

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2024



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЧАСТЬ I

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

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

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Сборник научных трудов

ЧАСТЬ I

Санкт-Петербург
2024

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

А43 **Актуальные проблемы монументального искусства:**
сборник научных трудов. Часть I / под ред. Д. О. Антипиной,
Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова. — Санкт-Петербург:
ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024. — 556 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-2475-3
ISBN 978-5-7937-2478-4

Издание посвящено 125-летию со дня рождения выдающегося художника-монументалиста, живописца, графика, скульптора А. А. Дейнеки (1899–1969), 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 978-5-7937-2475-3
ISBN 978-5-7937-2478-4

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

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024
© Коллектив авторов, 2024
© Обложка, группа «ФОРУС», 2024
© Дизайн, Е. Г. Кольцова, 2024

Уважаемые коллеги! Дорогие друзья!

В этом году творческое сообщество отмечает 125-летие со дня рождения выдающегося мастера монументальной живописи Александра Александровича Дейнеки (1899-1969). Невозможно переоценить влияние этого живописца на последующие поколения художников. В советский период, во многом, благодаря личности А. А. Дейнеки, отечественное монументально-декоративное искусство стало активно развиваться. Талантливый и многогранный художник, воспевающий физическую красоту человека, а также величие и торжество его духа, явился одним из главных выразителей настроения эпохи.

К юбилею замечательного мастера приурочена в этом году ежегодная международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы монументального искусства», состоявшаяся 15–16 марта 2024 г. в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) по инициативе кафедры монументального искусства института дизайна и искусств. На пленарном заседании и генеральной секции прозвучали доклады, посвященные личности и творчеству Александра Дейнеки. Остальные традиционно освещали проблемы педагогики в искусстве, синтеза искусств в архитектурной среде, традиций и новаций в художественном творчестве, материалов и техник монументальной живописи.

Некоторые докладчики уже стали нашими постоянными участниками. Авторы статей сборника — это исследователи из России и стран дальнего и ближнего зарубежья: Москвы, Санкт-Петербурга, Волгограда, Гатчины, Екатеринбурга, Казани, Калининграда, Красноярска, Курска, Нижнего Новгорода, Омска, Орла, Ростова-на-Дону, а также Вьетнама, Индии, Китая, Палестины, Беларуси, Казахстана, Молдовы. Среди них теоретики искусства (искусствоведы, культурологи, философы), а также практики (художники и дизайнеры) из ведущих учебных заведений, музеев и научно-исследовательских организаций страны. Возможность опубликовать свои труды имели, как всегда, не только профессиональные исследователи, но и молодые аспиранты и студенты.

Кроме секционных заседаний конференции, по традиции состоялся круглый стол, «Монументалисты России. Сохранение и воссоздание памятников монументального искусства» совместно с кафедрами монументально-декоративной живописи МГХПА им. С. Г. Строганова, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, преподавателями Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, партнерами из Омска, Новосибирска, Иркутска, Екатеринбурга, Волгограда, Ростова-на-Дону. Участники конференции приняли участие в открытии международной выставки-конкурса «Творческая весна. Просторы Родины моей...». Преподаватели кафедры провели мастер-классы для всех желающих по мозаике, витражу, текстилю и художественной эмали.

Организаторы конференции выражают надежду на дальнейшее продуктивное научно-творческое сотрудничество на пути решения проблем современного монументального искусства! До встречи в следующем году!

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

ТВОРЧЕСТВО А. А. ДЕЙНЕКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

УДК 75.03:7.036.1 (47+57) Dejneka

В. П. Сысоев

Москва, Россия

Российская Академия художеств

НОВЫЙ МИР АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ

Через анализ графических и живописных работ А. А. Дейнеки, автор показывает не только особенности индивидуального стиля художника, заключающиеся в динамической насыщенности формы, но и акцентирует внимание на том, что в своих работах он создает образ «нового мира» — советской эпохи — в котором человек полон душевных и физических сил, наделен правом свободно распоряжаться личной судьбой. Автор подчеркивает, что если взглянуть на прошедшее сквозь призму дейнековского творчества, то общечеловеческое значение советской эпохи станет вполне очевидным, обретет в сознании новых поколений поэтически справедливое, ценностное измерение.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, бег, набросок, спорт в творчестве Дейнеки, оборона Севастополя, образ советской эпохи

Vladimir P. Sysoev

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

ALEXANDER DEINEKA'S NEW WORLD

Through the analysis of creativ works by A. A. Deineka, the author shows not only the peculiarities of the artist's individual style, which consist in the dynamic saturation of the form, but also focuses on the fact that in his works he creates the image of a «new world» — the Soviet era — in which a person is full of mental and physical strength, endowed with the right to freely dispose of a personal destiny. The author emphasizes that if we look at the past through the prism of Deinek's work, the universal significance of the Soviet era will become quite obvious, it will acquire a poetically fair, value dimension in the minds of new generations.

Keywords: A. A. Deineka, running, sketch, sport in Deineka's work, defense of Sevastopol, the image of the Soviet era

Еще в прошлом столетии за Денекой прочно закрепилась репутация художника, создававшего солнечные, жизнерадостные образы нового мира, склонного оценивать свершения настоящего с высоты великих целей будущего. При этом никто из современников не решался зачислить мастера в разряд мечтателей-утопистов завлекающих зрителей моделями грядущего всеобщего счастья. Всем было ясно — та цивилизация, которую он изображает в своих картинах существует на самом деле, развивается ускоренными темпами благодаря титаническим усилиям одухотворенного, деятельного народа. Произведения Дейнеки несут на себе отчетливую печать культурно-эстетического кода советской эпохи, воссоздают реальную атмосферу всеобщего созидательного порыва, безраздельного революционного энтузиазма.

В своей ранней журнальной графике и плакатах, в живописных работах двадцатых-тридцатых годов художник редко изображает человека в статическом состоянии. Ему интересны человеческие характеры, сложившиеся в процессе созидания нового общества, проявившие высокое мужество в защите завоеваний революции. Среди персонажей его картин и рисунков шахтеры, рабочие заводов и работницы фабрик, военные моряки, лётчики, спортсмены, городская и сельская молодёжь, активно участвующая в процессе социального обновления страны. Этим людям не свойственно сидеть без дела. Они не склонны предаваться долгим размышлениям, предпочитают действовать, тратить внутреннюю и физическую энергию на достижение конкретного результата.

Для того чтобы убедительно передать динамику, неожиданную красоту мира спорта, индустриального труда, отобразить пластичным языком стремительные передвижения автомобилей, торпедных катеров, воздушные маневры аэропланов требовались новые средства выражения, которые нередко приходилось добывать посредством синтеза разных видовых и жанровых форм.

Если в двадцатые годы Дейнека зарекомендовал себя как остро чувствующий запросы времени технически разноплановый график, то в дальнейшем он найдет органичное для себя сочетание линии, цвета и светотени идеально приспособленное к делу эстетического освоения прежде невостребованных мотивов, порожденных жизнью и техникой.

Не так давно один московский коллекционер познакомил меня с небольшой по размеру дейнековской работой «Бег» (1930) нигде ранее не зацветившейся и потому особенно интересной для исследователя. Метод сравнительного анализа позволил установить, что данная вещь является подготовительным эскизом к большой картине «Бег» (1930), хранящейся в Национальной галерее современного искусства (Рим. Дворец Боргезе).

Её не лишенный напряженного драматизма живописно-пластический и ритмический строй идентичен найденной в эскизе формуле движений трёх спортсменов, охваченных неистовым стремлением вырвать на финише победу. «Взрывная» тектоника композиции, экспрессивные свой-

ства рисунка и колорита побуждают воспринимать изображенную сцену состязания бегунов в нарастающем темпе почти физически чувствовать скорость движения, прежде не определявшую качество образа.

Между эскизом и большой картиной (150 × 120) нет принципиальных различий. Внесенные в структуру полотна уточнения не затронули смыслового ядра композиционной схемы, имели своей целью усилить ритмическую слаженность и двигательную активность фигур. В обоих случаях подача жизненного материала лишена оптической иллюзорности, подчинена задаче как можно точнее выразить динамическую правду спортивного состязания.

Свойственная обеим работам динамическая насыщенность формы станет неотъемлемой особенностью индивидуального стиля Дейнеки, войдет в состав отличительных признаков новой художественной культуры, рожденной Революцией. Своей архитектурной, пластической экспрессией рассмотренные произведения родственны целой группе картин на сюжет спортивного бега: «Бег. Женский кросс» (1931), «Бег» (1932–1933, ГРМ (вариант картины 1930, галерея Ка' Пезаро, Венеция)), «Бег» (1934). В картине «Бег» (1935) динамика бега представлена в максимальной концентрации. Тела спортсменов словно обмениваются между собой зарядами двигательной энергии, ускоряющими темп движения группы в целом. Обобщенная характеристика фигур соответствует анонимному характеру условной среды, лишенной признаков, уточняющих место и время действия. Изображенные на одной плоскости без учета перспективных сокращений в глубину они образуют слитное, пластичное целое доходчиво изъясняющее внутренний смысл жизненного явления. На данном этапе художника в большей степени интересует формально-эстетическая ценность спорта как такового. Пока личному своеобразию спортсменов, физкультурников он уделяет меньше внимания, чем особенностям типажа, позволяющим узнать в облике человека представителя определенной социальной группы людей. В большинстве своём — это рабочая, вузовская молодёжь, ставшая хозяином собственной судьбы, отдающая спорту досуг, участвующая в созидательной работе народа.

В недолгий период официального поощрения идей вульгарной социологии работы Дейнеки на спортивную тему нередко подвергались не всегда добросовестной критике. В художественной среде находились люди утверждавшие, что Дейнека за спортом прячет своё политическое лицо, реализует замыслы далекие от насущных нужд и запросов пролетариата. Впрочем, критиков, оценивавших текущую художественную практику с позиций демонстративной партийности, было не много и серьёзно помешать поступательному развитию советского искусства они не смогли. Один из авторов, сумевший подсунуть на рецензию Сталину сигнал монографии о творчестве Дейнеки, вынужден был довольствоваться одним единственным словом вождя, начертанным на обложке издания. «Галиматья» — написал красным карандашом суровый рецензент.

Взятый Дейнекой на вооружение метод постижения и художественного претворения подвижной, не способной позировать натуры логичен и творчески эффективен. Художника часто можно было видеть на стадионах за рисованием характерных эпизодов спортивных состязаний. В моментальных, снайперски схваченных по горячему следу набросках он фиксировал наиболее плодотворные моменты в движениях спортсменов, на основе которых впоследствии компоновал итоговую, внутренне организованную систему форм, связей, отношений позволяющую прочувствовать развитие многофигурного сюжета во всей его многомерности. Художника восхищали пленяющие высокой жизненной правдой, совершенные с эстетической точки зрения рисунки с изображением спортивных сцен, украшающие сферическую поверхность античных ваз. Нанесенные на твердую материальную основу они не нуждаются в объёмном рельефе, хорошо смотрятся в двухмерной форме, побуждающей переносить образную и смысловую нагрузку на линейные контуры. Однако при использовании схожего приёма в станковой картине обнаружилась его недостаточность для изображения объективной трёхмерности вещей, необходимой для придания образу материальной убедительности. Даже в ранних композициях «Оборона Петрограда» (1928, ЦВМС) (ил. 13), «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ), подчеркнуто дистанцированных от эстетики традиционного натурализма художник в трактовке фигур и пространства использует глубинные измерения, достигает определенного равновесия между объёмом и плоскостью. Цикл картин, созданных в 1932 г. включающий такие шедевры, как: «Мать» (1932, ГТГ) (ил. 3), «Спящий ребенок с васильками» (1932, ГТГ) (ил. 12), «Игра в мяч» (1932, ГТГ) (ил. 11), «Футболист» (1932, КОКГ им. А. А. Дейнеки), «Утренняя зарядка» (1932, ГТГ) (ил. 4) демонстрирует новый подход к эстетической форме, характеризующийся безошибочным чувством меры, органичной для человеческого восприятия системой пропорций, цветовых и пространственных отношений. В окружающей реальности художнику открылись никем не освоенные источники современной красоты и поэзии, под воздействием свежих жизненных сил и духовных импульсов знакомая мелодия спорта зазвучала по-новому в лирическом ключе.

Авторская интонация, близкая голосам проникновенной поэзии, слышится в картине «Утренняя зарядка», на которой изображено утро молодой семьи. Пластический ритм вольных упражнений супружеской пары, ладные, упругие формы их тренированных тел, оттененные строгой орнаментикой ковра, образуют динамически напряженную композицию уравновешенную и замкнутую по краям шаровидными объёмами больших мячей. Свойственная их движениям особая спортивная грация, одухотворенная пластичность и гармоничная слаженность сродни грекам классической поры. Эллинский дух витает в других произведениях мастера «На балконе» (1931, ГТГ), «Мать», «В обеденный перерыв. В Донбассе» (1935, ЛНМИ, Рига). Можно приписать подобные реми-

нисценции индивидуальному мироощущению автора, но скорее они проистекают из реального характера и ясной определенности сложившихся общественных отношений.

Философия социальных преобразований на принципах народовластия и человеческой солидарности предполагала приобщение граждан советской державы к сокровищам мировой гуманистической культуры. Сближение Дейнеки с идеально-возвышенным искусством классической Греции, европейского Ренессанса выглядит совершенно естественным и логичным. Именно в таком контексте следует оценивать содержание картины «Мать», выразившее сущность идеала прекрасной человечности. Показательно, что зарубежные художники, рассуждавшие почти в те же годы о связях современного искусства с греческим художественным наследием, редко принимали в расчет духовную сферу человека, сводили разговор к обсуждению технических аспектов подобного взаимодействия. Примечателен в этом отношении главный тезис из «Каталонского антихудожественного манифеста», подписанного знакомыми именами Сальвадора Дали, Луиса Монтайа, Себастьяна Гаша. Призывая читателя не искать в манифесте вежливости и веских доводов, названные авторы утверждают, «... что спортсмены ближе к духу Греции, чем наши интеллектуалы, что спортсмен, не тронутый знанием и не ведающий художеств лучше поймет современное искусство, чем подслеповатые умники, отягченные ненужной эрудицией. Греция жива в чертеже авиационного мотора, в не претендующей на красоту фабричной спортивной ткани, в американской футболке...» [1, 244–245].

Дейнека внес весомый вклад в раскрытие человеческой и художественной ценности объектов, казавшихся малопривлекательными рядом с традиционной, бесспорной красотой природных явлений. В лице Дейнеки сфера индустриального труда, промышленного производства, мир самолетов, автомобилей, грузовых поездов нашли своего увлеченного выразителя. Привнесенные в жизнь людей техническим прогрессом, изменившимся социальным укладом феномены он конечно воспринимал эстетически, с точки зрения того особого наслаждения, которое они способны доставить людям. Его не смущало утилитарное назначение ткацкого станка или торпедного катера, он справедливо считал эти объекты важнейшим элементом творческой деятельности человека в целом, заслуживающим проникновенного осмысления и художественного освоения. При этом выраженное мастером образное содержание охватывает разные стороны человеческого бытия. Экспрессивно-выразительные, декоративные свойства эстетической формы, высокие качества земных вещей способны ассоциировать процесс осуществления социальной цели, перспективы развития страны, вытекавшие из её революционного прошлого.

Дейнека ясно сознавал, что все главные начинания и деяния последующих лет так или иначе предопределены этим прошлым, вытекают из самого существа широкого освободительного движения. В этой связи

уместно рассмотреть концепцию и форму её изложения в картине «Оборона Петрограда» (1928). Обе инстанции сформированы окружающей общественной средой, претворяют опыт эстетического восприятия и образного мышления молодого художника, интенсивно и концентрированно осязающего ход истории, судьбоносные последствия революционной борьбы.

Представленное на полотне сравнительно небольшое количество фигур, размещенных на одной плоскости по правилам фризовой композиции воспринимается неисчислимым народном войском, образующим вокруг Петрограда движущееся кольцо обороны. Для воплощения задуманного автор мастерски использовал возможности двухъярусной композиции позволившей развернуть шествие по двум разным направлениям, каждое из которых имеет своё отличное от другого внутреннее обоснование и психологическое звучание. Движение раненых на мосту окрашено в трагические тона, его участники вызывают сочувствие, без привкуса избыточного страдания, преисполненных высокого гражданского пафоса. В нижнем регистре картины, чеканя шаг, к фронту движется отряд вооруженных рабочих. Общий цвето-пластический и ритмический строй группы, сурово-сосредоточенное выражение лиц кажутся овеществленным символом клятвы защитить город, отстоять завоевания революции. Усиливает выразительность сцены другая метафора. Закаленный металл конструкций моста подчеркивает волевою решимость людей, идущих сражаться с вражеским войском генерала Юденича, и одновременно служит естественным постаментом для тех, кто возвращается с полей сражения. В художественной структуре картины мы сталкиваемся с целой гаммой обобщающих значений и аналогий, наглядно переданных через зримую драматургию образа и чувственно осязаемый: объём содержательных представлений, вложенных в эстетический код формы. Необычайно «информативна», внешне простая, лаконичная речь художника, не затрагивающая мелких вопросов и частных, обращенная к сути исторического движения, социальной истине века.

В «Обороне Петрограда» мы имеем дело с конкретным историческим событием, посредством художественного истолкования поднятым на уровень всеобщего понятия, обобщающей формулы бытия целого народа. В основе творческих начинаний мастера лежат жизненные факты, эссенция подлинных настроений и стремлений людей. В свою картину Дейнека вписал несколько конкретных личностей, ставших прототипами типических героев, но при этом сохранивших портретные черты. На эту способность молодого художника посредством некоторой «усредненности» выражения лица устранять разделительную черту между индивидуальностью и типом обратил в своё время внимание известный советский искусствовед Д. Е. Аркин. «Дейнека не показывает «абстрактной, «самодовлеющей» массы, в море которой теряются индивидуальные черты её составных элементов. Напротив того, художник расчленяет композицию, четко вырисовывая отдельные фигуры ... Одновременно он объединяет

ряд отдельных фигур в коллективное целое особым художественным приёмом: некоторые характерные черты одной фигуры, варьируясь, отчетливо повторяются в характеристике всех «действующих лиц» картины. И благодаря этой своеобразной множественности единого типа зритель воспринимает даже немногочисленный ряд человеческих единиц как большой, органически объединенный коллектив» [3, с. 16]. Некоторые характерные черты, о которых говорит Аркин вряд ли являются знаком сходства с конкретным жизненным прототипом, скорее избранная сумма общих признаков свидетельствует о принадлежности членов боевой рабочей дружины к определенному социальному типу людей, готовых беззаветно защищать интересы своего класса.

Над своей картиной Дейнека работал в годы активной деятельности в агитационно-массовых журналах «Безбожник у станка», «У станка», «Красная Нива», в которых реальная повседневная жизнь молодой советской республики освещалась с четких партийных позиций, нередко в категориях едкой сатиры на классовых врагов революционного пролетариата.

В основе большинства журнальных рисунков Дейнеки лежат жизненные наблюдения, обобщающие выводы естественно вытекавшие из знания обстановки и реального расклада политических сил в прошлом и настоящем. Немалая часть черно-белых и цветных литографий, воспроизведенных в названных журналах выстроена по формуле контрастного сопоставления типажа, олицетворяющего в одном случае паразитический образ жизни старосветских помещиков и новоявленной буржуазии, в другом пропагандирующего трудовой способ существования крестьян и рабочих нового советского склада. Откровенно пропагандистский смысл рисунков, фраппирующая изобретательность в подаче изобразительного материала не умаляет выразительных достоинств рисунков. И сегодня мы с неслабеющим интересом следим за живыми действиями персонажей, отвечающими внутренней логике реальных событий и бытовых ситуаций. В обрисовке людей художник продуктивно использует гротеск, гиперболу, смелые, неожиданные ракурсы и пространственные смещения, мгновенно проясняющие и верно оценивающие важную суть злободневных явлений эпохи.

Свою деятельность иллюстратора агитационно-массовых изданий Дейнека начал в 1924 г., поступив на работу в многотиражный журнал «Безбожник у станка». Почти сразу он зарекомендовал себя ярким, самобытным автором со своим образным видением и пониманием мира. Художественной частью в журнале заведовал Д. С. Моор, блистательный мастер, привнесший в журнальную графику традиции плаката времен гражданской войны, предложивший и успешно реализовавший новый принцип построения художественного журнала, согласно которому, репродуцированное изображение уже не являлось лишь иллюстрацией к тексту, а становилось основным элементом, формировавшим идейно-публицистический стиль и художественную структуру журнала.

На основе этого общего стиля, демократичного в отношении языковой дифференциации, объединились художники разных индивидуальных манер и творческих темпераментов. Они составили дружный, монолитный коллектив мастеров, близкий к тому, о котором Дейнека будет мечтать, как о главном условии решения волновавшей его проблемы создания целостного монументального ансамбля. Да и само творчество графиков, молодых литераторов, фотографов, технологов сознательными усилиями которых решались задачи просвещения, воспитания, психологической адаптации к новым условиям было проникнуто идеей синтеза искусств, слияния его разных видов и жанров. Графические работы самого Дейнеки преломляли в себе близкие ему достижения поэзии, театра, кино, фотографии, дизайна, конструктивной архитектуры.

Проходившая в интенсивном, ускоренном режиме работа журнального художника требовала острого зрения, цепкой памяти, творчески сильного воображения, способного продуктивно работать при наличии запаса живых впечатлений, точного знания фактов и ведущих тенденций в развитии общества. Приучив себя работать по представлению и горячему следу от увиденного, Дейнека не упускал случая, чтобы пополнить копилку собственных наблюдений и представлений о жизни страны. Позднее вспоминая минувшие дни он скажет: «... в ту пору я ездил больше, чем когда-либо: я работал в шахтах Донбасса, был в подмосковных шахтах, ездил по колхозам и видел как они создаются, работал на московских фабриках и заводах» [4, с. 85].

Натурные зарисовки, сделанные во время поездок, служили основой для создания журнальных рисунков, корпеть над которыми долго удавалось крайне редко, из-за жесткого регламента, установленного редакцией на производственный цикл выпуска очередного номера журнала. Редакционные задания приходилось выполнять в сжатые сроки, работая без раскочки в ускоренном темпе, используя максимально экономные, предельно эффективные средства. Природа наделила Дейнеку особым даром, позволявшим при восприятии явления видеть главное, с первого взгляда различать в его глубине «золотое зерно» будущего образа.

В двадцатые годы Дейнеке казалось, что время художников, культивировавших рафинированную, утонченную красоту формы, прошло, в основных областях человеческой деятельности шли процессы, возникали ситуации, располагавшие к поискам новых образных систем способных мощно, заразительно отобразить суровый профиль эпохи, нелегкий труд, аскетичный быт людей, не жалевших усилий для сотворения более совершенной реальности.

В серии рисунков 1924 г., исполненных для журнала «У станка», художник использовал приём сплошной заливки формы черным цветом, возложив центральную смысловую функцию на силуэты фигур. Силуэт в трактовке Дейнеки — аналог большой формы, лишенной промежуточных структурных особенностей, но помнящей об их существовании, побу-

ждающей зрителя к домысливанию деталей фигуры, черт лица, признаков душевного состояния. Делая наброски с работающими людьми, художник схватывает мгновенные позы шахтеров, улавливает в их телодвижениях, жестах следы предшествующих и последующих моментов динамической ситуации. Иногда форма только намечена упругим, порывистым контуром, местами внезапно обрывающимся, усиливающим эффект недосказанности, требующим мысленной дорисовки.

В графическом цикле посвященном Донбассу присутствуют базовые элементы индивидуального стиля Дейнеки: новый жизненный материал и не менее своеобразная художественная пластика, тождественные психофизическому складу личности способы группировки фигур и организации экспрессивно-выразительного художественного пространства. Представшие взору художника в знаменитом шахтерском крае события захватили его своей динамикой, подъёмом коллективной энергии, волевым настроением людей, полных решимости справиться с любыми трудностями на пути возрождения необходимого стране угольного бассейна. В атмосферу трудового кипения, самоотверженной борьбы за лучшее состояние жизни нас погружают рисунки:

«Наша взяла. Поднимаем производство» (1924), «Перед спуском в шахту» и (1924), «В Донбассе» (1925) (ил. 1). Центральное место в последней композиции занимает фигура работницы, переходящей железнодорожный путь по висючей ферме стального моста. В её облике различимы приметы нового человека, чуждого внешнему принуждению, полного душевных и физических сил, наделенного правом свободно распоряжаться личной судьбой. Обладая гармоничным, целостным сложением она кажется осязаемо материальной по сравнению с более плоскостным силуэтом другой женской фигуры шагающей следом, в чью обязанность входит «закрепить» плоскость листа.

Конечно, было бы натяжкой утверждать, что герои рисунков, посвященных шахтерскому труду совершили необратимый рывок из царства необходимости в царство свободы, их приземистые фигуры, сформированные тяжелым физическим трудом пропорции, строгие, серьезные лица достаточно красноречиво свидетельствуют о тех сторонах шахтерской профессии, что требуют сурового мужества, особой выносливости. Оказываясь в пространстве образной жизни элементы грубоватой житейской прозы обретают если не прекрасную, то вполне художественную видимость, расширяют и актуализируют смысловой объём изображения. Художник не желает облагораживать не совсем приятный для глаз жизненный материал, компенсирует недостаток эстетических свойств в предмете, ясно выраженным отношением к его человеческой и общественной ценности. Он не стремится растворить увиденное в Донбассе в субъективных переживаниях и отвлеченных эстетических представлениях. В его рисунках витает дух суровой жизненной правды, вибрирует нерв большого, настоящего дела.

Герои рисунка «Перед спуском в шахту» люди особой, жизнестойкой породы, привычные к риску, опасностям избранной профессии, тяжелый труд в подземном штреке наложил на их облик специфический отпечаток. Выразительные свойства дейнековской пластики позволяют зрителю прояснить их внутреннее состояние, помыслы людей, готовящихся приступить к выполнению всем необходимой, важной работы. Через год рисунок послужит художнику эскизом для создания монументального панно, в котором дальнейшее развитие получают творческие принципы, выработанные в графике. Реализованные в ином размере и материале они обнаружили жанровый универсализм, способность к участию в решении проблем монументального искусства. Впрочем, монументальность — качество изначально присущее дейнековскому стилю обусловленное его мировидением и врожденным свойством мыслить образ в категориях современного эпоса. Родовые особенности большой формы наглядно представлены в структуре рисунков: «Работница у ткацкого станка» (1925), «С вагонеткой в Донбассе» (1925), «У моря» (1929), в плакатах «Механизируем Донбасс» (1930), «Физкультурница» (1933), в ряде других графических произведений. Монументальное начало находит место в работах мастера, бичующих старые и новые пороки общества, но особенно эффективно применение приёмов, дающих возможность широкого толкования темы, укрупняющих форму и содержание образа при возникшей необходимости суммировать в изобразительной пластике достоинства явлений вызывающих светлое чувство радости.

Энергией деяния заряжены сюжеты и формы ранних картин Дейнеки «Перед спуском в шахту» (1925, ГТГ) (ил. 2), «На стройке новых цехов» (1926, ГТГ). Реальность, воссозданная в последней композиции, интерпретирована автором с позиции живой мечты, на основе достижений настоящего рискнувшего предложить зримую явь действительности, сотворенной по более совершенному образцу, включающему все элементы высокого общественного идеала.

Как всегда, у Дейнеки драматургия сцены строится на подсказанных жизнью неистребимых контрастах и оппозициях, предполагает взаимодействие двух речевых потоков, исходящих из насыщенного ассоциациями подтекста и предметного состава изображения. В композиции признаки материальной и художественной деятельности слиты воедино, обнаруживают своё истинное значение в действии, которое развивается на разных уровнях, в разных пространственно-временных сферах. В мощном движении откатчицы на первом плане сконцентрированы усилия целого коллектива людей, нацеленных на обновление человеческого рода и создание материальных условий духовного роста каждой отдельной личности. Фигура другой работницы менее массивная, более женственная — олицетворяет тип труженицы грядущей эпохи. Лицо и руки девушки освещены пламенеющим светом красных охр, тон платья сродни лучезарной, сияющей дали. В её образном состоянии сквозит

предчувствие более совершенного и гармоничного жития в главном организованного по законам красоты, в каких-то пунктах смыкающихся с законами технической целесообразности. Фоном для пластического диалога фигур служит стальное кружево будущих цехов. Упругие контуры инженерной конструкции рельефно оттеняют человеческое эмоционально-выразительное начало в «небесно-земном» содержании женских образов.

В картине «На стройке новых цехов» (ил. 10) (впрочем, это касается и других произведений автора) обращает на себя внимание присущая его композиционному мышлению особенность. На отходе изображенные фигуры словно увеличиваются в размере, внутренне становятся более масштабными, идейно значительными. Говоря о происхождении данного структурного принципа сам художник обычно ссылаясь на систему «растущих пропорций» в русской иконе, несколько великолепных образцов которой висело над его рабочим столом в московской мастерской. Думается, что все же первичным источником могли быть «конструктивные принципы», привитые мастеру во время обучения на графическом факультете ВХУТЕМАСа, которым руководил выдающийся график В. А. Фаворский. То, чему он учил своих студентов вытекало из его собственной рабочей практики, о которой один из самых честных советских эстетиков писал следующее: «Покоряет великая эпичность мастера, пронизывающая «Джангар» и «Слово о полку Игореве», к которому он возвращался не однажды, и «Книгу Руфь» и «Бориса Годунова». Не в эпичности ли успех его «Базара в Самарканде» и трактовки книги Пришвина «Жень-шень»? Размеренный ритм эпоса связан у Фаворского с монументальностью в решениях композиций и отдельных фигур. И кажется, плоскость листа вырастает до огромным размеров и фигуры его иллюстраций должны быть видны с больших расстояний» [6, с. 106].

Иллюстрируя общественно-политические журналы Дейнека прежде всего заботился об удельном весе и выразительности идейно-познавательного содержания творческого результата. Ему хотелось, чтобы произведение искусства заключало в себе определенный состав передовых идей, актуальных мыслей, способных оказывать морально-этическое воздействие на современников. Считается, что подобная позиция заведомо отодвигает заботу о красоте, выразительности эстетической формы на второй план.

В каких-то случаях возможно это и в самом деле имеет место быть, но только не в случае с формой интерпретации общественных явлений, выработанной Дейнекой. В качестве своего инструмента художник использует необычайно эффективный художественный язык, который не просто фиксирует внешность объекта, но выражает заинтересованное к нему отношение автора.

Дейнеке всегда хотелось писать картины с солнцем, дарить людям человеческое ощущение счастья, ничем неограниченной воли, стремительного полета, влекомого в неведомое могучей динамической силой.

В двадцатые годы для реализации этой внутренней потребности не было широких возможностей. В жизни той суровой поры доминировали мотивы борьбы, преодоления, большого мускульного усилия. По мере движения страны вперед складывались условия для понимания разнообразия ценностей, обретаемых художником в окружающем мире. В начале тридцатых годов Дейнека создаёт картины «Девушка на балконе», «Мать», «Спящий ребенок с васильками», «Полдень» (1932, ГРМ), воплотившие подчас указанные современностью, невозможные в другой социальной среде нормы поэтической красоты и художественной выразительности.

С яркой, непосредственной наглядностью лирическая грань таланта художника раскрылась в серии «Севастопольских акварелей», в основу которых положена обширная сумма наблюдений. Претворенные в художественном материале согласно высшим законам ритма, симметрии, подобия и контраста они обрели изумительную ясность и органическую цельность общей поэтической ценности.

Осенью 1934 г. Дейнека едет в Севастополь, вместе с морскими лётчиками принимает участие в тренировочных полетах над Крымом. Увидев землю сверху, художник был потрясен: в полете смещались привычные представления о горизонте — суша, вода, небо будто все время менялись местами, образуя удивительные комбинации планов и ракурсов. В бесконечной стихии неба чувствовал себя счастливым, свободным от всяких ненужных земных зависимостей и произвольных случайностей, каждое мгновение обретало необходимый, закономерный смысл и психологическое значение. О своих ощущениях, испытанных в полете Дейнека писал: «Сердце в такт повышению скорости усиливает темп ударов, какой-то комок жути и восторга подкатывает к горлу. Солнце над вами, и под вами в расплавленном бесконечном пространстве блеск моря. Воздух прозрачен и плотен, как стекло. Вы живете» [2, с. 9].

Личная увлеченность авиацией, острая художественная восприимчивость к выразительным достоинствам жизненного материала позволила художнику разработать образную систему, передающую своеобразную красоту воздушных полетов в сопровождении интенсивных авторских переживаний. Обозревая «сжатое», ритмически четко организованное художественное пространство холста или графического листа мы внятно ощущаем мировоззренческий пафос, эмоциональную силу заключенные в построении динамического действия, разворачивающегося в небесах. В композициях основные моменты свидетельствуют об их открытости, разомкнутости, сопряженности с исторически более значительным целым.

Немало работ, исполненных в смешанной технике акварели, гуаши, белил посвящены определению пропорций, соотношений выигрышных для передачи образного состояния мотивов с изображением летящих над морем гидропланов. Интересны попытки мастера подключить к раскрытию темы человеческую фигуру, направляющую восприятие в иное,

не техническое русло, освященное заботой о судьбах людей и стоящей за ними страны.

Напряженное, динамическое действие в картине «Парашютист над морем» (1934, НМИИ им. Г. Айтиева, Бишкек) строится на контрасте уходящего на разворот аэроплана и мгновение назад отделившегося от него, взятого крупным планом парашютиста. Находящаяся в свободном полете фигура управляема волевыми импульсами, планирует туда, где искрится лазурная поверхность моря и виднеются очертания небольшого островка суши, вместившего целый Крым. Тело спортсмена словно пружинит о встречные потоки воздуха, с тем, чтобы резко зависнуть под куполом раскрывшегося парашюта. В измененном виде художник повторит пластическую формулу парашютиста в картине «Сбитый ас» (1943, ГРМ), где она послужит выражению совершенно другого идейного содержания. Неумолимое, беспомощное падение сбитого аса ассоциируется с темой справедливого возмездия за все совершенное на советской земле фашистскими ордами.

Многие работы крымского цикла Дейнеки являются жанровыми пейзажами, интерпретированными в лирическом модусе с щедрым использованием эмоционального опыта, накопленного художником в общении с людьми и природой Крымского полуострова. В лирической тональности происходит образное раскрытие поэтического смысла жизненной ситуации в акварели «Севастополь. Водная станция “Динамо”» (1934, ГТГ) (ил. 6). Морской пейзаж с элементами классической архитектуры играет важную роль в создании необходимого автору настроения и той особой эстетической ауры, которая не поддается описанию словами. Выдержанные в неоклассическом стиле формы каменной набережной выступают конструктивным элементом, организующим композицию, оттеняющим одушевленную плоть человеческих тел, распределенных по внутреннему пространству листа в естественной, но далеко не случайной последовательности. Их «живущая» в полном согласии с окружающей водной и небесной стихией обобщенная, сотворенная по законам «живого организма» пластика навеивает воспоминания о «золотом веке» греческого искусства. Энергичная трактовка пейзажа, экспрессивная моделировка фигур, динамика пространственных отношений носят на себе признаки неповторимой творческой личности, намекают на её присутствие в художественном пространстве листа, как бы окутанного «дымкой» светлого изумления.

Каждая акварель севастьяпольской серии имеет свою драматургическую завязку, свой особый полюс или «фокус» сосредоточения силовых линий, эмоциональных проекций, пронизывающих структуру изображения. В каждой работе имеется свой «именинник», главная деталь, зрительно преобладающая над остальными частями изображения. В композиции «Севастополь. У мола» (1934, ГРМ) — это похожая на крепостной бастион выступающая в море высотная часть набережной; о её подножие с шумом и брызгами разбиваются морские волны.

В иной тональности исполнена акварель «Севастополь. Вечер» (1934, ГТГ) (ил. 7). Здесь образное состояние мотива дышит тишиной, излучает негу теплого, южного вечера, аккомпанирует настроению изображенных людей, двух моряков и девушки, бодро шагающих навстречу зрителю, по старинной улочке русской морской крепости. Благодаря колориту и освещению происходит одухотворение замкнутой, материальной среды, частный, конкретный эпизод приморской жизни посредством косвенных ассоциаций выходит за пределы локального факта, становится реалистическим символом бытия целого народа.

Вызванный тонко разработанной партитурой света и красок эффект перетекания глубинного смысла обыденной ситуации в содержание широкого общественного дыхания мы наблюдаем в акварелях «Гидропланы» (ил. 5), «Балаклава», «Севастополь. Порт». Интенсивное использование в названных работах приёмов условного искусства, отказ от иллюзорной перспективы, натуралистических подробностей не только не помешало, но и способствовало убедительному раскрытию реалистической правды новых явлений действительности. В определенные годы Дейнеку подвергали суровой критике за чрезмерное обнажение в художественной конструкции формально-технических аспектов исполнительского мастерства. Однако никому в голову не приходило ставить художнику в укор вялое, пассивное отражение жизни.

Эстетический облик картины «Будущие лётчики» (1938, ГТГ) лишен иллюзорности, но при этом захватывает нас несомненной жизненной подлинностью, высочайшей художественной достоверностью. Мы охотно вживаемся в изображенное действие и его участников; воспринимаем изображенную реальность в широком поэтическом контексте, несущем в себе сгусток типических переживаний и устремлений этого, конкретного времени, необходимых для духовной жизни действующих поколений.

Импульсами живого развития пронизана художественная структура полотна. Во всех её пропорциональных частях сияет прежде неведомая красота заново сотворенного мира, пульсирует нерв неудержимого развития огромной страны. Внешне простая фабула послужила основой для воплощения значительного содержания, передающего всеобщую ценность исчезнувшего бытия, истинного сегодня. Герои полотна — трое подростков, сидящих на ступенях каменной лестницы, ведущей к морю. Затаив дыхание они следят за маневрами гидросамолета над бухтой, представляя себя за штурвалом таких же быстрых и сильных машин. Переданное через пластический абрис фигур душевное состояние мальчишек получает ассоциативное развитие в интонационно-ритмическом строе изображения. Эффект идущего на посадку гидросамолёта передан через резкое сжатие пространства в глубину, по контрасту с максимально раздвинутыми границами небесной шири. В основе такого решения лежали лётные впечатления самого автора, не раз наблюдавшего как из кабины летящего самолета, так и с земли происходившую с масштаб-

ными величинами чудесную метаморфозу, вызванную необычными условиями восприятия.

Элемент неожиданной новизны присутствует в композиции картины «В обеденный перерыв в Донбассе». В ней автор подвел итог своим разработкам шахтерской темы графическими средствами, реализовал опыт эстетического освоения жизни, накопленный во время творческих командировок в Крым и заграничных поездок в Италию, Францию и Америку. Как известно изобразительность в работах двух последних циклов получила глубокое цвето-тональное измерение, обрела объёмное психологическое звучание. Эти свойства внутренне многомерной поэтики, новой живописной манеры вкупе с более сложной ритмической организацией форм мы видим в картине «В обеденный перерыв в Донбассе». Развернутое на полотне действие строится на сопоставлении двух разных темпов движения, к тому же контрастных по своей направленности. Взятые крупным планом, в максимальном приближении к зрителю обнаженные фигуры юношей, выбегающих из воды искусственного водоёма, сродни идеалу эллинской красоты и свободы. Эстетическую выразительность, смысловой потенциал сцены повышают энергичные, компактные ритмы индустриальной панорамы с замкнувшей горизонт насыпью, по которой мчится товарный поезд. Полная содержательных аллюзий, вызывающая рой чувственных откликов цветовая гамма служит выявлению как физической, так и духовной природы изображенных форм. Колорит полотна обладает и другим драгоценным качеством — способностью передавать невидимые ощущения, вызывать ответные реакции нашей памяти и воображения.

Отправным пунктом для нахождения завершенной, целостной конструкции полотна послужил небольшой рисунок, исполненный пастелью под названием «Пейзаж с поездом» (1931, СХР). В нем уже определены общие контуры формально-эстетического строя будущей картины. Однако в пастели еще отсутствует сцена купания, на которую художника натолкнула любительская фотография. Снимок запечатлел подростков, гурьбой выбегающих из реки. Дейнека существенно видоизменил их несколько бессвязную группировку, придал движениям персонажей большую пластичность и ритмическую слаженность. Степень смыслового насыщения формы во многом зависела от обобщающих свойств цвета и освещения.

Образная сила картины побуждает с доверием отнестись к выраженной автором художественной правде, как легко заметить, не во всем совпадающей с правдой жизни, перегруженной привходящими, случайными наслоениями и мелкими подробностями. Скорее зритель имеет дело с собирательным образом, типом универсальной афористичной образности созвучной эпическому сказанию, поэтическому, сказочному ядру современной мифологии.

Эта особенность образной речи Дейнеки различима в художественной структуре картины «Полдень», где тот же сценарий коллективного дей-

ствия, что и в картине «В обеденный перерыв в Донбассе» инсценирован при участии группы лиц, состоящей из молодых купальщиц. В данной композиции атрибуты индустрии отодвинуты на дальний план, отделены от жанровой сцены купания сельских девушек островками пересеченной местности, покрытой скупой растительностью. Все происходящее на полотне, вкупе с предметным антуражем погружено в атмосферу лирической недосказанности, чуждо обыкновенному течению жизни, обнаруживает сходство с чудесным видением.

Мастерство внутренней режиссуры, эстетического преобразования сюжетов жизни Дейнека наглядно продемонстрировал в картинах заграничного цикла. В 1935 г. он совершает длительную поездку в США, затем во Францию и Италию. Один из путевых альбомов художника с крымскими зарисовками получает неожиданное завершение в виде собрания американских набросков, исполненных в ином ключе, жесткими, резкими штрихами, подчеркивающими масштабные диссонансы и словно «прыгающий» ритм домов. Будто прочерченные по линейке изображены стриты и авеню Нью-Йорка, экзотические силуэты небоскребов, великолепные автострады с придорожными, ярко расцвеченными рекламными щитами, автомобильными свалками, по соседству с людскими кладбищами.

Дейнека был по-настоящему увлечен увиденным в Америке, что сказалося на энергетике его работ, рассчитанных на активное восприятие. Представшая его неравнодушному взору действительность вызвала в нем сложную гамму откликов, в которой положительные реакции творческого воображения смешивались с импульсами социальной жизни, всевозможные вариации эстетического чувства оттеняли впечатления от причудливой разноголосицы явлений, царившей в культурном пространстве страны. Немало живых зарисовок было сделано художником во время эстрадных представлений и спортивных соревнований, на популярных зимних курортах Америки, в национальных парках и заповедниках. Один из путевых альбомов целиком посвящен неграм, их грусти и веселью. Если в серии эстрадных бурлесков он с оттенком веселой иронии отдает дань экзотике негритянских кабаре, обыгрывает необычную ритмику и пластику движений темнокожих танцоров, то в исполненных по возвращении на родину картинах «Негритянский концерт», «Юноша-негр» (обе — 1935, ГРМ) он создаёт образы, наполненные глубоким поэтическим содержанием. Точно переданное через мимику лица и характерные особенности позы внутреннее состояние моделей даёт ясное представление об их положении в обществе и способе существования. При наличии в каждой картине своего особого, неповторимого качества, им обeim присуща нота скрытого драматизма, сопряженного с жизненной судьбой героев, противоречиями окружающей их «высокой цивилизации».

Образы жанровых картин художника нередко поражают сложностью и глубиной портретной характеристики, но — это особая портретность, выраженная обобщенными средствами, укорененная в определенном

социокультурном контексте. В этом легко убедиться, сравнив концепцию личности в портретах советских женщин «Портрет девушки с книгой» (1934, ГРМ) (ил. 16), «Портрет С. И. Л. в соломенной шляпе» (1935, ГРМ), «Студентка» (1938, КМРИ) с женским образом в одной из лучших картин американской серии «Скука» (1936, частное собрание). Три первых портрета связаны между собой общими типологическими чертами, изображенные лица являют собой единство индивидуального и типического, отдельного и множественного, излучают энергию живой, плодотворной жизни, сопряженной с интенсивной работой души и разума. Персонаж «Скуки» так же имеет собственное внутреннее качество, высветившее природу негативного явления, своим происхождением обязанного биографическим обстоятельствам, быту и нравам конкретного персонажа. Художник не скрывает своего неодобрительного отношения к образу жизни знакомого ему оригинала, эффективно использует возможность жанровой интерпретации объекта в границах подлинной художественности, оставляющей место для эстетического переживания и оправдательного с позиции поэтической справедливости условного приговора. Никто не отменял и другого источника получения эстетического удовольствия от самого мастерства реализации замысла, интерпретации по законам живописи человеческого лица и фигуры, «говорящего» предметного антуража, окружающего скучающую хозяйку роскошных апартаментов. Вполне допустимо говорить о том, что искусство нашло адекватное отражение в эпизоде не слишком отрадной реальности. Позднее Дейнека напишет о жалкой участи богатой бездельницы: «Вероятно, она и сейчас живет, и скучает, потому что кроме холеного косметического лица вы ощущаете в ней глубокую пустоту, никчемность, которая не даёт личной человеческой радости» [2, с. 98]. Путешествуя по дорогам США Дейнека старается смотреть на окружающее объективно, без ложной предвзятости, но и не скрывая своих предпочтений и антипатий. В характерах простых американцев он обнаруживает черты, близкие широкой, щедрой натуре русского человека. Ему импонируют собранность, деловитость американцев, их смелость, изобретательность в решении насущных задач. Художнику доставляло удовольствие мчаться на быстрых машинах по великолепным автострадам США, поглощая в стремительном темпе большое количество впечатлений, панорамно обозревать обширную территорию, видеть землю в неожиданных ракурсах.

После нескольких месяцев пребывания в штатах Дейнека летит во Францию, где вновь демонстрирует удивительное свойство быстро осваиваться в незнакомой среде, схватывать характерные особенности заграничного быта. По сравнению с американскими, нередко чуть приглушенными по цвету, произведения французской серии отличаются яркой живописностью и светлой тональностью. Полные контрастов, напряженные по ритму панорамы разноэтажных американских сити сменяются уютом старинных французских улочек и набережных. Про-

порции домов, пространственные отношения приобретают соразмерный человеку масштаб, как бы подразумевают более спокойный, размеренный темп жизни. Художник ведет нас по Парижу неторопливым, прогулочным шагом, задерживая внимание на простых уличных сценках. Таковы листы «Букинисты. Набережная Сены у Лувра. Париж», «Париж. Площадь Солясия», «Тюильри» (все 1935, ГТГ). В состав предметного содержания всех названных работ входит скульптура, своей внешней и внутренней динамикой акцентирующая статичное, депрессивное состояние фигур безработных, этих вечных изгоев буржуазного общества. Художественной антитезой их печальной судьбе служат не только полные жизни изваяния, но и вовлеченные в динамичный поток благополучного бытия формы городской пейзажной среды. Такое впечатление, что автор инстинктивно подвергает увлекшие его жизненные ситуации не только художественной, но и сценической трансформации, отдельные элементы композиции подобно актерам «играют» им назначенную роль, но делают это согласно очевидной правде жизни.

Во Франции художник напишет ряд женских портретов, одному из которых «Парижанка» (1935, ГРМ) (ил. 17) суждено было стать шедевром, вобравшим в себя прекрасные черты лучшей половины французской нации. Живописное чутьё подсказало автору благородный тембр звучания цветовой гаммы, гармонирующей с нежным, трепетным душевным миром модели, со всем её обликом, излучающим обаятельную женственность.

Атмосфера, парившая в Италии времен Муссолини, не располагала к радостному созерцанию итальянской природы и памятников культуры. Тем не менее, Дейнека, нашел путь к созданию светлых образов «вечного города», на время оказавшегося под гнетом фашистской диктатуры. В повседневной жизни, деятельности людей труда он находит отрадные сюжеты, заслуживающие проникновенного осмысления. Тому примером служат написанные по возвращении в Москву картины: «Завтрак итальянских рабочих», «Итальянские рабочие на велосипедах», (обе 1935, ЛКГ). В другой картине «Итальянский мотив» (1935, КОКГ им. А. А. Дейнеки) возникает тема одиночества, неустроенности человека в бессердечном, эгоистическом мире.

В картинах и акварелях Дейнеки важную роль играют ассоциации, контрасты и сопоставления изобразительных элементов по отдельности мало, что значащих, но будучи вовлеченными в диалог друг с другом, обнаруживающих способность поднимать острые проблемы общественной жизни. Ясное представление об эффективности сопоставлений и противопоставлений внутри образной структуры произведения даёт картина «Улица в Риме» (1935, ГТГ) (ил. 8). Живописной композиции предшествовала акварель с похожей сюжетной фабулой и почти идентичной предметной средой. Однако в исходном варианте «случайная» встреча итальянского рабочего с двумя католическими монахами на каменной, напоминающей сценическую площадку мостовой улицы древнего Рима

еще не вышла за пределы занятого эпизода городского быта. В картине, благодаря иному расположению фигур и коррективам, внесенным в образную геометрию архитектурной среды острее выражены социальные аспекты освобожденного от всего лишнего, сохранившего главное на вид обычного факта, в результате художественной обработки, «заговорившего» о серьезных вещах и глубинных противоречиях фашистской Италии. Благодаря обобщающим свойствам художественной пластики отдельный, частный случай обыденной практики претворен в образ воплотивший квинтэссенцию жизни предвоенной Италии, со всеми присущими ей проявлениями социально-культурной демагогии и церковного лицемерия.

Последние мирные годы перед войной Дейнека проводит в интенсивной работе над росписями купольного пространства Театра Советской армии и потолочными мозаиками на станции метро «Маяковская».

