по силикатному кирпичу. В 1967 г. стал работать преподавателем в Ленинградском художественно-графическом училище. Был председателем художественного совета и заведующим методическим натюрмортным фондом. После закрытия училища в 1981 г. перешел работать в Ленинградский восстановительный центр Всероссийского Общества глухих (ЛВЦ ВОГ).

Художник. Будучи студентом М. Г. Саткоев выполнил правительственный заказ. Тогда Дейнеке было поручено оформить Дворец Съездов

в Москве. Он выполнил эскизы мозаик и стал искать мастеров, могущих исполнить их в материале. Саткоев единственный из студентов занимался мозаиками в различных техниках. Вечера проводил в мастерской за работой над флорентийской мозаикой «Портрет Коста Хетагурова» (ил. 1). Ему заказали выполнить из мрамора фигуру красноармейца по эскизу Дейнеки. К моменту завершения работы Дейнека посетил академию. «Кто автор?» — спросил он сопровождавших его ректора, деканов зав. кафедрами. Саткоева представили, и Дейнека сказал ему: «Снимаю шапку перед Вашей техникой. — А как дальше? Сделать портрет условно или реалистично? — спросил его Мухар, — Дальше Вы художник, я дал Вам идею, Вы продолжайте».



Ил. 1. М. Г. Саткоев. Коста Хетагуров. Флорентийская мозаика, Цхинвал

Образование в ЛВХПУ им.

В. И. Мухиной заложило основы дальнейшего развития Саткоева как художника. Было создано много монументальных панно на фасадах зданий в Ленинграде и других городах (ил. 2, 3). Но больше всего внимания уделялось живописи. Все свободное время М. Г. Саткоев проводил в мастерской на Гороховой улице. Он отбирал и тщательно компоновал вещи для натюрмортов, чтобы через них передать особенности национальной идентичности осетин или трансцендентность своей личности как художника. Уверенный, сочный и фактурный мазок на плоскости холста походил на каменную мозаику. Реализм написанных предметов, нюансы показа состояний природы, точная передача цвета и фактуры, тщательное построение композиции придавали монументальность его картинам (ил. 4, 5).

Далеко не все педагоги-художники, и тем более заведующие отделением, занимаются творчеством «для себя» — слишком много времени и сил отнимает основная педагогическая работа. Однако Саткоев успевал рисовать и писать маслом в таком объеме, что ни один старательный мастер за ним не утонится. Тут и автопортреты, и натюрморты с философской подоплекой, и пейзажи — от горного Цхинвала, родины Мухара Григорьевича, до берегов Ладоги и Чудского озера, где учитель во время отпуска вместо «отдыха» самозабвенно создавал картину за картиной.



Ил. 2. Человек, покоряющий стихию. Монументальная роспись на фасаде здания ВНИИГ (Всесоюзный научно-исследовательский институт гидротехники), сграффито, 1967, Ленинград



Ил. 3. Монументальная роспись на фасаде здания ВНИИГ, сграффито, 1967, Ленинград

Кое-кто из коллег смущенно «чесал в затылке», сравнивая большую творческую работоспособность Саткоева со своей.

Педагог. Влияние Мухара Григорьевича на неслышащих студентов было велико. Он пришел в Центр состоявшимся мастером, авторитет его как художника был высокий. Студенты его любили, уважали и подражали ему в творчестве и в личной жизни. Человеком он был незаурядным. Всегда спокоен, терпелив, скромный, внимательно выслушивал всех. Многие восхищались его добротой и вниманием к студентам, сердечной

заботой о коллегах, мудростью, вежливостью и настоящей интеллигентностью. Удивительна была его большая скромность. Невозможно было уговорить написать заметку о нем в прессе, сделать альбом или веб-сайт. Не любил он выставлять напоказ свое творчество, хвастаться своими картинами.

Привожу слова одного из его глухих учеников: «Первое впечатление от нового преподавателя — аристократ, высокий и барственный, с артистической гривой волос, уже начавших слегка седеть, в бархатном пиджаке, и даже, если не ошибаюсь, с бабочкой! “Ого, наверное, ему будет не до нас”, — подумалось вначале. К счастью, первое впечатление оказалось обманчивым. Мухар Григорьевич вел в нашей группе дисциплину “рисунок”, но как часто бывает у настоящих педагогов, не ограничивался своими прямыми обязанностями, и вскоре у него установились со всеми ребятами теплые и доверительные отношения. Он оказался очень внимательным, терпеливым, доброжелательным человеком. Несмотря на то, что у Мухара раньше не было опыта общения с глухими, он не испугался трудностей в разговорах со мной, а напротив, уделял мне повышенное внимание. Меня такое отношение, естественно, воодушевляло, и вскоре “рисунок”, который отнюдь не был моей любимой дисциплиной, я стал уделять все больше времени и старания. Учитель умел подбадривать, находить добрые слова, похвалить в нужную минуту. При этом он никогда не выходил из себя,



Ил. 4. М. Г. Саткоев. Автопортрет, 1985. Холст, масло, 73 × 47 см



Ил. 5. Интерьер мастерской М. Г. Саткоева, Ленинград

обращался ко всем ученикам подчеркнуто уважительно. Постепенно я настолько проникся доверием к Мухару Григорьевичу, что стал его спрашивать не только по теме конкретной задачи по рисунку, но и об искусстве в целом, творчестве, иногда даже о жизни. Сам сейчас удивляюсь, но он находил время и терпение не отмахнуться, не отделаться дежурной фразой, а ответить по существу и подчас довольно обстоятельно¹.

Дизайн. Став заведующим отделения «Дизайн» М. Г. Саткоев старался дать своим ученикам как можно больше практических знаний в области искусства и дизайна. Он создал уникальную адаптированную для инвалидов инклюзивную программу по обучению дизайну [3]. Она была близка к академической программе, было много часов по рисунку и живописи, которые преподавали Г. Ф. Фадин, Ю. А. Березин, Л. И. Чагина. Это необходимо для развития у студентов базовых навыков визуализации и помогало успешно проходить вступительные экзамены в художественные ВУЗы. По факту в основном программа вписывалась в ФГОС СПО 54.02.01 Дизайн. Однако был срок обучения 5 лет и каждый день занимались по 8 уроков. Это связано с тем, что фактически проходило индивидуальное обучение инвалидов, к каждому нужен был особенный подход.

Студенты изучали дизайн среды от арт-объектов в экстерьере до монументальных панно в интерьере и проектировали дизайн праздничных мероприятий (преподаватель Шеломов Л. А.), графический дизайн от создания фирменного знака до плакатов (преподаватель Сычев В. И.), осваивали под руководством профессионалов дизайн деревянной игрушки (преподаватель Парфенов А. А.), проектную графику и цветоведение (преподаватель Першин Ю. В.), оформление театральных спектаклей (преподаватель Куликова А. Ф.), макетирование, оформительское искусство, создание традиционных народных сувениров (преподаватель Лапко А. Н.), холодный и горячий батик (преподаватели Санникова Н. Я., Трубицына В. А.), живопись и гобелен (преподаватель Магометов Р. К.), иконопись (преподаватель Кокин Б. И.), станковую и книжную графику (преподаватели Алексеев П. А., Климентовская Н. Е.).

Роль визуальных искусств в развитии любой личности очень велика. М. Г. Саткоев понимая необходимость и важность у неслышащей молодежи зрительного восприятия и креативного мышления, поощрял творчество студентов, давал им установку развиваться самостоятельно, искать свое место в жизни, повышать свои профессиональные и общие компетенции. Обучение дизайну базировалось на психологических и физиологических аспектах личностей инвалидов по слуху [1].

Была создана доступная среда для неслышащих людей, в том числе психологическая. Происходил тщательный отбор педагогов межрегионального центра реабилитации лиц с проблемами слуха (МЦР)

¹ Интервью В. И. Сычева с В. П. Скриповым, членом Союза журналистов, главного редактора журнала ВЕС от 1 января 2013 г.

по профессиональным компетенциям и личным качествам. Самовлюбленные, эгоистичные, эгоцентричные, презирающие инвалидов люди отсеивались. Зная каждого своего ученика, Саткоев отслеживал их судьбу после окончания МЦР и получения высшего образования в Академии дизайна. Наиболее талантливые, имеющие большой практический опыт, владеющие русским жестовым языком приглашались преподавать в колледже. К студентам относились с уважением и в то же время требовательно, пресекались случаи нарушения дисциплины и пренебрежения занятиями. После ухода на пенсию по состоянию здоровья М. Г. Саткоева до настоящего времени в колледже сохраняются заложенные им позитивные установки и правила.

Поколение Гелия Коржева, к которому принадлежит Мухар Саткоев, пройдя через страдания войны и трудности восстановления, создало позитивное и духовное искусство — культуру великой страны-победительницы. Люди, связавшие свою судьбу с инвалидами, помогающие им, заслуживают восхищения и благодарности.

Литература

1. *Актуальные проблемы монументального искусства*: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 629.
2. *Доценко, В. Д.* Знаменитые люди Санкт-Петербурга: биографический словарь: в 15 томах. Т. 7 / В. Д. Доценко, А. А. Алиев, В. П. Егоров. — Санкт-Петербург, 2007.
3. *Социальная и образовательная инклюзия: стратегии, практики, ресурсы*: сб. ст. по мат-лам VIII Междунар. науч.-практ. конф. — Симферополь, 2024. — 352 с. — URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=74507658&selid=74507882> (дата обращения: 25.01.2025).

УДК 75.052:738.5 (470.62) Lukashov

А. В. Угольников

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

**МОЗАИЧНОЕ ПАННО АНАТОЛИЯ ЛУКАШОВА
«МОДУЛОР» В КРАСНОДАРЕ КАК МОДЕРНИСТСКИЙ
ГИМН НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОМУ ПРОГРЕССУ**

Впервые предметом рассмотрения является мозаичное панно Анатолия Ивановича Лукашова (1937–1987) в Краснодаре на здании по ул. Старокубанская, 114, созданное в середине 1980 гг. Главной смысловой и одной из композиционных доминант мозаики выступает фигура Модулора, являющегося в данном случае не только данью уважения архитектору Ле Корбюзье, но и символом модернизма, научно-технического прогресса в целом, поддержанного рядом других художественных образов.

Ключевые слова: Краснодар, А. И. Лукашов, Модулор, мозаика, монументально-декоративное искусство, советский модернизм, синтез искусств

Aleksandr V. Ugolnicov

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

**ANATOLY LUKASHOV'S MOSAIC PANEL «MODULOR» IN
KRASNODAR AS A MODERNIST HYMN TO SCIENTIFIC AND
TECHNOLOGICAL PROGRESS**

The mosaic panel by Anatoly Ivanovich Lukashov (1937–1987) in Krasnodar on the building at 114 Starokubanskaya St., Krasnodar, created in the mid-1980s, is the first subject of the study. The main semantic and one of the compositional dominants of the mosaic is the figure of Modulor, which in this case is not only a tribute to the architect Le Corbusier, but also a symbol of modernism, scientific and technological progress in general, supported by a number of other artistic images.