Дейнека прирожденный монументалист и лишь отсутствие у страны материальных средств не позволило ему реализовать свою предрасположенность к монументальной живописи в двадцатые годы. У него было своё представление о взаимопроницаемости видов и жанров искусства, позволявшее ему отчасти компенсировать отсутствие стен поисками большой формы в смежных отраслях творческой деятельности, включая журнальный рисунок, плакат, книжную иллюстрацию и, разумеется, в первую очередь станковую живопись.

«Уже первые мои московские опыты над картиной, — писал художник, — носят все признаки декоративного толкования, уклона в панно, устремления к большим плоскостям, с очень ясно подчеркнутым начертательным пространством, с совершенно сознательным толкованием пространства во взаимосвязи абсолютно плоских мест и резко подчеркнутого объёма. Я еще в иконах наблюдал нарастание объёмного решения в головах апостолов при плоской трактовке фигур и фона» [5, с. 18].

К созданию мозаичных панно для подземного зала станции метро Маяковская Дейнека подошел с заново обретенным опытом серьезной работы над тоном, цветом, пластикой формы и гармонией композиции, позволившим уточнить дистанцию между живыми, подлинными чертами современной реальности и условной природой формального приёма. Подобное уточнение естественно не предполагало преобразование прекрасной зримости мозаик в сторону натурального жизнеподобия. Прибавка иллюзорности лишила бы динамичные композиции жизни, а заодно и присущей им реалистической достоверности. Да и высшей степени художественная архитектура станции воспротивилась бы ее натуралистической трактовке мозаик. Речь могла идти о каком-то ином типе жизненной наглядности измеряемой глубиной, яркостью образного претворения действительности, степенью художественного осознания своего времени. По своей жанровой специфике мозаичная сюита Дейнеки ближе всего стоит к лирическому эпосу, действующими лицами которого является полная сил и энергии молодёжь. В смелых неожиданных ракурсах

перед нами возникают фигуры строителей, механизаторов, застигнутых в воздухе прыгунов в воду, летающих лыжников, военного моряка-сигнальщика, падающего с неба парашютиста. Эти образы становятся главной пространственной мерой изображения, сообщают ему глубину, заразительную экспрессию, острую эмоциональную напряженность. Персонажи мозаик словно бросают вызов закону земного притяжения, уверенно обживают небесную сферу сопредельную необъятному космосу. По словам Дейнеки: «Героика трагедии, лирика и динамика битвы разыгрываются над нашими головами, и художнику нет нужды прибегать к мифологии, чтобы создать композиционные поэмы плафонов» [2, с. 57]. Другим фактором подспудно влиявшим на выбор словно схваченных на лету сюжетов в небе было само местоположение мозаик в зале, пребывание в котором пассажиров метро ограничивалось минутами. Художнику хотелось, чтобы действие, происходившее в мозаиках, не противоречило ритму и скорости движения поездов, на психологическом уровне совпадало с динамикой пассажиропотока. Самое интересное, что подобное желание не подразумевало легких решений, облегченной передачи объективно значимых свойств вещей и явлений. Присущий Дейнеке дар образной наглядности позволил ему разрешить проблему, неизбежно возникающую при изображении мгновенных ситуаций, скоротечных действий. Закрепленные в долговечном материале мозаики динамичные эпизоды явно претендуют на длительность восприятия, содержат прямые, убедительные ответы на вечные вопросы человеческого бытия.

Грянувшая Великая Отечественная война радикально изменила контекст творческой деятельности Дейнеки. Он прерывает работу над светлым, жизнерадостным полотном «Раздолье» (1944, ГРМ), которое будет завершено в 1944 г. на волне всеобщего предчувствия близкой Победы. Годы войны стали одним из самых плодотворных периодов его художественной практики, хотя события, связанные с отражением вражеского нашествия он воспринимал не только с эстетической точки зрения. В его произведениях «Украина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941, ГТГ) (ил. 9), «Сгоревшая деревня» (1942, ГРМ) (ил. 18), «В оккупации» (1944, КОКГ им. А. А. Дейнеки), «Сбитый ас» (ил. 15), при ведущей роли эстетического начала выражен широкий спектр морально-этических, социальных переживаний. Высшее достижение мастера военного периода, картина «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ) (ил. 14) тому подтверждение. Батальная драма разворачивается на каменных плитах севастопольской набережной, в момент высадки советского морского десанта в районе Северной бухты призванного задержать продвижение штурмовых частей противника, рвавшего к причалам военных кораблей. Друживший с моряками, лётчиками Дейнека хорошо знал приморскую часть Севастополя, мог по памяти, опираясь на собственный обширный фонд натуральных набросков и зарисовок воспроизвести с абсолютной точностью любой нужный ему фрагмент городской застройки, однако замысел картины

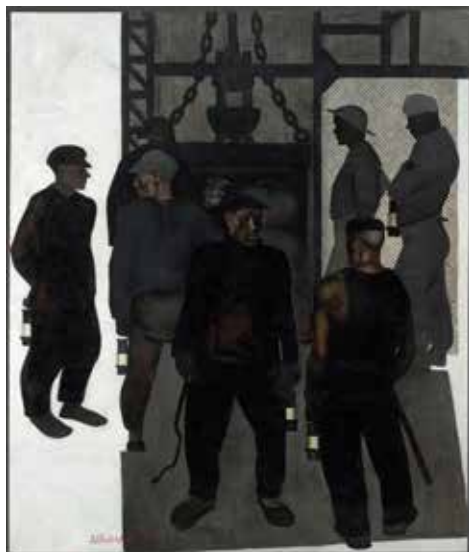
не требовал протокольной точности, диктовал свои правила в организации пространства и устройстве архитектурного фона. Сложнее обстояло дело с насыщением найденной в эскизе композиционной схемы баталии динамической правдой реального боя. Для решения этой проблемы требовалось непосредственное соприкосновение с участниками ожесточенных боёв на подступах к Москве. 15 февраля 1942 г. вместе со своим другим художником Г. Г. Нисским он мчится на попутной машине к линии фронта под Юхнов. Весь его путь от Москвы до места боевых действий прослежен в карандашных набросках, не очень совершенных по меркам академической законченности, но предельно искренних, отмеченных неповторимой печатью времени. Дейнека не собирался их выставлять не только из-за отсутствия товарного вида, но и опасаясь, что отображенная в них правда может показаться чересчур резкой, как бы существующей вне эстетического поля. Ряд набросков сделан им во время или сразу после прорыва вражеских укреплений. Его в особенности интересует момент атаки. На основе целой серии зарисовок выводилась итоговая формула движения фигуры. Разрабатывая образ смертельно раненого моряка, художник находит ёмкий миг движения бойца, поступательный бег которого еще не исчерпан, но безжизненное тело, продолжающее двигаться по инерции, уже полно признаков падения. Из множества натуральных зарисовок с убитых фашистов синтезирована поза поверженного завоевателя, почти вплотную придвинутого к нижней кромке холста. Драматическая экспрессия и патетика подвига, одухотворившая фигуры сражающихся моряков, нарастают и концентрируются в монументальном образе моряка со связкой гранат, ставшем идейно-художественным центром всей композиции. В обобщенной пластике его лица — выражение священного гнева, морального превосходства над сильным и жестоким врагом. В глубине изображения движение вязнет в сплошной массе тел, что создаёт пластический контраст для еще одного кульминационного момента в средней зоне композиции, где в яростном единоборстве сошлись двое участников сражения. В стане защитников Севастополя каждый фрагмент отражает важную грань бессмертного подвига всего советского народа, отстоявшего честь и достоинство Родины, другая группа фрагментов, относящаяся к действиям осатаневшего противника, изобличает аморальную, варварскую сущность мирового зла, персонификацией мощи которого выступает полчище озверевших фашистов. Впрочем, в композиции полотна есть один фрагмент, рождающий надежду на избавление германской нации после неизбежного краха третьего рейха от губительных комплексов расового и культурного превосходства. Распростертое на каменной плите тело убитого немца служит символом справедливого возмездия, и одновременно красноречиво намекает на запоздалое раскаяние, постигшее захватчика в последние секунды его бесславной жизни.

Использованный в картине способ компоновки фигур и деталей допускает резкую кадрировку изображения с целью создания на полотне

художественной иллюзии сильного, многофакторного движения. Стремление к напряженной динамической цельности изображения наблюдается и в других произведениях мастера, что не всегда способствовало углубленному раскрытию внутреннего мира человека. Этот «недостаток» вытекавший из формообразующих принципов искусства мастера был замечен критиками. Вот что писал известный, советский искусствовед Р. С. Кауфман: «Образ в картинах Дейнеки незавершенный. Дейнеку интересует преимущественно ситуация, сопоставление. Он ярко, броско указывает на основную идею произведения, но этим и ограничивается. Перед его картинами останавливаешься восхищенный, но после первого впечатления остаётся осадок неудовлетворенности, хочется знать о персонаже этих картин больше, чем даёт Дейнека. Его картины при всей остроте и динамичности композиции фрагментарны, как отдельно взятый кинематографический кадр» [7, с. 94]. Другим критикам в образах Дейнеки не хватало психологизма, им хотелось прибавить к тому, что мог дать сам художник, качества присущие живописцам иного типа и склада таланта.



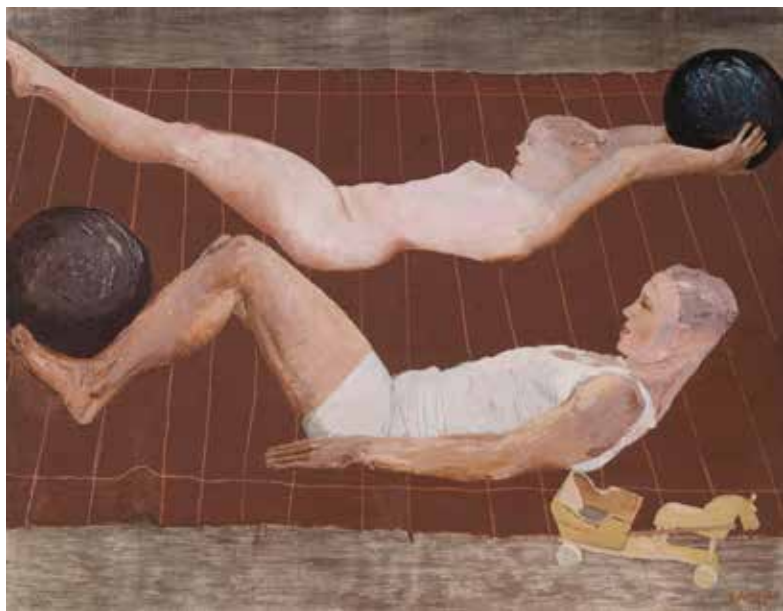
Ил. 1. В Донбассе. Бумага, гуашь, тушь, кисть, 29,7x28,8. ГТГ



Ил. 2. Перед спуском в шахту. 1925. Холст, масло, 248x210. ГТГ



Ил. 3. Мать. 1932. Холст, масло, 121x160,5. ГТГ



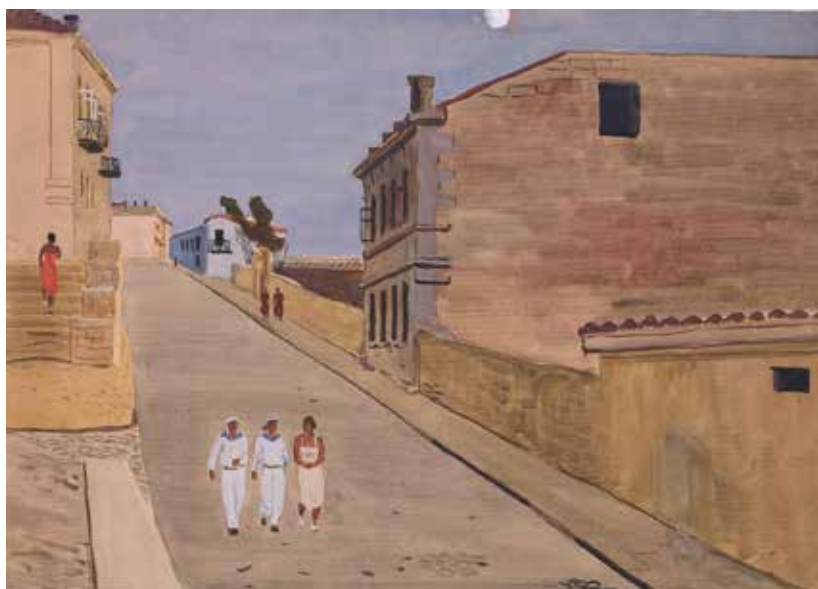
Ил. 4. Утренняя зарядка. 1932. Холст, масло, 91x116,5; в раме: 102x128. ГТГ



Ил. 5. Гидропланы. 1934. Бумага, акварель, темпера, 43,7x60,5.



Ил. 6. Динамо. Севастополь. 1934. Бум. с водяными знаками, акварель, темпера, графитный карандаш, 44,3х60. ГТГ



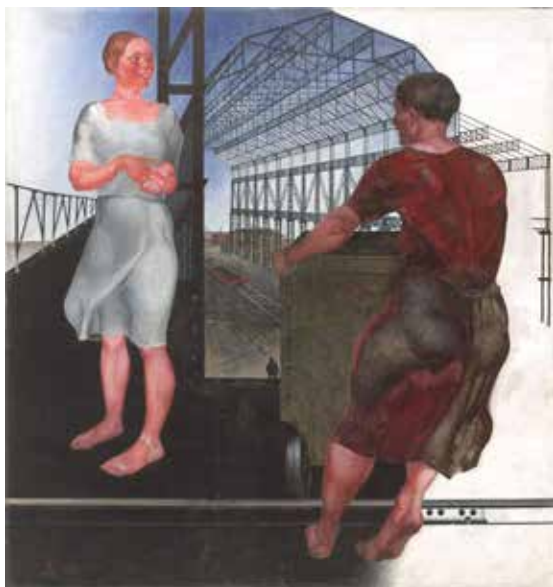
Ил. 7. Севастополь. Вечер. 1934. Бумага светло-коричневая, темпера, акварель, 41,7х58,8. ГТГ



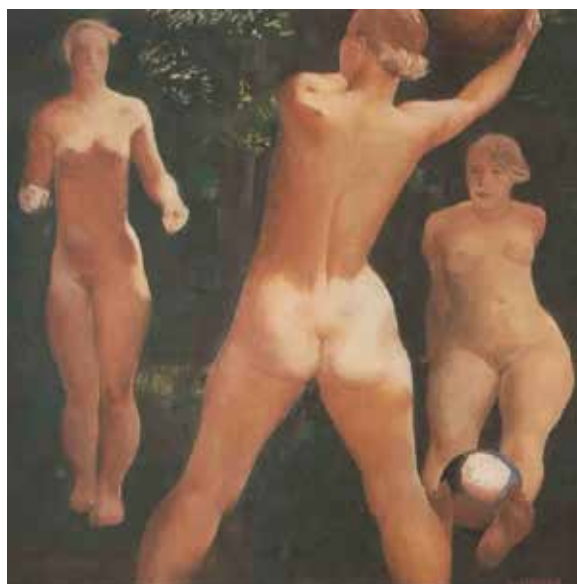
Ил. 8. Улица в Риме. 1935. Холст, масло, 186,5x196,5. ГТГ



Ил. 9. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941. Холст, масло, 92x134,5. ГТГ



Ил. 10. На стройке новых цехов. 1926. Холст, масло, 212,8x201,8. ГТГ



Ил. 11. Игра в мяч. 1932. Холст, масло, 124,5x124,5. ГТГ



Ил. 12. Спящий ребенок с васильками. 1932. Холст, масло, 71x81,5. ГТГ



Ил. 13. Оборона Петрограда, 1928. Холст, масло. 210x238. ЦМВС



Ил. 14. Оборона Севастополя. 1942. 200x400. ГРМ



Ил. 16. Портрет девушки с книгой. 1934. Холст, масло. 80x90. ГРМ



Ил. 15. Сбитый ас. 1943. Холст, масло. 238x188. ГРМ



Ил. 17. Парижанка. 1935. Холст, масло. 64x54. ГРМ



Ил. 18. Сгоревшая деревня. 1942. Холст, масло. 100x125. ГРМ

Существуют художники слабо верящие в возможность неомраченного счастья и осуществимость высокого идеала. По каким-то причинам возникшие шоры мешают им видеть в жизни соотечественников позитивные ценности, бесспорные достижения. Дейнека не испытывал разлада со своим временем, находил в окружающей действительности много нового, интересного, достойного глубокого осмысления и проникновенного эстетического освоения. Он искренне любил свою страну, считал своим долгом сообщить зрителям посредством линий и красок о всем значительном, красивом и радостном, что в моменте появлялось на родной земле. Иногда приходится слышать, что ушедшая эпоха всегда неправа. Если взглянуть на прошедшее сквозь призму дейнековского творчества, то общечеловеческое значение советской эпохи станет вполне очевидным, обретет в сознании новых поколений поэтически справедливое, ценностное измерение.

Литература

1. *Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы 20-го века* / сост. Л. Г. Андреев. — Москва: Прогресс, 1986. — С. 244–245.
2. *Александр Дейнека. Жизнь, искусство, время: литературно-художественное наследие.* — Москва, 1969. — Т. — 296 с.
3. *Аркин, Д. Е.* На стройке новых цехов / Д. Е. Аркин // Красная Нива. — 1928. — № 21. — С. 16.
4. *Дейнека, А.* О чувстве нового // Жизнь, искусство, время. — Ленинград, 1974. — С. 85.
5. *Дейнека, А. А.* Выставка произведений к 80-летию со дня рождения. Живопись, скульптура, графика: каталог. — Москва: Изобразительное искусство, 1980. — С. 18.
6. *Ильин, И. А.* История искусств и эстетика / И. А. Ильин. — Москва: Искусство, 1983. — С. 106.
7. *Кауфман, Р.* Александр Дейнека // Искусство. — 1936. — № 3. — С. 94.

УДК 7.067.3:7.071.1 (=161.1) Дейнека

Г. В. Черёмушкин

Москва, Россия

Российская академия художеств

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ДЕЙНЕКА — МОЙ СОВРЕМЕННОК И УЧИТЕЛЬ

В статье проводятся анализ и оценка творческой и педагогической деятельности А. А. Дейнеки с точки зрения его современника — ученика — Г. В. Черёмушкина. Автор акцентирует внимание на неиссякаемой энергетике художника-педагога, его универсальном таланте, проявившемся в живописи, графике, монументальном искусстве и скульптуре. В заключении автор подчеркивает, что самое главное, что необходимо выделить в творчестве А. А. Дейнеки, это то, что он создал образ времени и человека того времени, и того человека, с которым он жил рядом.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, МИПиДИ, Е. П. Волкова, ученики А. А. Дейнеки, А. Т. Матвеев, художественное ремесленное училище № 64

German V. Cheremushkin

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

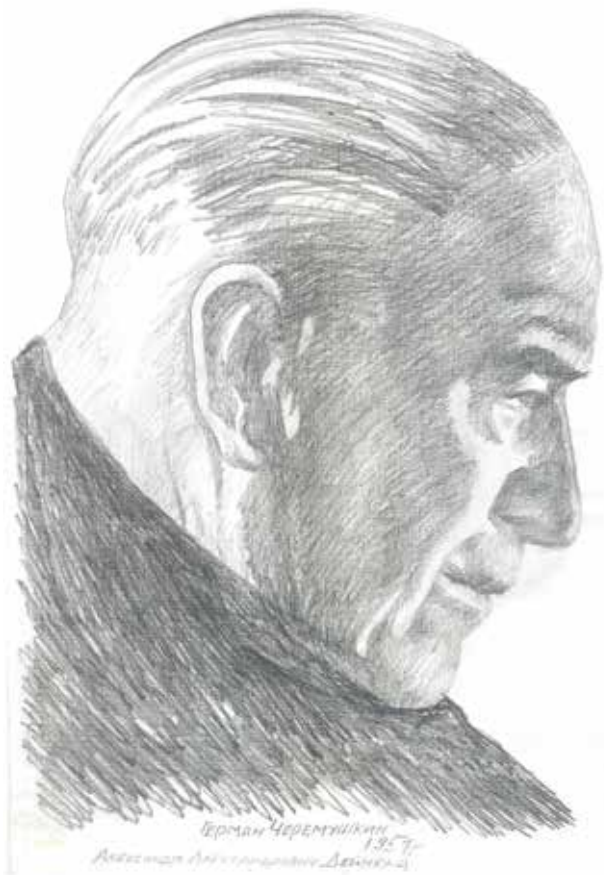
ALEXANDER ALEXANDROVICH DEINEKA IS MY COEVAL AND TEACHER

The article analyzes and evaluates the creative and pedagogical activities of A. A. Deineka from the point of view of his contemporary student, G. V. Cheremushkin. The author focuses on the inexhaustible energy of the artist-teacher; his universal talent, manifested in painting, graphics, monumental art and sculpture. In conclusion, the author emphasizes that the most important thing that needs to be highlighted in the work of A. A. Deineka is that he created the image of time and the person of that time, and the person with whom he lived next to.

Keywords: A. A. Deineka, E. P. Volkova, students of A. A. Deineka, A. T. Matveev, art craft school № 64

Дейнека — с течением времени имя этого художника вызывает возрастающий интерес. Проводятся выставки, привлекающие многочисленных посетителей, создаются новые теории, пытающиеся объяснить его творчество. Для тех, кто знал его, учился у него, встречался и разговаривал с ним, он останется в памяти человеком с могучей энергетикой, с исключительной чистотой восприятия жизни и непосредственностью подлинного творца.

Дейнека одевался в модные элегантные костюмы, излучал запах дорогих одеколонов, держал в зубах или в пальцах то гаснущую, то вспыхивающую папиросу. Коротко стриженная голова сидела на крепкой фигуре боксера (ил. 1). Именно таким было моё первое впечатление от встречи с Сан Санычем (так его называли студенты Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ) (ил. 2), где он был директором и руководил дипломными работами) в 1948 г., когда мне было 16 лет. Следует упомянуть, что летом того года Дейнека был освобожден от должности директора института решением секретариата ЦК ВКП (б) (ил. 3, 4).



Ил. 1. Г. В. Черемушкин. Портрет А. А. Дейнеки.
Бумага, карандаш, 1951 г.



Ил. 2. А. А. Дейнека и Н. В. Томский среди студенток МИПиДИ

Тогда я учился в Художественном ремесленном училище номер 64 в Москве, где мне следовало овладеть специальностью альфрейщика 7-го разряда. Училище было организовано по предложению корифея архитектуры Алексея Щусева, который считал нужным создать и сохранить специальности, необходимые для восстановления зданий, разрушенных фашистскими оккупантами во время Великой Отечественной войны. В училище отбирали по конкурсу молодых людей для подготовки мастеров по обработке камня, металла, краснодеревщиков, создателей искусственного мрамора, витражистов и других специалистов.

Обучение длилось три года. Преподаватели, мастера и художники, были людьми заслуженные, с большим жизненным опытом и усвоенными традициями академического реализма. Одним из таких преподавателей был Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Только спустя годы я узнал, что это был великий теоретик искусства, скульптор, профессор Ленинградской академии художеств, воспитавший многих именитых советских скульпторов. А тогда он был изгнан со всех постов в рамках борьбы с формализмом и смог устроиться на работу преподавателем рисунка только в наше «ремесло», как тогда называли это училище. Но отношения с МИПиДИ и Дейнекой поддерживал.

Матвеев незаметно подсел ко мне в библиотеке, где я копался в книгах по искусству, и начал расспрашивать об учёбе. Чем интересуешься? Что читаешь? И спросил, умею ли я писать гризайль. Нас к этому времени

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ
при Совете Министров СССР

Москва, Неглинная ул. 10

Телефон № 4-02-81

№ см-141/9

8 июля 1948 г.

СЕКРЕТАРЬ ЦК ВКП/б/

товарищу ИВАНОВУ А.А.

Комитету по делам искусства при Совете Министров СССР
вносит предложение утвердить директором Московского Государственного Института прикладного и декоративного искусства
профессора АЛЕШИНА Сергея Семеновича.

Тов.Алексей С.С. 1886 года рождения, русский,
член ВКП/б/ с 1940 года, партбилет № 3948857, образован-
ная - окончил Строгановское художественно-промышленное
училище, стаж педагогической и творческой работы - 37 лет.

Тов.Алексей С.С. с 1911 по 1919г. - преподаватель
скульптуры в Строгановском художественно-промышленном учи-
лище, с 1919 по 1922г. - преподаватель Московского Инсти-
тута гражданских инженеро-архитекторов; с 1922 по 1937 г. - препода-
ватель Военно-инженерной Академии; с 1937 по 1941г. - пре-
подаватель скульптуры в Академии Архитектуры СССР; с 1939
по 1944г. преподаватель Центрального художественного про-
мышленного училища; с 1944 года по настоящее время препо-
даватель в заведующий кафедрой декоративной скульптуры Мо-
сковского Государственного Института прикладного и декора-
тивного искусства.

Творческая деятельность тов.Алексей С.С. исключительно
плодотворна. Им выполнено большое количество скульптурных
монументальных произведений, среди которых особенно извест-
ны: памятникные фигуры оформления Киевский вокзал в Мо-
скве /1914г./, скульптурная группа и памятник К.Маркса
/1924-1926 г.г./, бронзовая фигура Ленина и памятник в
г.Ялта /1936г./, фигура Ленина, установленная в бетоне в
удле городов страны и др.

Тов.Алексей С.С. неоднократный участник всех крупнейших
выставок СССР. Ряд его работ удостоен премий на конкурсах.
В 1912 году он получил вторую премию на конкурсе Москов-
ского Археологического Общества; в 1919 г. - вторую премию
на проект памятника "Наркомма коммуна", в 1920 г. - пер-
вую премию на памятник К.Марксу - на конкурсах Наркомпроса
СССР; в 1924 году - вторую премию на конкурсе Фарфортреста
для Наркомма выставки; в 1929г. - первую премию за папио
для клуба Профинтерна в г.Свердловске.

Г. Герасимов
И. Иванов

Ил. 3. Постановление Комитета по делам искусства об освобождении Дейне-
ки с поста директора МИПИДИ и назначении на эту должность скульптора
Алешина (стр. 1)

В творческой и педагогической практике тов.Алешин С.С. стоит на реалистических позициях. Среди преподавателей, студентов и художественной общественности пользуется авторитетом.

Тов.Алешин С.С. активный общественный деятель: он является членом Президиума Оргкомитета Союза Советских Художников, членом Правления Московского Союза Советских Художников, заместителем председателя Художественного Фонда СССР и заместителем Председателя Всесоюзного Художника.

Комитет по делам искусства при Совете Министров СССР считает, что тов.Алешин С.С. с обязанностями директора Института - справится.

Тов.ДЕЙНЕКА А.А. - остаивающего в творческой работе и педагогической практике формалистические тенденции, - Комитет по делам искусства при Совете Министров СССР счита целесообразными от обязанностей директора Московского Государственного Института прикладного и декоративного искусства - освободить.

Председатель Комитета
по делам искусства при Совете
Министров СССР

Н. Левин /Н.ЛЕВЕНДОВ/

Ил. 4. Постановление Комитета по делам искусства об освобождении Дейнеки с поста директора МИПИДИ и назначении на эту должность скульптора Алешина (стр. 2)

научили расписывать стену «под лепку». Наш учитель Андрей Андреевич Закусило рассказывал, что на свету надо писать теплым, а в тени — холодным, и тогда появляется эффект объемного рельефа.

Через два дня Матвеев привел меня в МИПИДИ. Входил я туда как в храм. В аудитории с мольбертов смотрели обнаженные в желтых драпировках. Пахло маслом и скипидаром. К нам подошел крепкий, кряжистый человек в белой рубашке с короткими рукавами и протянул мускулистую

руку боксера. Это был Дейнека. Вокруг него были его ученики: Борис Милоков, Яков Скрипков, Борис Тальберг, Юрий Королев — все они стали выдающимися художниками-монументалистами, моими современниками.

Мы с Матвеевым вышли в коридор, где на потолке были нарисованы прорывы в небо, как у Гонзаго¹. Только у итальянца проплывали облака и летали птицы на фоне фантастической архитектуры, а здесь были салюты в ночном небе с развевающимися красными знаменами. Это были символы прославления Победы в войне. При первой встрече Сан Саныч быстро расположил к себе, а я тогда еще даже не осознавал, что со мной говорит гений. Силу свою он чувствовал и первое, что спросил, каких художников я люблю, что читаю и сколько мне лет. А мне тогда шёл семнадцатый год. Дейнека стал объяснять, как написать под лепку гризайль, обрамление, лепную раму к этим «прорывам в небеса».

«На подмостках не боишься? Не упадешь? — спросил Дейнека. — Ну, тогда завтра и приступай, а с училищем договоримся. Гуашь и краски возьмешь у старосты». Назавтра я приступил к изготовлению колеров, чтобы подобрать, какими красками писать тени, а какими свет. Мешал краски долго, осознавал свою ответственность. Подошел Сан Саныч и спросил: «Что это ты столько банок намешал? Целые пол-литра!». Я стал объяснять, какие для света, какие для тени. Сан Саныч улыбнулся и задумался. Потом неожиданно сказал: «Да, теперь я понимаю, почему искусствоведы говорят, будто Дейнека якобы цвета не видит. Наверное, у меня и правда много черного в работах». «Но зато в них всегда есть человеческое переживание», — решился высказаться я. «Правильно, молодой человек! Правильное замечание! Хотя в этом во многом виноват мой учитель Фаворский со своей торцовой гравюрой, где всегда распределены черные и белые пятна». Он много говорил о Владимире Андреевиче Фаворском (1886–1964) как о тонком мастере, который всегда старался научить крепким навыкам композиции.

Мне очень нравилось работать с дипломниками Дейнеки в МИПиДИ, которые прошли фронт и послевоенные голодные годы. Все они были людьми очень преданными искусству и своему учителю Сан Санычу Дейнеке. Это они в 1950–1960-е гг. стали создателями знаменитого так называемого «сурового стиля». Расписывали театры, вокзалы и дворцы культуры. Дейнека навсегда заразил меня своим оптимизмом, и когда я был рядом с ним, я словно заряжался его энергией как от турбины ГЭС. Именно Дейнека-наставник направил меня к поступлению в художест-

1 Пьетро ди Готтардо Гонзаго (Гонзага) (Pietro di Gottardo Gonzago (Gonzaga), в России — Пётр Фёдорович Гонзага (1751–1831) — итальянский декоратор, архитектор, теоретик искусства, с 1792 г. работавший в России. Мастер вуду-ты и живописной техники кьяроскуро. Прославился театральными декорациями с эффектами «обмана зрения» (trompe-l'œil). По мнению некоторых историков искусства, Гонзаго — первый театральный художник в современном смысле слова.

венный институт, и я был счастлив следовать за ним. Мою первую книгу «Москва в рисунках и гравюрах Германа Черёмушкина», вышедшую в 1968 г., Дейнека похвалил, но достучаться до него было уже трудно — мастер сильно болел и принимал только самых близких.

Уже после кончины Дейнеки мне довелось часто бывать у него дома на Большой Бронной, где внизу было кафе «Лира», а потом «Макдональдс». Вдова Александра Александровича Елена Павловна Волкова (1921–2012) приглашала нас с женой в гости домой и на дачу в Переделкино (ил. 5, 6). Так было угодно судьбе, что моя жена, Марина Вацлавовна Кретович (1934–1994), подружилась с Еленой Павловной, которая работала в магазине «Иностранная книга» на улице Качалова (ныне Малая Никитская) в Москве. В этом магазине (сейчас он уже не существует), где можно было купить редкие иностранные книги по искусству, часто бывали Дейнека и другие знаменитые художники — Корин, Пименов. Именно там он познакомился с Еленой Павловной, которую все называли Лёлочкой. Елена Павловна была человеком хлебосольным, доброжелательным. Водитель Сан Саныча Владимир Алексеевич Галайко — Володя — продолжал возить Елену Павловну по магазинам, куда вместе с ней ездила и Марина, и рассказывал разные смешные истории из жизни Дейнеки и других своих начальников. Володя был одним из инструкторов моего сына Пети по вождению автомобиля. Кстати, сам Сан Саныч машину не водил и пользовался услугами шофера.

Но что самое главное в творчестве Дейнеки? Его безусловное первооткрывательство в форме, которое не перестает удивлять. Да, конечно, его талант оказался универсальным. Он раскрылся в живописи, графике, мозаике, скульптуре. Но самое главное в том, что он создал образ времени и человека того времени, и того человека, с которым он жил рядом. Сегодня это стало очевидным, как никогда. Благодарен Богу и судьбе за встречу с этим удивительным человеком, который жил на нашей грешной земле (ил. 7).



Ил. 5. М. В. Кретович, Е. П. Волкова и Г. В. Черёмушкин на даче А. А. Дейнеки. Переделкино, 1990 г.



Ил. 6. Г. В. Черёмушкин и Е. П. Волкова на могиле А. А. Дейнеки на Новодевичьем кладбище в Москве, 1990 г.



Ил. 7. А. А. Дейнека

УДК 7.036.1:378.4:745/749 (091) (470-25) Деjneка

П. Г. Черёмушкин

Москва, Россия

Российская академия народного хозяйства и государственной
службы

**СОЗДАНИЕ И РАЗГРОМ МОСКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ПРИКЛАДНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА
(МИПИДИ) — ИНСТИТУТА ДЕЙНЕКИ**

В статье восстанавливается малоизученная страница в биографии выдающегося советского художника Александра Александровича Дейнеки (1899–1969), когда он занимал пост директора Московского института прикладного и декоративного искусства и подготовил многих выдающихся впоследствии мастеров монументальной живописи и прикладного искусства. Впервые вводятся в научный оборот рассекреченные документы из фондов Российского архива социальной и политической истории, касающиеся решения об отстранении Дейнеки с поста директора МИПИДИ в рамках кампании по борьбе с формализмом 1948 г.

Ключевые слова: монументальное искусство, Дейнека, спорт, послевоенное восстановление СССР, формализм, Фаворский, Гончаров, Сталин

Peter G. Cheremushkin

Moscow, Russia

Russian Academy of National Economy and Public Administration

**THE CREATION AND DESTRUCTION OF THE MOSCOW
INSTITUTE OF APPLIED AND DECORATIVE ARTS — THE
DEINEKA INSTITUTE**

The article restores a little-studied page in the biography of the outstanding Soviet artist Alexander Deineka (1899–1969), when he served as Director of the Moscow Institute of Applied and Decorative Arts and trained many subsequently outstanding masters of monumental painting and applied art. For the first time, declassified documents from the collections of the Russian Archive of Social and Political History concerning the decision to remove Deineka from the post of Director of MIPiDI as part of the campaign against formalism in 1948 are being introduced into scientific circulation.

Keywords: monumental art, Deineka, sports, post-war restoration of the USSR, formalism, Favorsky, Goncharov, Stalin

В 1945 г. страна жила ожиданием новой жизни после Победы над Германией. В руководстве СССР понимали, что потребуются восстанавливать разрушенные города и заниматься строительством, в том числе, новых

зданий общественного назначения, которые потребуется декорировать произведениями искусства различных жанров. Большой сталинский стиль стремился к полному раскрытию своих возможностей в искусстве архитектуры и скульптуры. Следовало увековечить память героев прошедшей войны — строить воинские мемориалы и памятники погибшим воинам.

Незадолго до окончания войны, в 1944 г., создается Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ) — совершенно новое учебное заведение, где собираются студенты и преподаватели, пережившие войну и живущие надеждами на новую послевоенную счастливую жизнь. В марте 1945 г. Александра Александровича Дейнеку назначают директором МИПиДИ. Как писал художник Григорий Держвиз, институт вошел в историю как «институт Дейнеки», и, безусловно, сыграл заметную роль в развитии советского изобразительного искусства¹.

«Это был в своем роде замечательный институт. Может быть, потому, что он просуществовал очень недолго, а может быть, потому что он был институтом новым, без сложившихся традиций, собравшим под «знамя» Александра Александровича Дейнеки и преподавателей и студентов-энтузиастов, уверенных, что только монументальное искусство — «стоящее дело» и только оно достойно приложения сил настоящего художника. Так, по крайней мере, думали мы, поступая туда»², — пишет Григорий Держвиз.

Дейнека создал в институте факультет монументальной живописи и принял в него студентов, в основном, фронтовиков. Этому, самому первому набору он преподавал сам, а потом пригласил других художников, своих старых знакомых: Андрея Дмитриевича Гончарова, Георгия Иосифовича Рублева, Петра Митрофановича Шухмина. Одной из важнейших фигур среди преподавателей МИПиДИ был Владимир Андреевич Фаворский. «Одно его присутствие создавало атмосферу творчества», — вспоминали студенты (в частности, Е. Г. Казарянц)³. У Фаворского была седая окладистая борода, ходил он медленно, степенно и всегда в валенках. Конечно, из преподавателей скульптуры в МИПиДИ чаще всего вспоминают Екатерину Федоровну Белашову и Алексея Евгеньевича Зеленского, но среди преподавателей были и Николай Васильевич Томский (автор памятника Н. В. Гоголю на Гоголевском бульваре в Москве), и Матвей Генрихович Манизер — создатель скульптур на станции метро «Площадь революции». Одним из ведущих преподавателей была Екатерина Сергеевна Зернова — соратник и единомышленник Дейнеки, написавшая несколько замечательных книг в том числе «Воспоминания монументалиста», вышедшую в 1985 г. Однажды навстречу Дейнеке по коридору

1 Предисловие Григория Держвиза к Воспоминаниям монументалиста Е. С. Зерновой. С. 7.

2 Там же. С. 8.

3 Проблемы советского искусства 1930–1950-х гг.: к 100-летию Дейнеки. Курск. 1999. С. 175.

шли трое: Шухмин, Тутеволь и Зернова. Все они были значительно выше среднего роста. Увидев их, Дейнека сказал: «Уровень нашего института значительно повысился»⁴.

В МИПиДИ царил культ спорта: Дейнека всячески поощрял занятия спортом и не любил тех, кто не мог подтянуться на перекладине или получить двойку по физкультуре. Многие бегали на лыжах, играли в волейбол, увлекались боксом, как и Дейнека. Один из преподавателей института нашел бывшего тренера Дейнеки по боксу и спросил, не помнит ли он такого боксера Дейнеку? «Как же! Это тот, который художник! Очень хорошо помню! Он хорошо шёл! Но его сбила эта, как её, живопись». Смешное воспоминание подтверждает целеустремленность, свойственную Дейнеке по отношению к искусству, его убежденный самовыбор. И далее дает представление о человеческой чистоте художника. «Внешностью своей, крепостью фигуры Дейнека напоминал боксера»⁵, — вспоминал мой отец Герман Черёмушкин.

Большое внимание в МИПиДИ отводилось практической работе студентов в специально оборудованных мастерских, где можно было обрабатывать металл, ковать, отливать, заниматься гальванопластикой, а также работать по дереву, стеклу или изготавливать произведения из фарфора. Анализ программ по обучению композиции и рисунку, составленный при участии Дейнеки, показывает, что обучение в МИПиДИ было ориентировано на практические запросы советской экономики и, прежде всего, посвящены овладению навыками оформления объектов архитектуры и строительства.

В составленной Дейнекой вступительной записке к программе обучения рисунку с натуры определено, что студент должен понимать цели рисования, выявить в натуре самое важное и характерное. Отдельные задания были направлены на передачу внутреннего состояния, социальных и возрастных особенностей, и качеств изображаемого. Дейнека призывал студентов не ограничиваться классными постановками и как можно больше рисовать вне института. Советовал ходить в зоопарк и рисовать зверей и птиц. При этом он подчеркивал, что пернатые и звери долго позировать не будут, поэтому надо быстро схватывать их движения и не надеяться, что они их повторят⁶.

В МИПиДИ во время учебы посадили студентов — Бориса Свешникова, Льва Кропивницкого и Юрия Шиблетко, которых после XX съезда реабилитировали. Шиблетко просидел десять лет и выжил в лагере только потому, что умел делать очень красивые татуировки. Как вспоминали

4 Зернова, Е. Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 118.

5 Из беседы автора с отцом — художником-монументалистом, народным художником Российской Федерации, профессором МГХПА имени С. Г. Строганова Германом Вячеславовичем Черёмушкиным.

6 Проблемы советского искусства 1930–1950-х гг.: к 100-летию Дейнеки. Курск, 1999. С. 164.

сокурсники, поводом для ареста студентов было то, что они дружили с сыном коменданта Кремля и им инкриминировали подготовку покушения на Сталина. Свешников, получивший восемь лет, на допросе говорил: «У нас художники в своем творчестве не свободны, они не могут писать то, что хотят, а только то, что приказывают». После освобождения он стал видным деятелем московского неофициального искусства, как и Кропивницкий, тоже отсидевший десять лет. Дейнека, скорее всего, не пытался заступиться за попавших в переплет студентов — знал, что это бесполезно. Но всем оставшимся пытался помогать, обеспечивая им как можно лучшие в скудное послевоенное время условия жизни и учебы.

Скульптор Александра Владимировна Кузнецова, выпускница МИПиДИ 1950 г., вспоминала, как проходила защита ее дипломной работы «Дискометатель». Комиссия, состоявшая из всех профессоров, включая Дейнеку и Белашову, поставила ей высшую оценку с отличием. Выпускнице предложили приобрести ее работу для установки на Хорошевском шоссе в Москве. За эту работу Кузнецовой был выплачен гонорар четыре тысячи рублей, что по тому времени было очень большой суммой⁷. Кузнецова рассказывала, что на последнем курсе она получала повышенную стипендию в 360 рублей, а обычная стипендия в МИПиДИ составляла 140 рублей. В 1947 г. была проведена денежная реформа (обмен денег старого образца на новые), которая «съела» все сбережения (если они были) студентов и преподавателей. Переход на новые деньги стал своеобразным символом наступления мира. Вместе с обменом денег была отменена и карточная система, существовавшая во время войны.

Дотошный Андрей Гончаров — постоянный спутник и критик Дейнеки — описал работу в МИПиДИ в своих мемуарах. «Осенью 1947 года Дейнека пригласил меня преподавать в МИПиДИ — Московском институте прикладного и декоративного искусства, — где он был умным и энергичным директором, — пишет в своих воспоминаниях Гончаров. — Пригласил преподавать рисунок и композицию»⁸. Довольно быстро, практически сразу, Гончаров получил звание доцента, и Дейнека назначил его заведующим кафедрой живописи, полностью доверяя эту довольно сложную работу. Гончарову нравилось преподавать и на монументальном факультете, и на факультете стекла, тем более что студенты были работоспособные и талантливые, такие как, например, Андрей Васнецов или Борис Милуков и Борис Казаков, которые станут ведущими советскими живописцами в 1980-е гг.

В апреле 1947 г. Дейнека утверждается также в должности заведующего кафедрой декоративной скульптуры МИПиДИ. Как отмечает в своей диссертации Андрей Губко, с середины 1940-х гг. графическое

⁷ Цитируется по книге: Дом искусств. С. 6.

⁸ Гончаров, А. Д. Вспоминаясь в пройденный путь // Советский полиграфист. 1971. № 1–2. С. 26.

наследие Дейнеки начинает существенно пополняться неожиданными для его практики орнаментальными рисунками и эскизами декоративно-прикладных изделий. Они предназначались для исполнения настенных росписей и плафонов, для рисованных или лепных ленточных орнаментов и гирлянд, для изготовления посуды и игрушек, для производства ширм или декоративных панно, для изготовления ваз, светильников, витражей, дверных ручек — громадная работа, так необходимая для возрождающейся после войны стране, жителям которой так хочется красоты и удобства.

О работе Дейнеки в МИПиДИ сохранилось довольно много воспоминаний его учеников, бывших студентов этого учебного заведения, из которых следует, насколько яркой, запоминающейся личностью был он как преподаватель. Дейнека стремился разбудить в своих питомцах творческую фантазию и инициативу, постоянно поддерживал в студентах стремление к новому, к эксперименту. Однако это далеко не всегда удавалось, поскольку партийный контроль за художниками был неусыпным. Считалось, что если художественные высшие учебные заведения получают государственное (или, как тогда говорили, народное) финансирование, то работать они должны исключительно в том стиле и духе, который определяют власти.

Один из учеников Дейнеки, фронтовик Яков Скрипков (1919–2016), вспоминал, что однажды его вызвали в партбюро МИПиДИ как парторга факультета монументальной живописи. В институт приехала Екатерина Алексеевна Фурцева, которая в то время была первым секретарем Фрунзенского райкома ВКП (б), и стала подробно расспрашивать Скрипкова о Дейнеке. Будущий министр культуры СССР интересовалась, хорошо ли он ведет занятия, не навязывает ли студентам свои взгляды на искусство и свой педагогический опыт. Скрипков вспоминал, что сразу заявил, как Дейнека бывает недоволен, если кто-то начинает ему подражать. Он также заявил, что знает только двух великих педагогов рисунка. «Это был Чистяков в Императорской академии художеств и наш Дейнека», — сказал он, отметив, что отличительной чертой Дейнеки как преподавателя является стремление поддержать в студентах их творческую индивидуальность. Фурцева написала на листке из блокнота свои телефоны и просила звонить ей «в случае чего». «Выйдя из партбюро, я порвал записку с телефонами и выбросил в урну», — вспоминал Скрипков, который начал войну в 1939 г. на Халхин-Голе, служил в армейской разведке и хорошо усвоил советские порядки и правила поведения. Мой отец, Герман Черёмушкин, вспоминал Скрипкова, как человека смелого и очень преданного своему учителю Сан Санычу Дейнеке.

В 1947 г. в Москве создается Академия художеств СССР и Дейнека утверждается в звании действительного члена. В отличие от Академии наук СССР в Академии художеств действительные члены не избираются, а назначаются. Кандидатуры, присланные со всей страны, обсуждаются на секциях, отбираются, голосуются, далее их направляют в Президи-

ум для утверждения. Академиками АХ СССР стали С. В. Герасимов, А. М. Герасимов, Б. В. Иогансон, П. П. Кончаловский, Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов), В. И. Мухина. По сути дела, академия создавалась заново. Её президентом был утвержден Александр Михайлович Герасимов и создание академии было тесно связано с новой набирающей силой кампанией против формалистов и космополитов. В постановлении Совета министров СССР о создании Академии художеств говорилось, что «перенесенные на советскую почву цветы западного искусства пустили крепкие корни и продолжают произрастать»⁹. Отмечалось, что искусствоведы и критики игнорировали реалистические традиции национального искусства. Первой ласточкой борьбы со всякими «влияниями реакционного безыдейного буржуазного искусства» стало закрытие Музея нового западного искусства.

Как писал Евгений Казарянц, МИПиДИ «был счастливым островом в океане зла»¹⁰. Кампания против безродных космополитов, расправа с «Иванами, не помнящими родства», борьба академика Трофима Денисовича Лысенко с вейсманистами-морганистами и прочие прелести второй волны сталинских послевоенных посадок до поры до времени не касались МИПиДИ. И в один прекрасный день 1948 г. погромная волна докатилась до МИПиДИ неожиданно громким звонком, раздавшимся по классам и мастерским. Грнул гром, от которого вслед за ним вместе с пронзившей общество молнией, настоящим художникам спастись было не дано.

Один из преподавателей, бывший ученик Дейнеки, объявил, что таким как Фаворский, Гончаров, Зеленский нет места в МИПиДИ. «Мы не потерпим в нашем коллективе таких формалистов!»,¹¹ — заявил он. В полной тишине Дейнека спросил со своего места: «Кто мы?»¹² Но это не спасло знаменитых преподавателей, подвергшихся травле. Решением общего собрания было решено изгнать из института классиков изобразительного искусства. Дейнека тогда сказал: «Если будете выгонять Фаворского, выгоняйте и меня!»¹³.

Дейнеку изгнали из директоров, но оставили деканом факультета скульптуры. В эти годы он стал довольно активно заниматься ваянием и создал очень много замечательных фигур. Как говорится, не от хорошей жизни — многие живописные работы Дейнеки стали просто изыматься из экспозиций. Достижениями в области искусства того времени следовало считать портрет Сталина работы Дмитрия Налбандяна или «Слава павшим героям» Федора Богородского. К весне 1948 г. директором МИ-

9 Проблемы советского искусства 1930–1950-х гг.: к 100-летию Дейнеки. Курск, 1999. С. 164.

10 Там же. С. 174.

11 Там же

12 Там же

13 Там же.

ПиДи был назначен скульптор Сергей Семёнович Алешин — «человек грубый, неинтеллигентный и необразованный»¹⁴, писал Андрей Гончаров.

Екатерина Зернова оценивала Алёшина иначе. «Сергея Семёновича отличало одно свойство, неподходящее для ректора, — он не умел принимать решения. К концу дня в его кабинете скапливалось не менее десяти человек, каждый из которых ждал, чтобы Алёшин сказал да или нет. Так как я занимала в то время должность заместителя ректора по учебной и научной работе, то мне приходилось нелегко. Если решалось что-то помимо него, он обижался. Рассказывал сотни интереснейших историй, но не ставил своей подписи ни на одной бумаге. Алешин пытался сделать общую линию института более реалистической, но ему это не удалось»¹⁵.

Постепенно обстановка в стране ужесточалась. В 1946–1948 гг. ЦК ВКП (б) принимает постановления, означавшие ужесточение политики в области идеологии и культуры. Первым из них стало постановление «О журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 г. Оно обличало напечатанные в журналах «произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада», «по отношению ко всему иностранному». Постановление «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (от 26 августа 1946 г.) требовало запретить постановки театрами пьес авторов, открыто проповедующих буржуазную идеологию и мораль, «сосредоточить внимание на создании современного советского репертуара». Постановления «О кинофильме «Большая жизнь» (от 4 сентября 1946 г.) и «Об опере «Великая дружба» (от 10 февраля 1948 г.) давали негативные оценки творчеству ряда режиссеров, которым вменялись в вину безыдейность творчества, искажение советской действительности, заискивание перед Западом, отсутствие патриотизма. Мария Чегодаева пишет: «Сталин и его клика сочли нужным преподать интеллигенции такой урок, чтобы неповадно было думать ни о какой независимости, творческой свободе, собственных путях в жизни и искусстве»¹⁶.

В существующих воспоминаниях об Александре Александровиче его отставка с поста директора МИПиДи трактуется как «уход по собственному желанию» или нечто, произошедшее само собой. «Вынужден был уйти», — так пишут обычно. Но в Советском Союзе в условиях партийного руководства искусством такие вещи не происходили автоматически по желанию того или иного художника или чиновника, занимавшего высокий пост. Многочисленные исследователи творчества Дейнеки и литература о нем обходит тот факт, что художник был освобожден с поста

14 Гончаров, А. Д. Всмотриваясь в пройденный путь // Советский полиграфист. 1971. № 1–2. С. 26.

15 Зернова, Е. Воспоминания монументалиста. С. 118.

16 Чегодаева, М. А. Искусство, которое было: пути русской книжной графики. 1936–1980. М., 2014. С. 113.

директора решением высших партийных органов. В рассекреченных архивах ЦК ВКП (б) имеется специальная папка с протоколами заседания секретариата ЦК под председательством секретаря ЦК ВКП (б) Георгия Маленкова от 30 июля 1948 г. за номером 361. Речь в них идет о назначении нового директора МИПиДИ Сергея Семеновича Алёшина и о снятии с этой должности Дейнеки. Большая часть документов касается представления положительных качеств Алёшина, о Дейнеке говорится мало, но емко. В письме на бланке Комитета по делам искусств при Совете министров СССР на имя секретаря ЦК ВКП (б) А. Д. Кузнецова за подписью председателя Комитета П. Лебедева сообщается: «Тов. Дейнеку — отстаивающего в творческой работе и педагогической практике формалистические тенденции, — Комитет по делам искусств при Совете министров СССР считает целесообразным от обязанностей директора Московского Государственного Института прикладного и декоративного искусства — освободить»*. Излишне говорить, каким ударом стала такая формулировка для самолюбивого и гордого Дейнеки, с которой его сняли с поста директора МИПиДИ.

Борьба с формализмом была в самом разгаре, и отстранение Дейнеки от должности стало ее естественным последствием. Правда, Алёшин учился в Париже у французского скульптора Антуана Бурделя, но после революции он активно участвовал в создании скульптур в рамках «ленинского плана монументальной пропаганды» и никогда — что гораздо важнее — не отступал от «генеральной линии партии», изгибаясь, как говорилось в анекдоте, вместе с ней. Самая известная работа Алёшина в Москве — скульптурное оформление Киевского вокзала.

В рассекреченном архивном деле также находится записка за подписью Дмитрия Трофимовича Шепилова, который в то время занимал пост первого заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б), возглавляемого М. А. Суловым. В июле 1948 г. Шепилов возглавил Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП (б), образованный на базе упраздненного Управления пропаганды и агитации. В записке секретарю ЦК ВКП (б) Георгию Максимилиановичу Маленкову, которая касается утверждения скульптора Сергея Алёшина новым ректором МИПиДИ, содержится описание его многочисленных достоинств и коротко говорится о недостатках Дейнеки: «Тов. Дейнека А. А. не обеспечивает надлежащего руководства учебной и воспитательной работой, в своей педагогической и творческой практике отстаивает формалистические тенденции и игнорирует русскую реалистическую школу. К преподавательской деятельности т. Дейнека привлекает художников формалистического направления, что отрицательно сказывается на подготовке молодых художников»¹⁷.

Далее речь идет об Алёшине, который, «как скульптор, стоит на правильных позициях и в своих выступлениях ведет борьбу против форма-

17 РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 118. Д. 105.

листического направления в скульптуре»¹⁸. Дейнеке еще крупно повезло, что он не был членом ВКП (б), иначе бы могла последовать партийная ответственность за вменяемые ему прегрешения. Сегодня только специалисты помнят, кто такой скульптор Алёшин, который, кстати, соседствовал с Дейнекой дачами в подмосковном поселке Пески. В результате деятельности Алёшина на посту директора МИПиДИ лишился здания, которое принадлежало институту, а потом и само учебное заведение ликвидировали.

Как и полагалось в те времена, снятие директора проходило публично, с обязательной «товарищеской» критикой. Собрание студентов и преподавателей МИПиДИ проходило в огромном актовом зале, где на сцене стоял накрытый кумачом стол. По заранее подготовленному плану сначала выступали студенты, которые критиковали преподавателей за формализм. Называли имена Фаворского, Гончарова, Зеленского. Дейнека не упоминался, но подразумевался. Один из выступавших комсомольцев заявил, что не может учиться у преподавателей, «которые заставляют его смотреть не на натуру, а в противоположную сторону». Выясняется, что Зеленский учил не «пялиться на натуру до одурения, а, посмотрев, иногда и отвернуться»¹⁹. Алексею Зеленскому, известному скульптору, досталось больше всего. Его студент припомнил случайно сказанную фразу Зеленского о том, что в Москве не будет памятника Карлу Марксу. Зеленский со слезами на глазах, понимая, что дело переходит в политическую плоскость, стал оправдываться и утверждал, что говорил всего лишь о неудачном проекте памятника, сделанном в 1918 г., имея в виду, что будет создан новый памятник, гораздо лучше. Фаворский на критику отвечал спокойно: «Я всё понял, всё слышал, постараюсь исправиться». Впрочем, это его не спасло от увольнения и продолжительной безработицы.

Евгений Казарянец вспоминал, что в этой страшной обстановке Дейнека держался мужественно и с достоинством. «Для нас он был спасительным якорем, мы видели человека, художника, который обстоятельствам неподвластен, не гнется перед начальством, ненавидит лакеев и лакейскую живопись, сохраняет свою независимость, несмотря на все усилия согнуть его в бараний рог», — отмечал художник. С позиций сегодняшнего дня довольно сложно понять причину разгрома МИПиДИ. Если рассматривать работы студентов и выпускников института этого времени, все они выглядят, как самый консервативный социалистический реализм. Однако партийное начальство чувствовало, что свежая атмосфера творческой жизни в МИПиДИ созвучна всему тому, что пугало Сталина и Жданова так же, как стихи Анны Ахматовой и рассказы Михаила Зощенко.

Очень многие художники (к слову сказать, лучшие художники того времени) остались без работы и средств к существованию. Особенно

¹⁸ Там же.

¹⁹ Проблемы советского искусства, 1930–1950.

досталось Владимиру Андреевичу Фаворскому, изгнанному из МИПиДИ. Однако жена поэта Сергея Михалкова Наталия Петровна Кончаловская (по рекомендации своего знаменитого отца-живописца Петра Петровича Кончаловского или через церковные знакомства — и Фаворский, и Наталия Петровна даже в советские времена регулярно посещали храм и общались со священниками, исповедовались и причащались) смогла устроить Фаворскому заказ на оформление своей детской книги «Наша древняя столица». Фаворский — учитель Дейнеки — сделал фактически иллюстрации к русской истории, точно передав древнерусскую стилистику. По воспоминаниям близких, работа над книгой «Наша древняя столица» спасла семью Фаворского от голода²⁰.

Реакция Дейнеки на происходившее вокруг была порой странной, если не сказать нехорошей. Одна студентка задала ему вопрос: «Почему вы Александр Александрович, не защищаете ваших друзей?» Дейнека ответил резко, но по понятиям того времени, вполне понятно: «Никаких друзей у меня нет», — отрезал он²¹. Впрочем, резкость была отличительной чертой его характера, отмечаемой многими. Несомненно, это была его защитная реакция на нападки, которым он подвергался со стороны властей и официальных художников, работавших в слащавой и парадной стилистике того времени. Дейнека так работать не мог, как ни пытался: слишком закоренелым он был модернистом-новатором. История с отставкой Дейнеки с поста директора МИПиДИ немало попортила ему крови и стоила немалого нервного напряжения.

Окончательно МИПиДИ закрыли осенью 1952 г. Состоялось очередное собрание, на котором было зачитано письмо Сталина о том, что институт «превратился в рассадник формализма и его пора закрывать». Студентов перевели частично в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. Штиглица, которому в 1953 г. было присвоено имя скульптора Веры Игнатьевны Мухиной, а частично в Строгановское училище. Любимое детище Дейнеки прекратило своё существование. В наши дни следы существования МИПиДИ найти очень сложно, а если и можно, то только в домашних архивах и личных коллекциях. В библиотеке Московской Строгановской художественно-промышленной академии утверждают, что архивов МИПиДИ у них не сохранилось.

Советские люди, жившие в довольно скудных условиях, были окружены атмосферой фальшивого оптимизма и шовинизма, где убогие условия жизни объявлялись «раем для рабочих и крестьян», а окружающий мир —

20 Знаменитый советский искусствовед А. Д. Чегодаев вспоминал, что, когда Фаворский работал над оформлением поэмы «Наша древняя столица», ему часто приходилось ходить в дом к Кончаловским. Однажды, когда они работали, в комнату вошел Петр Петрович и, посмотрев на разложенные листы, сказал: «Вот уж не думал, что из моей дуры — Наташки получится что-нибудь путное». (Князь Андрей Чегодаев. *Моя жизнь и люди, которых я знал*. М, 2006. С. 229).

21 Проблемы советского искусства, 1930–1950.

враждебным и пребывающим в вечной нищете. Доктрина соцреализма, которую в том виде можно было спокойно назвать доктриной сталинизма в изобразительном искусстве, не просто являлась составной частью господствующей идеологии. Она задавала рамки всем видам культурного процесса, пронизывала всю иерархию «творческих союзов» сверху донизу, была доминантой цензуры и самоцензуры. Приближенные к власти деятели культуры вели между собой жестокую борьбу за заказы, за допуск к государственным средствам и привилегиям, делились на негласные фракции, подсиживали друг друга, занимались интригами и доносами.

Все это привело к стремительному падению не только количества, но и качества «культурного производства» в Советском Союзе. И, естественно, не могло не сказаться на творчестве Дейнеки, который начало 1950-х гг. посвятил работе на «великих стройках коммунизма» — архитектурных проектах, воплощавших сталинскую гигантоманию и страсть к переделыванию природы. И даже тогда Дейнека при всех предлагаемых обстоятельствах оставался новатором, который придумывал что-то отличающееся от господствующих вкусовых предпочтений.

Другим изгнанным преподавателям повезло, а кое-кому студенты даже собирали деньги на пропитание. Так было, например, с Александром Терентьевичем Матвеевым,²² — в конце концов, этот выдающийся скульптор смог устроиться на преподавательскую работу в ремесленное училище номер 64, где в то время учился Герман Черёмушкин. Именно Матвеев заметил любознательного мальчишку и привел Черёмушкина в МИПиДИ, где и познакомил молодого учащегося художественно-ремесленного училища с Александром Дейнекой.

Какие бы времена ни переживал Александр Александрович Дейнека, он продолжал энергично и неутомимо работать вплоть до последних дней своей жизни. По воспоминаниям современников, ему нелегко удавалось принимать обстоятельства времени, которое казалось ему наполненным светом и энтузиазмом, а на деле ударило по нему завистью и недоброжелательством многих коллег, которые вписывались в советскую официальную идеологию куда лучше, чем он, лучше чувствовали, что желают вожди, и понимали настроения Сталина. Многие из этих художников почти забыты, но в то время они были на волне признания.

Литература

1. *Дейнека, А. А.* Из моей рабочей практики. — Москва: [Изд-во Акад. художеств СССР], 1961. — 79 с., 49 л. ил.

²² Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960) — русский, советский скульптор, искусствовед; мастер и педагог, оказавший своим творчеством заметное влияние на развитие пластического искусства в бывшем СССР. Один из организаторов, идейных вдохновителей и активных участников многих творческих объединений первой трети XX в. Профессор Академии художеств (1918–1948). Доктор искусствоведения (1939). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1931).

2. *Дейнека, А. А.* Учитесь рисовать: беседы с изучающими рисование. — Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — 224 с.: ил.
3. *Гончаров, А. Д.* Всмотриваясь в пройденный путь // Советский полиграфист. 1971. № 1–2. С. 26.
4. *Дейнека, А. А.* Избранные произведения. — Москва: Сов. художник, 1957. — 4 с., 13 л. ил.
5. *Зернова, Е. С.* Воспоминания монументалиста / Е. С. Зернова. — Москва: Сов. художник, 1985. — 191 с.
6. *Проблемы советского искусства 1930–1950 гг.* (к 100-летию А. А. Дейнеки). — Курск, 1999.
7. *РГАСПИ.* Ф. 17. Оп. 118. Д. 105.
8. *Чегодаева, М. А.* Искусство, которое было. Пути русской книжной графики. 1936–1980. — Москва, 2014.

УДК 75.03:7.036.1 (47+57) Деjneка

И. А. Припачкин

Курск, Россия

Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ А. ДЕЙНЕКИ. НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Статья посвящена особенностям творческого метода А. Дейнеки, который может быть определен как интервизуальность. К рассмотрению предложены такие известные работы художника, как «Оборона Петрограда» (1927) и «Футболист» (1932). Впервые в качестве формальных и контекстуальных источников для них предлагаются примеры журнального дизайна СССР 1920-х, опубликованные фотографии и литературные произведения. Автор апеллирует к фотомонтажу, практикуемому журналом «Прожектор», фотографии на тему футбола В. Чемко (1931), роману Ю. Олеши «Зависть» (1927), вводя их в научный оборот.

Ключевые слова: А. Дейнека, оборона Петрограда, футболист, журнальный дизайн, В. Чемко, Ю. Олеша, зависть

Igor A. Pripachkin

Kursk, Russia

The Kursk Deineka Picture Gallery

ABOUT DEYNEKA'S CREATIVE METHOD. NEW MATERIALS

The article is devoted to the features of the Deineka's creative method which can be defined as intervisual. Such well-known paintings as «Defense of Petrograd» (1927) and «Footballer» (1932) are proposed for consideration. For the first time examples of the USSR magazine design from the 1920s, published photos and literary works are given as formal and contextual source. The author uses photomontage, practiced by magazine «Prozhector», photo by V. Chemko (1931), novel «Envy» by Y. Olesha (1927), introducing them into scientific use.

Keywords: A. Deineka, Defense of Petrograd, Footballer, magazine design, V. Chemko, Y. Olesha, Envy

В контексте заявленной темы нам хотелось бы предложить некоторые пока неопубликованные соображения по поводу двух известных картин А. Дейнеки — «Обороны Петрограда» (1928, авторский повтор 1964) и «Футболиста» (1932)¹.

1 «Оборона Петрограда от Юденича» — полное наименование — существует в 2-х вариантах: 1) 1928 г., в собрании Центрального музея Вооруженных сил (Москва) 2) авторское повторение 1964 г., Государственная Третьяковская галерея



Ил. 1. А. А. Дейнека
Оборона Петрограда (авторское
повторение картины 1924 г.), 1968.
ГТГ



Ил. 2. Ф. Ходлер
Выступление йенских студентов в 1813 г.,
1909. Университет Йены, Германия

Признанная классика ранней советской живописи, возможно, титульное произведение своей эпохи, «Оборона Петрограда» (ил. 1) очевидно корреспондирует с работой Ф. Ходлера «Выступление йенских студентов в 1813 году» (1909. Университет Йены, Германия) (ил. 2). На это указывали художественные критики и исследователи творчества А. Дейнеки начиная с момента первого показа картины².

Сам А. Дейнека предпочитал такие замечания не комментировать, но в какой-то момент высказался о работе Ф. Ходлера, как стоящей в прямой связи с произведениями более ранних эпох (и до известной степени в зависимости от них), что вполне естественно для художника: «Выступление йенских студентов» решено «весьма традиционно по плоскости в два пояса, что заставляет вспомнить фризы Ассирии, барельефы колонны Траяна, русскую икону, ранний Ренессанс. Этот композиционный ход у Ходлера лишний раз указывает на непрерывную изменяемость,

рея, (Москва). Картина «Футболист» хранится в Курской государственная картинной галерее имени А. А. Дейнеки.

2 Оценки делались с разной степенью такта. Вот некоторые примеры. «Если подойти к картине с точки зрения построения организации, то нетрудно будет наметить одну интересную аналогию. Картина Дейнеки напоминает собой произведение художника Ходлера «Йенские студенты». Является ли это недостатком? Нет. Дело в том, что наше время требует от художественных произведений четкости, значительности массовых действий. <...> «Йенские студенты» — картина из жизни военной школы — в наибольшей степени обладающая этими достоинствами» [6, с. 4]. «На двадцатипятилетнего Дейнеку мало подействовали ... западные учителя ... Вероятно, ему больше всех запомнился швейцарский художник Ходлер, мускулистый, крепкий, с резким жестом, — яркий выразитель коллективного единства, массовых человеческих волей» [1, с. 12]. А. Эфрос в своем докладе 1933 года скажет, что Дейнеку «хотели прямолинейно приписать к Ходлеру» [2, с. 44]

жизненность древнейшей композиционно-декоративной формы, в которой трепещет коллективная душа» [3, с. 255]. Применительно к «Обороне Петрограда» эти слова дают понять, что А. Дейнека не просто заимствовал композиционный прием Ходлера, а использовал универсальное художественное решение пространства, имевшее глубокие исторические корни и многочисленные прототипы в искусстве.

Остережемся, как это сделал один из ранних критиков, скрывшийся за инициалами М. М. К., утверждать что «Дейнека мог, вовсе не зная ее (картину Ходлера. — И. П.), прийти к аналогичному построению в «Обороне Петрограда» [6, с. 4]. Остовцы Ходлером пленялись. Это общеизвестно. Ю. Пименов откровенно признается, что в юности «увлекался Ходлером»³. Дружба А. Дейнеки и Ю. Пименова уже в период ВХУТЕМАСа — факт. И вместе с тем, помимо ходлеровских «студентов», необходимо указать еще на один источник композиционного приема двух регистров, который использует Дейнека в «Обороне Петрограда». Таким источником служит журнальный фоторепортаж.

На первый взгляд кажется, что Дейнека оформляет репрезентируемое им событие в точной аналогии с Ходлером. В действительности это не так. У Ходлера сбор в поход и строй на марше неразрывны, фактически слиты в одно непрерывное, перетекающее с первого уровня на второй действие. У Дейнеки выступление на передовую и движение раненых, при том, что они объединены общей причиной-идеей — изолированы. На это уже обращалось внимание⁴.

И та же особенность, а именно разнесенность действий (событий) по регистрам, связанным общей идеей отличает дизайн советских журналов 1920-х. Конкретно, речь идет об оформлении журнальной страницы в случаях использования фотоснимков. Для иллюстрации нашей мысли сошлемся на журнал «Прожектор», с которым с 1926 по 1931 г. сотрудничал А. Дейнека и в котором мог наблюдать принятые приемы визуализации репортажей.

Разберем один из многочисленных примеров. В пятом номере «Прожектора» 1927 г. на странице 4 опубликовано два (один под другим) горизонтальных снимка (ил. 3).

На верхнем — колонна американской пехоты на марше, движение из глубины, слева направо. На нижнем — пушки и строй пехотинцев, развернуты в противоположную сторону, справа налево. Снимки разделены узкой белой полосой. Их окружает белое поле, вверху которого надпись: Карательные отряды империалистов. Так дизайнеры на журнальной странице предлагают читателю не просто две фотографии на общую тему,

3 Юрий Пименов / Гос. Третьяковская галерея. — М., 2021. — 392 с.: ил. — С. 42. Об интересе остовцев к Ходлеру см.: Логинова Е. Юрий Пименов. — М., 1970. — 55 с.: ил. — С. 8.

4 Г. Досужий (1932) пишет: «Они изолированы мостом, как стеной, и якобы не видят друг друга» [4, С. 85].



Ил. 3. Карательные отряды империалистов: фотография. Прожектор. 1927. № 5. С. 4



Ил. 4. И. А. Припачкин. Композиционная трансформация картины А. Дейнеки «Оборона Петрограда»

а фоторассказ, komponуют снимки специфическим образом, создавая фотонovelлу, формальными признаками которой становятся два разделенных между собой регистра с противопоставленными композиционными векторами. Движения, формы не перетекают из регистра в регистр, и вместе с тем цельность повествования не страдает⁵.

Аналогичную новеллу создает в своей картине А. Дейнека: два эпизода на общую тему размещены также в два уровня, кинетика которых противоположна. Не разрушая целостности картины, мы можем разделить ее регистры неширокой белой полосой и обрамить белым полем, добившись формально-структурного совпадения с приведенной выше фотонovelлой (ил. 4), а равно и множеством других, созданных и опубликованных в «Прожекторе» в те годы⁶.

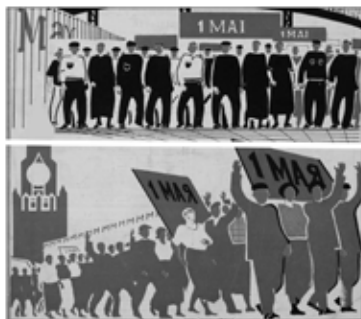
О том, что А. Дейнека видел и присваивал себе прием контаминации двух-трех визуальных панелей с разными композиционными характе-

5 Исходя из предложенных объемов статьи мы приводим один случай. В действительности подобных примеров, в частности, в «Прожекторе» множество. Это вообще типичный для журнала прием освещения события, известия.

6 Вспоминается призыв А. Гастева: «Будьте фиксаторами, будьте проворными репортерами жизни». Гастев, А. Юность, иди! — М., 1923. — 72 с.: ил. — С. 15, 23. Безотносительно к настоящей статье следует сказать, что сопоставление идей А. Гастева и ранних работ А. Дейнеки весьма продуктивно. Первые шаги в этом направлении делаются. Имя А. Гастева неоднократно встречается в исследованиях К. Кэр. Также см., напр., диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения О. Ю. Ворониной «Принципы новой живописи художников Общества станковистов: кинестетическое восприятие мира» (2022), в которой автор касается влияния А. Гастева на культуру 1920-х. Алексей Капитонович Гастев (1882–1939) революционер, теоретик и практик научной организации труда, поэт-авангардист.



Ил. 5. А. А. Дейнека.
Обложка журнала «Безбожник
у станка». 1925. № 4



Ил. 6. И. А. Припачкин.
Композиционная трансформация обложки
журнала «Безбожник у станка»

ристиками, тиражируемый периодикой, свидетельствует сделанная им обложка для журнала «Безбожник у станка» 1925 г. № 4 (ил. 5). Первомайское шествие на ней разворачивается сразу в нескольких, надстроенных друг над другом, фризах, динамические векторы которых развернуты в разные стороны: слева направо (самолет, летящий на фоне высоток), фронтально (шеренги трудящихся масс) и опять слева направо (колонна пролетариата). Произвести с этим рисунком операцию по разделению и обрамлению регистров без ущерба для него так же не сложно (ил. 6).

Во ВХУТЕМАСе Дейнека учился на графическом отделении, практикуясь и работая в журналах. Это напоминание вкупе с приведенными выше сравнениями, пусть и не делает нашу мысль о композиционных связях «Обороны Петрограда» и современного ей журнального дизайнера СССР вовсе не подлежащей критике, все же достаточно ее оправдывает.

Работа «Футболист» 1932 г. — непреременный участник всех крупных выставок А. Дейнеки (ил. 7). География показов — Россия, Европа, США, Япония. Б. М. Никифоров назвал картину знаковой для Дейнеки, знаменующей переход от графического стиля к живописному⁷.

Юноша-спортсмен, в прыжке запустив ногой мяч в небо, завис в воздухе, в точке едва ли не превосходящей по вертикали церковь и колокольню, размещенные на втором плане.

Фигура футболиста одновременно и статична, и динамична. В профиль данные голова и ноги, фронтально развернутый торс, как обычно считается, корреспондируют с древнеегипетским канонам репрезентации тела (ил. 8). И это, надо заметить, не вполне корректно. Древнеегипетские

7 «В своих последних еще не выставленных вещах (картина, изображающая футболиста ...) художник делает большой шаг вперед по пути овладения живописно построенным образом» [7, с. 18–19].



Ил. 7. А. А. Дейнека. Футболист, 1932. Курская картинная галерея имени А. А. Дейнеки



Ил. 8. Сцена охоты. Гробницы Небамуна. Фреска. Древний Египет, около 1350 г. до н. э. Британский музей. Лондон, Великобритания

персонажи изображаются в положении, которое можно было бы назвать инертным контрапостом, если иметь в виду, что голова и ноги, показанные сбоку, обращены в одну сторону, а протянутой вперед левой руке соответствует выставленная вперед левая нога. Дейнека же в «Футболисте» воспроизводит предельно динамичный контрапост. Плечи, раскинутые руки, торс вращаются на зрителя, в то время как таз и ноги — от зрителя, левой руке впереди соответствует правая нога.

Прием подобного контрапоста мы встречаем у Дейнеки уже в первой живописной реализации футбольной темы — картине 1924 г. (ил. 9.) «Футбол», частное собрание. Фигура на первом плане повернута к нам спиной, но ноги даны сбоку, причем в противоположном торсе ракурсе, с правой, выставленной вперед рукой соотносена выставленная левая нога⁸. Если иметь в виду силуэт фигуры, то корреляты ему обнаруживаются в древнегреческом искусстве. Один из них — Гоплит, внутренняя роспись киллика (ил. 10). Однако совпадение неполное, в античных памятниках мы снова наблюдаем контрапост, близкий к египетскому: выдвинутой руке соответствует парная нога, спине — ягодица.

Несколько курьезный пример винтовидного контрапоста, в котором изображен футболист 1924 г., встречается в мозаике «Страшного суда» (ок. 1200) базилики Санта Мария Ассунта на о. Торчелло, близ Венеции. Тело одного из трубящих ангелов (расположен в ряду с этимасией, слева

⁸ В обобщенно-формальном смысле эта фигура и фигура 1932 г. суть одна, данная с разных сторон — с оборота и лицом. А. Дейнека нередко использует такие возможности. А. А. Федоров-Давыдов называл этот композиционный ход «развёртыванием». См.: Федоров-Давыдов, А. А. По выставкам // Печать и революция. — М., 1925. — Кн. 5 — 6. — С. 257–276.; С. 272.



Ил. 9. А. А. Дейнека. Футбол, 1924.
Частное собрание



Ил. 10. Гоплит. Роспись килика, дно.
Древняя Греция, 520 г. до н. э. Объединение национальных музеев (Réunion des Musées Nationaux), Париж, Франция

от уготованного престола) анатомически сверхъестественно; оно составлено из торса, обращенного влево, и нижней от пояса части, обращенной вправо (ил. 11). Об этом последнем примере А. Дейнека вероятнее всего не знал. Но атлетические позиции подобные той, которую можно видеть на фотографии лучника (ил. 12), напечатанной в журнале «Смена» (1925, № 8) были ему вряд ли неизвестны. Дейнека всегда любил спорт, интересовался им и сам был спортивен. Стоит ли говорить, что ракурс фигуры стрелка из лука и ракурс футболиста 1924 г. тождественны.

Сопоставляя игроков 1924 и 1932 гг., мы можем заключить, что Дейнека озабочен поиском предельно энергичного контрапоста. В этом нет стремления быть экстравагантным, неожиданным, как может показаться. Поиски вполне укладываются в культурные и социальные тенденции 1920-х, пропагандировавших и внедрявших «пластику “нового тела”»⁹. Однако в 1920-х удовлетворительного решения художник все еще не находит. В начале 1930-х подсказку дает фотография. Журнал «Советское фото» (1931, № 11) публикует снимок В. Чемко «Футбол» (ил. 13). Из него, почти без изменений, А. Дейнека заимствует фигуру подпрыгнувшего в азарте игры футболиста.

Замечательно, что архитектурный задник к спортсмену художник также возьмет из фотографического материала. В этом случае ему послужит почтовая карточка 1910 г. с изображением церкви Иоанна Предтечи

9 «Современное движение», «новое динамическое ощущение». Об этом см. диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения О. Ю. Ворониной «Принципы новой живописи художников Общества станковистов: кинестетическое восприятие мира» (2022), глава 3.



Ил. 11. Трубящий ангел. Страшный суд (фрагмент), около 1200. Базилика Санта Мария Ассунта. Остров Торчелло, Венецианская лагуна, Италия



Ил. 12. Стрельба из лука. Фотоиллюстрация к разделу «Советы врача». Смена. 1925. № 8. С. 25

в Толчкове (Ярославль)¹⁰ (ил. 14). На картине Дейнека чуть спрячет церковь за колокольню, но, и это следует отметить особо, сохранит легкий наклон последней. Завал башни будет подчеркивать динамику прыжка.

Таким образом, картина «Футболист» (1932) имеет в своей фигуративной основе две фотографии, одна из которых — В. Чемко — вводится в научный оборот впервые.

Вместе с тем, мы можем предложить еще один, третий источник, влияние которого не столь осязаемо, как двух предыдущих, и обнаруживается скорее интуитивно — роман Ю. Олеши «Зависть». Один из героев романа — Володя Макаров — «совершенно новый человек» — противопоставлен носителям старой культуры; он почти стерилен в отношении чувств и эмоций. Он молод. О себе говорит, что хочет стать «машиной». И, самое примечательное, Володя — знаменитый футболист, впрочем — вратарь, но форма московской сборной, ворота которой он защищает в международном матче, идентична той, в которой изображен футболист у А. Дейнеки: красная футболка (без эмблем и надписей) и белые трусы. Это — документальная деталь, и такое сочетание не встречалось больше ни у какой команды СССР 1920-х — начала 1930-х.

Есть в «Зависти» и церковь с колокольней. Живое, со множеством виртуозных метафор, описание звонаря, бьющего в колокола на ней дает антипод Володи Макарова, одаренный маргинал из прошлого Николай Кавалеров.

¹⁰ В свое время на почтовую карточку мне указал В. Ф. Губко, известный российский скульптор, друг семьи А. Дейнеки.



Ил. 13. В. Чемко. Футбол: фотография. Советское фото. 1931. № 11. С. 282



Ил. 14. Церковь Иоанна Предтечи. Ярославль. Почтовая карточка, 1910

Роман вышел из печати в 1927 г. Вопреки бытующему о Дейнеке мнению, он много читал¹¹ и не знать этого экстраординарного произведения не мог.

Выводы о том, что «... влияние кино, фото, спорта и всей нашей эпохи сильно отразились на творчестве Дейнеки» [2, с. 39] являются общим местом в дейнековедении. Американская исследовательница А. Дейнеки К. Кэр описывает практический интерес к разнообразным визуальным явлениям, их ассимиляцию художником, оперируя термином «трансмедиальность» [5]. В своей статье нам хотелось проиллюстрировать эту особенность искусства А. Дейнеки частными замечаниями, которые, на наш взгляд, детализируют представления о «кухне» артиста и дают повод для нетривиальных рассуждений.

Литература

1. Аркин, Д. «На стройке новых цехов»: о художнике А. Дейнека / Д. Аркин // Красная Нива. — 1928. — № 21 (20 мая). — 24 с.: ил.
2. Воронович, Е. Александр Дейнека в советской художественной критике 1920–1940-х годов / Е. Воронович // Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура. — Москва, 2010. — 240 с.; С. 34–47.
3. Дейнека, А. А. Александр Дейнека. Жизнь, искусство, время: литературно-художественное наследие / сост. В. П. Сысоев. — Ленинград, 1974. — 342 с.: ил.
4. Досужий, Г. Творчество художника Дейнека / Г. Досужий // Марксистско-ленинское искусствознание. — 1932. — № 1. — С. 79–94.

¹¹ См., напр.: Долгополов И. В. Александр Дейнека // Рассказы о художниках. — М., 1975. — 591 с.: ил. — С. 477–515. Также: воспоминания художницы Т. А. Лебедевой. Фрагмент опубликован в: Дейнека. Живопись. — М., 2010. — 496 с.; С. 49.

5. *Kiaer, Christina*. Collective body: the art of Alexandr Deineka // Artforum.com: [сайт]. — URL: <https://www.artforum.com/features/collective-body-the-art-of-aleksandr-deineka-209864/> (дата обращения: 21.02.2024).
6. *М. М. К.* Достижение советского художника. По поводу картины А. Дейнека «Оборона Петрограда от Юденича» / *М. М. К.* // Читатель и писатель. — 1928. — № 22 (суббота, 2 июня). — С. 4.
7. *Никифоров, Б. М.* Мастер социального типажа: о творчестве Дейнека / *Б. М. Никифоров* // Бригада художников. — 1932. — № 4–5. — С. 13–21.

УДК 75.03:7.036.1 (=161.1) Деjneка

А. Ф. Полозов

Гильдия живописцев
Санкт-Петербург, Россия

ХУДОЖНИК — ЭПОХА. 125 ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА А. А. ДЕЙНЕКИ ПОСВЯЩАЕТСЯ

В статье автор обращается к творчеству А. А. Дейнеки в контексте характеристики эпохи «победившего социализма». Автор рассматривает период с 1918 г. до нашего времени с целью показать как «эпоха», время формируют характер искусства, как каждый отдельный человек может разрушить или наоборот создать великую эпоху. Через свои собственные впечатления, воспоминания жены Е. А. Кибрика автор показывает А. А. Дейнеку как талантливого, активного строителя новой жизни, очень требовательного к себе, своему творчеству — как пример человека эпохи «победившего социализма».

Ключевые слова: А. А. Дейнека, Е. А. Кибрик, Ф. А. Маслов, всемирная выставка в Париже, советское искусство, искусство «победившего социализма»

Aleksandr F. Polozov
The Guild of Painters
Saint Petersburg, Russia

THE ARTIST IS AN EPOCH DEDICATED TO THE 125TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST A. A. DEINEKI

In the article, the author refers to the work of Alexander Deineka in the context of the characteristics of the era of «victorious socialism». The author examines the period from 1918 to our time in order to show how the «epoch» form the character of art, how each individual person can destroy or create a great epoch. Through his own impressions, the memoirs of E. A. Kibrik's wife, the author shows Alexander Deineka as a talented, active builder of a new life, very demanding of himself, his work — as an example of a man of the era of «victorious socialism».

Keywords: A. A. Deineka, E. A. Kibrik, F. A. Maslov, the world exhibition in Paris, Soviet art, the art of «victorious socialism»

До появления кино, изобразительное искусство в России было одним из главных (как и литература, музыка, театр) государствообразующих видов искусства.

Из двух путей, стоящих тогда перед страной: либо англо-американо-французская колония, либо социализм, Россия избрала единственный

возможный в той ситуации путь — социализм, что предопределило победу в Народно-освободительной (гражданской) войне (1918–1922) и ее суверенитет. Из четырех империй, рухнувших в Первую Мировую войну — Германской, Австро-Венгерской, Османской, (утратившей 80% территорий) и Российской, возродилась только одна — в форме Советского Союза.

Впервые в истории человечества народ обрел субъектность, став героем полотен художников.

Для восстановления и развития Советской России руководством осуществлялся масштабный государственный проект вовлечения искусств в задачи индустриализации страны и повышения ее обороноспособности в преддверии грядущей войны.

В этот период все виды искусств вновь обрели функции государствообразующих. Идеальный посыл и прочная финансовая основа проекта привели к величайшим художественным достижениям таких титанов изобразительного искусства, как: К. С. Петров-Водкин, М. В. Нестеров, К. Ф. Юон, А. А. Пластов, П. Д. Корин, А. Н. Самохвалов, Е. А. Кибрик, В. И. Мухина и многих других, среди которых, одним из самых ярких стал Александр Александрович Дейнека, динамичный, индивидуальность которого проявилась в первичности восприятия жизни с хорошо выстроенной драматургией художественных образов в своих полотнах. Все созданное им монументально — будь то драматическое или жанровое полотно (непреренно, на современную тему), лирический портрет, пейзаж и даже натюрморт — во всем печать времени — эпохи и самый высокий масштаб художественного мышления, подлинного новаторства на прочной профессиональной основе.

Дейнека ворвался в мое художественное сознание со студенческих лет, стал примером гражданственности в искусстве, которому я следую в своем творчестве. Это, прежде всего страстные драматические полотна: «Оборона Петрограда» (1928), «Оборона Севастополя» (1942), «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года»; это, и «Мать» (1932), это и картины на близкие мне индустриальные темы, и цикл произведений с изображением детей, это и женские образы. Особое место в творчестве художника занимает тема спорта, через которую он масштабно выразил пульс страны — эпохи. Это и полет вратаря, и бег на дистанции, и физкультура («Раздолье» (1944)) ... В созданных им образах угадываются те вчерашние мальчишки и девчонки, которые испытали голод (голодовка 1920 г.) и лишения прошедших войн, обретшие мечту о будущем.

Преподавая в нулевые годы в вузе, я с огорчением замечал, что ряд студентов не знают, кто такие Пластов, Корин, Дейнека... Причину вижу в том, что в 1991 г. в стране был закрыт государствообразующий проект развития изобразительного искусства. Слово «искусство» было заменено на чужеземное — «арт» со всеми вытекающими последствиями. Народ был субъектом — стал объектом.

В 1992 г. Россия вступила в Международный валютный фонд (оставаясь в нем до сих пор). Условиями предоставления кредитов стали требования внешнего заказчика по изменениям во многих сферах жизнедеятельности страны, в том числе — науке, образовании, культуре в интересах внешнего заказчика-глобалиста, стремящегося поддержать государстворазрушающие тенденции на вытеснение наших классиков и профессионального искусства из культурного пространства России.

Искусства стали развлекательными. Восторжествовала безликая черноквадратчина.

Для понимания художественных процессов в XX в. необходимо проследить, что же предшествовало взлету 1930-х и последующих годов в мире изобразительного искусства.

В Народном комиссариате просвещения в 1918 г. был создан отдел ИЗО, возглавляемый Д. П. Штеренбергом — художником «новой волны».

С 1925 по 1929 гг. ректором Ленинградского Всероссийского художественно-технического института (ныне — Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) был Эдуард Эдуардович Эссен, дворянин, коммунист, человек высокой культуры, стремящийся возродить Академию художеств.

В 1929 г. на основании решения отдела ИЗО, состоящего из художников и искусствоведов «новой волны», с целью переформатирования учебного процесса под новые реалии, было принято решение о замене прежнего ректора, на отвечающего этим требованиям Ф. А. Маслова, осуществленное Наркомом просвещения А. В. Луначарским во время посещения вуза в Ленинграде.

Новым ректором были уволены преподаватели классической школы, такие, например, как А. А. Рылов. Взамен был принят К. С. Малевич, требовавший поста заведующего кафедрой живописи, но получивший отказ.

Новый ректор призывал студентов разбивать античные слепки из академического музея.

Была безвозвратно утрачена часть картин старой академической школы. Отличившихся в битье слепков студентов печатали в институтской газете.

В довершение всего Маслов изрезал 2 панно, созданные Н. К. Рерихом еще до революции, для Казанского вокзала Москвы: «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани». Обрезки холстов были розданы студентам на этюды, что вызвало возмущение художественной общественности.

В это время крупнейший мастер живописи И. И. Бродский работавший в Бердянске, на стройке века в Днепрострое, получает телеграмму от жены: «Срочно приезжай! Ликвидируется музей Академии художеств».

После вмешательства государства Маслов был изгнан и посажен в тюрьму. Но каков был пример варварства для студентов! Эпоха «масловщины» быстро растворилась.

Кризис в художественно-образовательной системе привел к учреждению в Ленинграде Всероссийской академии художеств на основе

организационных наработок еще Императорской академии, директором которой был назначен ученик И. Е. Репина — И. И. Бродский.

Итогом государственных преобразований в искусстве стал триумф советского искусства на Всемирной выставке в Париже 1937 г.

Невероятной популярностью пользовался павильон «победившего социализма» с динамичной скульптурной группой В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» на высоком цоколе, утверждавшей пафос труда символом новой эпохи «серпом и молотом». Напротив разместился павильон победившего «национал-социализма» с орлом и свастикой в когтях.

Советский павильон собрал наибольшее число наград. Видимо членам жюри больше пришлось по вкусу завоевания и победы советского народа на nive социализма, чем величие национал-социализма, получившего только одну премию, за архитектуру павильона.

Гран-при были удостоены: И. И. Бродский за картину «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе», А. Н. Самохвалов (две) за панно «Советская физкультура» и иллюстрации к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, и еще Золотой медали за «Девушку в футболке», Золотой медали удостоилась и В. И. Мухина за скульптурную композицию «Рабочий и колхозница», серебряную медаль получил Е. А. Кибрик за иллюстрации к «Кола Брюньону» Ромена Роллана. Гран-при был награжден и паровоз марки «ИС» зеленого цвета с красно-белыми колесами.

В этой атмосфере творческого подъема совершенствовался талант Дейнеки.

Международным признанием в Париже — Золотой медалью было отмечено его панно «Знатные люди страны Советов». А в 1939 г. Дейнека получает Гран-при на Всемирной выставке в Нью-Йорке за мозаичные панно «Утро страны Советов» и «Трудовая жизнь светских людей» для станции метро «Маяковская», куда художник любил приходить и созерцать плоды своего труда.

Дейнека, как и его великие современники, был не только свидетелем эпохальных исторических событий, но и активным строителем новой жизни, участником индустриализации и защиты страны в период Великой Отечественной войны.

В образах, созданных художником, в их облике угадываются черты моих многочисленных родственников — родителей, строивших и защищавших страну.

Осенью 1978 г. в Академии художеств СССР, на Кропоткинской (ныне — Пречистенке), состоялась моя встреча с Ириной Александровной Кибрик, недавно лишившейся супруга. В ее голосе слышались низкие ноты отчаяния. Поделился с ней о том, какую роль Евгений Адольфович, будучи председателем Молодежной комиссии Академии Художеств СССР, сыграл в моей творческой судьбе, что позволило создать одни из моих самых ярких полотен: «В кузнице» (1976), «Караул в пути» (1977), «Часовой. Песнь вагонных колес» (1979), во время работы над которыми в моем

сознании исподволь ощущалось присутствие художника Дейнеки. Вспомнил, как при заключении договора на создание картины «Караул в пути», где изображались три солдата в теплушке, сопровождающих воинский груз, он произнес: «А вы не представляете с одной фигурой?» — «Нет не представляю». После чего прозвучали его уважительные к молодому коллеге слова, запомнившиеся мной на всю жизнь: «Делайте, как представляете!». Было ощущение что я разговариваю с Рембрандтом.

А уже после закрытия предыдущего договора, обратился к нему: «Я представил, как с одной фигурой — «Часовой!», на что услышал от Кибрика: «Пишите заявление на новый договор!».

Так появилась и третья картина, в судьбе которой Кибрик принял участие — «Часовой. Песнь вагонных колес», удостоенная в результате тайного голосования Серебряной медали Академии художеств СССР «за лучшее произведение изобразительного искусства 1979 года» и поощрительной поездки в Италию (1984), в чем есть и его заслуга.

В свою очередь она поведала мне о ярких эпизодах в их жизни: «Поздно вечером позвонил молодой художник, предложил Кибрику показать свои работы. «Приезжайте!» «Женя, уже поздно! Пока он приедет будет половина первого». «Я должен его принять, иначе у него отложится обида на всю жизнь!».

Или еще — Кибрик обзванивает членов Молодежной комиссии на предмет просмотра готовых произведений. Откликаются не все. Слышится настоятельное требование Кибрика: «Приезжайте. Нужно кормить молодых художников!»

В этом разговоре я дал повод Ирине Александровне вспомнить о А. А. Дейнеке. Она мне поведала о том, как Александр Александрович готовил свою юбилейную экспозицию к 70-летию — первую в залах Академии художеств СССР, в 1969 г.: «Он волновался, как ребенок! До того разволновался, что гроб с телом художника стоял на выставке. Прощание происходило на фоне его картин».

Еще раз убеждаешься в том — чем более велик художник, тем он более требователен к себе. Как мне кажется, в этом выразилась и его душевная ранимость.

Его произведения, посвященные современности, с годами стали историческими полотнами. Будущие поколения будут судить о той эпохе по его картинам, являвшим пример великого служения искусством.

Литература

1. Губко, А. В. Проблемы творческого поиска в графике А. А. Дейнеки (по материалам неопубликованного семейного архива художника): 17.00.04: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. В. Губко; науч. рук. А. А. Дубровин. — Москва: 2005. — 24 с.
2. Ненарокова, Н. «Люблю большие планы ...»: художник Александр Дейнека / Н. Ненарокова. — Москва: Советский художник, 1987. — 208 с.

УДК 75.03:7.036.1 (=161.1) Дейнека

А. К. Крылов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

МАЛЕНЬКАЯ ЗАМЕТКА, СВЯЗАННАЯ С ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИЕЙ А. А. ДЕЙНЕКИ

Материал содержит воспоминания и впечатления автора статьи и современников А. А. Дейнеки от встреч и общения с ним. Анализируются грани таланта и личности художника, его роль в становлении и развитии последующих поколений молодых живописцев. Образно-пластический изобразительный язык мастера оценивается как классический в русском искусстве.

Ключевые слова: монументальная живопись, А. А. Дейнека, реализм, русская школа живописи, Академия художеств, А. М. Грицай, образно-тематическая картина

Alexander K. Krylov

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

A SMALL NOTE RELATED TO THE CREATIVE BIOGRAPHY OF A. A. DEINEKA

The material contains memories and impressions of the author of the article and contemporaries A. A. Deineka from meetings and communication with him. The facets of the artist's talent and personality, his role in the formation and development of subsequent generations of young painters are analyzed. The figurative-plastic pictorial language of the master is assessed as classical in Russian art.

Keywords: monumental painting, A. A. Deineka, realism, Russian school of painting, Academy of arts, A. M. Gritsai, figurative-thematic picture

Мы все знаем творчество Александра Александровича Дейнеки (1899–1969). Моё поколение ценит художника по множеству прекрасных картин; в сороковые-пятидесятые годы они часто репродуцировались. Художник этот был с положением, известный, отличившийся перед нашим государством, перед народом [1].

В 1962 г., окончивая ленинградскую Среднюю художественную школу при Академии художеств СССР, я оказался на защите дипломных работ Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. В президиуме сидели известные художники Алексей Фёдорович Пахомов (1900–1973), Алексей Михайлович Грицай (1914–1998) и Павел

Дмитриевич Корин (1892–1967). Был там и Александр Александрович. Их я впервые увидел всех вместе, единственный раз в жизни. Они были классиками русской живописи, замечательными мастерами и интересными людьми, легендой времени.

В тот день А. А. Дейнека выступал на защите диплома талантливого выпускника мастерской профессора Андрея Андреевича Мильникова (1919–2012) Вячеслава Александровича Литвинова (1939–2022), автора выпускной картины «За власть Советов», посвящённой истории Гражданской войны, — большого панно с изображением белогвардейских и красноармейских всадников, бьющихся на саблях и пиках. Часть работы была представлена в круглом конференц-зале Академии художеств в цвете на холстах, а другая часть — в большеформатных рисунках натуральной величины в человеческий рост; множество всадников, отдельных фигур, лошадей. Пластические переплетения сложной композиции напоминали шедевры Микеланджело. Тогда на меня дипломная работа В. А. Литвинова и прекрасные этюды к ней произвели большое впечатление, запомнилась и фамилия автора.

Александр Александрович Дейнека очень хвалил эту работу, выделял среди прочих. Сам он прекрасно рисовал и, как известно, был спортсменом, а в годы войны ездил на фронт как сотрудник мастерской военно-оборонного плаката «Окна ТАСС». Он любил живопись яркую, драматичную, «спортивную», «военную», где передавалась динамика и героика жизни. Как я помню, именно А. А. Дейнека предложил на защите диплома премировать В. А. Литвинова творческой поездкой в Италию (1966). В. А. Литвинов стал для моего поколения легендарной фигурой. Его отправили в Италию в те времена, когда все были невыездными и он смог поехать в капиталистическую страну, жить там на творческой даче Советской Академии художеств месяц или два. Это было таким счастьем, о котором мы даже не помышляли!

То была моя первая и единственная встреча с А. А. Дейнекой.

Прошли годы. Я учился в аспирантуре и как-то мою мастерскую посетил академик А. М. Грицай. Он тогда от президиума Академии художеств курировал работы выпускников, помогал молодёжи так, как должны помогать старшие наставники.

А. М. Грицай — герой Великой Отечественной войны, фронтовой артиллерист, участвовавший в дуэлях с немецкими «пантерами». Мне он очень помог, будучи чрезвычайно доброжелательным наставником; превосходный художник и изумительный, симпатичный, внимательный, отзывчивый человек, очень красивый внешне, с сияющими голубыми глазами. Мне он напоминал коринский портрет С. Т. Коненкова.

Рассуждая по поводу моей работы, давая советы, что-то корректируя, отмечая, Алексей Михайлович вдруг вспомнил о Дейнеке. И рассказал один короткий, но яркий эпизод из своей жизни, который мне запомнился, и я могу им поделиться.