Keywords: Krasnodar, A. I. Lukashov, Modulor, mosaic, monumental and decorative art, Soviet modernism, synthesis of arts

Предметом рассмотрения в настоящей статье является мозаичное панно (ил. 1), созданное краснодарским художником-монументалистом Анатолием Ивановичем Лукашовым (1937–1987) (ил. 2) в середине 1980 гг. на здании по адресу ул. Старокубанская, 114 (ил. 3), где в советское время находился научно-технический центр «Краснодарэлектросети». К сожалению, об авторе мозаики известно очень немного. По словам его дочери,



Ил. 1. Анатолий Иванович Лукашов, «Модульор», смальтовая мозаика, $\approx 30 \times 13$ м., середина 1980 г., г. Краснодар, ул. Старокубанская, 114. Фото Валерий Годадзе



Ил. 2. Портрет Анатолия Ивановича Лукашова (1937–1987). Из семейного архива, фото предоставлено Анастасией Ярыгиной

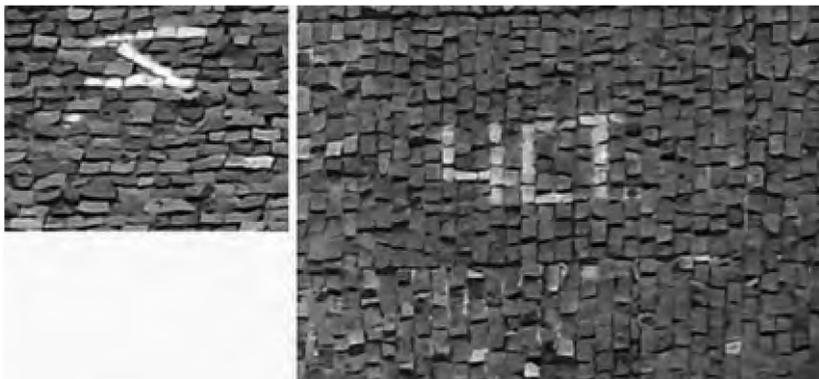
Анастасии Ярыгиной, во второй половине 1950 г. он окончил монументальное отделение в Краснодарском художественном училище, позднее работал в Краснодарском художественном творческо-производственном комбинате, выполнял монументально-декоративные произведения в различных городах на территории Краснодарского края. Согласно данным из каталога зональной художественной выставки «Советский Юг», Анатолий Лукашов создавал мозаичные панно уже в 1969 г., будучи одним из первых художников, работавших в этой технике в Краснодаре [4, с. 81].

Панно под условным названием «Модульор» (такое название бытует в среде художников-монументалистов Краснодара) занимает



Ил. 3. Общий вид фасада бывшего научно-технического центра «Краснодарэлектросети», на котором расположена мозаика Анатолия Ивановича Лукашова «Модуль», смальта, середина 1980 гг. Фото Валерия Годадзе

важнейшее место не только в творческом наследии Анатолия Лукашова, но и в списке наиболее примечательных монументально-декоративных произведений города. Это одна из самых масштабных мозаик Краснодара (площадь панно составляет около 400 м²), наравне с панно на Доме книги (около 440 м²) авторства Валентина Федоровича Папко (р. 1939) и мозаикой на здании Кубанского государственного университета (около 280 м²) авторства Анатолия Андреевича Беломышева (1938–2018). Панно набиралось в мастерской из смальты в квадратные плиты размером около 60 × 60 см, которые позже монтировались на стену. В большинстве случаев линии набора идут ровными параллельными рядами, за исключением отдельных криволинейных элементов рисунка. Точный состав бригады художников-исполнителей неизвестен, встречаются упоминания (со слов В. Ф. Папко и Н. П. Туркова) об участии в наборе самого Анатолия Лукашова, а также Вячеслава Кислякова. Однако, судя по инициалам Ч. С. Т., находящимся в верхней правой части мозаики — руководил процессом набора и монтажа Сергей Тимофеевич Чечет (ил. 4). Случаи, когда свою подпись на мозаике оставлял не автор эскиза, а художники-исполнители, нередки, только в Краснодаре подобные примеры встречаются неоднократно (панно на Детском саде «Садко» на ул. Зиповской, 4/1, пожарно-спасательная часть № 1 на ул. Мира, 56). Вызывает вопрос причина появления в левой верхней части мозаики буквы «И», развернутой на 90 градусов. Возможно, это по каким-то причинам неоконченные инициалы автора — Л. А. И., возможно, нечто иное.



Ил. 4. Мозаика Анатолия Ивановича Лукашова «Модулор», смальта, середина 1980 гг. Фрагменты. Фото Алексея Угольникова

Вертикально ориентированный формат панно и расположение ключевых элементов композиции задают динамику движения вверх, еще более усиленную жесткой центральной симметрией. Это движение понимается как торжество научного прогресса, понятого в гуманистическом ключе, хотя суховатая рациональность и геометрическая жесткость форм и наводят на мысль о технократической (анти) утопии.

Из заключенного в перевернутый коричнево-красно-синий треугольник цветка «вырастает» фигура мужчины с поднятой рукой (ил. 5). Это — эмблема и ключевой образ пропорциональной системы под названием «Модулор», которую создал в 1940 г. всемирно известный швейцарско-французский архитектор Шарль Эдуард Жаннере-Гри, более известный как Ле Корбюзье. «Ле Корбюзье видел в «Модулоре» не просто гармоничную числовую последовательность, но измерительную систему, которая позволяет рассчитывать длины, поверхности и объемы, «повсюду сохраняя человеческий масштаб». Она «дает



Ил. 5. Мозаика Анатолия Ивановича Лукашова «Модулор», смальта, середина 1980 гг. Фрагмент. Фото Алексея Угольникова

бесконечное множество комбинаций, рождая единство из разнообразия ... числовое чудо» [5, с. 343]. Идеи, высказанные в трактате «Модульор», оказались мало применимы в практическом отношении. Однако, в силу влияния Ле Корбюзье как архитектора и теоретика, широко тиражируемая эмблема со временем становится символом модернистской архитектуры как таковой, и шире — олицетворяет утопическую идею модернизма как бесконечного развития и поиска нового. В мозаике Анатолия Лукашова фигура Модулора продублирована дважды — второй, более высокий и светлый силуэт слабо различим на первый взгляд. Еще одним отличием от канонического образа является помещенная в центр фигуры цилиндрическая батарея. Она соединена с расположенной вокруг героя окружностью с зигзагообразными элементами, очевидно, обозначающими электрические токи. Помимо желания связать тематику панно с назначением учреждения, для которого она создается, здесь прочтываются попытки обращения к авангардному искусству первого десятилетия революции. Создание плана ГОЭЛРО, сопровождаемое знаменитым высказыванием В. И. Ленина «Коммунизм — это есть советская власть плюс электрификация всей страны» [2, с. 159], было одним из важнейших событий в жизни нового государства, которое не могло не найти отражения в искусстве, и динамизм форм авангарда как нельзя лучше подходил для этого. Своеобразные отголоски конструктивизма можно увидеть в остром треугольнике, входящем клином через поднятую руку Модулора в его энергетическое поле, своеобразную «мандорлу». В нижней части этого треугольника обращают на себя внимание три тонкие параллельные линии светлой смальты разной длины, расположенные по диагонали относительно плоскости изображения. Они также добавляют динамизма в духе супрематических или конструктивистских построений.

Слово «мандорла» в отношении энергетического поля, окружающего фигуру Модулора, неслучайно взято в кавычки. Сопоставляя столь далекие эпохи и совершенно разные контексты необходимо сделать оговорку, что — это не прямое заимствование и даже не переименованная цитация. Однако здесь вполне возможна определенная реминисценция (возможно бессознательная) к мотиву иконы «Преображение», в частности, наиболее известному её варианту, исполненному мастером круга Феофаном Грека (начало XV в.). Только если в «Преображении» сфера и лучи, исходящие из неё, символизируют нетварную Божественную энергию, нечто трансцендентное, не вполне недоступное человеческому пониманию, то в мозаике изображена их позитивистская аналогия — человек, поставивший электроэнергию себе на службу.

Чуть выше фигуры Модулора по обеим сторонам мозаики находятся раскрывающиеся вовне полукруглые формы, выполненные из смальт желтых, оранжевых и зеленоватых оттенков. При этом правая находится на наиболее близком к зрителю слое изображения (условно говоря, «переднем плане»), а левая полускрыта за коричневым прямоугольником.

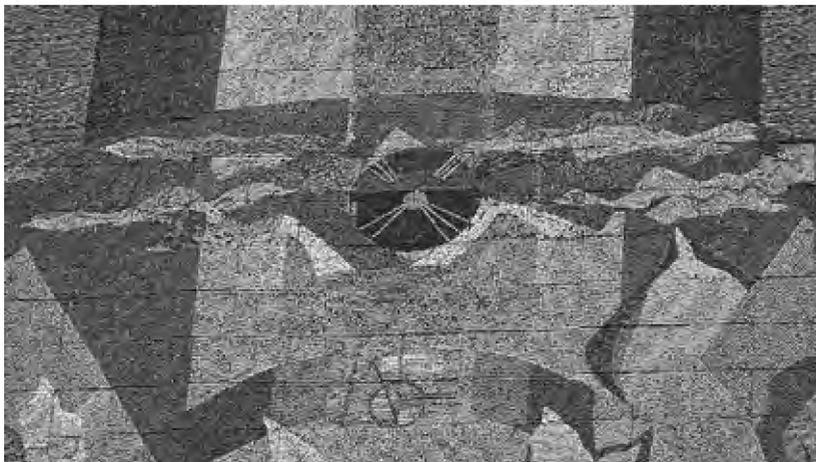
Это как будто деконструированные, разобранные до элементарных первоэлементов фрагменты «Новой планеты» К. Ф. Юона. В столпах света, пронизывающих мозаику сверху донизу, также чувствуются отголоски этого шедевра раннесоветского искусства.

В средней части панно расположено стилизованное изображение электрокардиограммы, то есть графическое отображение электрических потенциалов, возникающих во время сердечных сокращений. Демонстрируя еще одно из достижений науки, связанное с электричеством, автор использует в качестве художественного образа визуализацию работы человеческого сердца. Однако в противовес устоявшейся в искусстве метафоры сердца как вместилища эмоций и чувств, этот образ также рационально-технический, абстрактно-отвлеченный. Линию кардиограммы с двух сторон фиксируют два перевернутых треугольника. В отличие от большинства других геометрических фигур в мозаике, они заполнены не единым локальным цветом, а содержат градиентный переход от темно-зеленого к графитовому, а затем к сине-голубому. За счет люминесцентного свечения вокруг границ треугольников создается эффект их парения над фоном.

Под линией кардиограммы скрыта латинская буква *t* (температура), разделенная на цветовые плоскости черного, красного и белого цвета (ил. 6). Трансформируясь в биоморфную структуру из красного шара и синей оболочке (клетка человека?), выше она плавно перетекает в изображение факела как символа олимпийского движения. От факела в обе стороны расходятся серповидные формы, выполненные из коричневой и красной смальты с желтой обводкой, напоминающие олимпийскую чашу с огнем. Тема олимпийского движения продолжается в изображениях трех белых голубей и стилизованных ветвях оливы, обрамляющих их. Выходя за рамки спортивной символики, автор использует их как образы единения и примирения человечества. Именно в этой точке располагается кульминационная часть мозаики, здесь разрешается катарсис, подготовленный вертикально направленными движением других элементов — цветка, Модулора, факела, лепестков огня.



Ил. 6. Мозаика Анатолия Ивановича Лукашова «Модулор», смальта, середина 1980 гг. Фрагмент. Фото Алексея Угольникова



Ил. 7. Мозаика Анатолия Ивановича Лукашова «Модуль», смальта, середина 1980 гг. Фрагмент. Фото Алексея Угольниковца

Расположенные выше формы плавно закругляются, обрамляя фрагмент с голубыми. На сине-голубой арке находится подобие формулы или просто абстрактной композиции из отрезков белого, коричневого, синего цветов и пересекающей их зеленой окружности (ил. 7). Сюжетная часть панно замыкается черно-красным кругом с оранжевым ядром и идущими из него линиями. Он как будто парит над пейзажем, увиденным с высоты птичьего полета. По воспоминаниям дочери художника, автор закладывал здесь идею развития мирного атома — открытый в области ядерного синтеза, которые позволяли получать более дешевую и чистую электроэнергию.

Говоря об основной теме произведения, а это, как мы уже отмечали выше, технократическая идея торжества научно-технического прогресса, способного изменить жизнь человечества к лучшему, стоит вспомнить о том, что заказчик обычно имел большое влияние на ход создания произведения на разных его этапах, от создания эскиза до непосредственной реализации. В том числе заказчик влиял на степень творческой свободы художника. Поэтому большой интерес при анализе данного монументально-декоративного произведения представляет возможность сравнения разных вариантов эскиза, демонстрирующих художественные поиски автора.

В личном архиве семьи художника удалось обнаружить два подготовительных эскиза, предположительно относящихся к рассматриваемой мозаике. Предположение основано на сходстве форматов — в обоих случаях это резко вытянутые по вертикали прямоугольники, а также на общности тематики, и одной из пометок, оставленных на полях. Интересно, что фор-эскизы являются практически полностью абстрактными композициями,

еще больше напоминающими произведения раннесоветского авангарда, чем реализованный вариант. Один из них содержит изображение разноконечной звезды в центре и практически симметричных геометрических структур сверху и снизу (ил. 8). Второй композиционно ближе к реализованной мозаике (ил. 9): он построен по принципу восходящего движения, переходящего в закругленный кульминационный фрагмент в верхней трети панно (там изображено человеческое лицо) (ил. 10). В пометках на полях форэскизов содержатся следующие ремарки: «сотворение мира», «про стремление к звездам», «температура (t)» (ил. 11). Последнее замечание, как мы помним, было реализовано в итоговом варианте мозаики.

Трансляция научно-технических идей через абстрактные мотивы, по-видимому, была инициирована заказчиком. Несмотря на то, что мозаика создавалась в середине 1980 г., это достаточно смелое художественное решение, особенно для регионального искусства. В живописи подобную композицию можно было бы легко обвинить в формализме. Важно упомянуть, что в 1960–1980 гг. художники, экспериментирующие с различными «-измами», часто имели полуофициальный или неофициальный статус. Они практически не имели возможности выставляться на музейных и специальных выставочных площадках. Поэтому выставки такого рода часто проводились



Ил. 8. Анатолий Иванович Лукашов. Форэскиз к мозаике «Модулар», вариант 1. Фото Алексея Угольникова



Ил. 9. Анатолий Иванович Лукашов. Форэскиз к мозаике «Модуль», вариант 2.
Фото Алексея Угольниковца

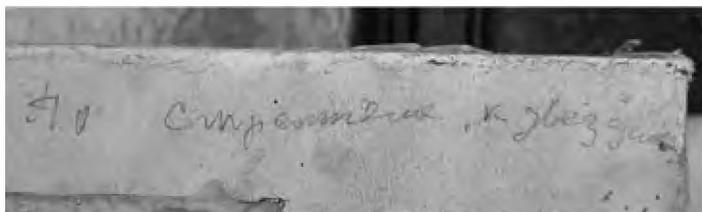


Ил. 10. Анатолий Иванович Лукашов.
Фрагмент форэскиза к мозаике
«Модуль», вариант 2.
Фото Алексея Угольниковца

либо на квартирах, либо в различных непрофильных учреждениях, в том числе в научно-технических организациях. Подобные примеры широко известны в искусстве Москвы и Ленинграда. Так, один из создателей Товарищества экспериментального изобразительного искусства С. В. Ковальский пишет: «Начиная с зимы 1983/84-го, мы провели несколько довольно интересных выставок и встреч в таких организациях как Ленэнерго, ТЛГС на ул. Герцена, Машиностроительный завод на Васильевском острове, завод «Севкабель», институт ядерной физики в Гатчине, университет, несколько раз творческая группа «Пятая четверть» (5/4) в дизайнерской мастерской Е. Орлова



Сотворение мира



Про стремление к звездам



Температура t

Ил. 11. Анатолий Иванович Лукашов. Заметки на полях эскизов.
Фото Алексея Угольникова

на ул. Дзержинского, 28, и в Доме ученых в Лесном; группа «Митьки» — в клубе ученых в Усть-Ижоре при НИЭФА и в том же Доме ученых в Лесном» [3, с. 314]. Из этого следует, что как минимум у части сотрудников данных учреждений существовал интерес к такого рода искусству.

Стоит обратить внимание на монументальные работы М. Шварцмана и Г. Даумана в Национальном исследовательском ядерном университете Московского инженерно-физического института (НИЯУ МИФИ) в г. Москва (1963); Э. Жареновой и В. Васильцова на фасаде Дома культуры «Протон» в г. Протвино (1967); Г. Даумана, Э. Козубовского и А. Федотова в Главном вычислительном центре Госплана СССР в Москве (1970); Э. Жареновой и В. Васильцова на фасаде Центрального экономико-математического института Российской Академии наук (ЦЭМИ РАН) в г. Москва (1976), наполненные научной символикой и сложными для обывателя образами, часто далекими от фигуративности. И, по-видимому, это не было простой случайностью. В интервью Э. Жаренова говорит: «Когда

мы приехали в город, мы сразу направились к директору Циклотрона, чтобы показать их, но он сказал, что это не его тема, и дал нам в помощь физика по фамилии Полетаев (Сергей), нашего ровесника. Посмотрев на эскизы, молодой ученый не стал обсуждать их. Мы очень удивились тому, что он хоть и физик, но очень хорошо разбирается в искусстве: он даже упомянул в разговоре Жоана Миро, которого в то время не каждый художник знал» [1]. К сожалению, на данный момент ничего не известно о заказчике, который утверждал эскизы Анатолия Лукашова. В семейном архиве не сохранилось дневников, в которых мог быть описан процесс работы над мозаикой. Однако уже тот факт, что для создания произведения подобного масштаба рассматривались эскизы явно «формалистического» характера, а принятый вариант во многом с ними схож, многое говорит о художественных предпочтениях руководителей учреждения.

Еще одним важным аспектом, который необходимо рассмотреть в связи с данной мозаикой, является синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства, реализованный в проекте здания. Панно удачно вписано в архитектурный образ за счет точно найденных пропорций, ритма рисунка и цветового решения, одновременно сдержанного (серые вставки по бокам близки по цвету к бетону) и выразительного за счет использования активных основных цветов. Отдельным элементам мозаики находятся созвучия в архитектуре. Рифмуются как серповидные «чаши» огня и горизонтально вытянутые сдвоенные окна рядом, так и вертикальные столпы энергии, пронизывающие мозаику сверху до низу с вертикалями ребер солнцезеро. Наконец, само здание бывшего научно-технического центра «Краснодарэлектросети» является образцом модернистской архитектуры. В монотонной решетке окон и бетонных ребер угадывается знаменитый прототип — Жилая единица в Марселе (1952) Ле Корбюзье, построенная, по его словам, согласно принципам Модулора. Панно и здание составляют единый архитектурный организм, взаимно дополняя друг друга и усиливая художественное впечатление, что и является целью синтеза искусств.

Литература

1. *Кохташвили, Е.* Это был рубежный этап нашего дальнейшего развития»: [интервью с Элеонорой Александровной Жареновой] / Е. Кохташвили, М. Тропина // Усадьба Пушкино: [сайт]. — URL: <http://usadba-pushchino.ru/proton> (дата обращения: 18.11.2024).
2. *Ленин, В. И.* Полное собрание сочинений. Т. 42. — Изд. 5. — Москва: Изд-во полит. лит-ры, 1970. — 606 с.
3. *Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980 годы*: сб. по мат-лам конф. 2012 года / ред.-сост. А. К. Флорковская, М. А. Бусев; НИИ РАХ. — Москва: БУКСМАРТ, 2014. — 478, [1] с.
4. *Советский Юг*: зональная художественная выставка (1970; Ставрополь). Живопись. Скульптура. Графика. Плакат. Декоративно-прикладное, монументальное

и театрално-декорационное искусство: каталог. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1970. — 106 с.: ил.

5. Чинь, Ф. Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция / Франсис Д. К. Чинь; пер. с англ. Е. Нетесовой [и др.]. — Москва: АСТ, ОГИЗ, 2023. — 447 с.

Научный руководитель — Нина Сергеевна Кутейникова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

УДК 748.5 (091) (4)

С. А. Хвалов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВИТРАЖ СКВОЗЬ ВЕКА. ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛЕ. ТЕХНИКА И ТЕХНОЛОГИИ

В статье рассматривается технический аспект истории возникновения и развития витража от средневековой эпохи до начала XXI в. Акцентируя внимание на причинах упадка искусства витража и его возрождения, автор на примере конкретных произведений раскрывает технико-технологические особенности росписи обжиговыми красками в разные эпохи.

Ключевые слова: витраж, стекло, стекольные краски, эмали, роспись, инструменты, оборудование, готика, модерн, ар нуво

Sergey A. Khvalov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

STAINED GLASS THROUGH THE AGES. PAINTING ON GLASS. TECHNOLOGY AND TECHNOLOGY

The article examines the technical aspect of the history of the emergence and development of stained glass from the medieval era to the beginning of the XXI century. Focusing on the causes of the decline of the art of stained glass and its revival, the author uses the example of specific works to reveal the technical and technological features of working with fired stained glass paints in different eras.

Keywords: stained glass, glass, glass paints, enamels, painting, tools, equipment, Gothic, Art Nouveau

Искусство витража прошло длительный путь развития, оказавший существенное влияние на развитие его выразительного языка и технико-технологических приемов. На протяжении многих веков интерес к этому виду изобразительного искусства не ослабевал, даже невзирая на то, что на его развитии неблагоприятно сказывались определенные исторические события. Реформация и связанные с нею перемены в религиозной жизни Европы привели к возникновению иконоборческих движений, а затем и к религиозным войнам. Одним из последствий этого стало уничтожение убранства интерьеров готических храмов, где основной доминантой художественного убранства являлись именно витражи. Однако, несмотря

на существенные утраты, которые искусство витража понесло в эпоху Реформации, и его последующий упадок в Новое время, эта техника до сих пор остается востребованной у художников-монументалистов и привлекает внимание специалистов и зрителей. Яркость красок цветных стекол магнетически притягивает взгляд каждого, кто входит как в средневековый собор, так и в современный интерьер, украшенный витражами.

Основными материалами, с которыми связано искусство витража, являются: цветное стекло, металл (свинцовая, медная протяжка)¹, оловянный припой², обжиговые краски, прозрачные, полупрозрачные эмали³. По этой причине мастеру, работающему в этой технике, помимо художественного образования необходимо обладать необходимыми познаниями и навыками работы с различными материалами.