Алексей Михайлович рассказывал: «Это было 9 мая 1945 года в Москве. Мы все были в эйфории и радости. Погода была чудесная, ясная. Прохладный ветер, тёплое солнышко. Все стремились прийти на Красную площадь. Там было столпотворение, и казалось — вся Москва собралась на Красной площади. Среди толкающихся людей мы вдруг встретили Сашу Дейнеку. Тот обрадовался: «Ребята, пойдёмте ко мне в мастерскую. Я написал картину, хочу показать, мне интересно ваше мнение». Все согласились, купили пива, булок и пошли куда-то недалеко от Красной площади. Мы вошли в старинный дом с коммунальными квартирами, прошли длинный коридор, где сушилось на верёвках чьё-то бельё, висели по обеим сторонам на стенах велосипеды, ящики, чемоданы и прочие вещи. Типичная «коммуналка», в которой тогда жила вся страна. Саша Дейнека открыл дверь ключом, и, когда мы вошли в его комнату, сперва было темно, ничего не видно. Он говорит: «Подождите, я сейчас включу свет». Где-то пошебуршал, включил свет, стало немного посветлей, электрическая лампочка горела за некоей перегородкой, возвышавшейся у нас перед носом. Как оказалось, перегородкой была большая картина, стоявшая на стульях, достигающая потолка, а по длине занимавшая всю комнату. Она размещалась несколько наискосок, потому что была больше, чем ширина комнаты. Пройти в неё можно было не просто наклонившись, но следовало вползти под картину, туда, на свет Божий. Мы вползли и оказались в довольно светлом помещении, с небольшим окном, дойдя до которого и обернувшись, увидели лицевую сторону картины «Оборона Севастополя» (1942). Саша Дейнека начал рассказывать о том, как работал над ней. Мы от души поздравили автора с удачным художественным решением».

Из воспоминания Алексея Михайловича следует, что в те славные времена даже большие художники, как А. А. Дейнека, не были обеспечены роскошными мастерскими, создавали и хранили свои шедевры в очень скромных условиях. Этот эпизод ярким штрихом дополняет историю жизни великого русского мастера.

И вновь прошли годы. Став художником, мой сын Глеб следовал не только моим стопам, но и стопам своего дяди — блистательного ленинградского художника-иллюстратора Владимира Митрофановича Бескаравайного (1930–1997), чьё имя, к сожалению, ныне не на слуху. Но те, кто интересуется классической Ленинградской школой книжной графики, знают, чего стоит творчество В. М. Бескаравайного. Это уровень В. М. Конашевича и А. Ф. Пахомова, может быть, ещё и повыше. Выросший в атмосфере высокого искусства, мой сын с детства увлекался рисованием, видимо, ему передались художественные гены. С трёхлетнего возраста он рисовал многофигурные композиции.

В четыре года он впервые увидел картину А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942), которая поразила его воображение настолько, что он стал постоянно варьировать её композицию. Я сказал ему тогда, что

всегда смотрел на эту картину как на последнее мгновение жизни его деда Александра Семёновича Крылова (1907–1942), в память о котором меня назвал его брат, мой отец, фронтовой офицер Константин Семёнович Крылов (1913–1996). Глеб в детстве исполнил сотни композиций на тему картины А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя». Все они были разнообразны и неповторимы. Мне очень нравились ещё и потому, что в них было живое ощущение славного времени Великой Победы, преклонение перед подвигом героев, которых маленький сын мой, воспитанный в семье израненного дедушки-фронтовика, боготворил.

Летом 1987 года мы с семьёй отдыхали около Керчи в рыбацком посёлке Героевка, называемом также по-татарски Эльтиген, и посетили только что открытый там Музей истории Керченско-Эльтигенского десанта.

Мы любили гулять по окрестностям, посещали руины древнегреческого города Нимфея, осматривали окружающие это место древние курганы. Их было множество.

Однажды поднялись на вершину одного из курганов и увидели заржавевшую пулемётную ленту, частично заполненную патронами. Она была лишь слегка втоптана в землю, лежала практически на поверхности. За прошедшие сорок лет после войны сюда, видимо, никто, кроме животных, не поднимался. На вершину кургана садились лишь птицы, праздные туристы туда не доходили.

Сын был так поражён увиденным, что тут же нарисовал акварелью картину, на которой изобразил последний бой советских моряков-героев. Он запечатлел рукопашную схватку краснофлотцев с фашистами, и иконографическим образцом вновь стала картина А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя». Так мой десятилетний сын поминал своего двоюродного деда А. С. Крылова, павшего в боях за Крым.

Таковы священные для меня моменты жизни, связанные с памятью о великом, как сейчас говорят, знаковом произведении советского искусства. Картина А. А. Дейнеки «Оборона Севастополя» стоит в одном ряду с самыми значительными произведениями национального искусства, с великими картинами В. Г. Перова, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова, В. В. Верещагина, М. В. Нестерова и Н. К. Рериха.

Литература

1. *Сысоев, В. П.* Дейнека: жизнь, искусство, время / В. П. Сысоев. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 341 с.: ил.

УДК 75.03:7.036.1 (47+57) Деjneка

Е. Э. Сурова

Санкт-Петербург, Россия

Военная академия связи им. маршала Советского
Союза С. М. Буденного

ХУДОЖНИК В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ: К ЮБИЛЕЮ А. А. ДЕЙНЕКИ

В этом году исполняется 125 лет со дня рождения и 55 лет со дня смерти Александра Александровича Дейнеки. Данный художник занимает значительное место в отечественной истории живописи. Он родился и жил в сложное и тяжелое для нашей страны время, что было им отражено в художественном творчестве: живописи, графике, скульптуре и монументальных произведениях, прежде всего, в мозаиках. Органичным творчеству данного автора был и контекст эпохи. Молодая, устремляющаяся в своей идеологии к «светлому будущему» страна рождала и тех, кто ее воспевал. А. А. Дейнека был тем романтиком, который не просто воспроизводил в своих работах образы советской реальности, а сам переживал ритм времени, звучание его цветов, динамику образов. Но для становления мастера этого, наверное, было бы мало. Для Дейнеки уже с момента его становления как художника существовали две наиболее значимые фигуры: Кумиром был В. Маяковский, а Учителем — В. А. Фаворский. Именно они задают для него условия творчества, формируя динамику и целостность композиций, образов, идей и цвета. Под влиянием этих фигур Дейнека с честью проходит все испытания, становясь, по истине, уникальным певцом своего времени, которое, правда, несколько ограничено периодом становления Страны Советов в 1920-е и 1930-е гг. Ярче всего раскрывается талант этого художника, когда он воспевает спорт, молодое прекрасное тело, свободу человека в покорении неба, ритм труда и т. д. Существенную часть наследия автора составляют монументальные произведения. Имя А. А. Дейнеки занимает достойное место в ряду крупнейших отечественных художников.

Ключевые слова: художник, учитель, композиция, пространство, время, плоскость, цвет, идея, поэт, динамика, музыка, эпоха, соцреализм, контекст

Ekaterina E. Surova
Saint Petersburg, Russia
Marshal of the Soviet Union S. M. Budyonny Military Academy of
Communications

THE ARTIST IN THE CONTEXT OF THE EPOCH: TO THE ANNIVERSARY OF A. A. DEINEKA

This year marks the 125th anniversary of the birth and 55th anniversary of the death of Alexander Alexandrovich Deineka. This artist occupies a significant place in the national history of painting. He was born and lived in a difficult and difficult time for our country, which was reflected in his artistic work: painting, graphics, sculpture and monumental works, primarily in mosaics. The context of the epoch was also organic to the work of this author. A young country striving for a «bright future» in its ideology gave birth to those who glorified it. Deineka was that romantic who not only reproduced images of Soviet reality in his works, but also experienced the rhythm of time, the sound of its colors, and the dynamics of images. But this would probably not be enough to become a master. For Deineka, from the moment of his formation as an artist, there were two most significant figures: V. Mayakovsky was his idol, and V. A. Favorsky was his mentor. They are the ones who set the conditions for creativity for him, forming the dynamics and integrity of compositions, images, ideas and colors. Under the influence of these figures, Deineka passes all the tests with honor, becoming, in truth, a unique singer of his time, which, however, is somewhat limited by the period of formation of the Soviet Country in the 20s and 30s. The talent of this artist is revealed most vividly when he praises sports, a young beautiful body, human freedom in conquering the sky, the rhythm of work, etc. Monumental works make up an essential part of the author's legacy. The name of A. A. Deineka occupies a worthy place among the largest Russian artists.

Keywords: artist, mentor, composition, space, time, plane, color, idea, poet, dynamics, music, epoch, social realism, context

Начнем с банального: в этом году исполняется 125 лет со дня рождения и 55 лет со дня смерти Александра Александровича Дейнеки. Творчество этого художника отличали пространственная фундаментальность, целостность и яркость образов, динамика и экспрессия. Это был, несомненно, выдающийся художник своего времени, оставивший след в графике, живописи, монументальном искусстве, книжной графике, теории искусства и т. д. Интересен он и как личность, во многом как «произведение» самой эпохи и тех творцов, которые его окружали, в первую очередь таких, как В. А. Фаворский и В. В. Маяковский. Первого можно назвать Учителем Дейнеки, а второго — Идолом.

Как писал Фаворский, говоря о значении предшественников в живописи: «В этом смысле мы должны искать в предшествующем искусстве

родственных ему, могущих породить его явлений, элементов, из которых он сложился, решая, каким из них нужно будет приписать главную роль» [3, с. 61]. Традиционно, если рассматривается творчество отдельного художника, то мы обращаемся к анализу его произведений, а также последующему его влиянию на формирование традиции, школы, а, следовательно, на появление учеников. Но не менее значимо посмотреть на те факторы, которые повлияли на творческую биографию, а также на тех учителей, кто, когда и каким образом повлиял на становление данного автора. Так, В. А. Фаворский был непосредственным учителем А. А. Дейнеки, оказавшим фундаментальное воздействие на принципы творчества последнего. Но начнем по порядку.

Родился Александр Александрович Дейнека в Курске. Его жизнь была переплетена с событиями столетия. Он появился на свет за год до начала нового века, в юности просто не мог избежать революционных событий. С детства стремился стать художником, как хорошо известно из его биографии. После учебы в Харьковском художественном училище вернулся в Курск и был инструктором Губнаробраза, заведовал художественной секцией, руководил курским отделением «Окон РОСТА», работал как декоратор в театре, успел преподавать рисование в женской гимназии, побывать в армии, оформлять агитпоезда и поработать фотографом в Угро.

В 1919 г. Дейнека приезжает в командировку в Москву. И если начало жизненного пути Дейнеки было хаотично, то с этого момента он отчетливо определен встречами с особыми для него людьми. Тех, кто повлиял на молодого художника, было, безусловно, много. Сам Александр Александрович неоднократно говорил, что его кумиром был Владимир Маяковский. Их пути пересеклись, прежде всего, тогда, когда молодой художник в 1922 г. создал неудачную обложку для собрания сочинений поэта «13 лет работы». Маяковский в итоге сделал обложку сам, а Дейнека вспоминал об этом событии как об уроке, который на всю жизнь научил его в создаваемых образах «обращаться к сути», убирая лишнее. Вдохновлял и особый, искренний революционный пафос поэта, который завораживал современников, пафос, который Дейнека, по его собственным воспоминаниям, пронес через всю жизнь и который помогал поднять дух в сложных жизненных ситуациях.

Вслед за поэтом молодой художник создал свою образную альтернативу представлениям эпохи, двигаясь вслед за футуристическими идеями к реализму и реализации образов будущего, изображая «светловолосых и голубоглазых» в той динамике, за которой просто не поспевали традиционалистские идеи, наслаждаясь здоровой красотой прекрасных тел, подвижных дерзанием духа и потрясающей открытостью для других. Ритм жизни, динамика поэтических строк, стремительность движений спортсменов или самолетов, лаконичность и выразительность цвета пульсировали в создаваемых Дейнекой произведениях, переключаясь со стилями Маяковского. Близки поэт и художник были и к экспрессионизму.

С точки зрения А. В. Луначарского, экспрессионизм «заразился все той же безудержной смелостью художественного субъективизма, который был развит поздними поколениями французских модернистов ... вторым своеобразием является большая грубость экспрессионизма ... Третьей особенностью экспрессионизма является его мистичность ... Четвертой особенностью немецкого экспрессионизма является его ярко выраженная антибуржуазность ... В литературе левый фланг экспрессионизма очень велик и не только примыкает к коммунизму, но даже в некоторой степени распространяется дальше налево, довольно легко заражаясь детскими болезнями левизны ... Это явление совершенно параллельное, скажем, коммунистическим пьесам т. Маяковского. Однако я думаю, что Маяковский в своей “Мистерии — Буфф” в несравненно большей мере экспрессионист, чем это можно предполагать, не зная, что такое экспрессионизм. Экспрессионисты должны были бы признать Маяковского своим родным братом. Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионизму довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок, и, вероятно, переводы сочинений Маяковского обеспечат за ним почетное место среди поэтов-экспрессионистов Германии» [1, с. 226].

А. В. Луначарский отмечал сходство идей и образов Маяковского представителям данного художественного явления. Трагизм, наполнявший произведения экспрессионистов, используемые ими изобразительные средства, мрачноватые и при этом пронзительные цвета — все находило сопредельные образы в работах ОСТовцев, к числу которых принадлежали Маяковский и Дейнека. Об этом сходстве писали также, осуждая его, и критики, в частности, Фрида Рогинская в журнале «Искусство в массы». «Весь путь ОСТ — это путь зигзагообразный, путь колебаний ... Первое колебание произошло уже на второй выставке ОСТ, которая была залита целым потоком больных экспрессионистских полотен, мрачными болезненными гримасами и судорогами. Наивно было бы объяснять этот факт влиянием немецких экспрессионистов, выставка которых была в 1924 г. Конечно, такое влияние было ... экзистенциализм — типичное течение городской мелкобуржуазной интеллигенции» [2, с. 9]. Рогинская отмечала на начальном этапе позитивность произведений художников ОСТ, в которых изображался индустриальный город и звучала производственная тема, но далее сравнивала их произведения с немецкими экспрессионистами, работы которых были представлены на выставке в Москве в 1924 г. Упрек в близости с немецкими художниками был частью борьбы в советском искусстве того времени, борьбы, которая была весьма разнообразной и поразному ее удары воспринимали авторы. Дейнеке, наверное, доставалось не столь сильно, как, например, Пименову. Рогинская упомянула лишь его работу «Шахтеры», и то, по сути, не ругая автора, а приводя его как пример противоречивости.

Проект представления экспрессионизма проходил в порядках своеобразного «культурного обмена»: сначала в Берлине прошла в 1922–1923 гг.

выставка русского искусства, а затем в Москве «Первая всеобщая германская художественная выставка». В данный период разгорается активная борьба за новое искусство в Советской России, которая была отнюдь не всегда только идеологической в политическом смысле, но включала и эстетический компонент, и рассмотрение самой роли искусства. Борьба была при этом не только полемической, в порядке выстраиваемой новой социалистической дискурсивности, но порой обретала и вполне конкретные физические характеристики, сопровождаемые прямым варварским уничтожением «буржуазных» форм. Дейнека с горечью вспоминал позже «погромы» борцов-утилитаристов против «чистого искусства», когда уничтожались как произведения, так и учебные классы с их классическими гипсовыми формами. Борьба была исключительно напряженной, и, пожалуй, исключавшей какие бы то ни было устойчивые варианты авторитетности. Так, под ударами критиков и жизненными неудачами ушел из жизни Маяковский.

Дейнека же продолжал свой творческий путь, вдохновляемый строками поэта, создавая светлые и яркие шедевры, вписавшиеся в идеологию соцреализма, среди которых были и портреты Маяковского. Но наиболее значимым для него остался тот духовный революционный настрой к обновлению мира, в котором лаконизм исключал лишнее, но не выходил прекрасное, в котором трагизм сочетался с красотой, а, кроме того, дополнялся особой динамикой образов («Левый марш», «Оборона Севастополя» и др.). Здесь ритм жизни сочетался с биением сердца, движениями прекрасных тел спортсменов, устремленных в будущее («Физкультурница», «Футболисты», «Бег» и др.), которые пересекались в своем устремлении ввысь с полетом самолетов («Будущие летчики», Мозаичное панно на станции метро Маяковская и др.), пространство рассекалось планами реальности («Оборона Петрограда», «Текстильщицы», «В Донбассе» и др.), траекториями движения света и тьмы, рефреном конструкций, контрастами мощи и изящества, яркости цвета, избегающего пестроты и т. д. В определенном смысле Дейнека, хоть и сохранил восторг перед строками такого великого поэта как В. Маяковский, а также будет вдохновляться его произведениями, но пойдет дальше в создании новой гармонии образов. И в этом уже будет сказываться влияние совсем другого человека, учителя и наставника Владимира Андреевича Фаворского.

В 1925 г. Дейнека переехал в Москву и начал учиться во ВХУТЕМАСе. Здесь он встретился с весьма интересными людьми, но учителем, во многом предreshившим путь его творчества, стал В. А. Фаворский. Этот художник и теоретик был на тот момент сравнительно молодым, но хорошо образованным интеллектуалом. Данное обстоятельство дополнялось формирующейся теоретико-философской концепцией искусства, в котором мастер особое внимание уделял пространству, композиции, конструкции, времени, движению, перспективе, плоскостности, реализму

и т. д. Фаворский в Европе учился у Ш. Холоши, К. Фолля, А. Гильдебранта и др. Во ВХУТЕМАСе он читал «теорию композиции».

Фаворский в своих лекциях разрабатывал очень интересные идеи, которые позволили соединить методы преподавания в изобразительном искусстве с философскими и мировоззренческими идеями. Он не был первым, конечно же. В принципе, методы преподавания «рисования» в России формировались на тот момент уже на протяжении двух столетий и разделялись на общеобразовательные стратегии и обучение профессиональных художников. Если на ранних этапах русской истории речь об обучении рисованию сводилась к «книжному обучению» (рисованию буквиц) или иконописи, то к концу XVII столетия речь идет уже о новых требованиях к изображению и его правдоподобию (Иосиф Владимиров, Симон Ушаков). Далее на протяжении двух последующих столетий увидели свет десятки учебников и пособий по рисованию (И. Д. Прейслера, А. П. Лосенко, А. Н. Оленина, А. П. Сапожникова и пр.), появились талантливые педагоги и замечательные учебные заведения.

В. А. Фаворский привнес особый подход в преподавание, который он изложил в своих «наставлениях» ученикам: «Теория композиции», «Теория графики», «О своей работе над книгой», «О монументальном искусстве», «Об оформлении спектакля» и др. Как отмечал в предисловии к изданию наследия Владимира Андреевича Фаворского Г. К. Вагнер, полагая его безусловным учителем для целого поколения художников: «Классика — это типичность, поднятая на уровень совершенства» [3, с. 33]. Речь при этом шла о том, что в теории Фаворского часто происходило обращение к категории типичного, когда речь заходила о «художественной цельности», при этом, по мнению автора, совершенство находит свое выражение в «характере и ритмичности». Каждый мастер должен достигать совершенства целостности, но задавая собственные ритмические характеристики и некоторые субъективные искажения, свойственные осмысленному видению объектов, переносимых на плоскость произведения.

Фаворский отмечал, что «все искусства относятся к области чувства» [3, с. 62]. Но, как и в традициях, начиная с эпохи Возрождения, он мыслил первичным чувством зрение. Именно оно становится точкой отсчета для различений в художественном творчестве. С одной стороны, мы встречаем «спокойное зрение», создающее свои «бинокулярные» эффекты, обладающее субъективизмом, задаваемым личностным восприятием художника и влияющим на остальные чувства, например, на осязание. С другой стороны, это оптическое движение, задаваемое самой способностью видения и нашими перемещениями по отношению к объекту, даже если это только перемещения взгляда. Но обе позиции зрения создают при этом особое восприятие пространства, которое позволяет видеть целостность реальности, при одновременной способности вычленения из него объектов. Во взаимодействии художника-субъекта и объектов

реальности рождается метод «цельности», включающий в себя закономерные и случайные события, линии и краски, отдельное и общее, «плоскость» и «круглости» и т. д. В этом плане зрение само по себе задает динамику восприятия, которая должна находить свое отражение в движении изображаемого. К этому добавляется еще и движение времени, переосмысливаемое в художественном произведении, позволяя его фрагментировать, перемещать части и пр. В художественной практике времена к тому же сопоставляют позиции произведения, автора, зрителя, находящихся в разных плоскостях и местах реальности, создавая особую хронопическую целостность композиции.

Уже в египетской архитектуре Фаворский подмечает некий «композиционный диктат», который заставляет наш глаз двигаться, скользить по поверхности, прочитывая «текст» изображения. Именно здесь изображаемые формы «получают свою реальность», совмещая пространственность с ее плоскостностью и осязательностью. Пространство и зрение позволяют сформировать абстрактное представление, где формирующийся образ сочетает в себе поверхностность и глубину. Именно в этом находит свое выражение композиционное начало «как приведение движения или времени к зрительному образу» [3, с. 78].

Теория композиции Фаворского, таким образом, включает в себя пространственно-временную целостность образа, обладающего динамикой, противостоящей «конструкции», как создаваемой «изобразительной поверхности». Автор описывает акт художественного восприятия как определенный оптический эффект, когда мы скользим по поверхности объекта взглядом, но предполагаем его объем, поскольку для нас всегда присутствует в ощущении «ось» как единичность или множественность точек отсчета, порождающая «круглость» реальности вокруг нас: это глубина, выпуклость форм, «положение поверхностей» по отношению друг к другу и пр. Человек непрерывно подвижен в самом действии «луча зрения». Но создание конструкций приводит нас к двумерности восприятия пространства, точнее к способности «давать трехмерное двумерным способом». Конструкция статична, но если мы ее используем для изображения реальности, то можем в нее «вчувствоваться движением». Опять же, существуют разные формы поверхности, Фаворский, например, рассматривает пирамиду и куб. Такие формы мы отражаем на плоскости, но воспринимаем как пространственную форму, имеющую подразумеваемый объем, через изображение, сопрягаемое со способностью видения, воспринимаемый нами как целостно-реальный, обладающий глубиной. Так, в конструкции обнаруживается целостность движения, задаваемого временем через композиционное решение. Здесь может быть интересно то, что, вроде бы известные правила и закономерности отнюдь не являются обязательными, что, например, обнаруживается в вариантах совмещения прямой и обратной перспективы. Если художник высвечивает ключевую фигуру композиции, то может играть здесь как с цветом, так и с размера-

ми или формами. Перспектива вообще уже заранее планирует движение вдаль, где стандартная плоскость «не работает». А чтобы оформить композицию, необходимо задать ритм, что хорошо видно в орнаментике. Ось, горизонтали и вертикали, симметрия, ритм — это способы восприятия динамики, причем не обязательно буквально видимой, скорее, абстрактно зримой.

Но есть еще и рельеф, который позволяет определить разные планы изображения, при этом он выдвигает требование равновесия, иначе, как отмечает Фаворский, изображение может «убежать из рамы», что наиболее отчетливо видно при изображении человека, где, например, движению одной части тела должно соответствовать изменение в положении другой. Динамику и целостность задают прямые и кривые линии, а также разная «градусность» углов линий. Важна и светотень, поскольку художник «взвешивает темноту», его рука «вооружена тенью», поскольку держит карандаш или кисть, несущие тень или полутень в противоположность высвеченному.

Важно, по мнению Фаворского, то, что изобразительное искусство ориентировано на «расширение пространства» и его структурирование. Простое воспроизведение реальности невозможно, в нем в любом случае происходит создание образа, а образ соединяет форму, цвет и идею.

Данный теоретический подход существенно повлиял на видение учеников Фаворского, прежде всего, на А. А. Дейнеку. Но и помимо влияния Фаворского в творческой жизни молодой Советской России, а, следовательно, и причастного к этому Дейнеки, было много интересного, переплетающегося с идеями учителя. Общей точкой приложения усилий в отечественном левом искусстве была попытка осуществления преобразования из одной формы «движения образа» в другую и его восприятия. Пионером здесь можно назвать В. Кандинского, который задается идеей цветомузыки и создания композиций, в которых изображение должно было «звучать». Такие попытки «озвучивания» изображения предпринимаются и в авангардной музыке, что привело к появлению целого института, созданного художниками и музыкантами — ГИМНа, государственного института музыкальной науки. Создатели этого заведения ставили своей целью искусственное синтезирование голоса, ими, в частности, был «нарисован» голос В. Маяковского после его смерти. Но в основе всех разработок в данном направлении была, уже знакомая нам по теории композиции Фаворского, идея орнамента, его ритмичности и динамики. Таким образом, художники, по сути, открыли гистаграмму (одновременно в России и Германии), которая в дальнейшем легла в основу идеи искусственного синтезирования компьютерной обработки звука. Одновременно Лев Термин и его группа изобретает терминвокс, базирующийся на идее преобразования движения в звук. Изначально речь шла о создании музыки танца: в подготовленной комнате танцовщицы, импровизируя, создавали пластическую музыку, которая записывалась

и переводилась в нотный ряд. К подобным экспериментам с пространством, ритмом и звуком, осуществляющимся на больших расстояниях, можно отнести и знаменитую «Гудковую симфонию» (заводские гудки, пароходы и т. д.) А. Аврамова, воплотившую метафору Маяковского о ноктюрне «на флейте водосточных труб». Что интересно, идея изучения движения человеческого тела находит отклик и в создании Центрального института труда (ЦИТ) А. Гастевым, где исследования проходят в области биомеханики, переплетаясь опять же, с тем, чем занимаются художники и музыканты. Таким образом, в различных направлениях исследовались динамические основания чувственных форм восприятия реальности, о которых писал Фаворский, и все вместе это было целостным интеллектуальным контекстом, в котором формировалось творчество Дейнеки.

Работая в журналах Дейнека много ездил по стране, в 1930-е гг. путешествовал по Европе и Америке. Теоретический багаж и большой опыт впечатлений, дополненных светом романтических советских идеалов, позволили художнику наиболее ярко среди современников реализовать свой талант, создавая художественную образность своего отнюдь не простого времени. В произведениях автора отражены нежность и сила молодого спортивного тела, стремление к светлому будущему, наполненному ярким и чистым цветом живописи и мозаик, трагизм исторических и личных переживаний — и все это разворачивается перед взглядами зрителей с той высочайшей степенью динамичности, за которую ратовал Фаворский и которая конкурировала с новыми формами в искусстве, такими как фотография и кино. Кстати сказать, Дейнека пережил период противостояния с Родченко, который в дальнейшем своем творчестве, ориентированном преимущественно на фотографию, нередко использовал приемы, разработанные Дейнекой в графике и живописи.

В 1935 г. по приглашению Филадельфийского музея искусств и ряда других организаций Дейнека выезжает за границу. Это был интересный период, когда советские авторы получили такую редкую возможность (можно вспомнить, например, путешествия С. Эйзенштейна). В США проходила персональная выставка художника. Он путешествовал, делал зарисовки, сотрудничал с журналом *Vanity Fair*, создавая обложку для одного из номеров (1936). Помимо Америки Дейнека посетил Францию, Италию и другие страны. Путешествия вдохновили художника на создание ряда замечательных произведений с использованием различных материалов и техник («Парижанка» и др.), а также позволили соприкоснуться с выдающимися произведениями мирового искусства. Особенно сильно повлияло на творчество Дейнеки знакомство с шедеврами эпохи Возрождения, что по возвращении было воплощено в серию мозаик для Московского метрополитена (ст. Маяковская).

Если посмотреть на творческий путь Дейнеки, то он включает в себя несколько «тем». Первая протекала, как мы уже отмечали, в русле экспрессионизма. Сама реальность Гражданской войны, последующих этапов

становления Страны Советов, подъема экономики и культуры воплощалась в плакатах, книжной графике и живописных произведениях художника. В 1924 г. после поездки в Донбасс возникает серия работ, по сути, «документирующих» эпоху, буквально лежащих на настроение, ритм и мироощущение времени. Острое созвучие реальности приводит к тому, что первая же выставка 1924 г. («Группа трех»), совместно с А. Д. Гончаровым и Ю. И. Пименовым) делает Дейнеку популярным и утверждает его авторский стиль, в котором соединяются «архитектонические» пространственные решения, контрастность, определенная лаконичность и яркая ритмичность работ. Продолжает «утверждение стиля» выставка Общества станковистов в 1926 г.

В последующие годы художник создает два безусловных шедевра: «Текстильщицы» и «Оборона Петрограда». Эти работы часто рассматривают как созданные под влиянием швейцарского художника Ф. Ходлера. И действительно, особенно вторая композиционно очень близка картине данного автора «Выступление йенских студентов в 1813 году» (1908). Творчество Ходлера было наполнено символизмом, обращаясь к образам суровой национальной борьбы, отражающей напряженные ритмы эпохи в целом, где человек был, с одной стороны, персонализирован в историко-общественных рядах, с другой стороны, располагался в особом «космологическом» порядке, лаконичном и фундаментальном, исключая мелочность будничных удовольствий («Ночь», «День», «Дровосек» и др.). Такие образы, безусловно, были близки Дейнеке, а влияние монументализма Ходлера далее будет проступать в творчестве Александра Александровича, прежде всего, в мозаиках.

Второй «темой» стало для Дейнеки пересечение образов прекрасного атлетического тела, спорта, неба, полета и устремленности в будущее. Это, наверное, самая замечательная и светлая часть наследия художника. С одной стороны, мы видим общее для соцреализма стремление к демонстрации совершенного развитого тела человека будущего и как формы, и как «вместилища» для гармоничных идей коллективного бытия, мечты о сообществе равных, воплощении идей, в частности, покорения неба и т. д. Картины наполнены таким светом, что непосредственно влияют на восприятие, уничтожая мрак в душе. Радость, молодость, надежда, красота, полет — все соединяется в мощнейшую жизненную силу, наполняющую зрителя. Прежде всего, надо упомянуть такие работы как «Коньки» (1927), «У финиша» (1926), «Лыжники» (1927), «Хоккей» (1928), «Футбол» (1928), «Физкультурница» (1933) и др. Также ярко раскрывается в работах автора идея полета как важнейшего для человека преодоления собственной природы и воплощенного образа свободы. Это такие работы как «Дождь и самолеты над морем» (1932), «Парашютист над морем», (1934), «Будущие лётчики» (1937), иллюстрации к детской книге летчика Г. Ф. Байдукова «Через полюс в Америку» (1938) и др. Сильно отличается от других работ «Никитка» (1940) — падающее-парящая фигура юноши,

прыгающего с самодельными крыльями с колокольни, а вокруг — прекрасный пейзаж. Интересны фигуры вокруг. С одной стороны — мужики, одни из них в ужасе от падения, другие будто принимают вызов. С другой стороны женщины, замершие в восторге или ужасе. Работа в дальнейшем будет перекликаться с другой, военной, на которой изображено «падение асса» ... «Сбитый ас» — падение юного немецкого летчика, покоровшего судьбе и летящего к ошестившейся арматурой землей, в полном одиночестве. Юный прекрасный молодой бог, обреченный на смерть.

Отдельное место в творчестве Дейнеки занимает монументальное искусство, прежде всего, мозаики. Буквально завораживают зрителей мозаики для станции московского метро «Маяковская» и «Павелецкая». Не мог А. А. Дейнека не затронуть и тему Отечественной войны. От «Обороны Петрограда» до «Обороны Севастополя» совершенствуется его чувство пространства и цвета. Хотя уже к концу войны от напряжения военных образов художник вдруг возвращается назад к счастливым и прекрасным образам молодости, женской красоты и родных просторов, прекрасно воплощенных в произведении «Раздолье» (1944).

Поздний период творчества не привнес особых новаций в наследие художника. Дейнека так и остался романтиком молодой Советской России, устремленной в будущее. До конца своих дней он хранил верность идеям, идеалам и образам, созвучным времени, прежде всего, периоду конца 1920-х и 1930-х гг. За его образами звучали как эпитафии строки Маяковского и теоретико-композиционные установки Фаворского. Текст произведений Дейнеки мощно и органично остался вписан в эпоху, которой он принадлежал, но именно в этом и обнаруживается фундаментальное значение творчества данного художника в истории культуры.

Литература

1. *Луначарский, А. В.* Об искусстве / А. В. Луначарский. — Москва: Искусство, 1982. — Том 1: Искусство на Западе. — 222 с.
2. *Рогинская, Ф.* Лицо ОСТ / Ф. Рогинская // Искусство в массы. — 1930. — № 6.
3. *Фаворский, В. А.* Теория композиции / В. А. Фаворский // Литературно-теоретическое наследие. — Москва: Советский художник, 1988. — 590 с.

УДК 75.03+76.02:7.036.1 (=161.1) Дейнека

О. А. Туминская

Санкт-Петербург, Россия
Государственный Русский музей

ДИНАМИКА ИСКУССТВА А. А. ДЕЙНЕКИ

Динамика в произведениях А. А. Дейнеки является основополагающим фактором. Все его творчество буквально пропитано стремлением освоить новые пространства, плоскости, сферы. Ему подвластны все виды искусства, он варьировал известные сюжеты и обращался к неизвестным, переводил беспредметные композиции в натуралистическое исполнение, находя при этом все новые и новые грани восприятия. На раннем этапе своего творчества А. А. Дейнека обращался к книжной и плакатной графике, в которой вывел новый закон восприятия пространства: черно-белые плоскости создавали необычный ритм планов, фигуры изображены со спины и выразительность достигается за счет пластики тела. Его искусство — изобразительная соматика, поиск новых планов и ракурсов, передача динамики за счет концентрации тела. Эстетика тела — динамика поз и состояний.

Отдельным направлением творчества является работа в журнале «Безбожник у станка» (1925–1927).

В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, реализм, конструктивизм, динамика, живопись, Русский музей, выставки, отзывы зрителей

Olga A. Tuminskaya
Saint Petersburg, Russia
Russian state Museum

DYNAMICS OF ART BY A. A. DEINEKA

Dynamics in the works of A. A. Deineka is a fundamental factor. All his work is literally imbued with the desire to master new spaces, planes, spheres. All kinds of art are subject to him, he varied well-known subjects and turned to unknown ones, translated non-narrative compositions into naturalistic execution, while finding new and new facets of perception. At an early stage of his work, A. A. Deineka turned to book and poster graphics, in which he deduced a new law of perception of space: black-and-white planes created an unusual rhythm of plans, figures are depicted from the back and expressiveness is achieved due to the plasticity of the body. His art is visual somatics, the search for new plans and angles, the transfer of dynamics due to the concentration of the body. Aesthetics of the body — dynamics of poses and states.

A separate direction of creativity is the work in the magazine «The Godless at the machine» (1925–1927).

The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: A. A. Deineka, realism, constructivism, dynamics, painting, Russian Museum, exhibitions, audience reviews.

Введение

Творчество Александра Александровича Дейнеки, сформировавшееся в годы революции 1917 г., соединило в себе впечатления провинциального Курска, обучение в Харьковском художественном училище, службу в армии и военную дорогу Великой Отечественной войны, учебу во ВХУТЕМАСе, поездки по стройкам новой страны, заграничные командировки, жизнь и работу в столице.

В большое искусство художник входит картиной «Оборона Петрограда» (1928) и на то же время выпадают события, которые сам художник считал основополагающими в своей карьере: начинается период его сотрудничества с рядом журналов: «У станка», «Безбожник у станка», «Прожектор», «Красная Нива». Журнал «Безбожник у станка» был посвящен атеистическому воспитанию масс и борьбе с религиозными предрассудками. Научные и исторические статьи, атеистическая публицистика сочетались с безжалостной сатирой: памфлетами на библейские темы, антирелигиозными частушками и, конечно, рисунками и карикатурами.

Формирование художественного взгляда Дейнеки

Не дождавшись получения диплома, А. А. Дейнека, видимо, почувствовав в себе творческие силы, стал применять полученные знания в разных областях художественного творчества — в печатной графике, иллюстрации, плакате, станковой картине, рисунке, макетах сценографических поисков, монументальном искусстве. Не разрывал связи и со своими соратниками по учебе (Андрей Гончаров и Юрий Пименов); Александр Дейнека был вхож в группу «Объединение трех». Творческая направленность «Объединения трех» во многом послужила созданию Общества станковистов. Это было самое прогрессивное художественное объединение 1920-х гг., состоявшее из молодых художников, вчерашних студентов, что сказалось на содержании устава — «Платформы» ОСТА. В нем среди других значились следующие «линии»: революционная современность и ясность в выборе сюжета; стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; стремление к законченной картине; ориентация на художественную молодежь. Таким образом, идеология ОСТА полностью совпадала с творческими и политическими убеждениями Дейнеки, многие из которых, в свою очередь, послужили учреждению этого общества [3, с. 284]. «Используя опыт беспредметного искусства, художники <...>



Ил. 1. Припекло. Рисунок для журнала «Безбожник у станка», 1925.
Бумага, тушь; 20 × 32 см.

предлагают собственную версию художественного осмысления принципа-призыва “сознательно строить картину”. Из авангардной беспредметной живописи переносили элементы и принципы построения картины в предметное и сюжетное. А. А. Дейнека в своих масштабных полотнах переносит принципы конструктивизма в монументальный формат» [4, с. 8].

Журнальная графика

В 1920-е гг. Александр Дейнека активно сотрудничает с журналами агитационно-пролетарского направления. Это дает ему свободу в выражении идей в стиле плакатного слова и коллажного рисунка. Журнал «Безбожник у станка» (1923–1932) пропагандировал идеи новой жизни — активного труда, занятия спортом, интеллектуального досуга, семейных ценностей и резко критиковал привычки народа, связанные с церковными ритуалами.

Владимир Фаворский, учитель Александра Дейнеки во ВХУТЕМАСе, охарактеризовал манеру рисунка своего подопечного как «снайперские штрихи» — так метко и остро известный график определил направление изобразительной деятельности начинающего художника [5, с. 200]. А. А. Дейнека пробовал себя в разных техниках и видах искусства, но неизменными были качества, воспринятые от сотрудничества с маэстро —



Ил. 2. Чудодейница. Рисунок для журнала «Безбожник у станка», 1926.
Бумага, тушь, акварель; 86,5 × 61,5 см.

чувство свободы листа, многоплановость пространства, ракурсные точки композиционного видения, мастерство передачи фигуры в очень мощном, быстром движении или напряженной статике. Дейнека — мастер ракурсов, разворотов, анатомически верных двигательных поз человеческого тела, выраженных малым техническим инвентарем.

Обратим внимание на две иллюстрации из журнала «Безбожник у станка» 1925 г., затрагивающие темы взаимоотношения церкви и общества. Годы активной атеистической борьбы советской власти с религиозным наследием дореволюционной эпохи выражаются у художника в противопоставлении светлого и темного, оппозиции веры и безверья, добра и зла. И в графике А. А. Дейнеки мы не видим однозначного ответа: несмотря на то, что клир изображен черной массой и подразумевается отношение к нему как к негативному наследию прошлого, главные героини двух рисунков даны в сочетаниях светлых и темных тонов. Понятно, что люди продолжали идти в церковь по привычке поиска успокоения и помощи, верили в Бога и искали в обращении к нему улучшения собственной доли. И потому изображенные на рисунках девушки представлены как в контрастах черного и белого «Припекло» (ил. 1), так и расплывчатых переходах ахроматического ряда от темного к светлому через тональные переходы серого «Чудодейница» (ил. 2). Художник, обязанный критиковать религиозность, не дает однозначного изображения, заставляет задуматься над сложившейся ситуацией, предлагает читателю и зрителю выбрать свою точку зрения. В этой многогранности проявляется талант

А. А. Дейнеки. Великолепные по композиции и графическому исполнению рисунки, в которых ошутима динамика мысли.

Solo Exhibitions

Персональными выставками художник А. А. Дейнека отметился в Ленинграде в 1935 г. в Академии художеств и в 1957 г. в Государственном Русском музее, в 1966–1967 гг. в Риге, в Латышском художественном музее. 1969 и 1980 гг. сохранили противоречивую информацию о его персональном участии в выставочных проектах Института живописи, скульптуры и архитектуры. В конце 2011 — начале 2012 гг. состоялась многоплановая выставка мастера в Мадриде. Был издан каталог [1], в котором есть разделы, описывающие его графическое творчество. Обращая внимание на полиграфические работы А. А. Дейнеки, эта часть искусствоведческой критики для статьи становится наиболее показательной.

Раскрывая суть черно-белой серии иллюстраций журналов агитационного направления, отмечаем, что художник А. А. Дейнека мыслил монументально как в живописи, так и в графике — локальными темными пятнами, чередуя их со светлыми лакунами (поле белого листа), иногда позволяя себе тональные переходы (акварель, тушь). В выразительной манере, без каких-либо колебаний или размышлений он непременно изображал священных, которые были толстыми и наглыми, жирными и неповоротливыми, своими телесами занимали большую часть листа. Дмитрий Моор и Евгений Евган сотрудничали с антирелигиозными изданиями. Общая тенденция тех жестоких и бескомпромиссных времен — изображение угнетателей черной краской. Александр Дейнека предложил вместо критики и насмешек жанр быстрого журнального рисунка. Персонаж как тип, а не как личность. Комбинация ракурсов и точек зрения на одном листе. Чернильные пятна и пробелы белого выстраивают форму. Силуэтный метод изображения. «Он бежал от фатализма 1920–1930-х гг. и в буквальном смысле переключился с образов духовенства на образы бегунов и спортсменов», — пишет И. Лейтес в очерке о графике Дейнеки 1929–1940 гг. [2, р. 143–147].

Выставки и отзывы

В Ленинграде состоялось несколько выставок прославленного мастера. Возможно по той причине, что А. А. Дейнека не учился профессиональному мастерству в ленинградских ВУЗах, а лишь общался с плеядой представителей «петроградско-ленинградской секции» изобразительного искусства, картины и скульптуры А. А. Дейнеки выставлялись на площадках выставочного зала музея Академии художеств. В залах Русского музея при содействии Министерства культуры в 1957 г. (28 августа — 15 сентября) состоялась презентабельная выставка, включающая работы разных видов искусства — живопись, мозаика, скульптура, плакат, графика. Сохранилась Книга отзывов об этой выставке. На основании документов приведем примеры записей и проанализируем уровень эстетической подготовки зрителей середины XX в.

Из оставивших отзывы персоналий встречаются подписи: сотрудник УВД, подполковник, литературный коллектив ДК «Голос юности», но более всего подписей — студенты высших учебных заведений (ЛЭТИ, ЛГУ — физфак и филфак, ЛПИ, ЛИСИ, I медицинский институт, Театральный институт, Ветеринарный институт). Три отзыва на французском, один — на армянском. Всего отзывов 91. Из них 82 — положительные или нейтральные и 8 составляют группу отрицательных откликов.

Примечательно, что основной тренд отрицательных отзывов связан с непонятым восприятием передачи динамики нарисованных персонажей. Для зрителей 1950-х гг. Дейнека представлялся таким новатором в композиционно-изобразительном и конструктивном плане, что персонажи его картин и рисунков совершенно не укладывались в восприятие двухмерного пространства, трехмерное было раздвинуто до увеличенных расстояний. Неожиданно, но человек в движении, исполненный в скульптуре, советскому зрителю кажется более естественным, несмотря на стремительное движение спортсменов; их фигуры в бронзе или гипсе смотрелись натуралистично, приближено к установленному в изобразительном искусстве пластическому коду передачи телесной динамики.

Приложение

Приложение 1. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6а1. Ед. хр. 49. Переписка с МК РСФСР и музеями о расширении и пополнении экспозиций советского искусства. 05.08. — 31.12.1957. 205 л.

Газета «Ленинское Знамя» 3 сентября 1957 г.

Яркое творчество. В. И. Гапеева, ГРМ

В Русском музее открылась выставка одного из крупнейших советских художников, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. А. Дейнеки. Около 250 произведений — картин, скульптур, плакатов, иллюстративной графики, станковых рисунков — освещает его почти 40-летний творческий путь.

А. А. Дейнека родился в 1899 году в городе Курске, в семье рабочего. Художественные наклонности проявились у него рано. За первые годы советской власти, когда особое значение имели агитмассовые формы искусства, Дейнека создает острые, злободневные агитплакаты, сотрудничает в сатирических и антирелигиозных журналах. Острое чувство современности, жизнь народа. Наиболее интересная работа 1920-х гг. — картина «Перед спуском в шахту». Крупный план, контраст.

В 1930-х гг. Дейнека побывал в Италии, Франции, Америке: социальные противоречия.

Дейнеку глубоко захватывает тема свободного советского человека. Мозаика «Льжники».

События Великой Отечественной войны также отражены в его творчестве.

Когда советские люди с величайшим энтузиазмом восстанавливали хозяйство родной страны — в творчество мастера пришли новые темы: «Донбасс», «На просторах подмосковных строек».

Дейнека отдал много сил оформлению станций московского метрополитена, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, различных общественных зданий (л. 43).

Приложение 2. ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. Доп. 4. Ед. хр. 197. Газетные статьи о выставке в Государственном Русском музее. 09.10. — 15.11.1989. 205 л.

Газета «Вечерний Ленинград» 15 ноября 1989 г.

Художник верил и мечтал. С. Шевчук

Сегодня в залах Русского музея открылась выставка произведений А. А. Дейнеки, посвященная 90-летию со дня рождения этого крупнейшего советского художника.

Его картины красивы, но любоваться ими сегодня нельзя. Им не веришь, с ними не соглашаешься.

По давно устоявшемуся мнению, творчество Дейнеки выражало мироощущение советских людей. Каких? — одолевает любопытство. Может быть, тех, что погибли в ГУЛАГе, строя в таежных топях дороги, ведущие в никуда? Или тех, что умирали от голода в коллективизированной деревне, надрывались в непосильном труде, создавая гиганты индустрии? Их были миллионы.

О них полотна Дейнеки не рассказывают ничего.

И были миллионы других. Тех, что жили хорошо и спокойно, привыкнув к страху или еще не познав его, работали, надеясь на светлое будущее и на гениальную прозорливость повелевавших вождей, судили, писали доносы и книги, строили великие планы, искали и находили врагов, переиначивали жизнь и перестраивали землю.

Но не о них картины известного художника.

Он говорил своей кистью о рае земном — уже достигнутом. О человеке гармоническом — уже переделанном. И о жизни изобильной ... Вот юноши и девушки, бронзовые от загара, бегут, прыгают, мечут диски, стреляют — культ тела и здоровья, каждый готов к труду и обороне своей страны. Текстильщица в светлом цехе трудится с радостью, ее рабочее место — эстетическое царство машин, воли и ума ... Вот катит в веселом красном платье по родному «свободному краю» прекрасная колхозница на велосипеде ... В каком столичном спортивном клубе Дейнека встретил ее, какую разлюбезную ему горожанку, какую натурщицу капризную посадил на сверкающую никелем двухколесную машину, столь тогда редкую? А вот подобный древнегреческому атлету тракторист, обративший взгляд куда-то далеко-далеко, мечтающий о чем-то ... И синеют облака, и светит яркое солнце. И веет ветер, и море блестит. И смотрят мальчики в небо, мечтая стать летчиками — сталинскими соколами.

Советская идиллия. Недавно еще вполне бы вписалась она в нашу жизнь, в наше сознание, не вызывая сомнений. А теперь спрашиваешь: как могла десятилетиями считаться эта добротное сочиненная утопия

достижением культуры: Неужели только оттого, что не знали и не хотели знать правду о прошлом многие и многие люди?

А ведь в картинах Дейнеки от жизни взята сердцевина, самое главное — дух. Дух всепроникающий, захватывающий ум, соблазнивший совесть, смешавший нравственное палачество и великую — до фанатизма — веру, грандиозную идею об освобождении людей всего мира и тиранию над своим народом. Дух веры и мечты. И художник верил и мечтал. И изображал только прекрасное, вечное, уже вошедшее в реальность.

Но что же она за вера и мечта такая, что застилают глаза, усыпляют совесть, оправдывают зверства? Что же это за вера такая, если она ведет к неправде?

Отказать ли сегодня Дейнеке в праве быть художником, развенчать, не дать войти в века? Стать ему в его времени судьей? Нет, судить не берусь. Как можно судить чужую прожитую жизнь? Веру, какой бы она ни была? Да и кто знает, что будет с нами, какими мы станем завтра. Какой создадим миф о себе, о своем времени? Не знаю ...

Дейнека был моим любимым художником.

Литература

1. *Aleksander Deineka, [1899]–[1969]. An Avant-Carde for the Proletariat: the catalogue its Spanisch edition.* — Madrid: FJM, 2011. — October 7, 2011 — January 15, 2012. — 456 p.
2. *Leytes, I.* The Graphic Work of Aleksandr Deineka (1929–1940) // All Art catalogues since. — 1973. — 400 p.; P. 143–147.
3. *Малова, Т. В.* Объединение трех // Русское искусство: XX век: исследования и публикации / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — Москва: Наука, 2007. — 805 с.; С. 282–286.
4. *Малова, Т. В.* Поэтика художников ОСТА: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2008. — 18 с.
5. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. — Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 215 с.

ДЕЙНЕКА И «СУРОВЫЙ СТИЛЬ»

Рассматривая становление Дейнеки как художника и его связь с «суровым стилем» автор акцентирует внимание на том, что жесткий язык Маяковского, агитационные плакаты, графика Фаворского способствовали формированию его уникального художественного стиля. В заключении статьи автор отмечает последователей А. А. Дейнеки, представителей «сурового стиля», таких как В. Е. Попков, Н. И. Андронов, Т. Салахов, А. А. Яковлев, которые, как и Дейнека, показывали нам человека труда, выживающего порой в тяжелейших условиях, добровольно избирающие такую судьбу в силу мужества их устройства. Именно эти люди всегда были «солью земли». Именно их воспевало и воспевает искусство.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, суровый стиль, Виктор Попков, Таир Салахов, А. А. Яковлев, Н. И. Андронов

Margarita D. Izotova
Saint Petersburg, Russia
Union of Artists of Russia

DEINEKA AND THE «HARSH STYLE»

Considering Deineka's formation as an artist and his connection with the «harsh style», the author focuses on the fact that Mayakovsky's harsh language, propaganda posters, and Favorsky's graphics contributed to the formation of his unique artistic style. In conclusion, the author notes the followers of A. A. Deineka, representatives of the «harsh style», such as V. E. Popkov, N. I. Andronov, T. Salakhov, A. A. Yakovlev, who, like Deineka, showed us a man of work, sometimes surviving in the most difficult conditions, voluntarily choosing such a fate due to the courage of their device. These people have always been the «salt of the earth». It was them that art glorified and glorifies.