Рассматривая технический аспект истории возникновения и развития витража, важно отметить следующие моменты. Здесь использовалось окрашивание окислами металлов, используемых при составлении шихты⁴ и других компонентов в «варке» стекольной массы. Затем идет получение плоских стекольных пластин, колеблющихся по толщине от 2 до 5 мм. Нам особенно важно представить историю создания живописи на стекле «обжиговыми» красками произведений, начиная с XI в. и до современных работ с использованием данной техники.

К наиболее ранним витражам относятся сохранившиеся образцы начала XI в. из собора Аугсбурга (1100 г.) (ил. 1) и аббатства Арнштейн (1160–1170 гг.) (ил. 2). На одном из окон аббатства изображен и сам художник — мастер Герлахус⁵ (ил. 2), где он оставил кистью следующую надпись: «Царь царей, одобри Герлахуса». На примерах этих произведений можно подробнее рассмотреть технику росписи «обжиговыми» красками.

Сохранились трактаты монаха Теофила⁶, где он подробно описывает методы изготовления и «варки» цветных стекол, и указывает, каким образом необходимо расписывать стекла, а также обосновывает метод нанесения краски и перечисляет необходимые материалы и инструменты, которыми должен обладать художник для выполнения тех или иных работ.

Приступая к работе, художник, который работает в технике витража, должен знать состав красок, используемых им для росписи, и уметь

¹ Свинцовая, медная протяжка — металлический пруток — H-образного сечения в пазы которого вставляют цветные стекла, соединяя их между собой.

² Оловянный припой — служит для пайки металлической протяжки между собой в местах стыка.

³ Эмали — краска в виде порошка, состоящая из окиси металлов и бесцветного легкоплавкого стекла.

⁴ Шихта — состав веществ, используемых для варки цветных стекол.

⁵ Герлахус — художник-мастер, автор витражей аббатства Арнштейн XII в.

⁶ Теофил — монах, живший в конце XVI — начале XVII вв. Занимался изготовлением витражей, мозаик. Написал наиболее подробный трактат по технике и технологии декоративного стекла, рецептуре варки.



Ил. 1. Осия (слева) и Давид (справа). Аутсбургский собор, около 1100 г. Витраж

выбирать кисти, которыми он должен нанести тонким прозрачным, а где-то более плотным — укрывистым слоем краски. На разбираемых нами образцах витражей, использовались две краски: Шварцлот⁷ и «серебряная протрава» (желтая). Причем диапазон серебряной краски (от желто-соломенного до охры красной), зависел от плотности и наложения краски и температурного режима обжига в печи. В состав этих красок входили оксид железа для шварцлота и оксид серебра (соответственно, для желтой). Краски перетирались на водной основе, в состав которой в то время

⁷ Шварцлот — черная краска состоящая из оксида железа.



Ил. 2. «Царь царей одобри Герлахуса». Аббатство Арнштейн, 1160–1170 гг.

входили камедь⁸, мёд, вино, гуммиарабик⁹. Этими красками расписывались цветные стёкла, окрашенные в массе при «варке» стекла, которые являлись цветной имприматурой для моделировки Шварцлотом той или иной формы рисунка. Самыми популярными цветами, использовавшимися в Средние века, были: синий, красный, зеленый, фиолетовый (марганец)¹⁰.

Наиболее интенсивные цвета получались при окрашивании в массе стекла оксидами металлов, используемых при «варке». Точно так же получали зеленый цвет и при нанесении на синее стекло серебряной желтой краски. На примере рассмотрения витражных окон Аугсбургского собора можно проследить, как именно средневековые мастера работали над росписью стекол. Приготовленная на водной основе краска Шварцлот наносилась тонким слоем в местах, определяющих моделировку лица, рук, складок одежды, и выступала в качестве среднего тона. Затем по высохшей поверхности проводились основные, уже плотно положенные линии

⁸ Камедь — сок из коры деревьев. Использовался для разведения и перетира- ния красок.

⁹ Гуммиарабик — клейкое вещество, получаемое из растений.

¹⁰ Марганец — металл, окислы которого окрашивали стекла в различные оттен- ки фиолетового цвета.

основного контура, выявлявшие конкретную характеристику данного изображения. Вызывает восхищение, с какой каллиграфической точностью художник наносил упругие линии, создавая великолепный рисунок лица, рук и складок одежды, благодаря чему плоскостное изображение фигур на орнаментальном фоне хорошо читалось на расстоянии.

Выразительность средств росписи делает эти произведения непревзойденными образцами искусства витража на протяжении многих столетий. Линейное рисование того времени представляло собой особую культуру исполнения росписи обжиговыми красками, а также их нанесения кистью на поверхность стекла. Линия утолщалась в теневых местах и утоньшалась, выходя к свету. Рядом накладывались кистью линии более тонкие. Они располагались на определенном расстоянии друг от друга, имитируя тональную растяжку. Этот прием также использовался в росписи манускриптов того времени.

В Средние века художники не обладали необходимыми познаниями в сфере анатомии человеческого тела, и не использовали на практике законы прямой линейной перспективы. По этой причине изображения были более условными — плоскостными. Лишь к XV в. появляются более реалистические изображения, связанные с новой художественной картиной мира, сформировавшейся в эпоху Возрождения, когда художники изучали природу, стараясь максимально приблизиться к её изображению. В это время расширяется палитра красок. К традиционным краскам добавляются эмали — полупрозрачные. В основном они использовались для росписи лиц, рук, тела, а также накладывались на другие цветные стекла, для увеличения яркости и плотности звучания цвета. В целом методика структуры живописи на стекле отличается от росписи средневековых цветных стекол.

В моделировке формы применяются приемы так называемой «негативной» техники (термин, заимствованный у фотографии), когда щетинной кистью прочищаются части уже нанесенной краски для светлых мест. Идет процарапывание черенком кисти, офортной иглой (точно так же моделировались световые места). Методика, пришедшая из гравюры, очень часто применялась в росписи витражных стекол, что наглядно видно на примере фрагмента витража для церкви Святого Роха в Нюрнберге «Святая Урсула», 1520 гг. (ил. 3).

Краска для стекла использовалась в виде пигмента¹¹, состоящего из оксида металлов и флюса — легкоплавкого стекла. Затем она перетиралась на водной основе с гуммиарабиком, либо масляной. Эти способы приготовления краски для живописи позволяли расписывать стекла с наложением одного слоя на другой. Так как краска, приготовленная на водной основе, не может быть смыта наложением последующего слоя на масляной основе, можно было, используя эти свойства, работать методом лессировки¹²,

¹¹ Пигмент — красящий порошок.

¹² Лессировка — тонкие прозрачные слои краски, положенные одна поверх другой.



Ил. 3. Святая Урсула. Церковь святого Роха в Нюрнберге. 1520 гг.

создавая необходимые оптические эффекты. При этом каждый слой моделировался согласно тонального и цветового изображения.

К концу XVI — началу XVII вв. популярной становится живопись на стекле методом «Гризайль»¹³. Как правило она использовалась при создании небольших «кабинетных»¹⁴ витражей. Особое распространение этот метод получил в протестантских странах в связи с отказом церкви от монументальной витражной живописи. На примере работы «Привечание странника» (ил. 4) хорошо заметно, какие приемы использовались при

¹³ Гризайль — стиль живописи исполненный одной краской. Был очень распространен в эпоху возрождения в XIX в.

¹⁴ Кабинетный витраж — витраж небольшого размера (30 × 40 см). Был распространен на территории Швейцарии в XVI–XVII вв.



Ил. 4. Привечание странника. Выполнена по одной из гравюр серии «Проявленное милосердие» по рисунку Мартена ван Хемскерка (1498–1574)

моделировании формы, как накладывалась краска, с учетом того, что работа была выполнена на цельном стекле и отличалась небольшими размерами.

Период Реформации и ставших ее следствием религиозных войн негативно сказался на развитии витражного искусства, где основными заказчиками были церковь и покровители храмового строительства в лице королевских домов и высших дворянских сословий. Принятие законов,

разрешающих упразднение всех «суеверных образов», включая образы Девы Марии и Святой Троицы, привели к тому, что многие витражные окна были разрушены вместе с храмами, для которых они были выполнены. В этот период технология живописи на стекле переживает упадок, а некоторые аспекты методики изготовления стекол и рецептура красок оказались полностью забытыми.

Конец XVIII в. в Западной Европе был отмечен пробуждением интереса к готике и монументальному искусству средневековой эпохи в целом. Не случайно такое явление, как неоготика, охватило Англию, Германию и другие европейские страны, включая Россию. Представители элиты стали заказывать произведения искусства и архитектуры в средневековом стиле, что вдохнуло новую жизнь в искусство витража. В этот период начинаются работы по реставрации старинных зданий Франции, Германии, Англии и Испании, включавшие в себя восстановление старинных стекол и воссоздание утраченных витражей. Серьезные исследования проводились в изучении рецептуры красок, применявшихся в живописи на стекле. Так, один из витражных трактатов «*Arte Vitrea*» (1612) — «Искусство делания стекла и всего, что к нему относится» — было многократно переиздан и переведен на английский, французский, немецкий языки. Многие витражные мастерские изготавливали живописные стекла, опираясь на знания, доставшиеся от средневековой Европы.

Основными особенностями структуры живописных картин на стекле, выполненных в XIX в., являются большая площадь вырезанных стекол, а также расширенная палитра окраски стекла. Насыщенной по цвету являлась живопись фигур, фона, а также растительного и архитектурного орнаментов. Контуры в изображении, нанесенные шварцлотом, утратили основную роль в передаче формы, в отличие от средневековых витражей. Живописная структура состоит из полупрозрачных эмалей, применяемых в качестве покрытий, тонких слоев прозрачных глазурей, выполненных штриховкой частично мягкой размывкой (затем эмали закреплялись обжигом в печи).

В наиболее ответственных местах инкарнате (телесный цвет), накладывалось до шести и более слоев эмали. В остальных элементах (орнамент либо архитектура), — до двух слоев краски, третий слой был «ретушным». На бесцветном стекле писали изображение лица, рук, стоп, крыльев ангелов, изображения ландшафта.

В конце XIX — начале XX вв. появляется цветное стеклоделие, существенно повлиявшее на технику живописи на стекле. Наступила «эпоха радужного стекла». В это время появились новые образцы разноцветного матового стекла (опаловые стекла), напоминающие мрамор, малахит, опал и другие камни, применяемые в декоративном искусстве и архитектуре. Популярным матовое стекло сделали художники Джон Ла Фарж и Луис Тиффани, работавшие в США. Эти стекла имели весьма богатую по динамике цвета палитру. В одном куске стекла могли иметься цветные

разводы, создающие иллюзию закатного неба, либо текущей воды и так далее. С применением этих стёкол, где использовалось все многообразие природных форм и цвета, функция росписи сводилась к моделировке краской частей витража с изображением лиц, рук, стоп. Все остальные части витража создавались из опаловых стекол.

В свою очередь, огромная популярность радужного стекла привела к началу дискуссии о роли живописи на стекле в витражном искусстве в целом. С появлением таких стилевых явлений, как модерн и ар деко, витраж переживает новое возрождение в технике живописи на стекле. В это время возникает новая техника перевода изображения на стекло — «деколь». Этот процесс тесно связан с трафаретной печатью и методом шелкографии. Позднее появились и другие техники, с применением фотографии и травления.

В целом в современном искусстве витража (начало XXI в.) также применяются прозрачные и полупрозрачные эмали. В связи с техническим прогрессом нанесение красок на стекольную панель также претерпевало определенные изменения. В частности, сейчас активно используются методы принтовой печати переноса изображения на стекольную панель. Научно-технический прогресс не стоит на месте. По этой причине его достижения всё чаще используются для перенесения изображения на стекло, что, в свою очередь, способствует выявлению новых образных возможностей искусства витража.

Литература

1. *Рагин, Ч.* Искусство витража. От истоков к современности. — Москва: Белый город, 2004.
2. *Стоке, Л. Л.* Живопись на стекле: практическое руководство. — Санкт-Петербург: Братья Линдеман, 1895.
3. *Dr. Fickel, U.* Glasmalerei des 19 Jahrhunderts in Deutschland: Katalog zur ausstellung Angermuseum Erfurt. — Leipzig: Edition Leipzig, 1994.

УДК 725.945.1:73.03:7.036.1 (=162.1) »19/20»

П. Г. Черёмушкин

Москва, Россия

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы

при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС)

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ В СССР/РОССИИ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПОЛЬШИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX — В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ
XXI ВЕКА**

Статья посвящена изучению различных интерпретаций в СССР и России монументальной скульптуры стран Центральной Европы и, прежде всего, послевоенной Польши с 1945 г. по настоящее время. Рассмотрены работы ведущих мастеров польской монументальной скульптуры XX–XXI вв., таких как Ксаверий Дуниковский, Мариан Конечный, Густав Земла, Богдан Петрушка и других, и их оценки в отечественной истории искусств. Анализируется влияние политической конъюнктуры на восприятие польской монументальной скульптуры в разные времена.

Ключевые слова: Польша, монументальная скульптура, восприятие в СССР, социалистический реализм, формализм, военные памятники, снос советских монументов

Petr G. Cheremushkin

Moscow, Russia

Russian Academy of National Economy
and public service

at The President of the Russian Federation (RANEPА)

**TRANSFORMATION OF PERCEPTION IN THE USSR/RUSSIA
OF MONUMENTAL SCULPTURE OF POLAND IN THE
SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE FIRST
QUARTER OF THE 21ST CENTURY**

The article is devoted to the various interpretations in the USSR and Russia of monumental sculpture of Central Europe and, above all, post-war Poland from 1945 to the present. Are considered the works of leading masters of Polish monumental sculpture of the 20th — 21st centuries, such as Ksawery Dunikowski, Marian Konieczny, Gustaw Zemla, Bogdan Pietruszka and others and their evaluation in contemporary art history. The influence of the political situation on the perception of Polish monumental sculpture at different times is analyzed.

Keywords: Poland, monumental sculpture, perception in the USSR, socialist realism, formalism, war monuments, demolition of Soviet monuments

В восприятии в нашей стране монументальной скульптуры Центральной Европы и, в частности, Польши, можно выделить несколько периодов, последовавших после окончания Второй мировой войны:

— период, начавшийся после установления советской системы управления в так называемых странах народной демократии и продолжавшийся до XX съезда КПСС в 1956 г., завершившийся антисоветскими восстаниями в Польше и Венгрии;

— время так называемой оттепели в 1960–1970 гг., когда в отношениях СССР с социалистическими странами господствовала видимость дружбы, единства, а в СМИ — пропаганда успехов. Этот период завершился в 1980 г. после создания в Польше движения «Солидарность», запрета на распространение в Советском Союзе информации из ПНР и введения военного положения 13 декабря 1981 г.;

— период перестройки и гласности, когда многие находившиеся под запретом во время военного положения имена деятелей искусства стали возвращаться советской публике, продолжавшийся примерно с конца 1980 гг. до середины 2000-х;

— в настоящее время фокус внимания к происходящему в монументальной скульптуре Польши, Венгрии и Чехии сосредоточен на обсуждении положения с памятниками Красной Армии и героям Великой отечественной войны, которые сносятся в этих странах.

С 1945 по 1956 гг. к изобразительному искусству социалистических стран Центральной Европы, и особенно Польской народной республики, в официальных кругах относились с подозрением, поскольку это искусство было отмечено чертами так называемого формализма, с которым сталинские художники и искусствоведы вели решительную борьбу. Президент Академии художеств СССР Александр Михайлович Герасимов писал в 1952 г.: «Еще не все польские художники и критики, в особенности группа художников Кракова, освободились от влияний буржуазного формализма, от влияния так называемой “парижской” школы. В их среде ведутся дискуссии о задачах искусства, многие говорят о служении народной демократии и вместе с тем мало делается для создания подлинно народных произведений, нужных Польше и её народу. Между тем, перед ними имеется прекрасный пример польского реалистического искусства прошлого, несущего в себе идеи национальной независимости и демократии. В нём заложена творческая основа искусства, создающегося сейчас в Польше теми художниками, которые пользуются действительно научным, глубоко идейным методом — социалистическим реализмом» [1].

Наиболее заметным польским скульптором этого периода (1945–1956) в Советском Союзе стал Ксаверий Дуниковский, который с 1940 г. был узником концлагеря Освенцим. В 1945–1955 гг. он был профессором в Кракове, в 1955–1959 гг. — в Варшаве, с 1959 г. — во Вроцлаве. Создал памятник освобождения варминско-мазурских земель (1954), памятник III Силезского восстания (1955), памятник солдату 1-й армии Войска

Польского (1963) и другие произведения монументальной скульптуры, вполне вписывавшиеся в концепцию соцреализма с национальной спецификой [2].

По мере развития отдельных процессов в советской культуре в 1960–1970 гг. отношение к искусству социалистических стран меняется в сторону усиления интереса к новаторским, лишенным канонов соцреализма методам и темам. Это касалось литературы, кинематографа, театра, живописи, графики и скульптуры, в том числе и искусства монументальной скульптуры.

В 1967 г. Густав Земла вместе с архитектором Войцехом Заблочким создает памятник силезским повстанцам в Катовице на юге Польши (ил. 1), — это памятник тем, кто принимал участие в трех Силезских восстаниях 1919, 1920 и 1921 гг. Целью этих восстаний было сделать регион Верхней Силезии частью нового независимого Польского государства.

В 1974 г. журнал «Декоративное искусство» публикует большую статью о Густаве Земле, который получает признание в СССР как выдающийся мастер мировой скульптуры.

В середине 1970 гг. фотоальбом «Творец и его дело» Яна Стычиньского [3] (1976) попадает в книжный магазин «Дружба» на улице Горького (ныне Тверской), где продаются издания из социалистических стран. Его содержание дает представление о ведущих деятелях польской культуры и скульптуры от Магдалены Абаканович до Густава Землы. Выходят искусствоведческие работы монографии Людмилы Уразовой [4] и Игоря Светлова [5], посвященные изобразительному искусству Польши, Венгрии и Чехословакии, в которых делается подробный анализ творчества ведущих мастеров изобразительного искусства, как тогда говорили, стран социализма.

Монументальные скульптурные работы Густава Казимежа Землы имели невероятный успех в СССР, особенно в профессиональной среде. По общей оценке, их отличает новаторство и пассионарность, склонность к абстрактным и условным образным решениям, художественная мощь в сочетании с мастерством и умением работать с материалом, который редко увидишь в заформализованном социалистическом реализме советском



Ил. 1. Памятник Силезским повстанцам работы Густава Землы в Катовице, Польша. Фотография из Большой советской энциклопедии



Ил. 2. Катовице. Памятник Силезским повстанцам работы Густава Землы.
Рисунок Народного художника РФ Германа Черёмушкина (1971)

искусстве, замордованным системой художественных советов. При этом Земла вполне лоялен господствующей системе: делает бюст Ленина и портреты известных коммунистов вроде Марцелия Новотки. В 1974 г. Густав Земла становится почетным иностранным членом Академии художеств СССР, его избирают членом Всемирного Совета мира — просоветской международной организации, которая объединяет иностранную интеллигенцию, близкую СССР. Работы Землы вызывают живой интерес у советских художников, которые с интересом их воспроизводят (ил. 2). До самого недавнего времени одна из его работ «Распахнутые ладони», была установлена на открытой балюстраде Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

Одним из знаковых польских скульпторов в СССР признается Мариан Конечны (1930–2017) — автор знаменитой Варшавской Никэ (ил. 3) и памятника Ленину в Кракове, который был снесен в 1989 г. Конечны был учеником Ксаверия Дуниковского в Академии изящных искусств в Кракове, а затем с 1954 по 1958 гг. учился в Ленинградской академии художеств имени И. Е. Репина.

Переломным моментом в восприятии польской монументальной скульптуры в СССР становится 1980 г., когда в Польше создается памятник судостроителям, погибшим во время подавления беспорядков 1970 г. в Гданьске (ил. 4). Этот гигантский монумент, установленный у входа на судовой верфь, тогда носившую имя В. И. Ленина, представляет собой три гигантских креста, увенчанных якорями. Монумент становится символом противостояния правящему режиму. Церемония открытия превращается

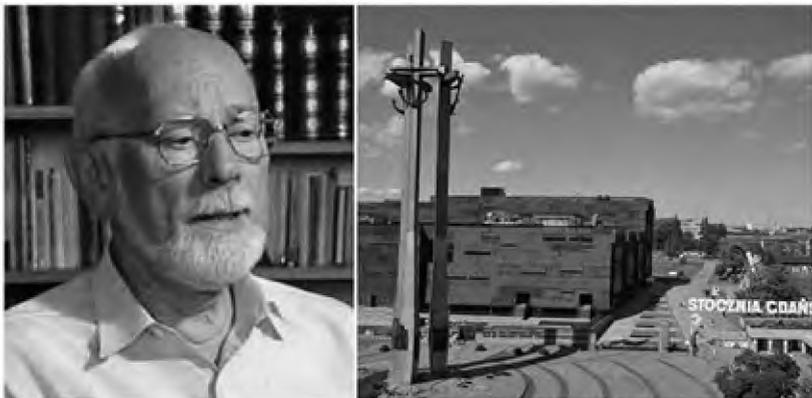


Ил. 3. Памятник Героям Варшавы (1939–1945) или Варшавская Никэ, созданный Марианом Конечным, был установлен в 1964 г. на Театральной площади в польской столице. Считался символом Сопротивления во Второй мировой войне и польской пассионарности. Неоднократно воспроизводился на открытках во времена ПНР, но затем был признан вызывающим ассоциации с просоветским режимом. В 1997 г. хотя и был перемещен в рамках реконструкции, но под давлением автора был установлен на новом цоколе и сохранен. (Фото П. Черёмушкина)

в гигантское театральное представление с ярко выраженным антисоветским и антикоммунистическим подтекстом.

В ПНР начинают создаваться памятники жертвам коммунизма (в том числе Катынского преступления). А в СССР выходит секретное постановление об ограничении распространения польской печати, которое приводит к исчезновению информации о происходящем в сфере искусства как в Польше, так и в других социалистических странах.

По мере углубления кризиса в советском лагере и, особенно, в связи с появлением движения «Солидарность» в Польше, в СССР всеми силами пытались заблокировать информацию, поступающую из этой страны. В декабре 1980 г. Секретариат ЦК КПСС предпринимает меры по ограничению распространения информации о событиях в Польше на территории СССР. Главному управлению по охране государственных тайн в печати при Совете министров СССР было поручено изымать



Ил. 4. Богдан Петрушка (1935–2022) — автор концепции памятника погибшим судостроителям в Гданьске, Польша (справа). (Фото из открытых источников)

из розничной продажи и подписки книги и другие издания и направлять их в спецхранилища [6, 7].