Keywords: A. A. Deineka, severe style, Viktor Popkov, Tair Salakhov, A. A. Yakovlev, N. I. Andronov

В 1958 г. на одной из выставок московских художников искусствовед Александр Каменский определил их творчество как «суровый стиль», ибо они сознательно противопоставили себя «лакировке действительности» последних сталинских лет. Основное ядро «суровых» и их программные работы представляли: Н. Андронов («Плотогонны», 1958–1961), П. Никонов («Наши будни», 1960, «Геологи», 1962), В. Попков («Строители Братска»,

1961), Т. Салахов («Ремонтники», «Портрет композитора Кара Караева», 1960), А. и П. Смолины («Полярники», 1961). К ним примыкали П. Оссовский, В. Иванов, А. Васнецов, И. Обросов, в Ленинграде — Е. Моисеенко и А. Яковлев. Негласным лидером направления стали Александр Дейнека и его друг, единомышленник Георгий Нисский. Им удалось сохранить и, на новой волне возродить дух и стиль своей молодости, что во время хрущёвской «Оттепели» конца 1950-х — начала 1960-х стало весьма актуально. Случилось, что их образы, яркие, энергичные по форме, перебрались из авангардных двадцатых годов к новым временам, окрылив поколение послевоенной молодёжи. Именно в этот короткий период произошли эпохальные события — советский человеку вышел в Космос. Именно в этот период нам удалось избежать мировой войны, и закрепиться на Кубе. И именно в этот период изобразительное искусство, вопреки всем предсказаниям, становится популярным в народе не менее, чем литература и кино.

Александр Александрович Дейнека родился в самый последний год XIX в. в семье железнодорожного рабочего. Был потрясён, когда отец его взял на работу и показал новый, огромный мир. Как многие мальчишки, влюбился в технику, однако пересилила любовь к рисованию. В юности оформлял революционные праздники, агитпоезда. Работал фотографом в угрозыске. Два года воевал в Красной армии на полях Гражданской войны под «Левый марш» Маяковского, который знал наизусть. В 1920 г. впервые сел на самолёт, увидев мир другими глазами. Был заядлым автомобилистом, спортсменом, мастером спорта по боксу. В науке, технике, в спорте чувствовал пульс современности. Свободный, физически развитый человек-созидатель, строитель нового общества и нового мира был его идеальным героем.

Учась ещё в Харьковском художественном училище, он начал с традиционных реалистических работ со слабыми признаками импрессионизма. По рекомендации педагогов, как талантливый студент был принят в московский ВХУТЕМАС на отделение полиграфии, что не случайно и важно, ибо графичность, чёткая простроенность форм стала важнейшим признаком его направления. Среди педагогов он выбрал В. А. Фаворского, великолепного графика и знатока, изучавшего в Мюнхене теорию пространства и формы А. Гильдебрандта. Сознательное конструирование формы, её пластическая взаимосвязь с пространством, динамика линий, ритм, тональность, лаконизм цветов, — всё это было осмыслено и усилено в общении с художниками ОСТ, которые ставили себе целью смоделировать в станковой картине современную техногенную среду, и, конечно же, нового человека.

В ранних двадцатых Дейнека дружил с В. В. Маяковским, разделял его образ мыслей и художественный стиль. Двойной талант Маяковского как художника и поэта очень важен для понимания духа и стиля начала 1920-х гг. Ещё во времена Первой Мировой войны художники стали

делать печатные «лубки» для распространения в армии и в народе, ведь народ был неграмотен, а массовая эпоха требовала агитационных средств. Позже, во время Гражданской войны возникли «Окна РОСТА» (информатика Российского телеграфного агентства), — агитплакат, соединивший короткий, хлёсткий стих-частушку и лаконичный графический знак. Они легко воспринимались. По ним даже можно было учиться читать. Футурист Маяковский очень ловко применил геометризованный графический язык для разговора с народом, причём каждому, даже не русскому человеку, он был понятен. Важно и то, что печатались оттиски с помощью трафаретов. Маяковский компоновал легко, от руки, не пользуясь линейкой, и поэтому его плоскостная «трафаретность» была естественным свойством изображений.

Думаю, «агитплакаты» повлияли и на живопись художников ОСТА. Время вынуждало экономить усилия и материал. Всеобщая нищета и необходимость экономии сжимали всё до предела, — и количество краски, и количество слов, и количество усилий. И это становилось выразительным средством, характеристикой, стилем. Впоследствии, на рубеже 1950–1960-х, новую жизнь обретёт и образ Маяковского, именем которого будут названы «пароходы и самолёты», улицы и станции метро, всколыхнётся волна поэзии среди молодёжи. Из прошлого возникла его гигантская, мифологизированная фигура, — «агитатора, горлана, главаря» за ту правду, которая явилась уже в новые времена. Жёсткий стиль Маяковского пришёл в новую литературу, и в новую живопись «суровых». Как воспринимали его «шестидесятники», объевшиеся слащавых улыбок пионеров и пенсионеров последних сталинских лет? После разоблачений XX съезда, после выхода в свет «Ивана Денисыча» А. И. Солженицына, в период возвращения из лагерей огромной массы людей, — друзей, родственников, в том числе и художников, невинно осуждённых, — жить по-прежнему было невозможно.

И мы доподлинно не знаем, только можем догадываться, что переживал Дейнека, когда арестовывали и даже расстреливали его ближайших друзей. И когда эти люди, знакомые и незнакомые, возвращались. Дейнека живёт и работает в Москве. Он уже не был наивным юнцом. В послевоенный период впал в немилость, был исключён из им же созданного института Декоративного искусства (МИПИДИ), не получал престижных заказов и наград. Тем важнее был для него интерес молодёжи, и новая творческая волна, на гребне которой он оказался. «Суровый стиль» будет вдохновлён тем временем, однако «суровость» шестидесятников — совсем иная. Она была возбуждена зазвучавшим призывом к обновлению, к утверждению правды и к исправлению «ошибок». Творческая молодёжь поверила в светлое будущее, и духовно примкнула к таким ярким личностям, как Александр Дейнека. Имя его стало символом нового мира, свободного от насилия и лжи.

Перед нами — «Автопортрет в панамке», — Дейнека начала 1920-х гг. Двадцатилетний парень учится во ВХУТЕМАСЕ, увлекается символиз-

мом, футуризмом, кубизмом, обретая совершенно новый язык, отличный от языка прошлого века. Мы видим, как он хочет «вырваться» из скучного прямоугольника холста вслед за его же, вероятно, картиной, которая покатила из композиции вон колесом. Он хорошо понимает принцип тепло-холодности, гранит мазками лицо, не скрывая дарованного ему цвета. Какая-то беспокойная ветка, а может — павлинье перо как будто сорвались с плоскости и вылетают в свободное пространство. Всё взволновано, напряжено, однако присутствует чёткая графическая дисциплина. Беспокойные пятна обведены чётким контуром, настаивая на том, что тут реальное подчинено строгой упряжи рисунка, упрямой и цепкой конструкции линий и колючих штрихов. Посмотрев на фотографию милого юноши в той же панамке, мы видим совсем не то, что на картине. Спиральный вихрь композиции, задиристые цвета, намеренная ассиметрия, — всё говорит об активном намерении изменить этот мир, и во-первых — себя.

И юноша учится, много занимается спортом. На одном из рисунков начала 1920-х гг. мы видим мужчину, ввинчивающего лампочку в светильник. Кто как не Фаворский обучает его расслаивать чёрный и белый тон таким образом, чтобы через скупые линии и плоскости подразумевалась форма? Ведь мы ощущаем, как герой словно бы поворачивается перед нами винтом подобно той лампе, которую ввинчивает рука! Мы чётко видим за ним треугольник и чёрную плоскость, но тот же чёрный на ногах, на торсе человека мы воспринимаем как объёмную форму! Наш глаз, исследуя эту вещь, трассирует по нескольким центрам: свастически расположенные ноги и руки, резкая графичность которых готова нас убедить, что главное — здесь, — но нет. Может быть — треугольник? Лампа с рукой? Рейшина?, — опять-таки нет. Пружина оказывается спрятана в голове возле уха, которое и есть главный центр. Дальше можно заметить белый прямоугольник, который вторит чёрному как его антипод. Можно разглядывать штрихи, подробности силуэта, — всего, что даёт нам наслаждение от искусства. Эта вещичка — словно пособие по пластической грамоте, и навык останется в глазу и в руках художника в том числе и в работе над живописным, или монументальным произведением.

«Несмотря на холод и голод, там в училище велась большая серьёзная работа над формой, композицией. Мы были свободны в искусстве. Охватывал задор, мы наполнялись энергией, хотелось растратить ее со смехом, ломать жизнь, рушить и строить», — вспоминал Дейнека. «Клячу истории загонем!», — звал Маяковский, и в разрушении был зов энергичного обновления жизни.

Между тем, Дейнека уходит из Училища, не закончив его. Он начинает работать в журнале «Безбожник у станка». С 1925 по 1929 гг. совершает несколько поездок в Донбасс, и укрепляется в новом стиле изображения. Он изображает рабочих почти силуэтно, как чёрную тень, контуры обобщены. Линии контуров изысканно-красивы, и в то же время — мужественно-строги. Графическая культура модерна не прошла

мимо, однако дух его творчества — совершенно иной. Плотные пятна человеческих фигур контрастируют с изысканной линейной графикой ферм, станков и технических деталей. Художник любит этот контраст. Мы чувствуем, как он наслаждается красотой прямых чётких линий, которые перекрещиваются, создают чёткие ритмы наподобие стиха. В самом деле, графика Дейнеки очень близка стихосложению, и данное свойство будет им перенесено в станковую и монументальную картину.

Чёрно-белые графические работы Дейнеки того периода очень важны для его будущих знаменитых полотен. Иногда он делает вид, что пишет копотью («Оборона Петрограда»). Люди даны в контражуре, — чёрные на белом снегу. Возможно, здесь и память о том периоде, когда он был фотографом. Он использует ассоциацию с фотонегативом, в особенности — то чудо, когда изображение начинает проявляться, и проявилось ещё не вполне. В некоторых работах мы чувствуем признаки «принта», когда чёрное выпуклое припечатывается к белому фону. Подобными приёмами пользовался и Е. Е. Моисеенко, — один из немногих ленинградских «суровых», несомненно, знавший, и ценивший творчество Дейнеки. (Например, его знаменитая картина «Матери-сёстры»).

Наверное, все замечают особенное отношение Дейнеки к спортивно-му телу. Как удаётся ему поймать невероятный ракурс, иногда — одной непрерывной линией изобразить сложный разворот? Он очень любит показать человека со спины. Почти монохромно, но так, что вы ощущаете подлинное дыхание цвета в естественных колебаниях светов и теней. Его виртуозные игры с телами удивляют. Иногда он откровенно пользуется фотографией, которую знал и любил. В сравнении с житейским эпизодом на фотографии «Душ после боя» (имеется в виду спортивный бой), мужские тела движутся как в балете. Они полурастворены в акварельных размывах, как будто реальные струи воды их омыли. Что это? Знание анатомии? Думаю, этого мало. Он чувствовал тело изнутри как художник-спортсмен. Отсюда — ощущение неназойливой подлинности каждого движения. Из таких фотографий, набросков, этюдов вырастали картины, ибо он ничего не терял, но постепенно «выращивал» тему.

Дейнека очень любил показывать человека со спины. Например — в картине «Пионер» 1935 г. мальчик сидит в профиль, но спина хорошо обозначена в объёме. Плечи, колени, локти, как и углы скамейки, как углы ступеней, где он сидит, — они как рефрен горным пикам, где действие происходит. Фигурка мальчика тёмная, он дан в контражуре, а горы осветлены. Они — как розовая мечта. На фоне гор поднимаются два самолёта, серебристо-холодные, серые, как тон ступеней внизу. Мы невольно соизмеряем расстояние между самолётами и землёй, где находится мечтающий мальчик, положивший у ног на террасу красную книгу. Эта красная книга на сером зрительно соединяется с самолётами, и даёт понять, что они — очень высоко. Обычным реалистическим способом такие эффекты создать невозможно. Для этого нужно было пройти школу

«формализма», то есть знать особые законы изображения. Дейнека — мастер сопоставлять несопоставимое. Таков парадоксальный характер эпохи, создававшей его. И он искал, нарывался на парадоксы, потому что они давали энергию его необычным полотнам.

Данная линия поиска завершилась шедевром — картиной «Будущие лётчики» (1935 г.). Здесь нужно подчеркнуть важное для данного автора, очень определённое и конкретное деление на зоны: подступающий к нам передний план с тремя мальчиками, показанными со спины, отгороженные от воды розоватым гранитом, за которым — море невиданной синевы, — главная, казалось бы, зона. Вторая, верхняя — небо, где летят два планера и плывёт пароход. Она, казалось бы, не нагружена, как первая зона, однако — не менее важна, потому что там — их будущее, их мечты. В этом и парадокс, что мы заполняем пустое пространство силами нашего воображения.

Этого нет и не было в параллельно развивавшемся искусстве соцреализма. Не потому, что оно хуже. Так, я считаю блестящим художником-реалистом А. И. Лактионова, создавшего знаменитое полотно «Письмо с фронта», и много других замечательных работ. Художника, отмеченного и униженного критикой 1960-х как «лакировщика действительности». Этого нет и не было у А. А. Пластова, у Г. М. Коржева, — великих мастеров реалистической традиции. У них — своя поэтика, свои темы и свой язык. Но особое качество Дейнеки, почему он стал так любим и отмечаем «шестидесятниками», — зов будущего, на который откликнулась новая, послевоенная молодёжь, ещё не разочарованная реальностью, взволнованная открывшейся перспективой.

Дейнека — певец красивых и мощных, здоровых человеческих тел. Певец коллективизма. Певец техногенной цивилизации, которая ещё не утомила, и которая представлялась залогом будущего счастья. В 1920-х и 1930-х гг. — это были станки, летательные аппараты, гигантские стройки первых пятилеток. С огромным трудом создаемый индустриальный мир требовал энтузиазма. Он необходимо нуждался в воспевании силами искусства. Сегодня нам трудно, да и невозможно взглянуть на ситуацию глазами тех людей, «комсомольцев тридцатых», — наших родителей, дедов и прадедов, которые создали базу, позволившую нам выдержать войну, и дважды за короткий срок одного-двух поколений поднять из руин страну. Сегодня нам кажется наивным то искусство, и многое мы не можем принять, ибо мы за последние полвека получили огромную информацию, в основном — негатива. Возможно, сейчас уже настало время отнестись к нашей истории XX в. с большей мудростью и пониманием.

На необходимость призвать к трудовому подвигу наш народ, конечно, отозвался кинематограф. Зазвучала музыка И. О. Дунаевского, которая восхищает и заряжает энергией и сейчас. В изобразительном искусстве многое не выдержало времени, но Александр Дейнека устоял. Хотя некоторые его вещи мы видим другими глазами. Индустриальный мир в молодом советском государстве воспринимался не так, как в послево-

енные года, вплоть до Космической эры, когда вновь техносфера стала символом современности и прогресса. Живописные образы Дейнеки несут не только изображения заводских механизмов и самолётов, но сами полотна, композиции нередко ритмично «звучат» как звучат работающие станки. И это — радость художника, которой он заражает мир.

Дейнека с его грандиозным и разносторонним наследием, который обрисовал в своём творчестве тип советского человека и советской страны. И это — не просто эстетика. Это — целое поколение, на долю которого выпало дважды поднять из руин страну и ценой чрезвычайных усилий одержать Победу. Дейнека не только активно участвовал в моделировании их личностей, их социального поведения. В послевоенный период, после очередной исторической ломки, — ниспровержением «культы личности», — он стал маяком, вдохновителем для новой послевоенной молодёжи, качественно другой по развитию в отличие от «комсомольцев тридцатых». Он влил свежие силы в души людей, омрачённые разочарованиями и ложью. Эти процессы, происшедшие в нашей стране, создававшие и создающие уникальную нашу культуру, необходимо отслеживать во всех их извивах. Ибо История, как великая Мать то отпускает нас (своих детей), даёт нам волю, а то даёт хорошего шлепка, чтобы не натворили слишком много худого. И в этой связи полезно и интересно проанализировать её уроки.

Дейнека создал необозримое количество образов и в живописи, и в рисунке, и в скульптуре, и в искусстве мозаики. Тематика его необозрима, как и художественные средства, которые он употреблял и изобретал. Он создавал оптимистичные, и крайне драматичные вещи, был разносторонен и многообразен во всём. Что же увидели в нём «суровые»? Что их восхищало, что они взяли себе в пример?

Обычно разговор о «суровом стиле» начинают с В. Е. Попкова, с его «Строителей Братска» (1961). Действительно, в самом начале 1960-х она воспринималась новаторски: практически нет сюжета, а есть «предстояние» как на сцене перед началом действия или в конце. Тёмный фон кажется почти сценическим задником, хотя, взглядевшись, различаешь ночной пейзаж. Тут нет монолитности, упругости контуров и страстного стиливого напора Дейнеки. Персонажи вышли на авансцену, и в этом, видимо, был достаточный эмоциональный заряд, чтобы зритель это отметил своим вниманием.

В том же г. появилась картина Н. И. Андропова «Плотогоны». В ней уже чувствуется более волевая динамика и стиливая решимость: одна фигура даже стоит спиной к зрителю наподобие молодого Дейнеки, и это — почти дерзость. Как и дерзкая девушка в красном, которая подбоченилась и выставила ногу вперёд. Написано всё энергичными мазками, которые не столько рисуют реалистичные формы, сколько дают ритмический узор. Между людьми и собакой есть внутренняя связь: они смотрят все вместе на «зрителя», как будто что-то хотят сказать. Мост с треугольными фермами — явная отсылка к «Обороне Петрограда» Дейнеки.

Самым прямым последователем Дейнеки можно считать Т. Салахова. Опять же, в 1961 г. он создал своих «Ремонтников», где буквально цитирует любимого мастера: длинный горизонтальный дальний план, силуэтные фигурки и геометричные строения. Общий лаконический строй картины, холодный изысканный колорит с резким вводом красного цвета, мастерски вылепленные лица и море с белой волной, — всё это сближает с образным миром Дейнеки. Однако, другое время неминуемо даёт своё: эстетически-образованный Салахов как будто немного стесняется грубости своих персонажей. Центральному он даёт в руку белый цветок, а правый с интеллигентной бородкой смотрит куда-то в сторону, как будто не связан с сидящими рядом с ним.

Сознаемся, что художник писал картину «под заказ», понимая её социальную необходимость. По велению сердца в большей мере написал портрет Кара Караева (1960 г.). Нет, не наивное фронтальное расположение фигуры, — композитор написан в профиль, причём в тень обращено его лицо. Выделяется красивая дуга его спины (опять же, возможно воздействие учителя), как и длинный горизонтальный инструмент, красно-чёрно-белые горизонтальные детали. Чёрная полоса рояля с отражениями напоминает отдалённый, размытый, ритмически-организованный мир творческих фантазий. В советском искусстве с настойчивостью появился образ творца, интеллигента, которому было почти запрещено заселять искусство предшествующих лет.

Духовные мытарства интеллигента второй половины 1960-х и дальше станут настойчивой темой последующих времён, но на данном этапе мы видим портрет человека-творца, яркую творческую индивидуальность, которой предстояло отстаивать своё право на особенный образ мысли и способы его воплотить.

Почему-то не так часто в связи с «суровым стилем» вспоминают ленинградского художника А. А. Яковлева, ученика Е. Е. Моисеенко, создавшего яркие, оригинальные образы советского Севера и мужественных его народов. В 1963 г. Яковлев совершил творческую поездку на Чукотку и создал серию картин, сразу же сделавшую его известным. Он также был на Шпицбергене, на Кольском полуострове, на Таймыре, на Чукотке. Позже, в 1970-х гг. долгое время жил и работал на БАМе.

Благодаря особенностям жизни в условиях Севера, Яковлеву не было нужды специально придумывать композиции. Он их брал прямо из жизни, которая перед ним предстала. Двое мужчин возвращаются с охоты, — мы видим их маленькие фигурки вдалеке на горизонте. Об этом нам сказала название картины, однако главное действие не в том, а в необычной фигуре женщины на переднем плане. Она сидит на корточках, её голые плечи, широкие меховые штаны, её для нас необычная поза приковывают внимание. Как это часто у Дейнеки — линия горизонта делит картину на две части. Широкое и высокое небо за спиной женщины делает её очень значимой, несмотря на бытовую сюжет (режет рыбу). Обычный

примус, помятый, выдавший виды чайник, три серебристые кружки и кусочки сахара, напоминающие нам лёд, и в то же время — приятный ритуал чаепития, которое ожидает вернувшихся с моря мужчин, — это невозможно придумать, а только увидеть в жизни. Яковлев не похож на Дейнеку со стороны тематики и внешних деталей, но он родственен тем, что остро и неожиданно видит факты обыденной жизни, и удивляет нас тем, как «обычное» необычно.

«Чай пьют. Чукотка» (1965). Ещё более экзотическая (на наш взгляд) картина: две женщины-нганасанки в одеждах из оленьих шкур, сидящие в своих необычных позах, с наслаждением пьют горячий напиток. Художник быстро и размашисто пишет их, кажется, чтобы чай не успел остыть. Талант Яковлева — влюбиться в мгновение. Ему некогда разглядывать детали, ибо виденья его быстротечны. И он находит адекватный приём: широкая, смелая кисть, графичность.

«Счастливая» (1969). Улыбающаяся чукотская девушка сидит на расцветшем весеннем кусочке земли, и её приветствуют чайки. Картина очень проста, но хочется вкладывать в неё смысл. Может быть, это — не просто клочок земли, а весь Земной шар, расцветший в счастливый миг, когда кончились войны, и человечество навсегда утвердило мир? Или это — тот самый комочек глины, который извлекла из пучины хаоса мифическая Утица-Мать, создав на ней жизнь? Но самое простое — счастье жить в любой, самой «суровой» части Планеты, на краешке земли, где есть Свет, Земля и Вода, а остальное довершит Природа с помощью Человека.

Ленинградец Андрей Алексеевич Яковлев, в отличие от многих «суровых» шестидесятников, получив закалку на Севере, не изменил духу своих ранних произведений. Мы знаем, что во второй половине 1960-х и далее мировоззрение советских людей стало меняться в сторону разочарований, и даже депрессии. Это особенно видно по творчеству В. Попкова. В начале оптимистичный «суровый стиль» постепенно утрачивает энергию. Он меняется в сторону лирического меланхолизма, и даже отчаянного диссидентства.

И всё же интересно сравнить две работы на одну и ту же тему: картину Дейнеки «Стахановцы» (1930) и «Сопричастность» Яковлева (1977). Перед нами — гигантская дуга железнодорожной насыпи, уходящая за горизонт. На ней под палящим солнцем пустыни трудятся тысячи полуобнажённых людей. На переднем плане — двое молодых мужчин, — видимо, они и есть «стахановцы», но почему — мы не совсем понимаем. Великолепный знаток человеческого тела, Дейнека их сплющил, сковал их движения, как будто они — не «вольные советские труженики», а зеки. Может быть, так и было, а может быть — душа художника была скована, и потеряла былую свободу.

Андрей Яковлев ездил на стройку БАМа тоже по творческой командировке. Однако — другие времена, другая техника, и другие люди перед нами. Ряд портретов строителей, который он создал, — впечатляющая галерея самых разных людей, которые интересны художнику, и которых

он смело, талантливо пишет в их отличиях. Центральная работа «Сопричастность», конечно, несколько наигранна, однако лихость автора, его наблюдательность и мастерство побеждают. Перед нами — строитель и художник на фоне двух светлых квадратов окон (любимый приём Дейнеки). За окнами — зимняя чистота. Оба мужчины подтянуты (позируют — и пусть!). Допускаем, что пьют они чай из эмалированных кружек. Общая серо-синяя колористика подчеркнута розовым столиком вагончика, где происходит действие, а на нём — изысканно-красивый, аскетично-«суровый» натюрморт: кружки, коробочка сигарет, кисти и мастихин.

Пережив ироничное брежневское время, сегодня мы понимаем, как важно было в те годы построить Байкало-Амурскую дорогу. Тем более это было важно перед войной в 1930-х гг., ибо без неё мы бы могли потерять Сибирь. Мы понимаем те жертвы, промахи и ошибки, которые неминуемо были совершены, но обязаны помнить главное, что народ наш выдержал страшные испытания. Роль художника в этом процессе очень важна. Не всегда ему удаётся искренне и свободно наслаждаться своим искусством. Не всегда общество понимает и принимает его. Однако, в целом нам удалось создать свою, уникальную культуру. Многоплановую, иногда противоречивую внутри себя, но соответствующую нашей общей судьбе.

Александр Александрович Дейнека, несомненно, — классик отечественного искусства. Однако, я осмелюсь сказать, что он — важная фигура XX в. не только в нашей стране. Его можно соединить с Ренато Гуттузо, с миротворческими работами Пикассо, с Рокуэлом Кентом, — с мастерами, которые также трудились и были озабочены воспитанием новых людей, свободных, ответственных и чистых. Все авторы, затронутые в статье под именем «суровых», показывали нам человека труда, выживающего порой в тяжелейших условиях, добровольно избирающие такую судьбу в силу мужества их устройства. Именно эти люди всегда были «солью земли». Именно их воспевало и воспевает искусство.

Закончим размышления словами самого Дейнеки: «Может оттого, что я так много встречал несчастья, горя, я уразумел, что все это скрашивает песня, задорное искусство, и что есть в мире красота. И что искусство — это немножко идеал. Но говорить об искусстве так же трудно, как рассказывать о разнице в запахах антоновских яблок и бумажного рванета» ...

Литература

1. *Карпова, К. В.* «Суровый стиль». Начало пути / К. В. Карпова // «Суровый стиль»: судьба направления. — Москва: МГАХИ им. В. И. Сурикова, 2014. — 148 с.
2. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. Жизнь, искусство, время / В. П. Сысоев. — Ленинград, 1974. — 341 с.
3. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека / В. П. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — Т. 2. — 296 с.

УДК 75.03:7.036.1 (47+57) Деjneка

Т. С. Кружкова

Москва, Россия

Государственная Третьяковская галерея

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННЫХ
ПРИЕМОВ А. А. ДЕЙНЕКИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖНИКОВ «СУРОВОГО СТИЛЯ»**

В результате демократизации всех областей советской жизни, произошёл качественный скачок в сфере искусства и культуры. Послевоенным поколением художников была совершена попытка обновления живописи соцреалистического канона, благодаря пристальному изучению реабилитированного искусства 1910–1930-х гг., особенно наследия А. А. Дейнеки. Процесс восстановления связей с дореволюционным и довоенным наследием, снявшим с себя обвинения в формализме, дал возможность творческой молодежи воплотить идеи времени, обновив изобразительный язык и стилистику в рамках реалистического метода.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, советская живопись, суровый стиль, оттепель, городской пейзаж

Tamara S. Kruzhkova

Moscow, Russia

State Tretyakov gallery

**TRANSFORMATION OF ARTISTIC AND COMPOSITIONAL
TECHNIQUES OF A. A. DEINEKA IN THE EARLY WORK OF
ARTISTS OF THE «SEVERE STYLE»**

As a result of the democratization of all areas of Soviet life, there was a qualitative leap in the field of art and culture. The post-war generation of artists made an attempt to update the painting of the socialist realist canon, thanks to a close study of the rehabilitated art of the 1910-1930s, especially the legacy of A. A. Deineka. The process of restoring ties with the pre-revolutionary and pre-war heritage, which removed accusations of formalism, gave creative youth the opportunity to embody the ideas of the time, updating the visual language and style within the framework of the realistic method.

Keywords: A. A. Deineka, Soviet painting, severe style, the thaw, cityscape

«Я не знаю истинного художественного произведения, которое, отвечая запросам передового современника, не вынуждено было бы решать ряд новых задач идейного, пластического порядка, дабы быть на высоте своего времени» [3, с. 12]

А. А. Дейнека

Оттепельная эпоха все больше обрастает мифами и легендами в глазах современников, разделенных почти 70-летним временным рубежом. Многие, в силу возраста, знакомятся с наследием времени через литературные и документальные тексты, аудио и видео источники, но в первую очередь, через визуальное наследие, используя художественные материалы как базу для построения общих представлений об эпохе и ее главных идеях, узнаваемом стиле. Соприкасаясь с образами недалекого прошлого, каждый чувствует особый дух времени, несущий пафос гражданственности и романтической веры в силы человека и его светлое будущее.

Послевоенное поколение художников, выступившее инициатором перемен, сформировалось в уникальных культурно-исторических условиях. Ученики первого набора МСХШ — В. И. Иванов, Г. М. Коржев, П. Ф. Никонов и П. П. Оссовский, вместе с одноклассниками и педагогами во время войны прошли трудности эвакуации в башкирском селе Воскресенское, где испытали на себе все тяготы тыловой жизни, у многих из них погибли родные и близкие люди, соученики. Отцы Д. Д. Жилинского, Т. Т. Салахова, И. П. Обросова были репрессированы в 1937–1938-х гг. и реабилитированы уже после развенчания культа личности И. В. Сталина на XX-ом съезде КПСС. Эти непростые жизненные обстоятельства и общеисторические события формировали будущих художников как личностей, наделенных гражданственностью и такими качествами характера, как принципиальность и бесстрашие. Они уже не могли принимать тематическую живопись, пропитанную духом мещанства, дидактики и приторного прекраснотушия, наполнявшую выставки первой половины 1950-х гг. Стоит отметить, что талантливая творческая молодежь была отмечена особым вниманием, ее опекала и поддерживала творческая элита и власть.

В 1954 г. в ЦДРИ прошла «Первая выставка без жюри», куда молодые художники могли принести свои работы и продемонстрировать минуя цензуру выставкомов. Это был первый шаг к молодежным выставкам, которые с тех пор стали проводиться на регулярной основе, подготовив почву для смелых высказываний и манифестов молодого поколения.

В рамках официального советского искусства художники послевоенного поколения формулировали для себя новые задачи — стремились уйти от устаревших шаблонных трактовок тем, назойливой дидактики искусства, сосредоточиться на поиске новых выразительных средств и стилистики, которые бы соответствовали своему времени. Они отвергали сухой академический язык, лишенный инструментов для описания

действительности и осмысления общественных, социальных и политических процессов современности.

На перемены в настроениях повлияли и события культурной жизни второй половины 1950-х гг. В Москве было показано ранее недоступное современное зарубежное искусство, и это оказало непосредственное влияние на местную художественную ситуацию, в первую очередь расширило кругозор и углубило творческие поиски молодых художников. Программа культурного обмена на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), куда были включены художественные выставки, студенческие тематические дискуссионные клубы, кинопоказы национальных школ открыла малознакомые направления модернизма (экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, неореализм), дала возможность прямого контакта и обмена опытом с зарубежными мастерами изобразительного искусства, театра и кино.

По слова П. Ф. Никонова: «Этот фестиваль для нас открыл целый мир, так как мы жили в полной изоляции, варились в собственном соку. <...> Наши работы отличались выдуманностью и совершенно нереальным характером самих картин, в то время как зарубежные художники показали произведения, которые по-настоящему можно было бы назвать глубоко реалистическими» [2, с. 53].

Если выставки П. Пикассо (1956) и американских абстракционистов (1959) повлияли по большей части на формальные и идейные поиски отечественных нонконформистов, то выставки современной графики Италии (1957) и Бразилии (1958), английского искусства XVI–XX вв. (1960), современных мексиканских монументалистов (1961), персональные выставки Р. Гуттузо (1961) и Ф. Леже (1963) позволили нашим мастерам узнать больше о современных художественных тенденциях, задуматься о перспективах развития советского реалистического искусства.

Огромное влияние, особенно на живописцев «сурового стиля», оказали монографические выставки, реабилитировавшие М. Врубеля, Н. Рериха, М. Нестерова, К. Петрова-Водкина, еще недавно «выведенных» за рамки официально признанного искусства.

Знакомство непосредственно в мастерских и в запасниках Третьяковской галереи с полотнами А. Дейнеки, Ю. Пименова, П. Корина, Г. Нисского, Р. Фалька, П. Кончаловского возвращало память об эстетике ранней советской живописи. Живое общение с мэтрами позволяло по-новому увидеть задачи, стоящие перед современным искусством, вдохновляло молодежь на эксперименты с формой, давало смелость вводить «реабилитированные» стилевые приемы в текущую художественную практику, заполняя пробел между модернистскими течениями рубежа 1910–1930-х гг. и искусством оттепели.

Обновление изобразительной формы и героико-романтическое прочтение сюжетов стало возможно лишь в условиях ослабления режима после смерти вождя, развенчания его культа и общего устремления

к гуманизации всех сфер жизни советского общества. Искренняя вера в положения третьей Программы КПСС (1961), провозгласившей строительство коммунизма за 20 лет, подпитывалась научно-техническими достижениями и расцветом поэзии, литературы, музыки, кино и театра, активизировавшимися связями с зарубежной современной культурой. Идея общего труда и общего дела строилась на искренности убеждений, в то, что вклад каждого в общее дело, поддержку высокого уровня школы или мастерства принесет развитие. Моральный кодекс коммуниста ставил задачу воспитания нового человека, а для художников послевоенного поколения таким инструментом преобразования масс естественно являлось искусство, со всем комплексом идей и выразительных средств, который помогал в утверждении утопичного идеала свободы творчества и построения мира будущего в соответствии с ленинскими принципами. Такое настроение было созвучно искусству 1920-х гг., образ которого создавал выдающийся советский художник Александр Дейнека и его единомышленники из Общества станковистов.

Открытие молодежью «суровой правды советских будней», жизни «рядового труженика», увлеченность романтикой профессий геолога, полярника, строителей ГЭС и БАМ, желание показать объективные жизненные впечатления требовали от молодых художников обновления выразительных приемов, живописной эстетики и идейного содержания своих произведений. Появляется попытка отображения в четких и доступных образах правдивой героики сложного человеческого опыта, полученного в процессе тяжелого труда и созидания, в сюжетах, лишенных дидактики, которые трогали бы зрителя мгновенно. На первом этапе становления идейной системы мироощущение молодого поколения опережало изобразительные формы, поэтому лучшей базой композиционно-художественных приемов стал арсенал стилистических находок свойственных разножанровым работам Александра Дейнеки — от журнальной графики и станковой картины до мозаик и фресковых панно. Как в фигуративных построениях больших «тематических картин», пронизанных поэтикой трудовых будней, наполненных тяжелым физическим трудом или пафосом исторических свершений, так и в точных пейзажных зарисовках, на первый взгляд, ничем не примечательной повседневности, находятся следы обращения к узнаваемому визуальному коду молодого советского искусства, созданного Дейнекой и его единомышленниками.

С 1957 по 1962 гг. на выставках разного уровня, от молодежных городских до всесоюзных, появляются программные полотна послевоенного поколения, несущие новую идейность и образность. Игнорировать это явление было невозможно, поэтому почти сразу среди критиков появилось и закрепилось определение «суровый стиль».

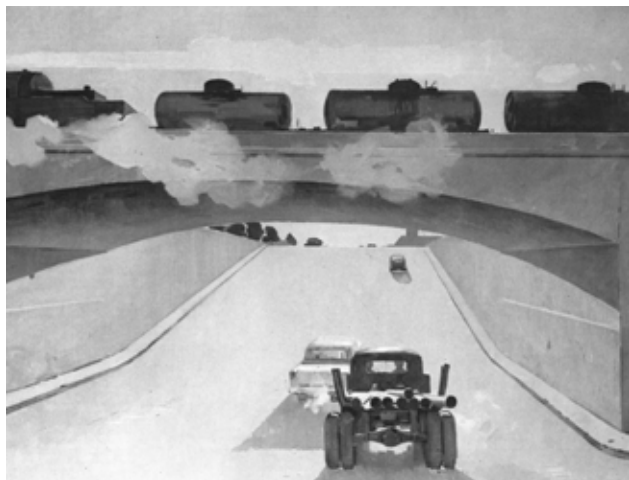
Полотно Николая Андропова «Куйбышевская ГЭС» (1957, ГМО «Художественные музеи Русского Севера») (ил. 1), показанное на IV молодежной выставке, было лишено репрезентации в стиле навязшего



Ил. 1. Андронов Н.И. Строители Куйбышевской ГЭС. 1957. Холст, масло. 139 × 291. ГМО «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск)

за последние годы «румяного прекраснотушия». Вытянутый по горизонтали формат полотна, кадрированная композиция, отсекающая вершины заснеженных холмов, фигуры и ноги шагающих рабочих, усиливает напористое движение людей и следующих друг за другом верениц грузовиков, направленное из нижнего левого угла вверх по диагонали. Композиционные приемы убеждают, что художник выхватывает живой фрагмент повседневности, документируя впечатления и обобщая их, одновременно делая объекты лапидарными, эпическими по своему звучанию. Скользящий, полный озабоченности взгляд девушки работницы, как бы повернувшейся на оклик художника, устанавливает живой контакт, вступая в прямой диалог со зрителем. Пейзаж долины с вертикально вытянутыми строительными кранами, расположенными ритмично, придает полотну дополнительную динамику и стройность, обозначая новое чувство движения времени. Композиционный прием сопоставления переднего и дальнего планов, движение фигур, напоминает ритмичный ход ополченцев из «Обороны Петрограда» (1928, ЦМВС) А. А. Дейнеки. Правда, в картинах молодых появляется новое звучание и характеристика личности своего времени — герои полотен оказываются в предлагаемых обстоятельствах принимая участие в грандиозных преобразованиях страны в результате собственного выбора, а не по призыву партийных начальников, выстраивая пространство внутренней свободы, личного действия и выбора, но в рамках общих народных устремлений. Само время требовало иных композиционных решений и обновленных героев, во имя преодоления пустого пафоса постановочных театрализованных мизансцен и нарративности полотен 1940-х гг.

К «Обороне» тяготеет и дипломный холст Т. Т. Салахова «С вахты» (1957, НИМ РАХ), показанный на Всесоюзной художественной выставке



Ил. 2. Салахов Т.Т. «Утренний эшелон», 1958. Холст, масло. 150x200. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р.Мустафаева, Баку

1957 г., где художник задался проблемой конструктивного композиционного построения и выразительности большой картины, лишенной чрезмерной повествовательности. Он старался передать романтику напряжения всех сил человека в овладении стихией, энергию непреклонного, захватывающего своей сосредоточенностью и напористостью движения. Чуть наклоненные вперед, противостоящие воздушным потокам лапидарные и, одновременно, расслабленные фигуры нефтяников, задают бесконечный импульс движению, идущих на отдых рабочих. Горизонтальная композиция картины, напоминающая фриз или кадр из кинофильма, усиливается протяженными горизонтальными эстакадами на дальнем плане, а мотивы штормового ветра и ударяющихся о пирс и рассыпающихся брызгами волн, и балансирующих в полете чаек, наполняют полотно живой романтикой, придают документальное, достоверное звучание всей сцене. Точка зрения снизу вверх, благодаря чему так отчетливо читаются на светлом небе крупные силуэты рабочих, возвращающихся домой после тяжелого дня, подчеркивает активный ритм этого движения. Интерес художника к теме устройства жизни тружеников, переживание увиденного, приемы сюжетной и пластической организации действия роднят Салахова с остротой документального взгляда Дейнеки произведений 1920-х гг., где он любил изображать человека большим планом, в типичных его движениях и ракурсных позах.

Уже в следующем 1958 г., на Всесоюзной выставке молодых художников СССР Т. Салахов представляет свою картину «Утренний эшелон» (1958, Азербайджанский ГМИИ им. Р. Мустафаева) (ил. 2), где перед

зрителем открывается интенсивная жизнь нефтяного центра — Баку. Минималистично и точно через композиционное построение переданы многообразие и сложность ритмов современного города. Стремительно мчатся вверх по шоссе машины, а над ними пересекая основной ход, по железнодорожному мосту едет тяжелый эшелон с нефтяными цистернами. Динамизм перекрещивающегося движения и разных скоростей рождает ощущение бодрости, энергии, душевного подъема. Шоссе, ведущее к точке схода, перекрывается волнообразным гористым ландшафтом, усиливая ритмический рисунок и динамику зрительных впечатлений. Сугубо индустриальный мотив насыщен необычной эмоциональностью, сдержанный серо-розовый пыльный колорит, с вкраплениями пятен контрастного красного и коричневого, пронизан ослепительным светом жаркого солнца. Эта работа генетически связана с картиной Дейнеки «Дорога в Маунт Вернон» (1935, ГРМ), задающая эталон работы с рисунком, ритмом, линией, колоритом, пропорциями, конструкцией композиции и перспективными построениями. Следуя основным постулатам творческих принципов ОСТА Салахов находит баланс между живописным и графическим началом, вносит в свои полотна четкий ритм, монументализацию формы, аскетичную палитру, документальный взгляд на повторяющееся событие, удачно обобщая составляющие композиции и сюжета, одновременно фиксируя текущие и универсальные смыслы времени.

Дейнековские художественно-композиционные приемы, сделавшие его пейзажную живопись 1930–1940-х гг. особо любимой у публики и молодых художников, осмыслял П. П. Оссовский в своей серии «Окраины Москвы» 1957–1959 гг. В картинах «У переезда» (1957), «Городская окраина» (1957, ВМИИ), «Ростовская набережная» (1958, РЯМЗ), «На набережной» (1958, БОХМ), «Московские окраины. Зима» (1959, НГРК), (в этой работе очевидно влияние композиционной структуры пейзажей А. А. Дейнеки), «Вечер. Патриаршие пруды» (1941–1946, ГТГ) и «Весна» (без даты, ГТГ), «Строительство нового района Москвы» (1961, ГМО респ. Крым, СХМ) современники почувствовали смену интонационного строя в восприятии окружающей действительности.

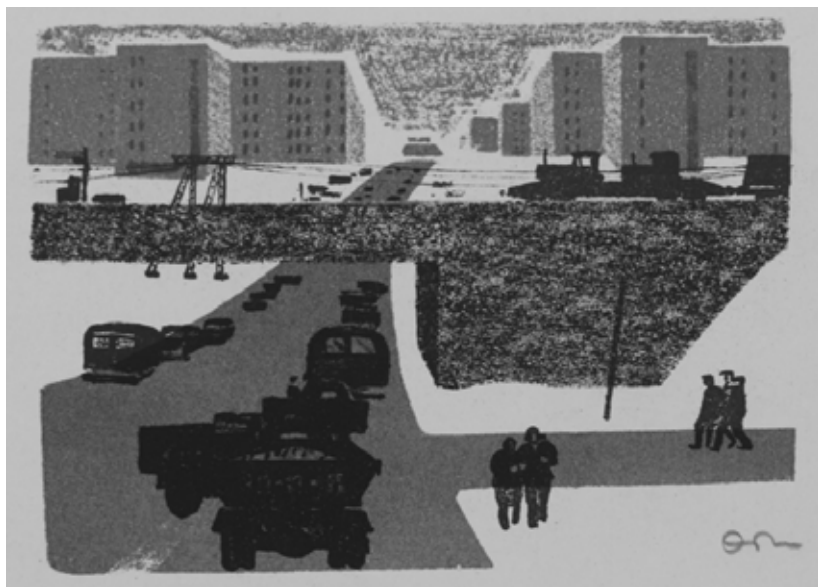
Следуя структуре знаменитого военного пейзажа А. А. Дейнеки «Окраина Москвы. Ноябрь 1941» (1941, ГТГ) с четким композиционным построением, ритмикой вертикалей и диагоналей, геометризмом архитектурных плоскостей и острым перспективным ракурсом, в одной из первых своих картин «На окружной железной дороге» (1959, ПОКГ им. К. А. Савицкого) (ил. 3) П. П. Оссовский делает попытку создать зимний городской пейзаж столицы, отказавшись от популярных мотивов центральных улочек, архитектурных памятников, парадных фасадов, новых широких проспектов и эстакад. Непривлекательная локация, этюдная манера, индустриальный пейзаж за пределами прославления индустрии — вот новое слово, свежий взгляд молодежи на окружающую их повседневность, отражение обновленного самоощущения и чувствования хода времени.



Ил. 3. Оссовский П.П. «На окружной железной дороге», 1959. Холст, масло. 67х137. Пензенская областная картинная галерея им. К.А.Савицкого

Художник описывает отдаленный район Москвы, задворки железной дороги, своеобразную урбанистическую изнанку города. Оссовский выбирает горизонтальный формат, приподнимая уровень горизонта, заставляя широко разворачиваться перспективу заснеженной дороги, огороженной сигнальными черно-белыми столбиками. Изгибаясь, она делает плавный разворот вправо, уводя взгляд зрителя к границе города, застроенного разноэтажными постройками. В левом углу художник отводит совсем немного места для пестрых крыш станционных строений и железнодорожных путей, по которым, мимо зрителя, выпуская клубы серого дыма проезжает черный паровоз. Созерцательность, невключенность в центральные процессы основного движения масс и технологических достижений, возможность побыть наблюдателем становится характерной чертой в работах живописцев послевоенного поколения.

И. П. Обросов тоже был серьезно увлечен творческими поисками А. Дейнеки, особенно в области пейзажной живописи и натюрморта. Началось все с серии литографий, посвященных городской среде, например, лист «Москва. Новый микрорайон» (1960, ООМИИ им. М. А. Врубеля) (ил. 4), где он создавал зарисовки непарадной столицы, новых районов, фиксировал масштабные городские преобразования, сметающие неустроенные запущенные окраины, стремясь следовать четкой ритмической структуре, ища баланс между документальностью и художественным обобщением, запечатлевая неповторимый дух современности. А продолжилось все в деревенском пейзаже, где художник развивал образную и пластическую структуру полотен Дейнеки «Весна» (1925, ГТГ), «Сгоревшая деревня» (1942, ГРМ), «Солнечный день» (1933, собств. семьи), «Ночной пейзаж» (1933, собств. семьи), «Сухие листья» (1933, КОКГ им. А. А. Дейнеки). В полотне «Цветы в деревне» (1976, ООМИИ им.



Ил. 4. Обросов И.П. «Москва. Новый микрорайон». 1960 (1962?). Бумага, автолитография цветная, 10,3х14,3. Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А.Врубеля

М. А. Врубеля) И. Обросов усваивает аскетичную живописную манеру, уплощает пространство как бы наслаивая друг на друга перспективные планы, активно работает с линией и контуром, графично трактуя абрисы стен и крыш деревянных построек. Темпера, которую использует художник дает поверхности декоративное матовое звучание; приглушенная, почти монохромная палитра, состоящая из серо-коричневых и болотно-зеленых оттенков, заполняя поверхность холста, создает особое впечатление от деревенского пейзажа, открывающегося из окна, на который смотрит зритель сквозь стоящий на подоконнике букет из сухих трав и цветов. Постановка на первом плане крупного объекта или некоей преграды, замедляющих движение глаза, дает особое динамическое восприятие линейного пространства, что было свойственно для дейнековских произведений.

Традиция творческих поездок за рубеж продолжается и в оттепельный период. Во все концы мира отправлялись молодые и маститые живописцы и графики, чтобы познакомиться, изучить и запечатлеть уникальную жизнь далеких и близких соседей по земному шару.

Благодаря улучшению советско-мексиканских дипломатических отношений в 1950–1960-х гг. культурный обмен между двумя странами получил новый импульс. В 1959 г. в Москве и Ленинграде состоялись

выставки выдающихся мексиканских живописцев Х. К. Ороско, Д. Риверы и Д. А. Сикейроса. Монументальное искусство, пропитанное духом революции, энергией борьбы и идеями гуманизма, публичности и массовости, произвело на молодых художников ошеломляющее впечатление. Стилистические находки мексиканского мурализма художники В. Иванов, П. Оссовский, братья А. и П. Смолины, Н. Андронов и А. Васнецов применили в хрестоматийных произведениях «оттепели» — от монументальных живописных полотен до фресок и мозаик.