В 1981 г. после введения в ПНР военного положения генералом Войцехом Ярузельским скульптор Густав Земла демонстративно выходит из Польской объединенной рабочей партии. Вокруг него гаснут, как он сам выразился в интервью со мной, «юпитеры прессы» [8]. Его лишают заказа на создание в СССР в Рязанской области памятника польско-советскому братству по оружию. Его имя перестают упоминать в СССР. Но неожиданно он получает заказ на оформление нового костела в Мейстройовицах под Краковом, который освещает папа римский Иоанн Павел II. Густав Земла создает лучший портрет папы-поляка, сделанный с необыкновенным сходством. В Кракове на Вавельском холме устанавливают созданную им статую Иоанна Павла II к «вящей зависти» и неудовольствию краковских коллег.

Тем не менее, в 1984 г. устанавливается памятник советско-польскому братству по оружию в Сельцах на Оке в Рязанской области (ил. 5), где формировалась 1-я Армия Войска Польского, авторы Болеслав Хромы, Станислав Хохула, Яцек Сарпату. К этому моменту информация о положении в Польше и состоянии искусства в этой стране значительно ограничена для распространения в СССР и допускается только в дозированном и одобренном руководством виде.

В 1990-е и 2000 гг. в российской печати появляются публикации и интервью с Густавом Землой и Марианом Конечным. В частности, в еженедельниках «Эхо планеты», «Профиль» и «Московские новости» выходят интервью П. Черемушкина с этими скульпторами. «Профиль» публикует интервью с Землой под заголовком «Душа — не зубная паста»



Ил. 5. На церемонии открытия памятника советско-польскому братству по оружию в Сельдах-на-Оке (Рязанская область) в 1984 г. присутствовали советские и польские военачальники. Слева направо: Маршал Советского Союза В. Г. Куликов, первый секретарь Рязанского обкома КПСС Н. С. Приезжев, маршал Советского Союза Д. Ф. Устинов, генерал армии Войцех Ярузельский, министр обороны ПНР Флориан Сивицкий.
Фото МИА «Россия сегодня»

[9], а «Московские новости» — интервью с Марианом Конечным под заголовком «Крепостной города Кракова». Цель этих публикаций — показать, что скульпторы, которые были закрыты для российской общественности из-за политических обстоятельств периода военного положения, продолжают творить и создавать новые произведения.

Однако в этот период в России предпочитают не замечать, что в Центральной Европе и в Польше явно просматривается тенденция к установке памятников ранее запрещенным национальным героям, героям битвы под



Ил. 6. Польский скульптор Густав Земла и Пётр Черёмушкин в мастерской на улице Окоповой в Варшаве (2013) во время съемок документального фильма «По следам павших монументов» (компания «Мириам-медиа»)

Монте-Кассино, жертвам коммунистических репрессий и крупным католическим священнослужителям и политикам. В частности, основателю независимой Польши Юзефу Пилсудскому, прimate Польши кардиналу Стефану Вышинскому (ил. 7), папе римскому Иоанну Павлу II, президенту США Рональду Рейгану.

Открытый в 1995 г. в Варшаве памятник убитым и замученным на Востоке (автор Максимилиан Бискупский, 1958 г. р.) вызвал недовольство посольства Российской Федерации в Польше (ил. 8).

В восприятии процессов, происходящих в странах Центральной Европы, в российских СМИ акцент делается на снос памятников Красной армии в Польше, Чехии и Венгрии.

В монументальной скульптуре как ни в каком другом жанре отражается текущая государственная историческая политика и политика памяти [10]–[12]. Вместе с тем происходит девальвация и размывание художественных качеств, утрачивается мастерство скульпторов-монументалистов, что приводит даже к появлению таких терминов как «девальвация памятника» или «монументальный мусор». Грандиозные политические перемены, связанные с перестройкой, распадом СССР и советского блока, смена поколений в российской и центральноевропейской художественной среде привели к изменению тематики и героев



Ил. 7. Памятник примасу Польши кардиналу Стефану Вышинскому (1987) в Варшаве. Скульптор Анджей Ренес. Рисунок Петра Черёмушкина (1988)

памятников и памяти. В странах Центральной Европы происходит отказ от так называемых советских ценностей, сносятся памятники советским воинам и военачальникам. Устанавливаются новые памятники национальным героям таким как покойный президент Республики Польша Лех Качиньский, погибший в авиакатастрофе под Смоленском в 2010 г. (ил. 9).

Не всегда эти произведения монументального искусства обладают высокими художественными качествами. У нас можно услышать огорчение и разочарование сносом советских памятников в Польше, Чехии и Венгрии. Приходится констатировать, что процессы, происходящие в монументальной скульптуре Польши и стран Центральной Европы,



Ил. 8. Варшава. Памятник убитым и замученным на Востоке (1995).
Автор Максимилиан Бискупский (1958 г. р.)

оказались на периферии интересов нашей общественности и специалистов, и своим докладом мы хотели бы восполнить этот пробел.

Литература

1. *Герасимов, А. М.* За социалистический реализм // Мысли художника: сб. — Москва: Изд-во академии художеств СССР, 1952. — С. 203.
2. *Уразова, Л. Н.* Ксаверий Дуниковский. — Москва: Изобразительное искусство, 1986. — 244 с.
3. *Styczyński, J.* Twórca i dzieło. — Warszawa: Interpress, 1976. — 200 s.
4. *Уразова, Л. Н.* Польские художники-реалисты. — Москва: Изобразительное искусство, 1979. — 240 с.
5. *Светлов, И. Е.* Скульптура Народной Польши. — Москва: Наука, 1976. — 304 с.
6. *Постановление Секретариата ЦК КПСС от 4 октября 1980 года «О некоторых дополнительных мерах по организации пропаганды и контрпропаганды в связи с событиями в Польше»* // РГАНИ. Ф. 89. Оп. 46. Д. 59. Л. 4–7.
7. *Постановление секретариата ЦК КПСС от 22 декабря 1980 года N 242/61 гс «О некоторых дополнительных мерах по контролю за распространением польской печати в СССР»* // РГАНИ. Ф. 89. Оп. 46. Д. 81. Л. 1–26.



Ил. 9. Памятник президенту Республики Польша Леху Качиньскому, погибшему в авиакатастрофе под Смоленском в 2010 г. Авторы: Станислав Швехович и Ян Ранишевский. Снимок сделан вскоре после церемонии открытия монумента в 2018 г. (Фото Петра Черёмушкина)

8. *Черёмушкин, П. Г.* Крылья скульптора Земли // Эхо планеты. — 1990. — № 9. — С. 44–46.
9. *Czeromuszkin, P.* Gustaw Zemla: “Dusza to nie pasta do zębów” // Новая Польша. Wydanie Specjalne. — 2005–2011.
10. *Черёмушкин, П. Г.* Война с памятниками в странах Центральной Европы и новые тенденции создания военных монументов в России // Победа — 75: реконструкция юбилея / под ред. Г. А. Бордюгова. — Москва: АИРО-XXI, 2020. — С. 55–87.
11. *Черёмушкин, П. Г.* Новые и старые памятники Центральной Европы: Польша, Чехия, Венгрия // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 2. — С. 45–62.
12. *Черёмушкин, П. Г.* 2020 г.: Дискуссия в СМИ и интернете в связи с демонтажом и созданием военных памятников в Центральной Европе и России // Журналистика в 2020 году: творчество, профессия, индустрия: сб. мат. Междунар. науч.-практ. конф. — Москва: Фак. журн. МГУ, 2021. — С. 120–121.

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПАМЯТНИКИ КИРОВСКА XX ВЕКА

В статье, на примере памятников г. Кировска выявляются стилистические и технические изменения, произошедшие в создании монументальной скульптуры XX в. Дается краткая характеристика исторического периода 1930–1991 гг., перечисляются все монументальные памятники (сохранившиеся и утраченные), которые были установлены в городе с начала образования до распада СССР. Дается описание не сохранившейся скульптуры этого периода и причины её утраты.

Ключевые слова: Кировск, Ленинградская область, монументальные памятники, наследие

Olga Yu. Yurieva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE MONUMENTAL MONUMENTS OF KIROVSK OF THE XX CENTURY

The article, using the example of the monuments of Kirovsk, reveals the stylistic and technical changes that occurred in the creation of monumental sculpture of the XX century. A brief description of the historical period of 1930–1991 is given, and all the monumental monuments that were erected in the city from the beginning of its formation to the collapse of the USSR are listed. The description of the non-preserved sculpture of this period and the reasons for its loss is given.

Keywords: Kirovsk, Leningrad region, monumental monuments, heritage

XX век оставил глубокий след в истории всего человечества. Смена государственного строя и Великая Отечественная Война, происшедшие в этот период на территории России, стали причиной глобальных перемен в жизни русского народа. Поэтому неслучайно эти события нашли выражение в монументальных памятниках, которые были установлены в это время.

Цель статьи: выявить и проанализировать на примере памятников Кировского района стилистические и технико-технологические изменения в монументальной скульптуре XX в.

Город Кировск выбран не случайно, это один из районных центров Ленинградской области, чье возникновение и формирование неразрывно

связаны с историей развития нового Советского государства, в монументальной скульптуре которого ярко отразились стилистические и технико-технологические изменения по отношению к прошлой эпохе.

В результате исследования имеющихся архивных документов, опроса местных жителей — ветеранов и детей войны, а также изучения научной литературы [1]–[7] автором статьи было выявлено, что возникновение г. Кировска, как и других рабочих посёлков в Ленинградской области, связано с приходом к власти большевиков во главе с В. И. Лениным и принятием на съезде партии проекта индустриализации и электрификации страны Советов, так как закладка города связана со строительством Государственной электростанции ГРЭС № 8, самой мощной на тот момент электростанции в Советском Союзе, запущенной в 1933 г. [3, 6].

Кировск (ранее Невдубстрой) — российский промышленный город, был основан в 1929 г. под руководством С. М. Кирова. В 1940 г. посёлок Невдубстрой был переименован в рабочий посёлок имени Кирова, и только 5 ноября 1953 г. указом Президиума Верховного Совета РСФСР был преобразован в г. Кировск.

Несмотря на сложности и катаклизмы Советского времени — 1917–1991 гг., монументальное искусство продолжало жить и развиваться. У монументалистов наступает благоприятное время для проявления своих профессиональных качеств. С 1922 года повсеместно начинают устанавливаться памятники политическим и партийным деятелям молодого государства: Марксу, Энгельсу, Ленину, Дзержинскому, Сталину и их сподвижникам, не был исключением и г. Кировск.

В материалах архива центральной библиотеки Кировска хранится подборка газеты «Ладога» 1960–1990 гг., из которой можно почерпнуть подробности установки монументальных городских памятников. К примеру, в районной газете «Ладога» от 7 ноября 1987 года сохранилась статья, в которой говорится, что 5 ноября в торжественной обстановке на центральной площади Кировска был открыт памятник В. И. Ленину. В честь этого события прошёл митинг, на котором присутствовали члены Политбюро ЦК КПСС, делегаты 27 съезда КПСС, секретарь комитета ВЛКСМ и другие почётные гости. Памятник был выполнен командой скульпторов и архитекторов, возглавляемой заслуженным художником РСФСР В. Э. Горевым и архитектором Ю. И. Курбатовым. Памятник Ленину, установленный в 1987 г. в Кировске, стал последним монументом вождю в СССР. Владимир Ильич, подняв левую руку, делает шаг вперёд, навстречу будущим свершениям. Памятник с трудом успели выполнить в срок. Шестиметровая статуя вождя, отлитая из бронзы, стала одной из основных достопримечательностей города Кировска XX в. (ил. 1) [2].

Здесь важно подчеркнуть, что после смерти вождя была создана Комиссия ЦИК СССР по увековечиванию памяти В. И. Ульянова-Ленина. Перед художниками-портретистами были поставлены жёсткие требования — документальное сходство с усопшим. Для этого надо было работать

по фотографиям, а принимать завершённые работы должны были люди, лично знавшие Ильича.

Вторым по значимости монументальным произведением г. Кировска считается шестиметровый монумент, посвящённый С. М. Кирову, в честь которого назван город. Памятник установлен на Театральной площади (улица Советская) в 1952 г. напротив Дворца культуры. Работа была выполнена уже хорошо известными в 1950 гг. художниками: скульптором Н. В. Томским и архитектором Е. А. Левинсоном. Бронзовая скульптура Кирова в полный рост установлена на гранитный постамент,



Ил. 1. Памятник В. И. Ленину.
Скульптор В. Э. Горевой

мент, символизирующий трибуну (ил. 2) [5], [1]. Интересно отметить, что в одноимённом городке Кировске Мурманской области в 1938 г. уже был установлен памятник С. М. Кирову, автором которого является скульптор М. Г. Манизер, архитектор Е. И. Катонин. Если мы сравним эти два памятника, то увидим, что они отличаются только формой постамента.



Ил. 2. Памятник С. М. Кирову, г. Кировск. а) Ленинградская область.
б) Мурманская область

Следовательно, можно сделать вывод, что хорошие памятники с портретным сходством выдающихся личностей Советской эпохи, например, Ленина, Сталина, Кирова, Дзержинского и других партийных деятелей могли тиражироваться.

Если мы проанализируем вышеозначенные памятники, то можно отметить, что благодаря сохранившимся скульптурным портретам мы можем видеть, как реально выглядели легендарные личности, как меняется пластический язык монументальной скульптуры. В монументальной скульптуре стал доминировать стиль социалистического реализма, который отразился в обобщении и сдержанности пластических форм. Художники стараются избегать так называемой «буржуазной» манерности, осознанно делают свои произведения грубыми, обращаясь к таким материалам, как гранит и бронза. И если от гранитной глыбы надо было убрать всё лишнее и на это уходило много времени, то технология отливки из бронзы в разы сокращала сроки изготовления скульптуры. Отливали памятники из бронзы по старинной технологии. Но если древние мастера выполняли скульптуру в полный размер из воска, а затем покрывали её слоем глины и обжигали, то скульпторы XX в. выполняли скульптуру сначала из глины в полный рост, а потом переводили её в гипс для дальнейшего снятия формы и заливки. Отливали монументальные композиции из бронзы на заводе «Монумент скульптура», который функционирует и в настоящее время.

Мы рассмотрели скульптурные изображения С. М. Кирова и В. И. Ленина выполненные из бронзы в стиле социалистического реализма, в которых главное — портретное сходство, революционный дух, монументальность образа. Теперь обратимся к другому типу памятников г. Кировска, более камерным, выполненным из более дешевого материала — бетона.

В Кировске на улице Победы в 1950 г. был разбит «парк Пионеров», в котором установили скульптурные композиции из бетона, посвящённые пионерии: «Вожатая с пионерами», «Пионерка с пеликаном», «Пионер с барабаном», «Пионерка с флагом», «Пионер с горном». В этих работах отражена жизнь советских пионеров. Особенность каждой из этих скульптур — атрибутика: мячик, горн, барабан, флаг, букет цветов. Рядом с детьми в скульптуре тех лет нередко можно встретить собаку, кошку или даже пеликана. Каждая скульптурная композиция была установлена на пьедестал. К сожалению, парк не сохранился. Судьба скульптурных композиций неизвестна. Живой пример подобной композиции можно видеть в Санкт-Петербурге на входе станции метро «Пионерская» [5, 7].

Скульптуры из бетона отливали по той-же технологии, что и из бронзы — мастер-модель из глины, перевод в гипс, снятие формы и отливка из бетона. Отливали монументальные композиции из бетона также на заводе «Монумент скульптура».

Как мы видим, в творениях художников XX в., подобно зеркалу, отразились события, которые волновали общество. При помощи пластического языка скульпторами создаются уникальные монументальные образы,

посвящённые деятельности комсомольцев и пионеров, работе членов коммунистической партии 1930-х гг. Исключением не стали и героические события 1941–1945 гг.

Памятники, посвящённые Великой Отечественной Войне, занимают особое место в истории отечественного искусства Кировска. В 1941 г. город был захвачен германскими войсками. Освобождён в 1943 г. частями 67-й армии в ходе операции по прорыву блокады Ленинграда «Искра». В честь этой операции командой военнослужащих Ленинградского военного округа под руководством майора В. И. Дягилева был установлен технический памятник «Прорыв» — танк Т-34–85, который открыли летом 1967 г. Памятник-танк расположен вблизи Ладожского моста (ил. 3г).

За 1950–1970 гг. на территории города, помимо памятников Ленину и Кирову, были установлены ещё три бетонные скульптурные композиции. Каждая из них связана с местом братского воинского захоронения, так как с августа 1941 г. по январь 1944 г. на территории города погибло 240 тысяч наших солдат и офицеров. У въезда в город на территории кладбища в деревне Марьино находится памятник «Воину-освободителю», посвящённый воинам Советской армии и морякам-балтийцам, погибшим в боях при прорыве блокады Ленинграда в январе 1943 г. В их числе Герой Советского Союза рядовой Молодцов Дмитрий Семёнович. Памятник представлен в виде двухфигурной композиции: стоящего на посту солдата и коленапреклонённой женщины, возлагающей цветы. Памятник установлен в 1960 гг. (ил. 3а.). На улице Краснофлотской, напротив двухэтажного здания, где расположен издательский дом «Ладога», установлен ещё один памятник погибшим воинам Красной армии и морякам-балтийцам. В их числе — Герой Советского Союза Иван Фёдорович Шушин. Памятник представляет собой фигуру матроса, молчаливо застывшего в минуте молчанья над могилой погибших защитников города, дата открытия — 1965 г. (ил. 3б.). Третье братское захоронение, где покоится прах более пяти тысяч человек, расположено напротив стадиона имени Ю. А. Морозова по улице Советской. В этом месте был установлен четырёхгранный бетонный обелиск, на котором расположены барельефы из гранита с надписью: «Слава героям»; дата его открытия 1960 гг. (ил. 3 в.) [1, 4].

Подводя итог вышесказанному, отметим, что на примере анализа монументальных памятников г. Кировска наглядно видно, как с возникновением Советского государства в изобразительном искусстве сформировалось новое художественное направление — социалистический реализм. Новая стилистика повлияла не только на формирование художественного образа памятников, но и на выбор материалов из которых создавались эти произведения и на способы их обработки.

На территории Кировска в честь Великой победы был установлен ряд монументальных памятников из бетона и гранита, которые находятся в местах братских захоронений. Все скульптурные композиции представлены собирательными образами солдата-Героя, его матери, сестры или



а



б



в



г

Ил. 3. Памятники братских воинских захоронений Кировска: а) деревня Марьино; б) ул. Краснофлотская; в) ул. Советская; г) Ладожский мост, деревня Марьино. Фото автора

девушки, либо барельефными обобщёнными композициями, отображающими события 1941–1945 гг. Если памятники вождю и его сподвижникам требовали портретного сходства и устанавливались обычно на высокие пьедесталы в центре площади, то мемориальная скульптура, наоборот, должна была быть приземлённой и служить напоминанием современникам о событиях прошлого. Поэтому высота всех установленных памятников на братских воинских захоронениях Кировска не больше четырёх

метров. Все выполненные образы памятников реалистичны, но не имеют конкретного с кем-либо сходства. Город Кировск и его окрестности, где каждая пядь земли пропитана кровью погибших солдат, в наше время стали национальным историческим музеем.

Администрация города взяла под свою опеку реставрацию и сохранение памятников городской монументальной скульптуры XX в. К сожалению, большинство из них, которые были установлены до 1941 г. в городе, были уничтожены немецкими оккупантами. А у тех памятников, которые сохранились по счастливой случайности, не удалось определить их авторов, так как во время Великой Отечественной Войны все печатные архивы города были уничтожены, а художников-скульпторов, которые творили в начале XX в., нет с нами.

Литература

1. *Ильин, Е. В.* Этот знакомый и незнакомый Кировский район / Е. В. Ильин. — Санкт-Петербург: Любавич, 2007. — 203 с.
2. *Логинова, Е.* Как в Кировске памятник Ильичу открывали / Е. Логинова // Ладога. — 2012. — 21 апр. — С. 4.
3. *Носенко, Я. А.* 18 причин посетить Кировский район / Я. А. Носенко. — Санкт-Петербург: СИНЭЛ, 2017. — 104 с.
4. *Стоян, И. Н.* Здесь вся земля музей / И. Н. Стоян. — Санкт-Петербург, Любавич, 2015. — 117 с.
5. *Стоян, И. Н.* Кировский район / И. Н. Стоян. — Санкт-Петербург: Лигр, 2018. — 213 с.
6. *Суходымцев, О. А.* Кировск: мгновения истории / О. А. Суходымцев. — Санкт-Петербург: Голарт, 2021. — 184 с.
7. *Яровец, Н. Г.* Достопримечательности города Кировска. Ленинградская область 2015 / Н. Г. Яровец. — Кировск: Зайниеев А. У., 2015. — 21 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдеев Владислав Михайлович — старший преподаватель Русской христианской гуманитарной академии имени Ф. М. Достоевского, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Агафонова Анастасия Юрьевна — член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор, и. о. зав. кафедрой монументально-декоративной живописи Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Аксарин Юрий Анатольевич — доцент Санкт-Петербургского Политехнического Университета Петра Великого, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Александрова Яна Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Андреев Дмитрий Николаевич — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Антипина Дарья Олеговна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

Афраимов Давид Теймурович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Баранова Ирина Игоревна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Бахтияров Руслан Анатольевич — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Петровской академии наук и искусств, член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Белов Александр Владимирович — доцент Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Белова Марина Борисовна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Би Синьжань — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Цзинин, Китайская Народная Республика)

Бойко Яна Дмитриевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Букури Наталия Семеновна — старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Творческого Союза художников России (Москва, Россия)

Буланова Мария Олеговна — историк искусств, член Московского Союза художников (Москва, Россия)

Бунчужный Ян Петрович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Величко Анна Константиновна — заведующий экспозиционным отделом Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. И. Машкова, аспирант Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Волгоград, Россия)

Винит Бихари — доцент школы дизайна Читкара, университета Читкара (Пенджаб, Индия)

Воронина Светлана Павловна — старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Выговская Алиса Юрьевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Голубева Ольга Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Гордеева Екатерина Александровна — ведущий специалист информационно-библиографического отдела информационно-библиотечного управления Северо-Западного института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Санкт-Петербург, Россия)

Гордин Алексей Николаевич — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Гэ Цзюньбай — аспирант Российского института истории искусств (Чанчжоу, Китайская Народная Республика)