В путешествие по Латинской Америке в 1961 г. отправились два молодых советских художника Виктор Иванов и Петр Оссовский, которые по итогам поездки создали целую серию работ, посвященных жизни революционной Кубы и Мексики. Во время путешествия экзотическая природа Латинамериканского континента перестроила зрение художников на новую оптику — слепящее солнце дало особую резкость восприятию красок и особый подход в построении световоздушной среды. Знойные пустыни, тропические леса, горы и океан заставили живописцев полностью обновить свою палитру, сделав ее ярче, теплее и контрастнее. Но, каждый из этюдов, несет в себе воспоминание о графических сериях А. А. Дейнеки, созданных в путешествиях по США и Италии, особенно его великолепной крымской серии акварелей. Сюжетно-композиционное и колористическое решение работ «Севастополь. У мола» (1934, ГРМ), «Севастополь. Вечер» (1934, ГТГ), «Динамо. Севастополь» (1934, ГТГ), наделенных остротой и пластической достоверностью частей, которые соединяются в ясное и объективное единство формы и содержания послужило молодым художникам примером, как работать в новом непривычном окружающем пространстве. П. Оссовский, обращаясь к широкому перспективному формату в картинах «Панорама старой Гаваны» (1961, ПОКГ), «Набережная Гаваны» (1961, ТОХМ) подчеркивает горизонталь протяженных набережных, опоясывающих водную стихию, мирно сосуществующую с жителями города. Деление полотна на два равных отрезка — берега и бесконечного моря создает устойчивость, а контраст выделенных парапетов и яркого синего неба усиливает колористическое звучание, добавляя картине декоративности близкой по выразительности рисунку Дейнеки «Площадь в Риме» (1935, ГТГ). «Утро в Гаване» (1961, ПГКГ) (ил. 5), представляет собой точный визуальный отпечаток места и времени. Взгляд зрителя захватывают задорные волны бурного океана, перехлестывающие через парапеты и, разбиваясь на тысячи брызг, смещают фокус внимания вправо, где художник изображает зенитное орудие, охраняемое защитниками столицы. Чтобы естественное движение глаз зрителя не прерывалось, художник строит линейную перспективу, уводя и загибая береговую полосу бухты Кочинос плавным дуговым разворотом. На первый взгляд фабула картины проста, но живописец ловко выстраивает диалог между деталями, несущими общечеловеческий призыв о готовности к борьбе с несправдливостью и защите жизни,



Ил. 5. Оссовский П.П. «Утро в Гаване», 1961. Холст, масло. 77х134. Пермская государственная художественная галерея



Ил. 6. Иванов В.И. Защитники Гаваны. 1961.
Бумага, темпера, 64х86. ГТГ

мира и красоты на всей планете. «Защитники Гаваны» (1961, ГТГ) (ил. 6) В. Иванова, написанные темперой, композиционно созвучны акварели Дейнеки «Динамо. Севастополь» — несколько перспективных планов расширяют пространство в глубину, архитектурная доминанта брутальной модернистской постройки, занимающая правую половину листа, сообщает композиции четкую многоуровневую структуру, насыщая ее ритмом и динамикой передающихся от поз организованных в группы революционных солдат и их орудий. Играя на противопоставлении линейных мотивов — четкой геометрии построек и волнообразных форм входной скульптуры и баррикад на первом плане, рукотворной и природной материи, художник вносит в сюжет поэтику борьбы противоположных начал, стойкости человека, устремленности к лучшему будущему, что

подчеркивает контраст, заполненных цветом плоскостей, сдержанная палитра, работа линии и контура.

Свое внимание молодые художники направляли и на тему спорта, исследуя природу скорости, статики и динамики, соревновательного начала, цветовых и пространственных соотношений. Тема спорта впервые появилась в отечественном искусстве в 1920–1930-х гг. и стала одной из доминирующих. Демонстрация ценности спорта как коллективной пролетарской практики молодой страны, формировавшей нового гармонично развитого человека во всем разнообразии и оригинальности, проявилась в полотнах молодых художников Ю. Пименова, который сам увлеченно играл в футбол, А. Самохвалова и А. Дейнеки, серьезно занимавшего боксом. Для Дейнеки работа со спортивной темой была открытием неизведанных доселе творческих сфер, вызовом, еще одним аспектом осмысления темы «мир и человек». Новаторский подход к изображению индивидуальных и массовых практик составил целую иконографию образов и композиций, ставших эталонными. Легендарные дейнековские лыжники и бегуны, футболисты и велосипедисты, парашютисты и легкоатлеты вдохновляли молодых художников к построению диалога с работами выдающегося мастера. Живописные и графические произведения, рассматривали тему под разными углами и изображали личные и коллективные занятия, парады, спортивные состязания, наполненные яркими переживаниями от зрелищности, массовости и острых моментов командной борьбы. Эти практики были призваны захватывать и дарить радость, сильные эмоции, закалку характера и крепкое здоровье. Художники любовались красотой совершенного человеческого тела, как результатом напряженного труда и стремления к самосовершенствованию, изучали характерные позы, словно сошедшие с античных фриз, новые, непривычные ракурсы в пространстве, биомеханику — пластику и конструкцию тела.

В оттепельные годы у художников «сурового стиля» острота темы сглаживается, меняются акценты. Спорт как практика воспитания нового человека уходит на второй план, уступая место сфере спорта как составляющей привычной советской повседневности, вдохновленной славой звезд спорта высоких достижений. Хотя интерес к разностороннему развитию личности, совершенству тела и духа нового человека, тоже не угасал. Поэтому так часто можно встретить в тематическом разделе городских мотивов полотна и графические листы «суровостильцев», посвященные любительскому спорту.

Особой любовью в оттепельную пору пользовался велосипед, ставший культурным символом шестидесятых. Сам Дейнека, посетивший молодежную выставку в 1958 г., отметил большое количество картин спортивной тематики: «Я люблю спорт, но иногда спрашиваю себя, не слишком ли много внимания мы уделяем мышцам человека, забывая про его духовную красоту. Молодежь не только играет в футбол, а строит,

пашет, изобретает, учится. На выставке избыток спорта. Особенно повезло велосипедистам» [4, с. 245].

О картине Оссовского «На городской окраине» (1958, МИИ Комсомольска-на-Амуре) (ил. 7) Дейнека высказался в критическом ключе, подозревая, что картина рассчитана на композиционный эффект. «Характерные приметы пригорода с десятком признаков, рожденных нашей социалистической действительностью, заслоняются фигурами велосипедистов. Низкий горизонт свел на нет и окраину, и дорогу. Окраина стала ... фоном для фигуры велосипедиста» [4, с. 245]. Стоит отметить, что молодое поколение, особенно суровостильцы, испытывало большое влияние кинематографа неореализма с его острыми ракурсами и крутыми съемками спортивной фотографии. Но, не только этим опосредована композиция и само высказывание П. Оссовского. Художники считывали само время, которые выводило фигуру человека — деятеля и творца вперед, доминируя над всеми своими техническими изобретениями, предощущая, подготавливая сознание к грандиозному прорыву — полету человека в космос. Встреча на шоссе спортсмена с грузовиком, везущим людей на новые стройки из ближайших сел и деревень фиксирует тенденцию смены исторических парадигм — с сельской на городскую. Тема спортивного поединка или дуэли приобретает менее острое звучание — доминирует командный дух, спортивное товарищество и взаимная поддержка, которая пока все еще важнее индивидуальных побед, хотя победа над самим собой становится существенной. Если сравнивать эту картину в диалоге с картинами Александра Дейнеки «Колхозница на велосипеде» (1935, ГРМ) и «Дорога на юг» (1930, ГМИУз), в которых художник делал больший акцент на решение формальных задач станковой картины, чем на рефлексию содержания, становится очевидной разница контекста и прочтения, хотя между полотнами отрезок всего в 30 лет, но по историческим реалиям — целая эпоха, сделавшая завоевания частью повседневности и привычкой.

Любительский спорт приобретает впечатляющие масштабы — возобновляется строительство крупных спортивных объектов, открываются секции, а в каждом дворе от мала до велика играют в футбол и хоккей, что иллюстрируют жанровые зарисовки П. П. Оссовского, например, в полотне «Каток» (1957, ГТГ). Графические листы И. П. Обросова «Минута» (1960-е, КОХМ) и «Эстафета на Проспекте Мира» (до 1963, ЧГХМ) дают новое прочтение темы спорта как культурного, индивидуального или коллективного соревновательного досуга — нового поля для мирных сражений и борьбы, сферы результативной деятельности, обретения уверенности в себе, самореализации и новых знакомств. Во многих работах мастеров появляется интерес к изображению героя в момент предстартового ожидания или передышки. Можно утверждать, что у молодых художников возникает потребность отразить состояние внутренней сосредоточенности и тишины, подобные мотивы встречаются в работах Д. Д. Жилинского



Ил. 7. Оссовский П.П. На городской окраине. Холст, масло. 126 × 210. Музей изобразительных искусств г. Комсомольска-на-Амуре.

«Гимнасты» (1964–1965, ГРМ) и И. П. Обросова «Перед матчем» (1963, КМЗ) (ил. 8). Привычной составляющей спорта становится интеллектуальная деятельность, тренировка стратегического мышления, что отражают многочисленные картины с шахматными поединками, давно ставшими излюбленным способом культурного досуга и отдыха советского гражданина. Например, как в картине «Бригада отдыхает» (1962–1965, ГТГ) В. Е. Попкова, где автором разрабатывается романтическое прочтение темы человека, отдыхающего осознанно, размышляющего, погруженного в свой внутренний мир. В живописи молодых намечается поворот к исследованию внутреннего мира личности, которая в момент преодоления трудностей, соревнования самим с собой, стремлению к лучшей версии себя, в дальнейшем даст толчок к индивидуализации стиля каждого из художников, использования новых средств и форм художественной выразительности и языка.

Дейнека, будучи свидетелем и участником революционного движения и Гражданской войны, не понаслышке знал о неприглядных и героических сторонах этой эпохи. Заключение в его искусстве революционная патетика, позитивный настрой, пульсация революционных масс, биомеханика нового свободного человека, духовное и бытовое жизнеустройство нашло удивительно точные, острые и звучные формы в изобразительной системе Дейнеки. Среди художников послевоенного поколения разделивших идейность, героику и пафос образов, воплощенных в монументальных эпических по звучанию полотнах Дейнеки «Оборона Петрограда» и «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ), был Гелий Коржев. Молодой



Ил. 8. Обросов И. П. «Перед матчем», 1963. Бумага, автолитография цветная, 37х55. Костромской государственной историко-архитектурной и художественной музей-заповедник

художник чувствовал и принимал подвиг советского гражданина и бойца, наделенного высокими нравственными качествами, силой духа, мужеством, бесстрашием и пытался развивать и углублять психологические характеристики образа. На протяжении трех лет он создает триптих «Коммунисты» (1957–1960, ГРМ). Эпизод, увиденный в любительской скульптурной студии, лег в основу левой части триптиха под названием «Гомер (Рабочая студия)» (1960), которая стала первым размышлением в советском искусстве об адаптации ветеранов к мирной жизни. 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» [5]. Коржев обрел и развил «своего героя» — творца из толпы, носителя правды, актора, деяние которого преобразует материну мира. В этом направлении двигался и сам Дейнека, создавший картину «Маяковский в РОСТА» (1941, ГЛМ им. В. И. Даля), которой композиционно и идейно созвучен новый творец Гомер. У Коржева на идею работает и само качество живописи — корпусное письмо, плотные мазки, создающие рельеф телесной осязаемой плоти, сложносоставной колорит с глубокими рефlekсами, физически заставляли зрителя ощущать напряжение главного героя. 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.

Для художников «сурового стиля» наследие Дейнеки 1920–1940-х гг. стало богатейшей энциклопедией образов, тем, мотивов, композиционных решений, профессиональной школой мастерства, пространством межпоколенческого диалога. Так как образный язык Дейнеки был виртуозен в своей простоте и доступности визуальных схем, обращаясь к его художественным и конструктивным находкам живописцы и графики последующих поколений возобновляли и формировали художественные связи в отечественном искусстве. Сквозь цитатность и очевидные заимствования приемов складывался своеобразный диалог поколений, где шел разговор о прошлом и настоящем советской действительности.

Именно пласт произведений «сурового стиля», появившийся в конце 1950-х — середине 1960-х гг. на городских молодежных и всесоюзных выставках, стал последней фазой соцреализма в советском изобразительном искусстве. Соцреализм, который нес в себе совокупность признаков, выработанных в 1930–1940-е гг., таких как «реализм», «идейность», «партийность», «народность» был переосмыслен и очищен художниками послевоенного поколения [1, с. 473]. Это позволило перекинуть своеобразный мост от высокого гражданского звучания общественных тем «оттепельной» эпохи к изучению внутреннего мира личности, через освоение языка метафор и иносказаний, подхваченное и развитое художниками последующих десятилетий.

Ведущие художники «сурового стиля», уже к концу 1960-х — началу 1970-х гг. вышли на новые творческие рубежи, совершенствуя мастерство, овладевая методами и средствами, позволяющими раскрывать человеческую личность еще глубже и более всесторонне. Во многом изменив художественную систему композиций, их поэтику и пластические приемы, расширив тематическое и жанровое поле творческих исканий, живописцы данного течения преодолели, сложившиеся уже к этому времени формально-стилистические штампы, которыми еще долгое время пользовались менее самостоятельные художники.

Произведения «сурового стиля» принесли с собой свежий взгляд на современность, интерпретируя действительность сквозь выразительные свойства линии, цвета, плоскости, перспективных построений, крутых ракурсов и приемов монтажа, угловатую резкость и остроту живописного стиля, генетически впитав многие художественные приемы из творчества Александра Дейнеки. Но при этом верность обычным функциям сюжетостроения они сохраняли неукоснительно, в их полотнах всегда присутствовало единство времени, места и действия. Логично, что с накоплением личного опыта, восприятие жизни мастерами усложнялось, и рамки направления были для них уже тесны. Каждый художник погрузился в индивидуальные стилистические поиски, оставив для себя основные

установки «сурового стиля» — гражданственность, стремление к правде, особое мировосприятие и верность атмосфере времени.

Литература

1. *Бернштейн, Б. М.* Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин / Б. М. Бернштейн // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 456–473.
2. *Карпова, К. В.* «Суровый стиль». Начало пути / К. В. Карпова // «Суровый стиль». Судьба направления. — Москва: МГАХИ им. В. И. Сурикова, 2014. — 148 с.
3. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека. Жизнь, искусство, время / В. П. Сысоев. — Ленинград, 1974. — 341 с.
4. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека / В. П. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — Т. 2. — 296 с.
5. *Фефелов, А.* Стойкость отверженных / А. Фефелов // Завтра. — 2001. — 30 июля.

УДК 76:75.052 (=161.1) Dejneka

А. В. Белов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Санкт-Петербургская Академия искусств имени Ильи Репина

ВЛИЯНИЕ ГРАФИКИ НА МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. А. ДЕЙНЕКИ

Рассматривается связь графического подхода к изображению с языком обобщений в монументальном искусстве. Через графику выкристаллизовывалась цельная, образная, выразительная манера художников-монументалистов. Дейнека явился основоположником монументального мышления в живописи.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, графичность, форма, силуэт, ритм, мозаика, монументальное мышление

Alexander V. Belov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

THE INFLUENCE OF GRAPHICS TO MONUMENTAL CREATIVITY OF ALEXANDER DEINEKA

The connection of the graphic approach to the image with the language of generalizations in monumental art is considered. Through graphics, an integral, imaginative, expressive manner of muralist artists has been developed. Deineka was the founder of monumental thinking in painting.

Keywords: A. Deineka, graphicness, form, silhouette, rhythm, mosaics, monumental thinking

О творчестве А. А. Дейнеки написаны многие статьи и монографии, проведены исследования, но в этой публикации хотелось бы рассмотреть и сделать акцент именно о влиянии графики на живописные приемы, которые Дейнека использовал в своих монументальных произведениях.

Александр Дейнека родился 20 мая 1899 г. в Курске. Он с детства был приобщен к миру техники, т. к. рос в семье железнодорожника. Рисовать начал рано, рисовал много. В Харьковском художественном училище он столкнулся с обстановкой увлечения различными направлениями искусства. Надо было быть достаточно сильной натурой, чтобы не принять модные идеи, а встать на путь серьезного анализа и попытаться определить свои истинные симпатии и возможности.

В 1920–1925-е гг. плодотворной учебы во ВХУТЕМАСЕ у В. А. Фаворского, И. И. Нивинского, Д. С. Моора Дейнека, увлекаясь и символизмом, и кубизмом, и футуризмом, тем не менее выбирает мастерскую одного из самых серьезных и традиционно настроенных педагогов — графика, монументалиста, теоретика Владимира Андреевича Фаворского, ученики и последователи которого, без преувеличения, составили каркас нашего искусства XX в.

Еще в мастерской В. А. Фаворского графика и монументальная живопись шли рука об руку. В 1926 г. Дейнека стал одним из организаторов ОСТА — Общества художников-станковистов. Молодые живописцы и графики стремились найти новый язык, темы, созвучные современности. Дейнека, один из самых последовательных ОСТовцев, привносит в искусство неожиданные темы, такие как спорт, авиация, заводское производство. Это требовало новых художественных решений, и он находит нестандартные композиционные ходы. В серии, посвященной футболу, кажется, сама натура подсказывала ему острые ракурсы.

В 1925 г. на первой выставке ОСТА Дейнека показал картины «Перед спуском в шахту» и «В забое», написанные под впечатлениями поездки на Донбасс. Накопленный изобразительный материал, напряженная работа мысли, приводящая к теоретическим обобщениям — все это, вместе взятое, активизировало механизм творческой памяти. Так начинала формироваться своеобразная манера художника.

Ранние картины художника напоминали увеличенные рисунки. Он идет на эксперимент. Изображает своих героев в неожиданных ракурсах: рискованные ракурсы фигур, распахнутых в широких, свободных движениях, точный цвет, резкая, как бы нарочито нервная линия, определенная графичность, выраженная в раскладе на свет и тень, работа пятном. Оставляет только главное, характерное, острое.

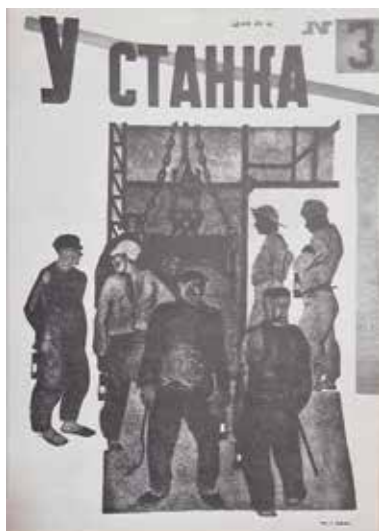
«Я всегда изображал человека большим планом, в сильных типичных движениях», — писал Дейнека [2]. В 1920-х гг. художник много работал в плакатной и журнальной графике. Поточность работы в журналах заставляет работать быстро, упрощать рисунок, вкладывать в форму и композицию максимум смысла. Графичность в работах Дейнеки прослеживается в некоторой упрощенности форм, ясности силуэта, в контрастном фоне, в четком разделении цветов и сдержанной монохромной цветовой палитре [1].

Дейнека обладал самостоятельным композиционным видением. В свою живопись привнес графическое понимание формы, освобождая ее от лишних деталей. Это давало остроту композиционного приема, приобреталось за счет доведения формы до ее обобщения и цельности. Журналы оказались своего рода лабораторией художника, здесь проходила поисковая работа, вырабатывался неповторимый художественный стиль (ил. 1–3).

Интересным является сотрудничество художника в журнале «У станка» (ил. 2). Черные акварели 1924–1925 гг., помещенные в этом журнале, дают



Ил. 1. А. А. Дейнека. Рыбачки. Журнал «Прожектор», 1929 г. № 29



Ил. 2. А. А. Дейнека. Обложка журнала «У станка», 1924 г., № 3

уже вполне четкое выражение его творческих позиций. Эти небольшие рисунки монументальны. Секрет такой монументальности был заключен не только в их внутренней значительности, но и в специфике художественного приема.



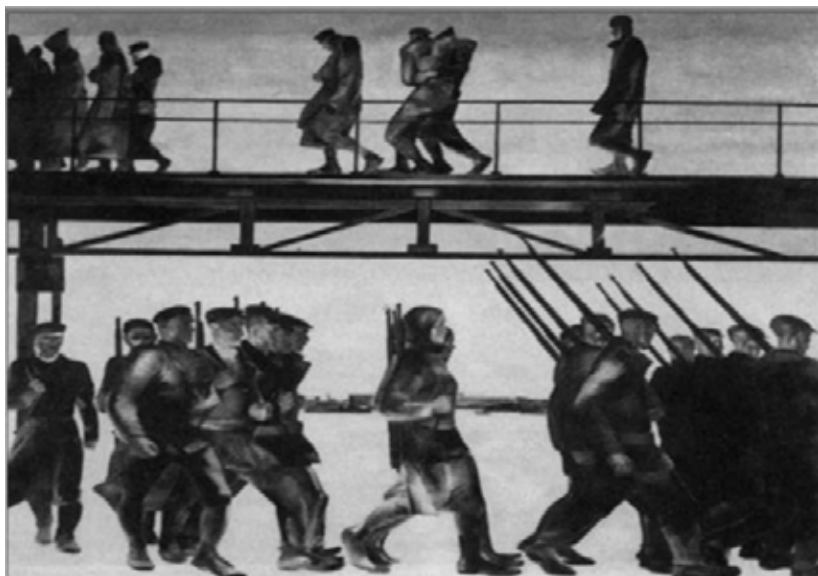
Ил. 3. А. А. Дейнека. Обложка журнала «Смена», 1931 г., № 14

Речь идет об особой роли силуэта, над поисками законов выразительности которого Дейнека настойчиво работал все это время. Силуэт должен обязательно отражать структуру формы.

Он писал: «Силуэт, будучи плоским, очень чувствителен к пластически ясному членению. Не всякое объемное изображение, переведенное в силуэт, выдерживает зрительную пластику»; «ясный силуэт имеет хорошую видимость на расстоянии» [2]. Поэтому графичность является основой формирования монументального мышления. Это имеет исключительную важность для представления о творческом процессе этого художника.

Темы и образы многих журнальных рисунков Дейнеки часто находили свое дальнейшее и окончательное выражение в фундаментальных произведениях художника в живописи и монументальных работах. Наиболее характерна для мастера особая смелость и свобода композиций. Художник не боится рискованных ракурсов, «некрасивых» силуэтов, сложных пространственных решений. Движение, даже в его наиболее динамичных и трудных для изображения моментах, никогда не разрушает пластического равновесия листа [3].

Так, равновесие устремленных, почти падающих фигур в композициях Дейнеки держится за счет нахождения безошибочного цветового или ритмического противовеса. Как признает позднее сам художник, komponуя новое явление, стремясь выразить то, что еще никогда не являлось темой искусства, он встал перед проблемой создания нового языка.



Ил. 4. А. А. Дейнека. Оборона Петрограда, 1928 г.

«Я часами зарисовываю грузчика с лопатой и постепенно, в повторности движений, нахожу ритм и пластику, ему свойственную», — говорил художник [2]. Когда человек абстрагируется, выявляя характерные черты, движения, образ модели, он подмечает наиболее выразительные особенности, выделяет главное.

Это в дальнейшем проявляется как образно-пластический взгляд монументалиста.

Главным чувством Дейнеки, определявшим форму его произведений, была влюбленность в красоту труда, в красоту гармонично развитого тела. Это чувство вызывало необходимость иначе смотреть на людей в засаленных спецовках. Особый визуальный нажим — умение акцентировать внимание зрителя на человеческой красоте, погребенной под серой бесформенной одеждой.

Эта сложная работа руки и глаза под силу лишь художнику с цепкой наблюдательностью и точностью видения, с его свободой выражения. В ранней живописи художника многое идет от графики, один из ярких примеров картина «Оборона Петрограда» (ил. 4), которую он создал в 1928 г. Выразительность силуэтов, орнаментальный ритм композиции, пустое белое пространство холста. В то же время художника интересовала возможность дать нарастание объема на плоскости: этому его учил Фаворский и пример древнерусских икон. За «графизм» в живописи Дейнеку часто и много критиковали, но он упорно шел к индивидуальному



Ил. 5. А. А. Дейнека. Оборона Севастополя, 1942 г.

художественному языку; изменять своему, личностному видению было не в его правилах.

В 1930-е гг. Дейнека стал больше работать в живописи, а затем и в монументальном искусстве. Художник в своих картинах стремится воплотить образ человека будущего. Цветовая палитра, манера письма стали разнообразнее и светлее. Написаны такие работы, как «На балконе», «Игра в мяч». В 1932 г. Дейнека пишет картину «Мать». Образ матери доведен до совершенства, получился мощным и лаконичным.

Важнейшее место в творчестве Дейнеки занимают монументальные работы. В 1938 г. по эскизам художника созданы знаменитые мозаики на сводах станции московского метро «Маяковская» под названием «Сутки страны Советов». Мозаики станции метро «Новокузнецкая» — в 1938–1941 гг.

Художник оформлял театр Советской армии в 1940 г., выполнил мозаичные портреты ученых для здания МГУ им. М. В. Ломоносова в 1947–1953 гг. В эти годы Дейнека активно работал как скульптор.

Картина «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» — первое произведение на военную тему. Здесь Дейнека стремится выразить свои чувства: гнев художника-гражданина, с болью смотрящего на тяжелые бедствия и страшные испытания, которые принесла его народу война. «Большое искусство, — считал Дейнека, — рождается в результате большого естественного чувства, и — это может быть не только радостью, но и гневом. Чувство трусости не станет стимулом большой формы» [2].

Главным чувством Дейнеки, определявшим форму его картин, было восхищение образами современности. В его работах всегда отражается нерв происходящего вокруг, его вера в победу побуждает художника на создание лучших произведений военных лет. Многофигурная композиция «Оборона Севастополя» (ил. 5) 1942 г. — главное полотно Дейнеки на во-

енную тему. «Моя картина и я в работе слились воедино», — вспоминал художник [2]. Герой изображен в момент предельного напряжения, его волю не сломить в этом яростном накале борьбы. В самом пластическом решении холста заложено борение духа, что восстает высшей справедливостью в защите родной земли. Такой образно-гротесковый подход в этом полотне дает возможность художнику выразить событие не в его фактическом, историческом месте, где оно и было, но передать суть происходящего. Это некий образ — обобщенный, мощный, стремительный. Современники считали его одним из лучших художников мира. В 1944 г. художник завершает начатое до войны полотно «Раздолье». Там представлен мир таким, каким он должен быть после нашей Победы.

В мирное время мастер продолжает активно творить. Работа в качестве художника-монументалиста приучила его уделять внимание синтезу искусств, подталкивая к размышлению о месте живописи в архитектуре, в пространствах интерьера. Собственный опыт подсказывал, что цвет и орнамент в архитектуре, должен выглядеть цветовым и стилистическим контрастом к окружающей природе, а монументальные работы всегда необходимо делать в расчете на человека.

Художественный язык его произведений складывался прежде всего из работы над формой. Художник признавался, что форма, рисунок интересуют его гораздо сильнее, чем цвет. Он был очень чувствителен к тончайшим ритмам формы и при этом удовлетворялся простыми цветовыми отношениями, хотя и любил цветовую неожиданность, контраст, видел в этом новизну, которая очень его привлекала.

Дейнека не писал непосредственно с натуры, но синтезировал многочисленные наблюдения, из которых в душе художника рождается образ. Напряженность и цельность взгляда художника на мир особенно заметны в его больших работах, где плоскостность, цельность силуэтов, дает ясность и простоту движения. Происходит отбор каждого элемента, нет ничего случайного, все чем-то обусловлено и помогает выразить смысл происходящего главного события. Благодаря этому формируется преобразованный взгляд на реальность. Он не может быть натуралистичен, ибо несет в себе некий символ, обобщенный образ. Как в четверостишии, где слов мало, а смысла заложено много. Дейнека перенес такое понимание через графику в монументальное искусство, обогатив и наполнив смыслом свои живописные и монументальные произведения.

Композиции Дейнеки учитывают и вбирают в себя и достижения кинематографа, используя найденные там принципы монтажной композиции, выразительности точки зрения. Он не был чужд и эстетическим позициям архитекторов. Двигаясь вместе и параллельно с изобразительными достижениями других видов искусства, Дейнека, более, чем кто-то другой, отразил ритм времени, характер самой жизни, новые аспекты человеческого восприятия. Это и особенности построения листа, близкого кинокадру, и точка зрения «с птичьего полета», и резкая геометрия индустриального пейзажа.

Богатейший мир дейнековских наблюдений, где мы находим почти документальную точность. «Искусство обладает изумительным качеством — воскресать прошлое, показывать завтрашнее», — писал Дейнека [2].

Литература

1. *Вартанова, Л. К.* О способности творить / Л. К. Вартанова // *Пространство диалогов: изобразительное искусство и дизайн.* — Стерлитамак: Ами, 2017. — С. 16–22.
2. *Сысоев, В. П. А.* Дейнека. Жизнь, искусство, время / В. П. Сысоев. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 344 с.
3. *Юсупова, Р. Х.* Плакатный лаконизм и монументальность живописного стиля А. А. Дейнеки / Р. Х. Юсупова, Н. П. Копелович // *Методолого-теоретический и технологический ресурс развития информационно-образовательной среды.* — Москва: МГТУ им. К. Г. Разумовского, 2018. — С. 378–384.

УДК 7.067.3:75.044:069.013 (=161.1) Дейнека

А. В. Прозорова

Санкт-Петербург, Россия

Государственный Русский музей

ВОЕННАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ДЕЙНЕКИ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКОГО МУЗЕЯ

Творчество А. А. Дейнеки в Русском музее представлено довольно обширно (живопись — картины, графика — плакаты). В статье определяется динамика поступления произведений художника в Русский музей по архивным документам. Введены новые сведения.

Основное внимание уделено картине «Оборона Севастополя», которая всегда несла на себе главную нагрузку — художественную и просветительскую. С самых первых лет нахождения картины в Русском музее, она занимала выставочное пространство, была доступна зрительской аудитории, с момента открытия советского отдела и его экспозиции в корпусе Бенуа в 1958 г. Рассказы о художнике и картине включались в циклы лекций по советскому искусству. Монументальность полотна, несомненно, заключается в большом размере, но и в особом языке пластики, декоративности построения планов, символическом соотношении темных и светлых миров, в колористической плотности фона, в свойственных художнику динамичных фигурах и ракурсах главных персонажей.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, Русский музей, Оборона Севастополя, каталог произведений, живопись, плакаты

Anna V. Prozorova

Saint Petersburg, Russia

The State Russian Museum

THE MILITARY THEME IN THE WORKS OF A. A. DEINEKA. WORKS OF THE RUSSIAN MUSEUM

The creativity of A. A. Deineka is represented quite extensively in the Russian Museum (paintings — paintings, graphics — posters). The article defines the dynamics of the receipt of the artist's works in the Russian Museum according to archival documents. New information has been introduced.

The main attention is paid to the painting «Defense of Sevastopol», which has always borne the main burden — artistic and educational. From the very first years of the painting's presence in the Russian Museum, it occupied the exhibition space, was accessible to the audience, since the opening of the Soviet department and its exposition in the Benois building in 1958, Stories about the artist and the painting were included in lecture cycles on Soviet art. The monumentality of the canvas undoubtedly lies in its large size,

but also in the special language of plasticity, the decorative construction of plans, the symbolic ratio of dark and light worlds, in the coloristic density of the background, in the dynamic figures and angles of the main characters characteristic of the artist.

Keywords: A. A. Deineka, Russian Museum, Defense of Sevastopol, catalog of works, paintings, posters

Живописные произведения Александра Дейнеки занимают достойное место в постоянной экспозиции XX века в Русском музее. Это ранние произведения «Бег», «Парижанка», «Портрет девушки с книгой», они содержат дух времени [7, с. 112–116]. Это классика советской живописи. Дейнека — художник, писавший современность. Он был свидетелем и участником многих событий, которые были отражены в его творчестве. Автор произведений, воспевающих красоту, молодость, юность страны; отвагу и самоотверженность.

В годы Великой Отечественной войны А. Дейнека создает свое самое значительное полотно «Оборона Севастополя» [6, с. 22–27]. Картина была написана в 1942 г. — трагичный год войны для города.

Севастополь был любимым городом художника. Он часто жил и работал в нем. Там были написаны счастливые произведения о морском городе, согретом солнцем; о мальчишках, мечтающих о полетах в небе.

В первый год войны художник увидел фотографию разрушенного Севастополя. Фотография была сделана с борта немецкого самолета. Снимок был опубликован в немецкой прессе. Дейнека задумал грандиозное полотно — 200 × 400 см. Он не был свидетелем трагичных боев по защите города. Задумав произведение, Дейнека вместе с художником Г. Г. Нисским совершает поездку в район развернувшегося наступления советских войск под Юхновым. Создается цикл фронтовых зарисовок, в которых изображается момент динамики и остановки движения [1, с. 42–47]. Картина была написана в момент обороны города — начата зимой 1942 г. и закончена к выставке «Великая Отечественная война» осенью того же года. К моменту окончания работы Севастополь был оставлен советскими войсками. Его освободили от фашистов в мае 1944 г.

Самое значительное полотно советского искусства о Великой Отечественной войне — монументальное, искреннее, мощное — постоянно находится в экспозиции Русского музея или на временных выставках в музейном корпусе Бенуа [5, с. 11].

Коллекция Государственного Русского музея дает уникальную возможность создавать грандиозные, масштабные выставки, персональные и тематические, обращаясь к своему собранию. Произведения Александра Дейнеки занимают достойное и важное место во всех выставках советского искусства, выставках, посвященных теме войны. Так, на выставке 2005 г., посвященной 60-летию Победы, в невысоких и небольших стендовых залах корпуса Бенуа «Оборона Севастополя» была представлена

почти стоящей на полу, на очень низком подиуме, без рамы, поперек зала. Она перегораживала зал и это давало возможность зрителю встретиться лицом к лицу с полотном. Сила и мощь произведения напрямую воздействовала на стоящего перед ней зрителя. Вынутая из рамы, картина производила впечатление только что написанной художником. Музейные сотрудники иногда видят произведения, вынутые из рам. Они выглядят беззащитно, уязвимо. С «Обороной Севастополя» этого не произошло. Необычное экспозиционное решение напротив выявило силу живописи Дейнеки [2].

Недавняя выставка сезона 2022–2023 г. «Война и мир», состояла из двух частей — «Картины мирной жизни» и «Картины военной жизни в отечественном искусстве XVI–XX веков» [3]. В грандиозной экспозиции военной выставки были представлены произведения в хронологии военных событий русской истории от 1170 г. — икона «Чудо от иконы Богоматерь Знамение» («Битва новгородцев с суздальцами»), Новгород, начало XIV в., до произведений 1975 г. советских мастеров, посвященных теме Победы в Великой Отечественной войне.

Картина Александра Дейнеки «Оборона Севастополя» экспонировалась рядом с грандиозными эскизами росписи Казанского вокзала в Москве 1945 г. Евгения Лансере — Победа и Мир. Три масштабных полотна, расположенные вплотную, выглядели цельно, тематически подкрепляя друг друга. Посвященные подвигу советских солдат, советского народа, они обращались к чувству достоинства, самоидентификации современных людей, наших соотечественников. Эта выставка пользовалась большим и заслуженным интересом зрителей.

Произведения Александра Дейнеки современны, они не устаревают, не отодвигаются от нас как что-то давнее, бывшее. Они настоящие.

Приложение

Список работ А. А. Дейнеки, принадлежащих ГРМ [4].

29.01.1957 г. отдел выставок АХ СССР приступил к подготовке персональной выставки действительного члена АХ СССР А. А. Дейнеки, намеченной к показу на конец марта — апрель 1957 г.

ЖИВОПИСЬ

1. Портрет девушки (в соломенной шляпе), 1935: масло, холст; 82 × 60,5. ЖБ — 1813.
2. Текстильщицы, 1927: масло, холст; 170 × 125. ЖБ — 988.
3. Полдень, 1932: масло, холст; 59,5 × 80. ЖБ — 1816.
4. Портрет девушки с книгой, 1934: масло, холст; 80 × 90. ЖБ — 1815.
5. Юноша-негр: масло, холст; 75 × 51. ЖБ — 1814.
6. Оборона Севастополя, 1942: масло, холст; 200 × 400. ЖБ — 954.
7. Раздолье, 1944: масло, холст; 204 × 300. ЖБ — 4500.
8. Колхозная бригада, 1934: масло, холст; 128 × 176. ЖБ — 4436.

ПЛАКАТ

9. Китай на пути освобождения от империализма, 1930: цв. Автолитография; 77 × 108,8. Гр. пл. 163.

10. Построим мощный советский дирижабль «Клим Ворошилов», 1930: хромолитография; 108,7 × 76,5. Гр. пл. 165.

11. Колхозник, будь физкультурником!, 1930: цв. автолитография; 73,5 × 104,5. Гр. пл. 167.

12. Мы требуем всеобщего обязательного обучения, 1930: цв. автолитография; 106,7 × 72,5. Гр. пл. 168.

13. Механизируем Донбасс, 1930: хромолитография; 109,3 × 74,5. Гр. пл. 170.

14. Ударные цехи и заводы, на буксир отстающих!, 1930: хромолитография; 73,8 × 104,3. Гр. пл. 171.

15. Надо самим стать специалистами, хозяевами дела, надо повернуться лицом к техническим знаниям: хромолитография; 141,5 × 102,5. Гр. пл. 173.

Сведения приводятся на основе каталога 1980 г.

Коллекция живописи А. А. Дейнеки в ГРМ пополнилась и стала насчитывать 29 произведений. К ранее находящимся работам поступили в собрание:

1. Бег, 1932–1933: масло, холст; 229 × 259. Ж — 7741.

2. Штаб белых. На допросе, 1933: масло, холст; 130 × 200. Ж — 7710.

3. Филадельфия, 1935: масло, холст на картоне; 15 × 23. Ж — 8714.

4. Филадельфия, 1935: масло, холст; 49 × 73. Ж — 622.

5. Нью-Йорк, 1935: масло, холст на картоне; 22 × 15. Ж — 8716.

6. Нью-Йорк. Эмпайр-Билдинг, 1935: масло, холст на картоне; 22,6 × 15,6. Ж — 8718.

7. Дорога в Маунт Вернон, 1935: масло, холст; 60 × 80,2. Ж — 8860.

8. Негритянский концерт, 1935: масло, холст; 80 × 60. Ж — 6740.

9. Ночь, 1935: масло, холст; 135 × 101. Ж — 6738.

10. Парижанка, 1935: масло, холст; 64 × 54. Ж — 6739.

11. Париж. В кафе, 1935: темпера, холст; 128 × 100. Ж — 8717.

12. Колхозница на велосипеде, 1935: масло, холст; 120 × 220. Ж — 8715.

13. Натюрморт, 1940: масло, холст; 60,5 × 80. Ж — 6742.

14. Сгоревшая деревня, 1942: масло, холст; 100 × 125. Ж — 6713.

15. Тревожные ночи, 1942: масло, холст; 40 × 61. Ж — 8957.

16. Сбитый ас, 1943: масло, холст; 283 × 188. Ж — 7018.

17. Народ в Великой Отечественной войне, 1948: масло, холст; 200 × 300. Ж — 7017.

18. Тракторист, 1956: масло, холст; 234 × 170. Ж — 6811.

19. У моря, 1957: масло, холст; 130 × 200. Ж — 7774.

20. Октябрьские лозунги мира. У Нарвской заставы, 1960: масло, холст; 297 × 400. Ж — 7841.

21. Сухие листья: масло, холст; 131 × 151. Ж — 8713.

Литература

1. *Дейнека, А.* О чувстве нового. Выступление 6 мая 1960 года в лектории Академии художеств // Искусство. — 1985. — № 7. — С. 42–47.
2. Дейнека: живопись: каталог-альбом / ГТГ; ГРМ; Курская государственная картинная галерея. — Москва, 2010.
3. *Картины военной жизни в отечественном искусстве XVI–XX веков:* альманах / науч. рук.: Е. Петрова, авт. ст.: П. Климов. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2022. — 202 с.
4. *Переписка с Отделом выставок Академии художеств СССР,* с ГТГ и другими музеями об организации передвижных выставок // ВА ГРМ Ф. ГРМ (I) Оп. 6 м. Ед. хр. 51. 30.12.1956–30.09.1957. 116 л.
5. *Суздаев, П.* Дейнека. Оборона Севастополя / П. Суздаев. — Ленинград: Художник РСФСР, 1967. — 39 с.
6. *Сысоев, В.* Сюжет и образное мышление художника // Художник. — 1973. — № 8. — С. 22–27.
7. *Чегодаева, М.* Социалистический реализм: мифы и реальность. — Екатеринбург: Уральский рабочий, 2003. — 214 с.

УДК 75.052:7.071.5:378.147Деjneка

М. В. Вяжевич

Москва, Россия

Российская Академия художеств

**МАСТЕРСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ
ПОД РУКОВОДСТВОМ А. А. ДЕЙНЕКИ — К. А. ТУТЕВОЛЬ —
Е. Н. МАКСИМОВА В МГАХИ ИМ. В. И. СУРИКОВА**

В статье рассматривается опыт деятельности мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В. И. Сурикова, основателем которой был знаменитый Александр Дейнека, а преемницей выдающаяся женщина-художник и педагог Клавдия Тутеволь. Более 20 лет мастерской руководит академик РАХ Евгений Максимов, крупнейший мастер монументального искусства, автор росписей православных храмов по всему миру. Благодаря усилиям педагогов, за эти годы мастерская приобрела славу уникальной школы подготовки художников-монументалистов не только в России, но и в мире, так как многим изучаемым и разрабатываемым в ней техникам и методикам не существует аналогов. Знания и навыки профессорско-преподавательского состава и воспитанников мастерской позволили им осуществить воссоздание росписей Храма Христа Спасителя в Москве, мозаичное убранство одного из самых больших сооружений в Европе — храма Св. Саввы в Белграде и многих других объектов по всему миру.

Ключевые слова: монументальное искусство, советское искусство, живопись, художественное образование, Александр Дейнека

Mariya V. Vyazhevich

Moscow, Russia

Russian Academy of Arts

**THE WORKSHOP OF MONUMENTAL PAINTING MGAHI NAMED
AFTER V. I. SURIKOV FOUNDED BY ALEXANDER DEINEKA**

The article discusses the experience of workshop of monumental painting Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov, whose founder was the famous master Alexander Deineka, and whose successor was the outstanding woman artist and teacher Claudia Tutevol. For more than 20 years, the workshop has been led by Evgeny Maksimov, a major master of monumental art, the author of murals in Orthodox churches around the world. Thanks to the efforts of teachers, over the years the workshop has acquired the reputation of a unique school for training muralists not only in Russia, but also in the world, since many of the techniques and methods studied and developed there have no analogues. The knowledge and skills of the teaching

staff and students of the workshop allowed them to recreate the paintings of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow, and the mosaic decoration of one of the largest buildings in Europe — the Church of St. Sava in Belgrade.

Keywords: monumental art, soviet art, painting, art education, Alexander Deineka

В 2010 г. в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств «Галерея искусств» состоялась масштабная выставка, посвященная 70-летию мастерской монументальной живописи московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова (МГАХИ им. В. И. Сурикова). Проект назывался «Три поколения», обозначая три этапа в развитии и деятельности этой уникальной своей преемственностью мастерской. Руководство мастерской связано с именами трех выдающихся художников-монументалистов, представителей разных эпох — А. А. Дейнеки, К. А. Тугеволя и Е. Н. Максимова. Большинство показанных на выставке работ хранилось в методическом фонде института, а потому не были известны широкому зрителю. В истории мастерской воплотились три периода, каждый из которых по-своему важен для понимания того, как формировалась советская, а затем и российская художественная школа.

Первым руководителем мастерской был Александр Александрович Дейнека (1899–1969) — народный художник СССР (с 1936), действительный член АХ СССР (с 1947), вице-президент АХ СССР (1962–1966), Герой социалистического труда (1969). Как известно с 1920 по 1925 гг. Дейнека учился во ВХУТЕМАСе у В. А. Фаворского и И. И. Нивинского. Преподаванию в Московском институте предшествовала педагогическая деятельность во ВХУТЕИНе с 1928 по 1930 гг., в Московском полиграфическом институте с 1928 по 1934 гг. В 1930 г. в результате реформы высшего образования 1929–1930 гг., проводимой с целью сближения выпускаемых вузами специалистов с конкретными областями народного хозяйства, факультеты ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа были распределены по различным ведомствам. Графический факультет ВХУТЕИНа был передан Полиграфическому институту. Именно на основе этого факультета в 1934 г. и был создан Московский институт изобразительных искусств — в будущем МГАХИ им. В. И. Сурикова. В числе его первых педагогов были художники, тесно связанные с ВХУТЕМАСом, где они преподавали, либо учились — С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, К. Н. Истомин, А. В. Лентулов, А. А. Осмеркин, В. А. Фаворский, Г. М. Шегаль.

А. А. Дейнека преподавал в Московском институте с 1934 по 1946 гг. и с 1957 по 1963 гг. Между этими двумя периодами была деятельность в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1945–1952), Московском архитектурном институте (1953–1957).

В искусствознании наиболее сложной областью является анализ педагогических воззрений мастеров — интенсивная жизнь за закрытыми

дверями мастерской, наполненная повседневными занятиями, почти не оставляет следов в мире теории. Учебные программы не способны в полной мере охарактеризовать фактическое положение дел, об этом нередко говорят и сами педагоги. Об особенностях преподавательского метода того или иного мастера можно судить либо по его собственным высказываниям, воспоминаниям учеников, дипломным работам, выходящим из стен мастерской. Большой удачей является опубликование педагогических рекомендаций художников-педагогов.

Конец 1950-х — 1960-е гг. были отмечены подъемом книгоиздания, связанного с изучением изобразительного искусства. Это были фундаментальные, необычайно информативные и качественные по своему содержанию пособия, созданные при участии профессиональных авторов. В них последовательно и подробно раскрывались все этапы освоения академического рисунка, живописи и композиции, от начального уровня до профессионального. Многие пособия инициировались и формировались Академией художеств СССР. Так в 1958 году увидело свет издание А. В. Виннера «Материалы и техника живописи советских мастеров». Книга содержала очерки о целом ряде выдающихся художников — В. Н. Бакшееве, А. М. Герасимове, А. А. Дейнеке, Б. В. Иогансоне, П. П. Кончаловском, П. Д. Корине, Н. П. Крымове, А. И. Лактионове, М. В. Нестерове, М. С. Сарьяне, С. А. Чуйкове, К. Ф. Юоне. В издании были собраны уникальные сведения о том, какие материалы и технические секреты использовал тот или иной художник. Книга была выпущена тиражом в пять тысяч экземпляров, что по тем временам было немного.

В 1961 г. в издательстве Академии художеств СССР в Москве увидело свет руководство А. А. Дейнеки «Учитесь рисовать. Беседы с изучающими рисование», выполненное мастером с участием преподавателей кафедры рисунка Московского архитектурного института — К. А. Александрова, Л. В. Гудскова, Р. А. Никитина, Н. Н. Ростовцева, С. В. Позднякова, С. В. Тихонова. Целевой аудиторией данного издания являлись как самостоятельно обучающиеся рисованию, так и преподаватели рисунка общеобразовательных и специальных школ, художественных студий и вечерних рисовальных классов. В книге содержались такие главы, как: первые постановки по рисунку, рисование гипсовой головы, рисование живой головы, рисование античной фигуры, рисование живой фигуры, рисование архитектуры, набросок, материалы и технические приемы, рисунок и композиция. Некоторые из глав были полностью составлены Дейнекой. Особое место было отведено иллюстративным материалам, последовательно раскрывающим работу над той или иной художественной задачей. Тираж пособия составлял тридцать тысяч экземпляров. Данное издание и сегодня не утратило своей ценности, благодаря подробному изложению мельчайших нюансов такой основополагающей дисциплины как рисунок и внимательному освещению смежной проблематики — построению композиции, выбору выразительной техники, использованию материалов и т. д.

Влияние выдающейся личности Дейнеки распространялось не только на воспитанников мастерской, но и на студентов других факультетов. Творческие достижения Дейнеки, его теоретические воззрения в области рисунка и композиции участвовали в формировании взглядов и художественной манеры целого поколения молодых живописцев. С искусством Дейнеки связано оживление интереса к тематической картине.

В деятельности Московского института на раннем этапе его истории более полное развитие и методическое обоснование получили живопись, рисунок и композиция. Изменилось и положение педагога, которое теперь не сводилось к контролю над выполнением узких программных заданий, а реализовывалось значительно шире. Педагог раскрывался перед учениками как мастер со своим миром творческих интересов и устремлений.

В педагогической деятельности Дейнеки особое внимание уделялось преподаванию рисунка и связанным с ним проблемам учебных постановок. На сессиях проводимых Академией художеств, и посвященных в частности выработке и утверждению обновленных учебных планов, художник стремился преодолеть отвлеченный характер академических программ, активно выступая за конкретность в определении заданий и обязательное разъяснение особенностей каждой постановки. Повседневной работе в мастерской уделялось особое внимание. С каждой новой постановкой перед студентами возникали более сложные задачи, последовательно развивающие приобретенные ранее навыки. Соблюдение мастером строгой логики постановок было тем самым стержнем, на котором основывалась успешная работа всей мастерской.

Сам Дейнека блестяще владел приемами классического рисунка, которые впервые освоил еще в Харьковском художественном училище в 1915–1917 гг., где рисунок преподавался на основе строго академических принципов. Развить приобретенные в годы ученичества навыки мастер сумел благодаря постоянным занятиям рисунком. Одним из основных его требований к ученикам являлось штудирование. Творческий метод работы Дейнеки над образом был тесно сопряжен именно с рисунком. Мастер не писал свои картины непосредственно с натуры, но будущие образы зарождались в представлении художника в результате длительного наблюдения и вдумчивого изучения натуры, явлений, вызывающих интерес художников.

Некоторые особенности практического метода Дейнеки были обусловлены жанровыми предпочтениями его как мастера тематической картины. Навыки работы над образом в ходе длительной творческой практики сформировали строгую ясную систему, овладение которой открывало начинающим художникам пути к созданию большого композиционного полотна. Так работу над картиной Дейнека советовал начинать не с этюда, а с художественного обобщения первоначальных впечатлений от окружающей действительности. «Когда я смотрю и изучаю природу, то я вижу в ней много такого, что списать прямо невозможно, так как наблюдаемые цвет и форма все время живут, изменяются, переливаются тысячами

оттенков» [1, с. 57], — писал мастер. Именно в силу многообразия и изменчивости окружающего мира он рекомендовал ученикам опираться на память и наблюдение. Писание по памяти являлось, безусловно, более трудным методом, но имело положительную сторону — выявление композиционной основы, ведь «композиция должна была быть простой и ясной, ибо она ни на что иное, как отбор главного, нужного» [1, с. 57]. Данный метод содействовал тому, чтобы работа над основным холстом велась увереннее и быстрее.

Дейнека никогда не торопил и не ограничивал учеников на подготовительном этапе, если время использовалось ими с пользой — продумывались и композиционный строй, и общее колористическое решение картины. В поиске композиции главная роль принадлежала графическому выражению замысла — наброскам. Если в первом рисунке углем или карандашом находила воплощение основная идея будущей работы, то в ряде последующих набросков шло уточнение ее формы. Данный метод подсказывал начинающим художникам следующие шаги в работе над главным образом, позволял определить недостатки в подготовительном материале — отсутствие необходимого типажа, определенного состояния или освещения.

Теоретический и практический опыт такого мастера как Дейнека не утратил своей актуальности и по сей день — в некоторых современных учебных программах по-прежнему отсутствуют четко сформулированные задачи, названия постановок носят общий характер. Например, повторение в планах для разных курсов такой постановки как «обнаженная мужская фигура» требует определенных уточнений, ведь возможности студента первого года обучения и дипломника имеют существенные различия. Не всегда продумывается и разъясняется студентам смысл семестровых постановок. Подобные недостатки в учебных программах заметно усложняют задачу педагогов, вынужденных разрабатывать индивидуальные планы и пользоваться ими.

Значительным событием в художественной жизни стала персональная выставка А. А. Дейнеки, состоявшаяся в 1957 г. в Москве в залах Академии художеств СССР (ныне — РАХ) на Пречистенке. Она оказала особое влияние на развитие творческого мировоззрения молодых художников, вступавших в искусство в конце пятидесятых. В их число входил тогда еще недавний выпускник Московского института им. В. И. Сурикова, впоследствии известный живописец, педагог, академик и вице-президент РАХ Таир Салахов. В живописи Дейнеки его привлекали оригинальность образных трактовок, динамика и острота композиционных и пространственных решений. Некоторые особенности живописного языка произведений мастера молодой художник воспринял и воплотил в собственных полотнах, большинство которых характеризует подчеркнутая монументальность, строгий колорит и особое сочетание в образах романтической приподнятости и брутальной силы.

В число лучших учеников А. А. Дейнеки входила Клавдия Александровна Тутеволь (1917–1980). В 1962 году она обратилась к педагогиче-

ской деятельности, а с 1967 г. возглавила мастерскую монументальной живописи. Художница родилась в городе Борзна Черниговской губернии, в 1938 г. окончила Иркутское областное художественное училище. Среди монументальных произведений Тугевольт — плафон зрительного зала «Встреча победителей» Дворца культуры горняков в Караганде (ок. 1952), плафон зрительного зала Театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате (1958), мозаичное панно «Эстафета» на фасаде Института физкультуры в Москве (1973). Живописные и графические работы мастера находятся в частных коллекциях в России и за рубежом — в Великобритании, Германии, Италии, США, Финляндии и Франции.

К. А. Тугевольт была активной участницей послевоенных всесоюзных выставок, а также Международной выставки в Брюсселе (1958), Биеннале в Венеции (1968), выставки, посвященной Международному Конгрессу Женщин, прошедшей в Хельсинки (1969). С 1952 г. — член Правления Московского Союза Художников (МОСХ). К сожалению, имя К. А. Тугевольт — единственной в истории института женщины-руководителя одной из крупнейших мастерских вуза, выдающегося педагога, воспитавшего не одно поколение художников, сегодня известно далеко не всем. Работы мастера, представленные в 2010 г. на выставке «Три поколения», стали данью памяти ее вкладу в искусство и отечественное образование. Звание заслуженного художника РСФСР было присвоено К. А. Тугевольт в 1975 г.

В мастерской под руководством Тугевольт преподавали Александр Васильевич Мызин (1900–1984), входивший в число первых педагогов Московского института, Андрей Львович Орловский (1928–2004), который вел занятия по академическому рисунку. А. В. Мызин был выпускником Киевского художественного института, окончивший его в 1928 г. В 1944 г. в выставочном зале МОСХа в Москве состоялась его персональная выставка. Среди известных работ мастера — мозаики на станции метро «Киевская» (кольцевая) в Москве, выполненные в 1953 г., бронзовые медальоны на станции метро «Вокзальная» в Киеве (1960).

Среди учеников Тугевольт — член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ Абзгильдин Абрек Амирович, академик РАХ Лубенников Иван Леонидович (1951–2021), академик РАХ Максимов Евгений Николаевич, Селищев Михаил Александрович, академик РАХ, народный художник РФ Харлов Виктор Георгиевич, заслуженный художник СССР и РФ Чаругин Николай Петрович.

В 1960–1980-е гг. монументальное искусство переживало значительный подъем — росписи, мозаики, сграффито становятся неотъемлемой частью общественных зданий и мемориальных комплексов.

Особенность педагогического подхода К. А. Тугевольт заключалась в раскрытии перед учениками творческой личности самого педагога, что позволяло через демонстрацию собственных возможностей и знаний передать начинающим художникам увлеченность искусством, обогатить учебный процесс живым общением. Неслучайно беседам в мастерской

принадлежало особое место. Педагоги говорили о главных составляющих мастерства, о различных направлениях изобразительного искусства, великих мастерах прошлого, своих учителях, природе творчества. «Мы стремились воспользоваться любой информацией, доставали книги, журналы, чтобы больше знать о том, что происходит в мире, искусстве, — вспоминал И. Л. Лубенников, — мы хотели обрести свободу. Это было трудно, но нам помогали учителя, например, Клавдия Александровна Тутеволь» [2, с. 23]. Педагогам разных поколений мастерской монументальной живописи удалось сохранить одно из важных достижений основателя мастерской Дейнеки — живое общение преподавателя с учеником.

В 1980 г. мастерская едва не прекратила свое существование после ухода из жизни К. А. Тутеволь, когда педагогу было всего 63 года. Педагогическую эстафету продолжил ученик К. А. Тутеволь — Е. Н. Максимов (род. в 1948 г.), который обратился к преподаванию под влиянием своего преподавателя. Сегодня Е. Н. Максимов — член Президиума, академик РАХ, народный художник РФ, академик-секретарь Отделения живописи РАХ, заведующий кафедрой живописи и композиции, руководитель мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В. И. Сурикова, профессор.

Особое значение имеет способность руководителя распределить обязанности между преподающими педагогами, каждый из которых является творческой личностью и состоявшимся мастером. Обладая яркой творческой индивидуальностью, руководитель мастерской не препятствует своим ученикам в самовыражении. Потому особенностью дипломных проектов мастерской является их разнообразие. Большинство крупных проектов Е. Н. Максимова выполняются в сотрудничестве с учениками и выпускниками мастерской. Среди них — роспись центрального купола и малых куполов Храма Христа Спасителя в Москве, мозаичное убранство храма Св. Саввы в Белграде, росписи Казанского собора и Владимирского храма в Свято-Введенской Оптиной пустыни, росписи Свято-Николаевского Патриаршего собора в Нью-Йорке, росписи в храме во имя Святого Георгия Победоносца в Никосии на Кипре, росписи храма Святого Модеста Иерусалимского на Афоне, роспись плафона нового корпуса Большого театра (совместно с З. К. Церетели), художественное убранство воссозданной усыпальницы князя Дмитрия Пожарского в Суздале и др.

В образах представителей разных поколений семьи всегда просматриваются общие черты. Творческая мастерская с большой историей во многом представляется такой же семьей, в жизни которой традиции и неизбежные изменения пребывают в неразрывном единстве.

Литература

1. Виннер, А. В. Материалы и техника живописи советских мастеров / А. В. Виннер. — Москва, 1958. — 206 с.
2. Представляем факультеты: Живопись // Юный художник. — 2004. — № 4. — С. 23.

УДК 75.052»1930/1939»(=161.1) Деjneка

Н. С. Букури

Москва, Россия

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

ДВА ЖИВОПИСНЫХ ПЛАФОНА АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ 1930-Х ГГ.

Темой статьи является исследование истории создания и художественных особенностей двух малоизвестных живописных плафонов Александра Дейнеки. Подробно рассматриваются обстоятельства создания панно «Кросс красноармейцев» для Театра Красной Армии и «Переход бурятских лыжников из Улан-Удэ в Москву» для зала Бурят-Монголии павильона «Дальний Восток» всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ). Проводится анализ пластического решения эскизов панно и завершенных композиций в контексте творческих поисков Дейнеки в сфере монументального искусства во второй половине 1930-х гг.

Ключевые слова: монументальная живопись, плафон, А. А. Дейнека, плафон «Кросс красноармейцев», «Переход бурятских лыжников из Улан-Удэ в Москву»

Natalia S. Boukouri

Moscow, Russia

Russian State Stroganov University of Art and Industry

TWO PAINTED CEILINGS BY ALEKSANDR DEINEKA FROM THE 1930 S

The topic of the article is the study of the history of creation and artistic features of two little-known paintings by Alexander Deineka. The circumstances of the creation of the panel «Cross of the Red Army» for the Red Army Theater and «Transition of Buryat skiers from Ulan-Ude to Moscow» for the Buryat-Mongolia hall of the Far East pavilion of the All-Russian Agricultural Exhibition are examined in detail. Analysis of the plastic solution of panel sketches and completed compositions in the context of Deineka's creative searches in the field of monumental art in the second half of the 1930s.

Keywords: monumentality, painted ceiling, A. Deineka, «Red Army cross», «The transition of Buryat skiers from Ulan-Ude to Moscow»

Тридцатые годы двадцатого столетия — плодотворнейший этап в творчестве Александра Александровича Дейнеки. Этому периоду принадлежат его лучшие живописные и графические работы. Именно в эти годы окончательно формируется его индивидуальный художественный почерк и круг

основных образов и тем, оттачивается пластический язык. В эти же годы создаются и наиболее значительные монументальные работы Дейнеки.

Ранние монументальные работы Дейнеки — панно для фабрики-кухни в Филях «Гражданская авиация» (1932), панно для Наркомзема «Беседа колхозной бригады» (1934), панно «Танец» для фасада Звукового театра ЦПКиО (1934), несмотря на ощутимые черты станковизма, уже несут в себе и все признаки подлинной и высокой монументальности.

Исследовательница творчества Дейнеки Н. Г. Панова отмечает: «По характеру мышления А. А. Дейнека — монументалист, изображавший жизнь на своих полотнах крупным планом, с широким событийным и композиционным размахом. Особенности его монументально-декоративной живописи: пластическое и цветовое обобщение формы, точный расчет на восприятие в архитектурном пространстве, лишение мелких деталей в изображении, взаимосвязь декоративных элементов изображения, организующих плоскость стены и связывающих с реальной архитектурной средой; соединение двух принципов декоративно-пластического и объемно-пространственного; лаконичность изображения без тонких светотеневых градаций, декоративно-плоскостное решение с акцентом на орнаментальный силуэт, использование нескольких перспективных центров, совмещение разных перспективных планов, смещение точек схода» [3, с. 20].

Такие качества как пластическое и цветовое обобщение, декоративность, соединение плоскостного и пространственного решений отчетливо просматриваются уже в первых монументальных работах А. А. Дейнеки. К поискам достижения новой выразительности при помощи перспективных построений он обратится несколько позже.

Свои наиболее значимые монументальные работы Дейнека создает во второй половине 1930-х гг. — это цикл мозаик «Сутки страны Советов» для станции метро «Маяковская», живописное панно «Знатные люди страны Советов» для советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1937), фрески и росписи для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) (1939), роспись плафона в амфитеатре Театра Красной Армии (1939–1940). В этих произведениях Дейнека предстает зрелым художником-монументалистом, не просто умело использующим весь спектр композиционных и пластических приемов монументальной живописи, но создающим свой, созвучный времени новый пластический язык.

Особенно ярко новаторство Дейнеки-монументалиста проявляется в решении плафонов. Начиная с первых эскизов мозаичных композиций для «Маяковской» (1937) вплоть до плафонов «Павелецкой» (открыта в ноябре 1943 г.), Художник последовательно оттачивает и кристаллизует свой пластический язык, усиливая и развивая приемы, выработанные им в его первых монументальных работах. Именно в них он смело экспериментирует с перспективными построениями, добиваясь при этом исключительных эффектов в передаче движения в пространстве. Также Дейнека как большой мастер тонко чувствует изменения, происходящие

в обществе. Эти изменения подталкивают его к поискам новой выразительности, созвучной своему времени.

К концу 1930-х гг. складывается новая концепция советского изобразительного искусства. На смену плакатным решениям агитационного искусства первых лет революции, проникнутых в большей мере пафосом разрушения старого мира, поисками нового идеала, приходит восхваление достижений, прославление нового, советского мира. Героизация действительности 1920-х гг. трансформируется в ее идеализацию в 1930-е гг. Меняется романтический вектор эпохи, и Дейнека становится одним из ярчайших выразителей мифотворческого романтизма 1930-х гг. В связи с этим представляется справедливым следующее наблюдение В. Б. Равинской: «Новый романтизм претерпевает по мере развития советского государства, перегибов в культурной политике ряд качественных изменений. Так, в двадцатые годы новый романтизм является образным воплощением идеалов нового общественного строя в форме агитационно-массового искусства. В тридцатые годы — это символ идеальных представлений о новом человеке и новом обществе, о будущем в связи с усугубившимся разладом между действительностью и мифотворческим идеалом, внедряемым в сознание людей укрепившимся тоталитарным режимом» [4, с. 172].

Поиски новой выразительности в монументальной живописи, и, в первую очередь, в плафонах, приводят Дейнеку к совмещению реалистичности в трактовке объектов и исключительной остроты перспективных построений. Это придает его плафонам необыкновенную выразительность. Совмещая резкие ракурсы и сильные перспективные сокращения с реалистической трактовкой форм, Дейнека в точности отвечает требованиям своего времени, тонко чувствуя его особенности. Убеденный реалист, он полемизирует со сторонниками эстетики авангарда: «Чем вызвано желание художника показать на стенах борьбу классовых противоречий, стихию революционных событий стилизацией под архаику? Во всяком случае, игра в детский примитивизм изобразительных приемов самими детьми опровергается как нечестная ... Чистота убеждений Джотто не заставит нас забыть законы перспективы, мы должны искать свою простоту видения, свою пластическую веру» [6, с. 161].

Замечательной демонстрацией нахождения Дейнекой «своей простоты видения» и «своей пластической веры» является цикл мозаик «Сутки страны Советов». Убедительно трактованные фигуры летчиков и спортсменов, самолеты и дирижабли, Спасская башня Кремля и дымящие трубы заводов изображены в резких ракурсах, буквально уходящими в бесконечное пространство небес. Динамичные, мажорные по цветовой гамме и в то же время чистые и аскетичные композиции замечательно вписаны в архитектуру станции «Маяковская».

Двумя годами позже Дейнека создает несколько росписей для ВСХВ. На входе в павильон «Новое в деревне» он выполняет наружные фрески

«Спор о меже» и «Крестьянское восстание 1905 года», для зала Бурят-Монголии павильона «Дальний Восток» — плафон «Переход лыжниц-буряток от Улан-Удэ до Москвы» и панно «Прием бурят-монгольской делегации членами ВКП (б)». В это же время он также принимает участие в оформлении театра Красной Армии, где в фойе буфета он выполняет плафон «Кросс красноармейцев».

Оба плафона очень интересны по своему решению. В них Дейнека развивает композиционные и пластические приемы, найденные им в мозаиках для «Маяковской». К сожалению, плафон павильона «Дальний Восток» не сохранился. Но в фондах Курской картинной галереи имени А. А. Дейнеки хранится великолепный эскиз этого плафона. Там же находится и эскиз к сохранившемуся плафону театра Красной Армии. Судя по тому, насколько соответствуют друг другу плафон театра и эскиз к нему, можно предположить, что и плафон зала Бурят-Монголии также точно соответствовал хранящемуся в курской галерее эскизу. Таким образом, можно судить о его композиции и цветовом решении по сохранившемуся эскизу.

Вот что пишет о работе над плафоном сам автор: «Вначале тема мне показалась легкой для исполнения в плафоне, но потребовалось множество неудачных проб, пока все не расставилось по местам <...>. Я разбил длинную левкашennую планшету, на которой писал плафон, на два круга и эллипс, составляющий центральную часть плафона. У меня легко разместились в одном кругу беспредельные просторы Бурятской республики и в другом — элементы московского пейзажа. В эллипсе я показал бегущих лыжниц, передние из них видят башни Кремля. Скучная “кишка” плафона пропала благодаря обтекаемым, полузамкнутым делениям, а изобразительный смысл плафона еще больше увеличил его расстояние от края и до края. Деление разрушило скуку длинного прямоугольника, а динамика лыжниц и фоновые планы помогли создать ощущение огромного пространства ...» [1, с. 51].

Ощущение огромного пространства, подчеркнутое резкими перспективными сокращениями в изображении фигур лыжниц — главное достоинство плафона. Так же, как и в плафонах «Маяковской», композиция построена по принципу пространственного прорыва. Основное место в ней отводится изображению неба. Написанное с большим живописным мастерством, оно занимает практически весь плафон. Глубину его подчеркивают облака и символ нового времени — летящий ввысь самолет. Как и в плафонах «Маяковской», композиция максимально выверена и аскетична. Выразительность достигается, в первую очередь, верно найденным масштабом изображения. И в мозаичных плафонах, и в плафоне для ВСХВ главное — это изображение неба. В плафоне зала Бурят-Монголии природа Бурятии передана лишь несколькими кронами деревьев и легким силуэтом гор за ними. Москву символизирует верхняя часть Спасской башни. Фигурки девушек-лыжниц, размещенные по краю

центрального эллипса, также написаны очень лаконично и цельно, без лишних деталей.

Плафон для ВСХВ является как бы развитием композиционной схемы, заявленной в мозаиках «Маяковской». В его композиции Дейнека путем максимального отбора изобразительных средств добивается еще большей выразительности. В сочетании с цветовым решением и динамичностью изображения это придает плафону необыкновенно мажорное звучание.

Романтизированный образ эпохи трактуется здесь при помощи сложившегося набора символических изображений (небо, спортсмены, самолеты, Спасская башня Кремля, реющее в небесах красное полотнище). Этот же изобразительный язык использовался Дейнекой и в плафонах «Маяковской», но именно в «Переходе лыжниц-буряток» верно найденное количество деталей, акцент на изображении неба, динамичность построения позволили создать один из наиболее светлых и романтических образцов монументальной живописи 1930-х гг.

Плафон «Кросс красноармейцев» создавался практически в то же время, что и «Переход лыжниц-буряток». В этих двух плафонах много сходных черт. В каждом из случаев основой сюжета является пробежка спортсменов (спортсменок). Оба плафона представляют собой пространственные построения с несколькими точками схода. И там, и там фигурируют элементы пейзажа и архитектуры. Оба проникнуты пафосом восхваления достижений нового, советского человека. В отличие от плафона для ВСХВ, плафон Театра Красной Армии сохранился. О замысле художника и его воплощении можно судить и по эскизу, и по реальному объекту. Но, если даже в эскизе плафона для ВСХВ ясно ощущается возвышенная полетность, ясность и чистота замысла, то плафон Театра Армии производит совсем другое впечатление. Сам Дейнека не причислял эту работу к своим удачам, о чем он с горечью писал в своих заметках: «Чего-то в ней не достает, может быть, того душевного подъема, который так необходим в каждой работе. <...> Из-за весьма низкой высоты зала мне пришлось к неудовольствию архитектора сократить диаметр живописной плоскости. Не продумано также было и освещение. Интенсивно освещая край плафона, свет терял половину свою силу к центру росписи. Это совершенно не соответствовало замыслу росписи, так как именно центральная часть, изображающая небо, должна была быть самым светлым местом плафона. Я насытил цветовым загаром бегунов в ярких майках, что дало общему цвету плафона густоту, материальность форм. Но, может быть, просчет в освещении делает его несколько темным, старинным ... На невысоком потолке если ракурсы и поднимают потолок зала, то чувство тяжести остается» [1, с. 53].

Конечно, проблемы самой архитектурной ситуации и освещения во многом повлияли на восприятие живописи плафона. Однако, как представляется, проблема заключалась не только в этом. В отличие от плафона для ВСХВ, «Кросс красноармейцев» явно перегружен деталями.

Если в «Переходе лыжниц-буряток» Дейнека минимизирует количество изображаемого, ограничиваясь скорее символами, нежели полноценным изображением, то в плафоне Театра Красной Армии он разворачивает полноценное живописное повествование. Вместо шести фигурок лыжниц появляются многочисленные группы спортсменов и приветствующих их зрителей, вместо деликатного изображения природы Бурятии — пышный колхозный сад, в котором находится место и собирающей урожай девушке на лестнице и всаднику на коне.

Архитектурный мотив в виде торжественных пропилеев придает плафону оттенок помпезности. Не спасают положение ни изображение неба с облаками, стремящимися ввысь самолетами и реющими знаменами, ни использование нескольких точек схода в перспективных построениях. Живопись плафона тяжеловесна, избыточно реалистична, а звонкая радость плафонов «Маяковской» и дальневосточного павильона уступила здесь место триумфальной помпезности. Особенно это заметно в сравнении с другой композицией Театра Красной Армии — плафоном зрительного зала, выполненным по эскизам и под руководством Льва Бруни. Роспись Бруни — легкая и воздушная. Изображенное на ней ночное небо расцвечено праздничными салютами, ввысь сквозь облака летят самолеты. По краям плафона размещены архитектурные элементы со скульптурами летчиков и пейзажные вставки. Похожий набор живописных элементов создает абсолютно другое ощущение. Вместо тяжеловесной помпезности, проявившейся в композиции Дейнеки здесь доминирует ощущение праздничного раздолья, широта, полетность.

В результате плафоны для станции «Маяковская» и «Переход лыжниц-буряток» останутся вершинами монументальной живописи Дейнеки. Дальнейшие его работы, к сожалению, будут значительно уступать им с точки зрения выразительности и остроты композиционного решения. Плафоны для станции метро «Павелецкая», равно как и мозаика «Кросс красноармейцев», тяжеловесны и перегружены деталями. Так же, как и в более ранних и более удачных монументальных работах Дейнека использует здесь любимые им композиционные и живописные приемы — резкие ракурсы, перспективные сокращения, яркие цветовые сочетания. Однако прежней выразительности и романтической возвышенности он, к сожалению, добиться уже не смог.

Литература

1. *Дейнека, А. А.* Из моей рабочей практики / А. А. Дейнека. — Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. — 79 с.
2. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948: сборник / сост. и авт. вступ. статьи Е. В. Шункова. — Москва: Советский художник, 1978. — 215 с.
3. *Панова, Н. Г.* Художественно-композиционные особенности творчества А. А. Дейнеки в контексте развития советского искусства 1920–1930-х годов:

автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. — Москва, 2004. — 26 с.

4. *Равинская, В. Б.* Концепция нового романтизма в отечественной монументальной живописи тридцатых — пятидесятих годов: на примере творчества А. А. Дейнеки: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. — Москва, 2002. — 20 с.
5. *Сысоев, В. П.* Творчество Александра Дейнеки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Акад. художеств СССР. — Москва: [б. и.], 1972. — 21 с.
6. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека: жизнь, искусство, время: в 2 томах. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — Т. 1. — 328 с.

УДК 75.03:7.036.1 (=161.1) Деjneка

Л. А. Ефремова

Москва, Россия

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

СУТКИ СТРАНЫ СОВЕТОВ. ПРЕВОЗНЕСЁННЫЙ В НЕБО ЧЕЛОВЕК ...

Статья посвящена мозаичным панно Александра Дейнеки в плафонах московского метро «Маяковская». Новацши, внесённые художником в эту работу, прочно утвердили его репутацию талантливомo монументалиста — предвестника грядущей эры и стали яркими презентациями советского стиля XX в. Выбранная сквозная тема всех сюжетов позволила художнику раскрыть свой замысел в излюбленных им темах полёта, освоения человеком неба. Динамика действия, колористическая активность, композиционная собранность создают оптимистическое мироощущение, веру в высокое предназначение человека.

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, социалистический реализм, метро, мозаика, плафонные композиции

Lyudmila A. Efremova

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Art

THE DAY OF THE COUNTRY OF THE SOVIETS. THE MAN EXALTED TO HEAVEN ...

The article is devoted to Alexander Deineka's mosaic panels in the ceiling lamps of the Moscow Mayakovskaya metro station, which firmly established his reputation as an outstanding monumentalist and became vivid representations of the Soviet style of the 20th century. The chosen cross-cutting theme of all the plots allowed the artist to reveal his plan in his favorite themes of flight and man's exploration of the sky. The dynamics of action, coloristic activity, and compositional composure create an optimistic attitude and faith in the high destiny of man.

Keywords: monumental and decorative painting, socialist realism, metro, mosaics, ceiling compositions

Советская эпоха ушла в прошлое, оставив после себя такой культурный багаж, который оценивается как уникальный в общемировой практике XX века. И, даже отказавшись от авангардного искусства, так ярко заявлявшего о себе в начале XX века, страна Советов доказала, что реализм, выступая преимущественно как романтический, не исчерпал

себя и способен на мощный подъём и новые свершения. К числу самых заметных творцов того времени, несомненно, относится Александр Дейнека (1899–1969). Огромный диапазон его деятельности — свидетельство универсализма его таланта. Многие были почерпнуто от учителей, выдающихся графиков В. А. Фаворского и И. И. Нивинского, у которых он обучался во ВХУТЕМАСе, и которые также работали как художники в монументально-декоративной живописи и тонко чувствовали задачи синтеза искусств. Новая эпоха «победившего социализма» порождала и новые социальные, культурные запросы, испытывая потребность в появлении пропагандистских, идеологически-заряженных монументальных работ, способных воодушевлять пролетарские массы. И Александр Дейнека был в числе романтиков-энтузиастов, готовых откликнуться на призыв страны: «Советское искусство создаёт свой стиль — какая трудная, ответственная и увлекательная задача для всякого художника», — пишет он об этом времени [1, с. 9].

Испытав влияние ряда модернистских направлений, Дейнека открыл для себя также древнерусскую икону с её свето-цветовой символикой, условно-плоскостной трактовкой образов, и, получив специальность полиграфиста, обнаружил задатки универсального художника. Он одинаково успешно работал в широчайшем диапазоне видов, жанров, образов и тем искусства, в которых соединялись приёмы авангарда и социалистического реализма, породивших удивительный симбиоз собственного «большого стиля». Его первые работы, показанные на выставках: «Футбол», «В штреке», «Перед спуском в шахту», «На стройке новых цехов», «Текстильщицы», «Оборона Петрограда» и другие сразу обратили на себя внимание зрителя. По наблюдениям искусствоведа В. И. Костина, особенностью живописи раннего Дейнеки был графический подход, основанный на контрасте белого и черного, а также противопоставление изображения и фона, и почти монохромное цветовое решение.

С 1925 г. Дейнека регулярно участвует в международных выставках, в 1935 г. проводит первую персональную выставку в Москве, едет в США, сопровождая совместную выставку Георгия Нисского и Петра Вильямса, а также собственных работ. Успевает посетить и Европу: Италию, Францию, Австрию.

В 1930-е гг. Дейнека переориентируется на живописную декоративную активность, но сохраняет экспрессивную деформацию, монументальную визуализацию, что позволило не нивелироваться в контексте рядовых примеров реалистической живописи с её установкой на натуралистическую систему.

Выстраивая архитектонику своих произведений на теоретической основе, особенно в отношении пространственного решения, воспринятой от Фаворского, Александр Дейнека умел организовать чёткие ритмические взаимоотношения фигур и фона, с одинаковым успехом находить для них убедительно-острые, динамичные композиционные взаимоотношения

как в графике, так и в крупномасштабных панно: «Меня всегда тянуло к большим полотнам, чтобы человек на них был крупней, видней, величественней» [1, с. 8]. Художник ощущает себя монументалистом: «Мечтаю украшать архитектуру цветом, чтобы она была весёлой, писать фрески или набирать ряд мозаик, чтобы они были эпосом наших дней» [3, с. 30].

Увлечённость монументальной формой нашла счастливое применение в мозаиках московской станции метро «Маяковская». Алексей Душкин, молодой и успешный архитектор, уже отличившийся на строительстве подземной станции метро «Дворец Советов», позже получившей название «Кропоткинской» (1935), и проектирующий следующие: «Площадь Революции» и «Маяковская» (1938), предложил Александру Дейнеке взяться за оформление плафонов главного зала последней. Само название станции, увековечивающее имя поэта революции, заряжало возможностью созвучности его футуристического видения мира масштабным преобразованиям в Советской России. С архитектором Душкиным они были единомышленниками: тому тоже хотелось донести в мозаиках высокий накал стихов Маяковского.

Художник был лично знаком с Владимиром Маяковским, ещё будучи студентом, слушая его выступления во ВХУТЕМАСе, а затем создавая декорации для пьесы «Баня» в постановке театра Мейерхольда. В будущем художник напишет его портрет «с настоящим волнением и горечью утраты ... Он был моим учителем, потому что научил меня видеть в событиях главное, но что ещё важнее — находить этому главному зрительную образность» [1, с. 66].

Это глубокое понимание сущности поэта-реформатора, несомненно, оказалось для Дейнеки одной из причин согласиться взяться за общественно-значимую работу. Она стала творческим испытанием по нескольким направлениям: на скорость обдумывания проектов, так как только «за шесть месяцев до открытия метро начались работы над эскизами, картонами, подборка смальты» [1, с. 40]. Приходилось также изучать особенность цветопередачи этого материала из отдельных кубиков, с которым он прежде не работал, и напоминал отдалённо манеру пуантилизма в живописи. Вырастала и проблема оторванности самого процесса от будущего месторасположения в плафонах станции. Как вспоминал художник: «Мы с архитектором Душкиным спускались в шахту в обычной клетке, знакомой шахтёрам. Подземная вода поливала наши спечовки. В шахте стояли пыль, грохот, но можно было вчерне видеть очертания будущей станции и на глазок рассчитывать отходы, масштабы, определять силу цвета и пространственный характер мозаик» [1, с. 40].

У Александра Дейнеки рождается идея противостояния подземелью с толщей земли в 40 метров, с тем чтобы «создать впечатление подъёма вверх, доведя ощущение до лёгкого головокружения. Да и сама идея архитектуры определяла глубину изображения, уход ввысь, в ракурс» [1, с. 40].

Свежие воспоминания об Италии и её знаменитых мастерах барочной плафонной живописи с их небесными сюжетами, несомненно, пробуждали

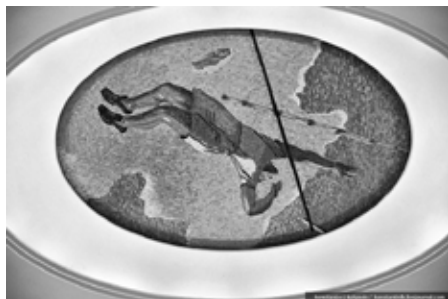
в художнике желание соотносить с ними собственные проекты. А. Дейнека был знаком с потолочными росписями ресторана московского Казанского вокзала (1933) известного отечественного монументалиста Е. Е. Лансере, подхватившего и перестроившего темы плафонной живописи согласно соответствующей современной идеологии.

Архитектура зала с полуциркульным сводом, распалубками над окнами, с разнообразным, ярко сверкавшим в сочетании белизны и «золота» рельефным орнаментальным декором для сложной необарочной формы рам, обрамляющих живописные панно и зеркала в простенках окон, звучным синим цветом стен и потолка, заставляли вспомнить дореволюционные дворцовые апартаменты. Только живопись панно обнаруживала советскую тематику. Центральный плафон Евгения Лансере объединял темы труда и отдыха различных регионов страны более мелких панно в сюжете триумфа советского праздника по случаю единения братских народов СССР. На фоне голубого неба с белыми облаками располагались в сильном ракурсе уходящие вверх фигуры ликующих людей, размещённые по периметру композиции. Им сопутствуют и красные флаги, и статуя Ленина, и мощная крона дерева, видимо, напоминающая о богатой природе страны, а в небе мы видим дирижабль в сопровождении самолетов. Тема современной авиации была необычайно популярной в стране стремительно нарастающего научно-технического прогресса, воодушевлённой призывом власти «летать выше всех, дальше всех, быстрее всех».

Прорыв в небо в праздничном вечернем шествии трудящихся Советского Союза с салютом, гимнастами на фоне классицистических взмывающих ввысь арок был повторён Евгением Лансере в ещё более сложной масштабной композиции — плафоне зала ресторана гостиницы «Москва» с длиной зала 50 м (1935–1937). Художнику пришлось применять развёрнутую методику построения иллюзионистических эффектов барокко по правилам ортогональных проекций, выстраивая тринадцать точек схода для перспективно изображаемого архитектурного ансамбля. Таким образом, он сохранял масштабные соотношения при восприятии плафона снизу с самых разнообразных точек зрения.

Наряду с множественностью точек схода и передачей уходящего вверх пространства, одним из выразительных эффектов живописи плафона являлось одновременное использование художником двух источников света: искусственного освещения от вспышки многоцветного фейерверка и лунного света. Сложнейшие пространственные задачи плафонной живописи, выполненные традиционными для такого жанра материалами росписи на холсте, были решены Лансере мастерски.

Однако Дейнека работал в иной архитектурно-пространственной ситуации и находил собственные художественно-стилистические формы. Сама архитектура метро «Маяковской» — подземной станции глубокого залегания создавалась в лаконичном стиле, напоминавшем арт-деко, с применением в облицовке арочных пролётов нержавеющей стали.



Ил. 1. Дейнека А. А. Прыжок с шестом. Смальта, 2200 × 1400 см., 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва

Продолжая темы небесных сюжетов, характерных для советской романтики, Александр Дейнека интерпретирует их иначе, чем Лансере. Кстати, он замечает, что большая высота помещения в ресторане гостиницы «Москва» измельчила плафонную живопись Евгения Лансере, а белый фон потолка «заглушил» её цветовую феерию. Дейнека отказывается от многофигурных композиций, резких пространственных сокращений с тем, чтобы достигнуть монументализации и лаконичной декоративности образов. Разрабатывая тематику плафонов, художник нашёл последовательную диахронию сюжета: «Сутки Страны Советов». Из тридцати пяти панно большую часть занимают дневные картины, в то время как ночные только пять.

С двух сторон от входа и выхода из зала пассажиров встречают плафоны утра, как бы приветствуя их радостью обновления и активной жизни. При этом ночи у него не наполнены безмятежным покоем: мы видим летящие самолёты в облаках, дирижабль, зависший над Спасской башней Кремля, парашютиста, совершающего прыжок в условиях повышенной сложности, биплан, выхваченный из темноты прожекторами, работающую беспрерывно домну.

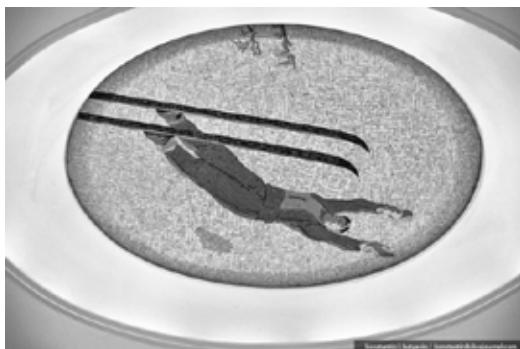
Дневные и утренние мозаики в цветовом разнообразии неба удивительно разнообразны, не превращаясь в сплошной одноцветный фон. Тонкие колористические градации создают живую атмосферу природы, в чём немалая заслуга В. А. Фролова — талантливого мозаичиста, воспроизводившего эскизы художника в материале. В этих композициях художник представляет широкий диапазон деятельности человека труда: он работает на полях страны, водит самолёты, корабли, строит, занимается спортом, искусством, воспитывает детей. Не только суточный, но и годовой календарный цикл включён в темы панно: по весне цветут сады, летом перемежаются труд и отдых, осенью сады и поля одаривают человека плодами, собирается урожай, а зимой люди на лыжах продолжают привычный образ жизни. Они проявляют активность и в работе,



Ил. 2. Дейнека А. А. Прыжок в воду. Смальта, 2200 × 1400 см, 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва



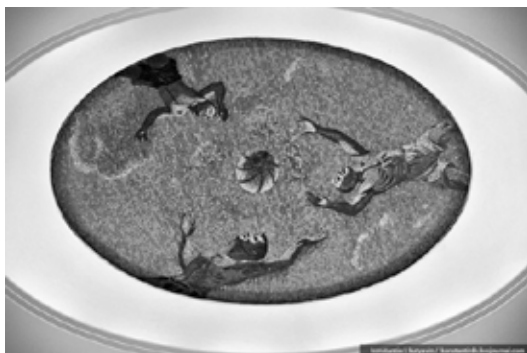
Ил. 3. Дейнека А. А. Парашютист. Смальта, 2200 × 1400 см, 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва



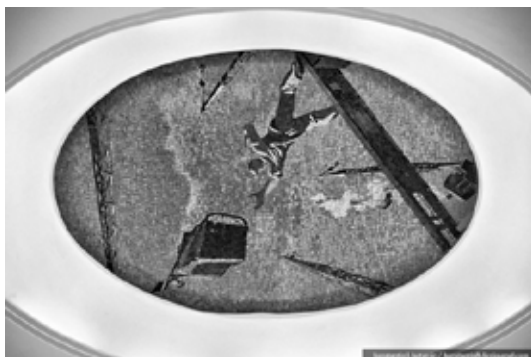
Ил. 4. Дейнека А. А. Лыжник. Смальта, 2200 × 1400 см, 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва



Ил. 5. Дейнека А. А. Мать/ Смальта, 2200 × 1400 см., 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва



Ил. 6. Дейнека А. А. Игра в волейбол. Смальта, 2200 × 1400 см., 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва



Ил. 7. Дейнека А. А. Монтажник — высотник/ Смальта, 2200 × 1400 см., 1938 г. Мозаика на станции метро «Маяковская», Москва

и в отдыхе. Обилие солнца и света на мозаиках заставляет ярче раскрыть жизнерадостный характер мирных картин отечества.

Любимая художником тема полёта проводится не только в далёком небе, но и в виде крупноформатных изображений, в том числе и летящих фигур спортсменов, мастерски вписанных в овальную площадь плафонов — то, что стало его отличительной новацией. Хорошо натренированный легкоатлет с шестом (ил. 1), пара пловцов, летящих в воду (ил. 2), парашютист в свободном падении вниз головой (ил. 3), лыжник, застигнутый в момент прыжка с трамплина (ил. 4), — все они показаны крупным планом, часто в сложных ракурсах как супергерои, способные к удивительным поступкам. В их образах художник подчёркивает волю к преодолению заземлённой человеческой природы, способность взлетать.

Александр Дейнека не только заместил советскими людьми триумфы богов в барочных плафонных композициях, как это сделал Евгений Лансере, но изобразил парящими в небе, как бы предвосхищая будущие полёты в космос и чувство невесомости, которое испытают космонавты.

Уже ребёнок на руках матери тянет руку к пролетающим в небе самолётам (ил. 5); играющие в мяч юноши с раскинутыми руками кажутся обнимающими небо (ил. 6), как и монтажник-высотник, стоящий на балке высоко над землёй и принимающий груз с подъемного крана (ил. 7).

Небо на мозаиках у Дейнеки всегда остаётся главным моделирующим мотивом, который включается во все сюжеты. Антипод подземной атмосфере метро, оно «поднимает» вверх не только на землю, но выше, давая по-новому увидеть широко распахнутый мир над нами.

Станция метро «Маяковская» была открыта 11 сентября 1938 г. и сразу была оценена как яркое, новаторское и значительное в художественном отношении явление в современной архитектуре. Этот её статус был подтверждён полученным в 1939 году Гран-при на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Несмотря на то, что сложилось определённое мнение, что станции метро не могут исполнять музейно-выставочную миссию в силу своей первоочередной функциональной задачи скоростного транспорта, это мнение следует признать спорным. В центральном зале ряды светильников по периметру нижних плафонов заставляют обратить на них внимание и поднять голову. Пусть и ненадолго, зрителей, увидевших мозаики Дейнеки, захватит их яркое, здоровое оптимистическое мироощущение, положенный в их основу романтический задор.

Заданная Дейнекой тема монументального художественного оформления московского метро была продолжена в цикле собственных плафонных мозаик «Павелецкой», а также последующих мозаик «Комсомольская» (кольцевая) художника Павла Корина, «Киевская» (кольцевая) Александра Мызина, «Белорусская» (кольцевая) Григория Опрышко.

Постсоветская эпоха, предоставив художнику полную свободу самовыражения, рассыпалась в крошечные фрагменты индивидуальностей

«артов», «хеппенингов» и прочих, и предельно размыла созидательные, общезначимые мировоззренческие темы и смыслы. Вместе с тем, как подытоживал практику собственной работы Александр Дейнека, «... она — результат моей большой любви к искусству и Родине» [1, с. 78]. Без такого восприятия миссия художника, работающего в сфере монументального искусства, переключается на осуществление чисто декоративной функции, лишенной подлинной высоты образной задачи.

Литература

1. *Дейнека, Александр*. Из моей рабочей практики / А. Дейнека. — Москва: Академия художеств СССР, 1961. — 176 с.
2. *Евгеньев, П.* Под каменным небом: станция «Маяковская» / П. Евгеньев // Техническая эстетика и промышленный дизайн: сб. науч. тр. — Москва: Просвещение, 2005. — С. 40–42.
3. *Маца, И. Л.* А. Дейнека. — Москва: Советский художник, 1959. — 79 с.
4. *Никифоров, Б. М.* А. Дейнека. — Москва: Изогиз, 1937. — 121 с.
5. *Равинская, В. Б.* Синтез искусств в творчестве А. А. Дейнеки. На примере станции метро «Маяковская» / В. Б. Равинская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: сб. науч. тр. — Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2002. — С. 110–116.
6. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека: жизнь, искусство время: сб.: в 2 томах. Т. 2. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 326 с.
7. *Чегодаев, А. Д.* Александр Александрович Дейнека. — Москва: Искусство, 1959. — 39 с.

УДК 738.5:75.052 (=161.1) Дейнека

И. И. Баранова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

МОЗАИКА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДЕЙНЕКИ

Творчество Александра Дейнеки неразрывно связано с судьбой молодого советского государства. Он был одним из многих художников, посвятивших жизнь поэтическому переосмыслению новой реальности. Как всякий хороший художник, он являлся зеркалом, точно отражавшим окружающую действительность и с изменением этой действительности и искусство должно было найти новые формы. Искусство мозаики — не исключение.

Ключевые слова: советская монументальная живопись, мозаика, смальта, Александр Дейнека

Irina I. Baranova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

MOSAIC IN THE WORKS OF ALEXANDER DEINEKA

The work of Alexander Deineka is inextricably linked with the fate of the young Soviet state. He was one of the many artists who devoted their lives to the poetic reinterpretation of a new reality. Like any good artist, he was a mirror that accurately reflected the surrounding reality, and with the change of this reality, art had to find new forms. Mosaic art is no exception.

Keywords: Soviet monumental painting, mosaic, smalt, Alexander Deineka

Долгое время возрождение мозаики в СССР связывали с именами Александра Александровича Дейнеки и Павла Дмитриевича Корина. Согласно свидетельствам современников, именно такое впечатление создавалось исходя из большого количества статей, публиковавшихся в послевоенной периодике, связанных со строительством новых станций московского метрополитена и в связи с подготовкой к празднованию столетнего юбилея мозаичного отделения Академии Художеств СССР [6]. Человек, мало знакомый с историей искусства, мог бы даже предположить, будто со времен мастерской М. В. Ломоносова и до послевоенного периода мозаика вовсе не существовала в России, что было, несомненно, неверно.

Часто предполагают, что такая подача информации была связана в первую очередь с тем, что после революции мозаика, как религиозное искусство была объявлена «вне закона». В этом свете выглядит логичным

и признание мозаичных работ Ломоносова, большинство из которых носили чисто светский характер.

Однако если относительно дореволюционного периода русской мозаичной школы несправедливость подобных высказываний была вполне очевидна, стоило лишь взглянуть на великолепные, на весь мир известные мозаики Исаакиевского собора и Спаса-на-Крови, то довоенный советский период в середине двадцатого столетия нуждался в реабилитации, которой последовательно добивались дети Владимира Александровича Фролова, который, без преувеличения, спас русскую мозаичную школу и именно с именем которого связаны первые и самые громкие успехи А. А. Дейнеки в области мозаики.

Вероятно, В. А. Фролов не нуждается в отдельном подробном представлении (на сегодняшний день о нем написано уже достаточно много и имя его заслуженно широко известно), однако, говоря о первых мозаичных работах Александра Дейнеки, невозможно не сказать хотя бы несколько слов о состоянии русской мозаичной школы на момент первого обращения Александра Александровича к искусству мозаики, равно как и о человеке, руководившем работами по набору самых известных его мозаик. Человеке, при котором до революции частная мозаичная мастерская Фроловых достигла наивысшего расцвета, руководившем созданием большей части мозаик Спаса-на-Крови. Человеке, который не дал вовсе погибнуть мозаичной школе после официального закрытия мозаичного отделения в 1918 г., а потом выполнил первые мозаики советского союза. Который шесть лет реставрировал знаменитую «Полтавскую баталию», подвергнушуюся значительным разрушениям в следствие неправильного хранения, и, который в буквальном смысле отдал жизнь искусству в 1942 г. Последняя работа В. А. Фролова — мозаики для станции московского метрополитена «Павелецкая» по картонам А. А. Дейнеки, была набрана в блокадном Ленинграде, и мастер умер, через несколько дней после ее завершения, сразу после того, как отправил ее в Москву.

Думаю, что можно без преувеличения сказать, что знакомство с Владимиром Александровичем определило всю «мозаичную судьбу» Дейнеки. Достаточно просто упомянуть тот факт, что именно Фролов посоветовал архитектору Алексею Душкину привлечь Дейнеку к выполнению эскизов для строящейся станции «Маяковская». По его собственным словам, на момент получения своего первого мозаичного заказа — плафонов для станции московского метрополитена «Маяковская» никакого опыта в работе с мозаикой он не имел. «Мозаика была новинкой. Забытую, ее нужно было оживить, дать ей новую жизнь» [1]. Конечно, говоря о «забытости» мозаики Александр Александрович немного лукавил — несмотря на то, что эта дорогая в исполнении, «вечная» техника монументальной живописи и не была очень широко распространена в Советском Союзе в 1920–1930-х гг., однако на тот момент уже был украшен алыми мозаичными знаменами мавзолеем В. И. Ленина, были набраны мозаичные

гербы Украинской ССР и РСФСР на Киевском вокзале, украшен мозаикой монумент героям революции 1905 г. в Нижнем Новгороде — трудно говорить о подлинном забвении при таких обстоятельствах [4]. Правильнее было бы предположить, что молодое советское государство, переживавшее тяжелейшие годы, разруху и голод в начале своего существования просто не могло себе ее позволить в большом количестве монументальных объектов. Утверждение же о том, что мозаика подвергалась гонениям как религиозное искусство не представляется вполне убедительным на фоне того, например, факта, что с первых лет существования ленинского плана монументальной пропаганды советские художники-монументалисты активно использовали фреску — еще более традиционно «религиозную» технику монументальной живописи, выгодно, однако, отличающуюся от мозаики более низкой стоимостью исполнения. Просто содержание в порядке мозаичного отделения, не говоря уже о воспроизводстве запасов смальт стоило немалых денег, и, еще в течение многих лет советские мозаичисты работали, используя запасы смальт, оставшиеся от царских времен.

Не стали исключением и мозаики станции московского метрополитена «Маяковская», к исполнению которых Владимир Александрович приступил весной 1938 г. 35 мозаичных плафонов были произведены из «царской» смальты, обратным набором, без полировки и в рекордно короткий срок — 11 сентября станция уже приняла первых пассажиров. Для людей знакомых с производственным циклом набора мозаики ясно, что это было возможно только чрезвычайным напряжением сил всех участников проекта. При этом, возможности вносить какие-либо корректировки, примеряться, чтобы понять, как работа будет выглядеть в архитектуре никакой не было, что, отчасти, объясняет не полную удовлетворенность самого Александра Александровича конечным результатом. Отсутствие опыта работы с мозаикой до этого проекта не позволило ему в полной мере правильно рассчитать визуальный эффект от интеграции мозаичных произведений в архитектуру и создать единое, целостное впечатление от цикла. По изначальной задумке Душкина и Дейнеки мозаики должны были «проламывать» потолок станции и создавать эффект открытого неба над головой пассажиров метро. Однако задача эта не была решена, и при позднейшей оценке своей работы сам автор отмечал блеск неполированного набора мозаик плафонов, обладающий большой декоративностью, подчёркивающей плоскость и создающей эффект нерушимости перекрытия [6]. В период нового знакомства советских художников с древним искусством мозаики у них еще не было подлинного понимания ее изначальных декоративных свойств, шел творческий поиск возможности интегрировать мозаику в художественный язык молодого советского искусства. В этом направлении делались различные эксперименты и любопытно, например, высказывание Александра Дейнеки по поводу мозаик другого крупного советского художника-монументалиста того времени, Павла Корина:

«Тем печальнее, когда в советской практике появились золотые небеса, именно небеса, а не отвлеченный фон золотом как в Киевской Софии. И нелепо видеть, как реальный пейзаж с людьми украшается золотыми небесами, да еще с облаками. Золото выпадает из реальной живописной среды, порождая декоративную безвкусицу» [2]. Очевидно, что взгляды Александра Александровича на этот вопрос изменятся с течением времени, и в позднейших его работах, выполненных в мозаичной технике, мы увидим крайне выразительные, уже чисто декоративные приемы.