Долженкова Татьяна Ивановна — кандидат исторических наук, заместитель директора Советского социально-аграрного техникума имени В. М. Клыкова (Курск, Россия)

Доронин Дмитрий Юрьевич — преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Дружинкина Наталья Гавриловна — доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов, член Союза Художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Ефремова Людмила Александровна — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Иванов Александр Леонидович — профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, заслуженный художник России, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Варвара Николаевна — преподаватель государственного института экономики, финансов, права и технологий (Гатчина, Россия)

Изотова Маргарита Дмитриевна — заслуженный деятель искусств, председатель секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора Санкт-Петербургского союза художников России, действительный член Петровской академии наук и искусств, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Исаева Ольга Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Карпова Юлиана Игоревна — старший преподаватель Санкт-Петербургского Политехнического Университета Петра Великого, член Союза дизайнеров Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Ким Мария Павловна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Ковалева Валерия Андреевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Коржева Анастасия Гелиевна — художник-монументалист, член правления Фонда культурного и исторического наследия Гелия Коржева, член Московского Союза художников (Москва, Россия)

Корина Наталия Дмитриевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, научный сотрудник отдела выставок и международных программ Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Союза художников России, член Комиссии по искусствоведению и критике (Москва, Россия)

Кружкова Тамара Сергеевна — историк искусств (Москва, Россия)

Лагкуева Залина Ербековна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Литвинова Александра Владимировна — старший преподаватель Высшей школы технологии и энергетики Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза Дизайнеров Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Манин Юрий Аркадьевич — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Маринкович (Шпаковская) Светлана Евгеньевна — художник-реставратор, специалист по научной реконструкции живописи межобластного научно-реставрационного художественного управления, член Союза художников России (Вологда, Россия)

Нарзуллоев Зуфар Уктамович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Худжанд, Таджикистан)

Орловский Николай Петрович — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Паршикова Елена Александровна — научный сотрудник набережночелнинской картинной галереи имени Г. М. Хакимовой (Набережные Челны, Россия)

Петрова-Маслакова Марина Всеволодовна — доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Полозов Александр Федорович — заслуженный художник РФ, член Союза Художников России, член Петровской академии наук и искусств, член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина, председатель ОО «Гильдии живописцев»

Пономарева Ксения Сергеевна — кандидат технических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого Союза художников декоративно-прикладного искусства (Санкт-Петербург, Россия)

Попова Юлия Александровна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Прозорова Анна Владимировна — ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Прокопенко Александр Станиславович — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Репкина Вероника Юрьевна — член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Семенов Виктор Юрьевич — профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Сурова Екатерина Эдуардовна — доктор философских наук, профессор Военной академии связи имени Маршала Советского Союза С. М. Буденного, директор Центра изучения культуры факультета философии Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Суханова Таисия Сергеевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сысоев Владимир Петрович — действительный член Российской академии художеств, исполняющий обязанности члена президиума Российской Академии

Художеств, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза художников России, действительный член Санкт-Петербургской Петровской академии наук и искусств, секретарь Комиссии по искусствоведению Союза художников России (Москва, Россия)

Сычев Владимир Игнатьевич — преподаватель межрегионального центра реабилитации лиц с проблемами слуха, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Ткаченко Полина Михайловна — доцент Санкт-Петербургского Политехнического университета Петра Великого, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Туминская Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Угольников Алексей Владимирович — специалист отдела экспозиционно-выставочной деятельности Краснодарского краевого выставочного зала изобразительных искусств, студент Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Краснодар, Россия)

Филиппова Ольга Николаевна — искусствовед, ведущий специалист Российского государственного архива научно-технической документации (РГАНТД), член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Хвалов Сергей Александрович — доцент Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Черёмушкин Пётр Германович — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы, член Союза журналистов России (Москва, Россия)

Шаши Кала Сингх — доцент школы дизайна Читкара, университета Читкара (Пенджаб, Индия)

Юрьева Ольга Юрьевна — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

Д. О. Антипина Вступительное слово	3
--	---

ТВОРЧЕСТВО Г. М. КОРЖЕВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

А. Г. Коржева Мой отец — Гелий Коржев	5
---	---

В. П. Сысоев Структура образа в картинах фантастического цикла Гелия Коржева «Тюрлики»	14
---	----

О. А. Туминская Метанарратив фигуративности Г. М. Коржева.	40
---	----

М. О. Буланова Коржев — лидер художников-шестидесятников как философ.	49
--	----

Т. С. Кружкова Телесность и травма поколения в творчестве Г. М. Коржева.	63
---	----

А. В. Прозорова Выставка Г. М. Коржева в Русском музее (2024 год).	73
---	----

М. Д. Изотова Гелий Коржев. Трудные шаги к истине.	79
---	----

А. Ф. Полозов Художник, поднявший знамя.	86
---	----

Н. Г. Дружинкина Проблема интерпретации исторических фактов и литературных образов в русской живописи XIX–XXI вв. (на примере творчества Г. М. Коржева) . . .	95
--	----

Н. Д. Корина Русские истории кафе «Греко»	106
---	-----

Е. Э. Сурова Династичность и корпоративность в среде художников: новое средневековье	116
---	-----

А. К. Величко «Суровый стиль» в советском искусстве: философия направления	127
--	-----

П. М. Ткаченко, Ю. И. Карпова Горизонты сурового стиля: творчество Г. М. Коржева в контексте отечественного искусства.	133
--	-----

О. Н. Филиппова Поиск себя в искусстве (о творчестве Гелия Коржева)	143
---	-----

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В. М. Авдеев

Творчество заслуженного художника России В. А. Аноповой на примере мозаичных работ для офисных, промышленных и досуговых зданий 151

А. Ю. Агафонова, Н. П. Орловский

Кафедра Монументально-декоративной живописи Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова «Продолжая традиции отечественной монументальной школы» (посвящается юбилею — 200-летию РГХПУ им. С. Г. Строганова) 166

Д. О. Антипина

Художественный образ в графике Н. В. Козлова 174

Ю. А. Аксарин, Ю. И. Карпова

Монументальная скульптура и архитектурно-мемориальные комплексы в творчестве П. Л. Миронова 184

Я. А. Александрова

Роль эмальерных симпозиумов в эволюции искусства горячей эмали 193

Д. Н. Андреев

Тема Великой Отечественной Войны в монументально-декоративной скульптуре станции метро «Автово» 203

Р. А. Бахтияров

Значение изучения иконографических, стилистических и технико-технологических особенностей древнерусских фресок и мозаик в деятельности художника-монументалиста В. Н. Лупанова 1990–2000 гг. 219

Р. А. Бахтияров, Д. Р. Афраимов

Ар-деко в монументальном искусстве США 1920 гг. 231

А. В. Белов

Цвет как носитель информации в живописном произведении. 238

М. Б. Белова

Особенности трактовки истории Мексики в монументальных композициях Диего Риверы, Ороско и Сикейроса. 245

Би Синьжань

Влияние советской реалистической скульптуры на творчество Шигу Чжаогуана 252

Я. Д. Бойко

Влияние Византийской традиции на развитие монументальной живописи Древней Руси на примере Софийских соборов Константинополя и Великого Новгорода. 262

Н. С. Букури

Эскизы и картоны в творчестве советских художников-монументалистов . . 268

Я. П. Бунчужный Монументальное искусство Комсомольска-на-Амуре	280
Винит Бихари, Шаши Кала Сингх Художественное исследование формы, материала и структурной организации в монументальных скульптурах Балбира Сингха Ката	287
С. П. Воронина Монументальность в живописных и графических произведениях Фана Лицзюня	296
А. А. Выговская Анализ стилистического решения мозаичных композиций в оформлении станций метрополитена Москвы и Санкт-Петербурга 1940–1990 гг.	303
О. Н. Голубева Роспись холла дворца Коттедж в Петергофе как отражение взгляда на готику в эпоху романтизма	310
Е. А. Гордеева Архитектурное наследие комплекса построек Варшавского вокзала: современное состояние и перспективы ревитализации	317
А. Н. Гордин Тема научно-технического прогресса в творчестве В. Г. Бушуева.	323
Гэ Цзюньбай Произведения советского монументального искусства на сельскую тему в художественном оформлении павильонов ВСХВ — ВДНХ — Всероссийского Выставочного Центра.	331
Т. И. Долженкова Обращение к традиции резных икон в творчестве скульптора В. М. Клыкова (1939–2006)	345
Д. Ю. Доронин Памятник о памятной дате кавказских Минеральных вод	352
Л. А. Ефремова, Ю. А. Манин Новые росписи старейшего храма московского Данилова монастыря. Погружение в историю.	362
А. Л. Иванов Религиозная живопись Спасо-Преображенского собора в Выборге. Сохранение традиций и новаторство	377
В. Н. Иванова Европейские влияния в росписях храма Усекновения главы Иоанна Предтечи в Угличе.	384
О. А. Исаева Творчество женщин-художниц в контексте художественных практик мексиканского мурализма 1920–1940 гг.	391

М. П. Ким Православные образы в церковной живописи русского модерна: новые эстетические и символические интерпретации	403
В. А. Ковалева Стилистическое единство витражей готического собора Сент-Этьен г. Мец после реставрации.	409
З. Е. Лагуева, Р. А. Бахтияров Истоки образного решения монументальных скульптурных композиций Б. Д. Королева конца 1910-х — начала 1920 гг.	417
А. В. Литвинова Витражи в здании высшей школы технологии и энергетики	423
С. Е. Маринкович (Шпаковская) Опыт научной реконструкции иконостаса последней трети XVIII в. церкви Спаса Всемилоственного в с. Улома Вологодской области.	430
З. У. Нарзуллоев, Р. А. Бахтияров Образ меча как символа воинской и трудовой доблести в советской монументальной скульптуре второй половины 1940-х — 1980 гг.	439
Е. А. Паршикова Монументально-декоративная живопись Набережных Челнов в 1970–1980 гг. К вопросу изучения и сохранения наследия	445
М. В. Петрова-Маслакова Монументальность в творчестве Егора Щаблыкина.	451
К. С. Пономарева Напольные каменные мозаики в оформлении архитектуры Санкт-Петербурга	458
Ю. А. Попова, Р. А. Бахтияров Влияние европейского модернизма на стилистическое решение монументальных работ З. К. Церетели 1960-х гг	465
А. С. Прокопенко Особенности реализации пейзажного мотива в оформлении станций метро Санкт-Петербурга («Озерки», «Крестовский остров» и «Достоевская»).	471
В. Ю. Репкина Смальта в искусстве: от эпохи Древнего мира до Новейшего времени	483
Т. С. Суханова Национальная идентичность Итальянского монументального искусства в творчестве художников «Новеченто».	496
В. И. Сычев Монументалист, художник и педагог М. Г. Сагкоев	502
А. В. Угольников Мозаичное панно Анатолия Лукашова «Модулар» в Краснодаре как модернистский гимн научно-техническому прогрессу	510

С. А. Хвалов	
Витраж сквозь века. Живопись на стекле. Техника и технологии	522
П. Г. Черёмушкин	
Трансформация восприятия в СССР / России монументальной скульптуры Польши во второй половине XX — в первой четверти XXI века	531
О. Ю. Юрьева	
Монументальные памятники Кировска XX века	543
Сведения об авторах	550

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Часть I

Корректор М. Е. Казарина

Подписано в печать 10.03.2025. Формат 60 × 84 1/16.

Усл. печ. л. 32,32. Тираж 150 экз. Заказ 81

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26