При работе же над мозаиками для «Маяковской» Дейнека проявляет себя как живописец-реалист, он ставил перед собой задачу внести в плафоны как можно больше солнца и света, однако «золото» и «серебро» он стремился ввести не в фон, а в реальную окраску предмета [1]. Говоря об этом Александр Александрович очевидно употребляет термины «золото» и «серебро» в чисто живописном смысле, в том, в котором о них принято говорить в масляной, во фресковой живописи — он не вводил в наборы металлизированные смальты, пытаясь достичь нужного эффекта исключительно за счет живописных переходов цвета. Предполагалось, что цикл будет начинаться и заканчиваться мозаиками с изображением золотого герба Советского Союза, описывая последовательно в отдельных сценах полные сутки мирной жизни Советского государства, изобильной, энергичной и радостной. Однако оказалось, что мозаики не были видны с перрона, а при восприятии из центра зала отсутствовала прямая зрительная связь между плафонами, что, по мнению Александра Александровича, делало просмотр неудобным и утомляло зрителя, разрывало логическую цепочку восприятия панно. Можем ли мы, как зрители, сегодня согласиться с подобным суждением самого автора этих работ? Как это часто бывает с произведениями искусства, в момент создания они задумывались совсем не такими, какими вошли в историю искусств. Образы, созданные Дейнекой в этом цикле, вышли далеко за пределы простых документальных картин. В своей простоте и силе они поднимаются почти до иконографической высоты, создавая удивительно убедительные образы «красоты завтрашнего дня». Кроме того, невозможно пройти мимо того факта, что мозаики эти были важны и как определенный этап развития советского вообще, и мозаичного в частности искусства, ведь опыта размещения мозаик под землей до того момента ни у кого не было на протяжении нескольких веков, со времен раннехристианских катакомб. [7]

Второй важной монументальной работой Дейнеки, выполненной в сотрудничестве с ленинградскими мозаичистами, стали панно для станции московского метрополитена «Павелецкая». Судьба этих работ поистине трагична.

Архитекторы Виктор и Александр Веснины пригласили известного советского художника выполнить 14 мозаичных плафонов для станции «Павелецкая» (проектное название «Донбасская»). Темой была определена железная дорога Москва — Донбасс. На выполнение этой работы

было отведено значительно больше времени, чем для «Маяковской», и все 14 восьмигранных плафонов должны были просматриваться на потолке полностью. Были учтены ошибки, допущенные при художественном проектировании «Маяковской» и художественная задача была для Александра Александровича значительно яснее ему в этой работе [7]. Выполнение мозаик также было поручено Владимиру Фролову. Работы велись уже во время Второй мировой войны и эти мозаики стали буквально личной битвой Владимира Александровича за мирное небо — ведь под грохот снарядов создавались картины мирной жизни, казавшиеся такими далекими зимой 1942. Работы велись тогда, когда уже решением Ленгорисполкома предполагалось уже вовсе ликвидировать мастерскую, тогда, когда большинство мозаичистов ушли на фронт, когда нечем было отапливать и освещать помещение. Никто не осудил бы умирающего от голода мастера, реши он прекратить работу в таких условиях, но этого так и не произошло — мозаики были закончены и отправлены в Москву. Причем, судя по воспоминаниям очевидца, служившего на корабле, доставлявшем в Ленинград продукты и вывозившем людей, сама организация этой доставки была инициативой Фролова, упросившего капитана судна взять на борт несколько ящиков с последней большой работой в его жизни [3]. Известий о благополучной доставке мозаик в Москву Фролов уже не дождался — 3 февраля 1942 г., буквально через несколько дней после того, как корабль с мозаикой пересек Ладогу, профессор скончался в Ленинграде от истощения.

Проект станции метро «Павлецкая» был изменен и не предполагал более украшения мозаичными плафонами. 7 из 14 панно, изготовленных для нее, погибли, 4 из них — вовсе бесследно исчезли, мы даже не знаем, как они выглядели.

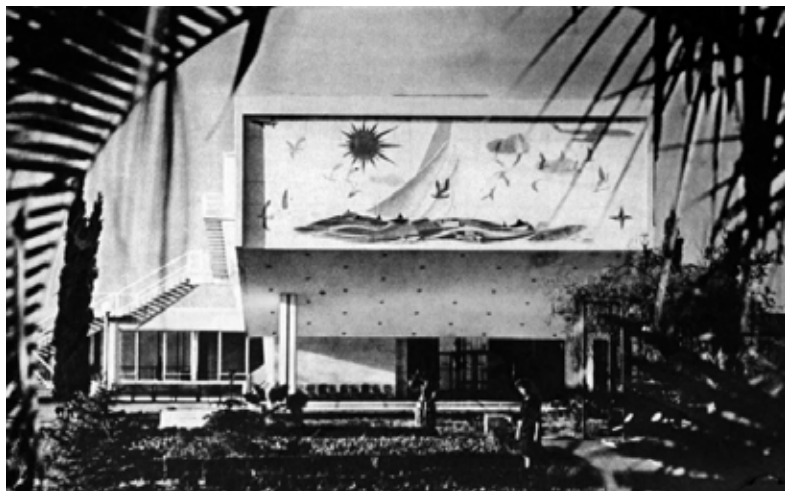
Но семь других панно выжили и были впоследствии установлены на станции метро «Новокузнецкая», открытой в 1943 г. и выполненной по проекту архитекторов Ивана Таранова и Натальи Быковой. В 2010 г. на станции была установлена памятная табличка по инициативе и на деньги художественного руководителя мозаичной мастерской Российской Академии Художеств А. К. Быстрова, украшенная мозаичным набором с портретов Фролова, который исполнил старший мастер мозаичной мастерской П. В. Степанов.

После войны Дейнека вновь вернулся к мозаике в своем творчестве только в 1950 г., и мозаика эта уже имела другое «лицо», сильно отличающееся от довоенного. Прежде всего примечательно то, что Александр Александрович обратился к технике так называемой «флорентийской» мозаики и первой работой в новом стиле стало панно «Лыжники». Эту, станковую по сути, мозаику можно рассматривать как подготовительную работу к следующей крупной осуществленной работе Дейнеки — ряду мозаичных портретов для фойе здания Московского государственного университета (МГУ). Примечательно, что Дейнека и здесь выступает как



Ил. 1. Экспериментальные мозаики из цикла «Люди Страны Советов», 1962 г.

новатор — это были одни из первых флорентийских мозаик в советском государстве. Интересно, что изначально проектом предполагалось выполнить портреты ученых в технике барельефа, но потом, по неизвестной ныне причине, замысел изменился. Можно только гадать были ли тому причиной трудности с добычей необходимого количества чистого мрамора одинакового оттенка, личная склонность архитектора — Л. В. Руднева, либо протекция самого Дейнеки, увлекшегося новой мозаичной техникой. Выполнялись работы на производственных мастерских Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ), где Дейнека в тот период преподавал. В качестве материала был использован баландинский мрамор различных оттенков. Работы велись в течение 1951–1952 гг., по мере утверждения списка ученых руководством МГУ. Список этот за время работы несколько раз менялся и последний, подписанный Сталиным вариант был, вероятно, составлен уже по факту, непосредственно перед установкой мозаик в МГУ. Любопытно, что из окончательного варианта исчезли имена К. Маркса и Ф. Энгельса, В. Ленина и И. Сталина, которые первоначально предполагалось распо-



Ил. 2. Мозаика на фасаде корпуса «Приморский» санатория Совета Министров СССР, 1965 г.

ложить на торцевых, узких стенах фойе. Вместо них разместили цитаты Павлова: «Большого напряжения и великой страсти требует наука от человека» и Менделеева: «Посев научный взойдет для жатвы народной». Причина такого изменения неизвестна, однако можно предположить, что оно было продиктовано соображениями композиционной выгоды: всякое художественное решение нуждается в паузе, как смысловой, так и формально-декоративной.

Дейнека оценивал эту работу как чрезвычайно трудную для него и интересную. Итогом ее вновь оказался не вполне доволен «... залы фойе узки, а портреты подняты высоко — их никто не видит под нормальным углом зрения. Их смотрят, как если бы картину смотрели сбоку. Известный допуск растяжки по вертикали был в изображениях лиц нами учтен, иначе все головы смотрелись бы сплюснутыми. Но укор архитектуре не снимается. Невольно вспоминаю отличную обзорность портретов композиторов в Московской консерватории. Это еще раз напоминает, как важна для картины правильная повеска, а для фрески ее верное размещение...» [1].

Говоря о мозаике в творчестве Александра Дейнеки, невозможно обойти вниманием цикл «Люди Страны Советов» (ил. 1), который разрабатывался для оформления так и не осуществленного Дворца Советов, и за который Александр Александрович получил Ленинскую премию. Цикл задумывался как посвященный ключевым моментам советской эпохи и рожденным ею людям и должен был стать гимном новому человеку, и тому миру, который он построит [5].

В 1959 г. Александр Александрович вторично был привлечен к проектированию Дворца Советов (в первый раз — еще в 1938 г.), теперь уже в качестве главного художника. Увлеченно изучая декоративные возможности искусства мозаики, он заказывает мозаичной мастерской Академии Художеств несколько экспериментальных образцов в различных мозаичных техниках. Это уже не тот художник, который выполнил картоны для мозаичных плафонов «Маяковской» — очевидно, что в этот период декоративная сущность мозаики уже стала гораздо яснее для него, и что она теперь интересует его не только как репликационный материал, но и собственной своей декоративной сущностью. Пробные образцы мозаики для цикла «Люди страны советов» выполняются в техниках флорентийской, смальтовой и керамической мозаики, с использованием метлахской плитки и обширных бетонных фонов (фактически — это уже синтез техники цветных цементов и мозаики). Некоторые работы из цикла, очевидно по оставленным Дейнекой записям, были выполнены, но местонахождение их неизвестно. Библиограф Дейнеки В. П. Сысоев предполагает, что некоторые из его живописных работ являются подготовительными картами для мозаики, но однозначного подтверждения, как и опровержения этому предположению нет [5]. Представляется, что это вполне возможно, поскольку монументальная мозаика, не связанная с конкретными объектами, не была редкостью для творчества Александра Дейнеки, стоит вспомнить хотя бы панно, выполненные для него в мозаичной мастерской Академии во второй половине 1940–1950-х гг.: «Бегущая по кроссу», «Советский воин», «Утро», «Мирные стройки» и другие.

В 1963 г. проектирование Дворца Советов вновь потихоньку сошло на нет, однако созданный Дейнекой цикл экспериментальных мозаичных работ для него был выдвинут пленумом МОСХ на Ленинскую премию.

В период 1959–1961 гг. Дейнекой были созданы еще несколько эскизов к, предположительно, мозаичным монументальным произведениям. Составитель каталога «Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура» выносит их отдельной главой как эскизы к неизвестному неосуществленному проекту, однако временной промежуток, тематика и некоторые композиционные элементы прямо совпадают с работами, выполненными для Дворца Советов.

В тот же период времени Дейнека разрабатывает мозаики для другого дворца. «Фойе делегатов» Кремлевского Дворца Съездов украсил фриз с изображением гербов союзных республик, а фасад банкетного зала — изображения серпа и молота, пятиконечные звезды, голуби мира. Работы эти были выполнены также в мозаичных мастерских Академии Художеств СССР под руководством В. И. Рябышева. Судьба этих мозаик, выполненных в чрезвычайно короткий срок из смальты, художественной керамики и мрамора была более удачна, они радуют зрителей по сей день. Стилистически они близки к мозаикам МГУ, хоть и выполнены не в технике флорентийской мозаики, однако в них очевидна такая же

глубокая, органическая связь с архитектурой, выраженная декоративность, практически скульптурность формы.

Александр Александрович прошел огромный путь в осмыслении изобразительных возможностей мозаичных произведений: от реалиста, использовавшего мозаику также, как масло или фресковую живопись, до смелого экспериментатора, сочетающего в одном произведении, казалось бы, не сочетаемые материалы. Одна из последних осуществленных мозаичных работ Дейнеки — панно для санатория Совета министров СССР в Сочи (ил. 2). Она интересна, в частности, тем, что в эскизах и подготовительных работах к ней художник вновь обращается к собственной работе почти тридцатилетней давности. Мы видим очень близкое композиционное повторение одного из плафонов «Маяковской», однако пробный фрагмент из смальты выполнен в совершенно другой манере набора: крупным ассиметричным модулем, напоминающим уже мозаичные наборы в архитектуре Антонио Гауди. И хотя для воплощения в жизнь комиссией было выбрано другое композиционное решение, именно эти сохранившиеся подготовительные работы позволяют наглядно увидеть, насколько изменилось у Александра Александровича за прошедшие годы понимание художественного языка мозаики.

Мозаичное панно на фасаде корпуса «Приморский» санатория Совета Министров СССР было установлено в 1965 г. и уничтожено при реконструкции в 2010 г., осуществляемой в ходе подготовки к Олимпиаде 2014 г.

Литература

1. *Дейнека, А. А.* Из моей рабочей практики / А. А. Дейнека. — Москва: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. — 79 с.: ил.
2. *Дейнека, А. А.* Искусство больших форм / А. А. Дейнека // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 11. — С. 18.
3. *Можяев, Ю.* Свидание с прекрасным / Ю. Можяев // Вечерняя Москва. — 1977. — 12 ноября.
4. Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой / фотографии Дж. Хилла; сост. А Петрова. — Москва: Эксмо, 2021. — 320 с.: ил.
5. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека / В. П. Сысоев. — Москва: Арт-Родник, 2010. — 95 с.
6. *Фролов, В. А.* Петербургская мозаика. Город — династия — культура / В. А. Фролов. — [Б. м.]: РИИИ, 2006. — 253 с.
7. *Черемушкин, П. Г.* Александр Дейнека. — Москва: Молодая гвардия, 2021. — 351 с.: ил.

УДК 7.036.1:796.011.7 (=161.1) Дейнека

О. Н. Филиппова

Москва, Россия

Ассоциация искусствоведов

СПОРТ В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ДЕЙНЕКИ

Благодаря спорту А. А. Дейнека сумел найти не только свою тему, но и создал свои композиционные и пластические средства выразительности. Картины Дейнеки наполнены динамикой, внутренним напряжением при помощи неожиданных, необычных ракурсов спортсменов, упругости и стремительности их движений. В статье на примере конкретных произведений рассматриваются эстетические и пластические истоки спортивной темы в творчестве Дейнеки.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, творчество, спорт, рисунки на спортивные темы, художник, мастера эпохи Возрождения

Olga N. Filippova

Moscow, Russia

Association of Art Critics

SPORT IN THE CREATIVE WORK OF A. A. DEINEKA

Thanks to sports, A. A. Deineka managed to find not only his own theme, but also created his own compositional and plastic means of expression. Deineka's paintings are filled with dynamics and internal tension with the help of unexpected, unusual angles of athletes, the elasticity and swiftness of their movements. The article, using the example of specific works, examines the aesthetic and plastic origins of the sports theme in Deineka's worketic and plastic origins of the sports theme in Deineka's work.

Keywords: A. A. Deineka, the creative work, sport, drawings on sports topics, artist, masters of the Renaissance

Судьба Александра Александровича Дейнеки во многом типична для первого поколения советской интеллигенции. Он пришел в советское искусство в один из наиболее сложных и противоречивых периодов его истории — в начале 1920-х гг. В эти годы в творчестве Дейнеки немаловажное место приобретает тема спорта, которая будет сопровождать весь его дальнейший путь в искусстве. Еще параллельно с учебной в Высших художественно-технических мастерских Дейнека постоянно играл в футбол, плавал и занимался в секции бокса ВХУТЕМАСа под руководством тренера А. Ф. Готье. Его боксерские достижения были гордостью Художественных мастерских, где учился художник.

Примечательно, что в книге Дейнеки «Из моей рабочей практики» (М., 1961) приводится интересный эпизод о том, как рождалась его первая картина на спортивную тему — «Футбол» (1924). О замысле этой картины и о подходе к его воплощению, который будет характерен и для последующих работ Дейнеки на спортивную тему, сам автор говорил так: «В двадцать четвертом году я впервые выставлялся. Писал футбол. Игру любил, знал ее, как тысячи моих сверстников, как десятки тысяч взволнованных зрителей. Игра каждый раз наталкивала меня на желание написать картину. Наделал десятки рисунков, и, набрасывая один из многих неудачных эскизов, я обнаружил — эскиз не укладывается в композиционные нормы знакомых картин. Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносок. Я догадался написать то, что многих волновало, интересовало. В моем творчестве была удача. Игра натолкнула меня на свой самостоятельный язык» [5, с. 10].

Интерес к спорту отразился во многих графических работах мастера 1920-х гг, например, в рисунке «Коньки» (1927), где необычайно эмоционально передано очарование вечернего московского катка со стремительно мчащимися фигуристами, с их белыми мазками-узорами на темном льду. К теме спорта художник постоянно обращался и в других своих рисунках этого времени: «У финиша» (1926); «Лыжники» (1927), «Хоккей», «Футбол» (оба — 1928), «Рабочая окраина» (1929).

В начале 1930-х гг. существенно меняется стилистика произведений Дейнеки, поскольку здесь существенную роль получает гуманистическое начало, находящее истоки в художественной культуре Ренессанса. Наряду с картинами «Мать» и «Спящий ребенок» новые живописные искания обнаруживаются и в других произведениях мастера, где его искусство становится эмоциональнее, теплее, душевнее. Красота человека, раскрытая художником первоначально в образах людей труда или рядовых бойцов революции, начиная с 1930-х гг. получает свое завершенное воплощение в теме спорта. Он пишет такие известные картины, как «Игра в мяч» (1932), «Бег» (1932), «Вратарь» (1934) и др. можно сказать, что в этих картинах на тему спорта Дейнека создал особый жанр: в них нет ни сюжета, ни характеров в традиционном смысле слова. Фигуры спортсменов размещены на плоскости холста в ритмическом порядке («Бег», «Лыжники»), а вся картина приближается к форме панно.

В 1930-е гг. А. А. Дейнека часто работает также в жанре плаката. В золотой фонд советского искусства вошли его плакаты: «Механизируем Донбасс!» (1930), «Физкультурница» (1933) и другие. Как представляется, не случайно плакатное начало столь ярко проявилось в наиболее известной «футбольной» работе Дейнеки — «Вратарь» (1934): это произведение отличают необычный ракурс и масштабная монументальная композиция. С одной стороны, художник не боится экспериментировать: большую часть холста занимает игрок, пытающийся поймать мяч. Герой изображен

на уровне глаз зрителей таким образом, что зрители могут ощутить себя находящимися на трибуне за воротами и также воспринимаются участниками событий, изображенных на полотне. С другой стороны, фигура вратаря в предвоенные 1930-е гг. приобретала еще один, более важный смысл: спортсмен воспринимался как защитник страны, ее границ — достаточно вспомнить легендарный фильм «Вратарь» (1936), где слова песни, обращенные к главному герою, звучали как призыв и приказ: «Эй, вратарь, готовься к бою // часовым ты поставлен у ворот // ты представь, что за тобою // полоса пограничная идет».

В ходе своей полугодовой зарубежной поездки, посетив Америку, Францию и Италию, Дейнека не оставляет близкую ему тему. Полотно «Бейсбол» (1935, частное собрание) наглядно показывает, в каком направлении развивался интерес мастера к спортивной теме. Здесь, в отличие от более ранних «спортивных» картин, художник начинает активно использовать цвет. Для того, чтобы подчеркнуть непривычность для советского зрителя американского пейзажа и экзотичность обилия рекламных слоганов на фасадах, он добавляет в картину конкретные обстоятельства времени и места действия. Это уже не условное спортивное действо. Для нас очевидно не только то, каким видом спорта заняты персонажи произведения, но и то, в какой именно стране происходит это состязание, поскольку в композицию введены непривычные для произведений на спортивные темы элементы городского пейзажа.

Своеобразным отчетом о поездке в зарубежные страны и итогом прошедшего периода от ВХУТЕМАСа до зрелого художника явилась выставка произведений А. Дейнеки в 1935 г. Основные работы, исполненные им в довоенный период, говорят о поисках своего оригинального почерка в живописи. Эти поиски Дейнека продолжил в монументальных работах (фрески, мозаики, витражи, панно) для общественных зданий (павильон Советского Союза на Международной выставке в Париже, Дом Наркомзема, гимнастический зал Дома Красной Армии в Минске, станции метро «Маяковская» и «Новокузнецкая», ВСХВ, ЦТСА и др.). Основной темой послевоенных работ Дейнеки вновь выступает спорт: «Эстафета по кольцу Б» (1947) (ил. 1), «Эстафета» (1945), «Автопортрет» (1948) (ил. 2), «Боксер» (1948) (ил. 3). На хрестоматийном автопортрете 1948 г. мастер изобразил себя обнаженным по пояс, в боксерских штанишках, «присвоив» себе (по предположению Майка О'Махоуни) торс натурщика — все-таки художнику к тому времени было почти 50 лет [2, с. 26].

Сам художник — спортивный, аккуратный, подтянутый, готовый словом, делом и, если нужно, кулаком доказать свою правоту, — всегда хотел создать что-то новое, найти своего героя, говорить своим голосом. Вспоминая историю создания картины «Эстафета по кольцу Б» (1947), Дейнека писал: «Я работал над ней с особым удовольствием. Это событие связано с Москвой. И впервые для меня тема спорта решена среди архитектуры Москвы. Это вполне конкретное место — Садовое кольцо, рядом с улицей

Чайковского» [1, с. 15]. Наблюдая в дни майских праздников за проходившими на Садовом кольце спортивными соревнованиями, Дейнека, живший поблизости от места, изображенного на картине, сделал серию рисунков, которые затем закомпоновал в большой холст. В отличие от выполненных им ранних произведений на тему спорта, здесь большую роль играет пейзаж. Он уже не так условен, как в картинах 1930-х гг. Перед нами конкретная, выписанная с реалистическими подробностями, городская среда. Показаны даже трещины на асфальте — завершающий штрих, говорящий о достоверности сцены. И сами герои, не утратив молодости и некоторой типизации, гораздо больше детализированы. В правом углу, за мальчиком и девушкой с букетом, художник изобразил себя. Дейнека как будто бы хочет показать, по словам критика, «себя в гуще повседневной действительности, среди своих любимых героев» [1, с. 15]. Но в данном случае за обилием натуралистических деталей постепенно начинает утрачиваться сила художественного образа, присущая его произведениям 1930-х гг.

Помимо графики и живописи Дейнека пробовал себя и в скульптуре. Основные сюжеты целого ряда его скульптур тесно связаны именно со спортивной тематикой. Особенно примечательны скульптуры «Эстафета» и «Боксер». В первой из этих работ заметно, что Дейнека в скульптуре так же, как и в графике, исходит, прежде всего, из силуэта, а не из объема. В «Эстафете», изображающей момент передачи палочки, благодаря асимметричному расположению фигур на постаменте подчеркнуты разные роли бегунов: этот момент является финишем для одного спортсмена и стартом для другого.

Бегун, отдающий палочку, находится ближе к краю постамента, часть фигуры спортсмена за его пределами. Он как бы только прибежал и попал в поле зрения. Больше внимания уделено спортсмену, принимающему эстафету и устремленному вперед. Соотношением скульптурных масс выстраивается направленная вперед композиционная ось, которая показывает, что бегун настроен на преодоление лежащего впереди пространства. Выразительность этого произведения, не рассчитанного на круговой обход, основана на красоте прихотливо очерченного силуэта, сложной, точно найденной позы.

А. А. Дейнеке — человеку и художнику было присуще полнокровное чувство бытия. Выявить в человеке эти качества мастеру помогают традиции классического искусства, что мы видим в его работе «Боксер». Характеризуя понимание красоты в творчестве Дейнеки, Е. Воронович отмечал: «Апелляция к опыту мастеров Возрождения не случайна: герой Дейнеки напоминает еще не ощутившего границ своих возможностей возрожденческого человека. В поэтике дейнековского творчества категория прекрасного связана, прежде всего, с красотой формы. Она для него абсолютна и является выражением прекрасной сущности, как это было и в древнегреческой скульптуре периода классики <...>. Человек в движении — это стихия дейнековского творчества» [1, с. 15].

Таким образом, герои Дейнеки, включая изображения спортсменов, не придуманы. Он берет их из жизни, и все же — в каждый образ вложена и поэтическая мечта художника о свободном, гармонически развитом человеке-творце будущего. Более того, Дейнеке удалось пронести через все свое творчество родственную античности любовь к красивому и здоровому телу. Люди в картинах мастера всегда деятельны, преисполнены энергии и бодрости: «Мне, независимо ни от чего, близок человек в широком жесте, человек в спортивном или рабочем движении, на большом дыхании» [5, с. 8], — не один раз подчеркивал художник. Может быть, именно поэтому большое место в его творчестве отводится спорту, который он так любил. Он мог часами любоваться на бегунов, пятиборцев, пловцов, лыжников. Возможно поэтому воля и мастерство спортсмена выявляют под кистью художника свою творческую природу, где спорт не только облагораживает человека, но и выявляет свое творческое начало, позволяющее воспринимать его как настоящее искусство.

Литература

1. *Воронович, Е.* Александр Дейнека: люблю спорт / Е. Воронович // Юный художник. — 2010. — № 8. — С. 11–15: 11 цв. ил.
2. *Воротынцева, К. А.* Мы все больны футболом / К. А. Воротынцева // Свой. — 2018. — Июнь. — С. 24–28: 11 цв. ил.
3. *Дейнека, А. А.* Из моей рабочей практики: альбом / А. А. Дейнека. — Москва: Академия художеств СССР, 1961. — 176 с.: ил.
4. *Коростелев, С. С.* Творческий путь Александра Александровича Дейнеки / С. С. Коростелев // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. — 2021. — С. 928–936.
5. *Куратова, И. А.* Александр Александрович Дейнека. — Москва: Изобразительное искусство, 1974. — 53 с.
6. *50 художников: шедевры русской живописи: еженедельное издание.* — Москва: Де Агостини, 2011. — № 56. — 32 с.: ил.
7. *Филиппова, О. Н.* Москва в творчестве В. А. Фаворского // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под реда. Д. О. Антипиной [и др.]. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 39–45.
8. *Филиппова, О. Н.* Человек-эпоха (о творчестве А. А. Дейнеки) // Флагман науки. — 2023. — Сентябрь (№ 8). — С. 67–69.
9. *Яблонская, М. Н.* Александр Александрович Дейнека. — Ленинград: Художник РСФСР, 1964. — 38 с.: ил.

УДК 75:76:7.036.1 (=161.1) Деjneка
В. С. Юрлова
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ОБРАЗ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА В ГРАФИЧЕСКИХ РАБОТАХ А. А. ДЕЙНЕКИ

В статье проведен анализ пластического воплощения образа советского человека, который создает в своих графических работах советский художник-монументалист А. А. Дейнека в 1920–1930-е гг. За основу анализа образа нового советского человека были взяты эскизы и зарисовки художника на спортивную и бытовую темы, а также самостоятельные графические работы. Большое внимание уделено анализу эскизов, так как именно в этих работах прослеживаются отличительные черты нового человека, которые воплощаются в полноценной форме в завершенных живописных работах мастера.

Ключевые слова: А. Дейнека, СССР, графика, эскизы, советский человек, спорт

Viktoria S. Yurlova
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE IMAGE OF THE SOVIET MAN IN THE GRAPHIC WORKS OF A. A. DEINEKA

The article analyzes the plastic embodiment of the image of the Soviet man, which the Soviet monumental artist A. A. Deineka creates in his graphic works in the 1920s — 1930s. The analysis of the image of the new Soviet man was based on the artist's sketches and drawings on sports and everyday topics, as well as independent graphic works. Much attention is paid to the analysis of sketches, since it is in these works that the distinctive features of the new man can be traced, which are embodied in full form in the completed paintings of master.

Keywords: A. Deineka, USSR, graphics, sketches, Soviet people, sports

В настоящее время нестабильности и потери нравственных ориентиров, отсутствия конкретной картины будущего и ясного идеала человека особенно важным становится обращение к корифеям искусства прошлого, великим людям, чья картина желаемого будущего была четкой и ясной. Такие художники всегда выступали двигателями прогресса, так как устойчивое внутреннее ощущение того, каким должен быть лучший

мир, формировало реальность в умах их современников. Одним из таких сильных идеологов был советский художник А. А. Дейнека.

При анализе мировоззрения Александра Александровича и его подхода к воплощению образа нового человека советской эпохи, важно понимать исторический контекст, в котором жил и творил художник, так как деятельность любого человека не может быть рассмотрена вне этого контекста, обусловленного социальными, политическими, экономическими, культурными условиями, характерными для существующего устройства жизни. «Искусство Дейнеки предстаёт перед нами в качестве фундаментальной нравственно эстетической идеи — идеи красоты, труда, мира; идеи, призванной отражать не только идеологические и общественные идеалы, но и художественные идеалы своего времени» [3, с. 53].

А. А. Дейнека появился на свет на границе двух веков, в мае 1899 г. в небольшом городе Курске. С окончанием XIX в. завершалась целая глава в истории России. Постепенно спадал авторитет российской монархии и набирали силу революционные идеи о главенствовании пролетариата, создании новой коллективной цивилизации, движущей силой которой были простые рабочие. Юный художник вырос в семье железнодорожника Александра Филаретовича, человека, который постоянно трудился и обладал недюжинной силой воли. Уже в это время мальчик всегда был окружен людьми, которые тяжело трудились и стойко переносили все невзгоды рабочей жизни: «С детства художника окружал суровый трудовой быт людей, не ждавших от судьбы скидок и послаблений, стойко переносивших выпавшие на их долю заботы и трудности» [6, с. 8]. Позже сам мастер будет вспоминать об этом, отмечая, что наряду со всеми неурядицами важную роль в поддержке окружающих его людей играло искусство и красота, выраженная в песне, народном творчестве.

Александр Александрович с ранних лет имел непреодолимую тягу к искусству, в частности к рисованию. В этом увлечении его поддерживала бабушка: «В альбомчике, тайком от родителей купленном внуку бабушкой, появились вереницы марширующих солдат, кавалькады охотников, фигуры дам в кринолинах...» [6, с. 7]. Юноша любил рисовать людей и животных в движении, подмечая мельчайшие особенности. Важно отметить, что несмотря на такое нестандартное увлечение для той среды, того контекста, будущий мастер все же был обычным ребенком «с улицы» — физически развитым, волевым и задорным, азартным до шалостей, очень активным, спортивным. Жажду воплощать идеи, действовать практически — эти установки, сформировавшиеся в детском возрасте, художник-монументалист сохранил в себе на всю последующую жизнь.

В 1914 г. А. Дейнека поступает в Курское железнодорожное училище и параллельно посещает студию, созданную местными художниками. Затем уверенный в своем желании посвятить жизнь рисованию он переходит в Харьковское художественное училище. И в студии, и в училище

в 1915 г. не было хорошо устоявшейся системы обучения, поэтому это давало большие возможности художнику идти самобытным путем, формировать собственный стиль.

В 1919 г. Александр Александрович пишет статью в курский журнал «Наш день», где четко формулирует свое отношение к революции и свое место в новом, только зарождающемся мироустройстве: он играет роль «художественного летописца», который отражает великую борьбу пролетариата за новый мир, чью основу составляет мощное созидательное начало трудящихся. Эта статья является неким манифестом, который будет лежать в основе всего последующего творчества мастера.

Также важным фактом в становлении стиля художника является до-роговизна и недоступность материалов для живописи, что сформировало привычку работать в графической манере. Творец сменил много околохудожественных профессий после обучения, прежде чем его заметили и направили во ВХУТЕМАС, где он близко общался с В. А. Фаворским и И. И. Нивинским. Также на молодого художника влияние оказало общение с В. В. Маяковским. В это время художник активно создает иллюстрации для различных журналов, развивая таким образом композиционные и графические навыки.

К 1930-м гг. возрастает популярность здорового образа жизни и спорта. Формируется новая страна и вместе с нею формируется новый гражданин. Разрушалось старое, создавалось новое и главным участником этих процессов был простой человек, ставший центральным персонажем творчества советского графика.

Позитивные идеи о важности спорта и культе здорового красивого тела культивировались в молодом советском обществе. Это нашло свой отклик в творчестве А. А. Дейнеки или же, наоборот, сам художник своим творчеством усиливал эти идеи. Имея опыт участия во многих спортивных соревнованиях, мероприятиях, он достоверно изображал спортсменов в динамике, а также не боялся экспериментировать с разными, сложными ракурсами и формами. Мастер отразил спортивную тему в разных техниках: живопись, графика, мозаика, скульптура.

Советский график признавал, что спорт оказал сильнейшее влияние на его художественную манеру. «В своих картинах, рисунках, акварелях, плакатах, фресках, мозаиках, скульптуре Александр Александрович успешно воплощал тему спорта. Сам был настоящим спортсменом» [4, с. 255]. Спортивная тема отображена в следующих законченных работах художника: «Футбол» (1923, гравюра и живопись по ней), «Коньки» (1927, картон, гуашь), «Лыжники» (1931, масло), «Футболист» (1931, масло), «Кросс» (1932, масло). «Физкультурница» (плакат, 1933) и т. д. Возвращаясь к тому тезису, что автор привык работать в графической манере, можно сделать вывод, что и перечисленные живописные работы решены графическими приемами: плоскостное пятно и контрастная тень, линия, эскизный динамичный характер объектов.

Еще одной линией образного воплощения нового человека для советского художника были трудовая деятельность и быт. Твердые духом и сильные телом люди подчиняют себе промышленные машины, работают коллективно и слаженно, ощущая напряжение, но в то же время и радость от труда. Осознание общей цели, заключающейся в построении нового, счастливого общества, выражается в сосредоточенных лицах и мощных фигурах героев.

Безусловно, в этих работах четко вырисовывается образ идеального советского человека: яркого, активного, красивого телом и духом, готового к любым испытаниям и труду. А. А. Дейнека уделяет большое внимание мышцам и спортивному телосложению советских людей, ссылаясь на идеал древнегреческих атлетов. Он вытягивает человеческие пропорции, помещает персонажей в условное место действия, акцентирует внимание на главных героях, списывая второстепенные детали. Таким образом, персонажи, созданные автором, могут оказаться далекими от реальности, но отчасти эти приемы направлены на идеализацию образа человека и призваны передать внутреннее созидательное состояние, к которому необходимо стремиться.

Кроме того, зачастую мастер работает не над одним индивидуальным персонажем, а над образом целого коллектива. Так, например, в картинах «Футбол», «Коньки», «Лыжники» и других полотнах спортсмен или рабочий — это часть общества. Только в обществе таких же сильных, позитивных, бодрых телом и духом может существовать советский человек. Таков принцип социализма и коммунизма, воспеваемый А. Дейнекой.

Не менее важной частью в анализе образа нового советского человека, создаваемого художником, являются графические эскизы и иллюстрации. Зачастую такие небольшие работы могут более детально и глубоко отразить восприятие того или иного явления; они более информативны, чем большие, законченные полотна, ведь быстрые наброски и маленькие графические иллюстрации являются неким зеркалом подсознательной информации творца и могут заключать первоначальные идеи художника, его искреннее, ясное видение.

Ранние эскизы и на спортивные темы (например, «Боксер», 1927), и на трудовые темы (эскиз к картине «Текстильщицы», 1927) как бы очерчивают контур образа новых людей. Например, в эскизе «Боксер» [2, с. 23] художник лишь показывает динамичное направление тела спортсмена, не вырисовывая лицо, руки и ноги. По согнувшейся фигуре и динамично движущимся рукам зритель понимает, что вот-вот будет нанесен удар. Тему бокса автор разовьет в своей графической работе «Боксеры» (1927), где внимание будет уделено уже взаимодействию между двумя борцами. Пропорционально уменьшая ноги спортсменов, А. Дейнека большое внимание уделяет мощной верхней части их тел. Такой визуальный эффект создает ощущение, будто зритель смотрит на героев сверху вниз, что дает возможность обозреть всю сцену целостно и создает некий кинематографический эффект.



Ил. 1. А. Дейнека. Забег по бульвару, 1929–1930 гг. Бумага, тушь, акварель.
26,2 × 21,2 см

Визуальными эффектами, характерными для кино, художник пользовался во многих эскизах и полноценных работах. Так, в акварельном эскизе «Текстильщицы» (1927) Александр Александрович склеил два фрагмента бумаги, усложнив композицию и усложнив перспективное решение. В эскизе большое внимание уделено равномерному ритму клеточного орнамента и бобин. По сравнению с полноценной работой в эскизе использованы яркие теплые цвета, большое количество фигур и более расслабленный настрой центральной героини. От данного эскиза исходит состояние радости и счастья советской текстильщицы, чего не наблюдается в полноценной, будто бы наполненной суровой дисциплиной серебристо-белой картине.

В эскизе «Забег по бульвару» (1929–1930) (ил. 1) А. Дейнека большое внимание уделяет работе с натурой. На этом эскизе сюжетом является состязание бегунов. Яркие пятна, намечающие героев забега, передают атмосферу праздника. Диагональный ритм и композиция задают динамику, наделяя небольшой эскиз неудержимой энергией. Здесь также наблюдается эффект сцены «кино», так как ракурс сверху будто бы отсылает зрителя к раскадровке фильма. Бегуны гармонично вписаны в городской антураж, таким образом, спортивные мероприятия становятся неотъемлемой жизнью простого советского человека [5].

Если эскизы на спортивную и трудовую тему являются подготовкой к большим работам и заключают в себе композицию и динамику наблю-

даемого объекта, то иллюстрации — это маленькие законченные произведения, которые создаются с определенной целью. Большое количество графических иллюстраций в ранний период было создано мастером для журналов «Безбожник у станка», «Прожектор», «Даешь», «Красная нива». Особенностью его иллюстраций является характерная для столь маленьких произведений монументальность композиции, которая позволяет масштабировать работу без ущерба для целостного восприятия: «Многократно увеличенные на книжной странице фрагменты его работ могут быть увеличены и дальше — до размеров стены. Целый мир в тончайших деталях возникает порой благодаря двум-трём ударам кисти, несколькими штрихам пера» [1, с. 4].

А. Дейнека работал над иллюстрациями для журналов разной направленности: если в журнале «Даешь» большим спросом пользовались спортивные иллюстрации художника, то, например, в «Безбожнике» ценились карикатуры и бытовые сценки. Здесь художник многогранно раскрывает нового советского человека, что помогло ему углубить его образ, сделать его более сложным. Например, в черно-белых работах «Стрижка овец» (1925–1926), «Старик и мальчик» (1925), «Беспризорники» (1920-е гг.) уже считается совсем другое настроение, связанное с тяготами нелегкого советского быта и изменяющейся действительности. Но, несмотря на это, советский человек продолжает трудиться и работать, отстаивать свои идеалы, как, например, в иллюстрации «Смело, товарищи, в ногу!» (1925).

Подводя итог, можно сделать следующий вывод. В графических работах А. Дейнеки идеальным героем является новый человек — спортивный, сильный телом и духом, готовый к созидательному труду на благо нового мира и общества. Однако автор также работает и над реалистичными сценами, отражая их в иллюстрациях для журналов. Но в их контексте советский человек остается трудолюбивым, ярким представителем своего времени, который выносит все испытания и остается верным своим идеалам.

Литература

1. *Дейнека. Графика*. — Москва: Интерроса, 2009. — 496 с.
2. *Дейнека. Живопись*. — Москва: Интерроса, 2010. — 498 с.
3. *Деменёв, Д. Н.* Жизнеутверждающее искусство Александра Дейнеки, как синтез художественной и жизненной правды / Д. Н. Деменёв // *Человек и культура*. — 2018. — № 1. — С. 46–54.
4. *Карпова, Е. М.* Отражение физической культуры человека в изобразительном искусстве А. А. Дейнеки / Е. М. Карпова // *Вестник МГУП имени Ивана Федорова*. — 2013. — № 6. — С. 254–259.
5. *Моторкина, Б.* Изображая бег: как Дейнека объединил бег, визуальное искусство и героя нашего времени // *Stride Mag: [электронный журнал]*. — 2017. — 28 сентября. — URL: <https://stridemag.ru/rules/deyneka-and-running/?ysclid=lpjo914h8q307086693> (дата обращения: 25.11.2023).

6. *Сысоев, В. П.* Александр Дейнека / В. П. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — Т. 1: Монография.

Научный руководитель: доцент кафедры живописи и рисунка Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна Надежда Ярославовна Шкандрий.

УДК 730+75:7.036.1 (=161.1)

Т. И. Долженкова

Курск, Россия

Советский социально-аграрный техникум имени В. М. Клыкова

**СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СХОДСТВА:
ЧАСТНЫЙ ВЗГЛЯД НА ТВОРЧЕСТВО А. А. ДЕЙНЕКИ
(1899–1969) И В. М. КЛЫКОВА (1939–2006)**

Статья посвящена анализу художественного сходства в работах художника А. А. Дейнеки и скульптора В. М. Клыкова. Общие стиль, тематика и формы в творчестве земляков свидетельствует о концептуальности искусства, его тесной связи с эпохой, в которой оно рождается. Кроме художественного сходства есть и ряд других фактов биографии, которые роднят двух замечательных уроженцев курского края.

Ключевые слова: соцреализм, монументальность, А. А. Дейнека, В. М. Клыков, скульптура, художественный стиль, наследие

Tatyana I. Dolzhenkova

Kursk, Russia

V. M. Klykov Soviet Socio-Agrarian Technical School

**THROUGH THE PRISM OF ARTISTIC SIMILARITY: A
PRIVATE LOOK AT WORK OF A. A. DEINEKA (1899–1969) AND
V. M. KLYKOV (1939–2006)**

The article is devoted to the analysis of artistic similarities in the works of the artist A. A. Deineka and the sculptor V. M. Klykov. The general style, themes and forms in the work of fellow countrymen testify to the conceptuality of art, its close connection with the era in which it is born. In addition to the artistic similarity, there are a number of other facts of biography that are related to two remarkable natives of the Kursk region.

Keywords: socialist realism, monumentality, A. A. Deineka, V. M. Klykov, sculpture, artistic style, heritage

В 2024 году среди юбилейных дат, отмечаемых в Курской области, есть те, что связаны с именами творческих одаренных земляков, посвятивших свою жизнь служению изобразительному искусству. Это 225-летие со дня рождения архитектора Н. Е. Ефимова, 125-летие со дня рождения художника А. А. Дейнеки и 85-летие со дня рождения скульптора В. М. Клыкова. Жизнь и творчество Н. Е. Ефимова пришлись на первую половину XIX в., в то время как Дейнеку и Клыкова можно назвать современниками. В теории искусства известно, что, если два творческих человека живут в одно время и стоят на сходной мировоззренческой платформе, пере-

кликча и совпадения в их произведениях неизбежны, что подтверждает существование объективных законов в искусстве. Попытаемся разобраться есть ли художественное сходство в творчестве Александра Александровича Дейнеки и Вячеслава Михайловича Клыкова.

В толковании этого явления в искусстве есть несколько подходов, один из которых носит название «призма художественного сходства». Он предполагает наличие трёх различных выражений сходства — трёх призм: призмы стиля, призмы содержания и призмы формы. Рассмотрим каждое из них по отдельности применительно к обозначенному вопросу.

Призма стиля говорит о работе создателей искусства в одной стилистической канве. Для советских художников на протяжении длительного времени единственно допустимым стилем являлся соцреализм. С июня 1933 г. (после выставки «Художники РСФСР за 15 лет») критике подвергались все авангардистские течения, конструктивизм, футуризм и абстракционизм, которые считались «формализмом» и «высшей формой дегенерации». Искусство социалистического реализма, базирующееся на принципах народности, партийности и конкретности, становилось инструментом партийной идеологии и пропаганды.

Известный советский и российский искусствовед Михаил Павлович Лазарев, считая наследие А. Дейнеки явлением мировой художественной культуры, а его самого классиком советского искусства, отмечал, что художник «был на первых порах близок к модернизму, но впоследствии стал одним из столпов социалистического реализма. Дейнека прошел как минимум три совершенно разных стилистических периода: 1920-е гг., 1930-е и 1940–1960-е. Действительность диктовала ему (как и многим) свои жестокие правила, но, пожалуй, никто другой так резко не менял полярность своего творчества» [5].

Ученик художника по Суриковскому институту Николай Ерышев писал: «А. А. Дейнека, как думаю сейчас, был заложником системы, будучи человеком невероятно одаренным и, главное, чувствующим время, он решил замахнуться на создание нового, советского стиля искусства... основанного на культе здоровья, спорта, труда и на их основе — новой жизни, новой семьи, нового образа жизни <...>. Александр Александрович Дейнека был лидером. Ни на какую другую роль он не был согласен. Дейнеку или боготворили, или терпеть не могли» [8, с. 41].

Примерно в такой же общественно-политической среде проходило становление творческой деятельности скульптора В. М. Клыкова, пришедшее на конец 1960-х — 1970-е гг. Начинающий художник ищет себя, свой стиль и характерный только для него почерк, но при этом участвует в творческой жизни страны, выполняя определенный общественный и государственный заказы в стиле соцреализма.

Позднее именно это, брежневское время, он назовёт наиболее благоприятным для творчества периодом в его жизни: «Страна отошла от военной разрухи и хрущевских перетрясок. Активно оживали и отстраивались

города и села. Творческие работники были востребованы везде. Не верьте, что тогда сплошь существовали “железобетонные” ограничения на свободу творчества и свирепствовала непреодолимая цензура, сковывающая творческие порывы. В мои замыслы и способы их реализации никто не вмешивался. Я вставал с рассветом, часто работал сутками, не уходя из мастерской ... Разговоры о цензуре, запретах ведутся потому, что заказы нам делали в основном государственные органы. Они же создавали нам условия для работы и хорошо оплачивали ее ...» [6, с. 127]. В период с 1978 по 1988 г. скульптор выполнил более 10 государственных заказов по установлению бюстов и памятников дважды Героям Советского Союза или Социалистического Труда (в том числе прижизненных) на их малой родине. Творческий процесс находился под контролем художественно-экспертного совета по монументальной скульптуре при Министерстве культуры СССР [7], а в протоколах принятия моделей памятника отмечались их идейная содержательность и художественная ценность. Естественно, заказы выполнялись в духе соцреализма, а результат получал высокую оценку специалистов.

Эти годы стали временем общественного признания скульптора: его работами оформлялись самые эффектные постройки, он стал лауреатом двух Государственных премий, в столице прошло три персональные выставки, и ни один обзор современной скульптуры не обходился без упоминания созданных им произведений.

Одновременно с этим активно шел поиск собственного пути, напряженная духовная работа, которая не заканчивалась, а лишь приобретала новые характерные черты, пришедшиеся на переломные 1990-е гг. Это заметно по стилистической и жанровой многогранности творчества.

Призма содержания основывается на сходстве произведений искусства по теме или содержанию. Соцреализм предопределял и тематику пролетарского изобразительного искусства, наиболее популярными были: быт красноармейцев, рабочих, крестьян, деятелей революции и труда; индустриальный город, промышленное производство, занятия спортом и др. Подражая «передвижникам», художники-соцреалисты шли на фабрики, заводы, в казармы, чтобы непосредственно наблюдать и зарисовывать, используя «фотографический» стиль изображения.

Александр Александрович Дейнека в своих произведениях много внимания уделял человеку труда. В 1924 г. художник побывал на Донбассе, после чего появились картины «В штреке» и «Перед спуском в шахту», обозначившие типичный облик современного пролетария. Искусствовед Владимир Костин писал: «Большие, почти сплошь черные фигуры рабочих-угольщиков, как бы взятые из разной среды и разных мест, были изображены вместе с элементами шахтного оборудования, четкими силуэтами на белом фоне холста. Такого убедительного, жизненно верного изображения рабочих не мог достигнуть, по существу, ни один художник того времени» [4, с. 38].

Вячеслав Михайлович Клыков также обращается к теме рабочего класса. В 1970-е гг. им созданы скульптуры «Молодые целинники», «Шахтеры», «Югославский рабочий», «Молодой рабочий». В этих работах неброская красота, простота и честность. Так в скульптуре «Молодые целинники» (1974) изображены муж и жена сидящими на скамейке, в рабочей одежде, уставшие, но по-прежнему сохранившие силу и надежность. Часть монументов не сохранились, часть хранятся в мастерской скульптора, а какие-то до сих пор стоят на центральных площадях городов. Так монумент «Молодой рабочий» (другое название «Человек и труд») возвышается над Московской площадью в Калуге (установлен 3 ноября 1977 г. как символ «трудящегося советского человека»).

Особое место в творчестве Дейнеки занимает спорт. Классикой являются его живописные произведения «Коньки» (1927), «Льжники» (1927), «Физкультурница» (1933) и другие. Да и в скульптурных работах эта тема главная — «Эстафета» (1945), «Боксёр» (1947), «Стометровка» (1947), «Вратарь» (1948), «Толкание ядра» (1957), «Конькобежец», «Прыжок через планку», «Бегущая», «Футболист» и другие [1, с. 312, 320–328]. Художник практически возводит в культ сильное и здоровое тело нового советского человека, полного сил и энергии позитивного и целеустремленного строителя светлого будущего. Такое тематическое предпочтение не случайно — А. А. Дейнека с детства увлекался плаванием, бегом, гимнастикой, волейболом и боксом.

Такие же увлечения были и у его коллеги по цеху — В. М. Клыкова. Он ходил на лыжах, отменно плавал, занимался бегом, борьбой и боксом (в студенческие годы даже участвовал в областных соревнованиях). Его скульптурные работы «Боксёры» (кон. 1960-х), «Волейболистка» (кон. 1960-х), «Акробаты» (1973), «Вратарь» (1977), памятник Н. Ф. Королёву¹ изображают здоровых, сильных, крепких молодых людей, готовых к труду и обороне. Даже в названиях прослеживается общая черта с творчеством старшего товарища. И также, обращение к спорту постепенно затухает к середине творческого пути.

Патриотическая тема и, прежде всего Великая Отечественная война, заняла должное место в творчестве А. А. Дейнеки. Это обилие рисунков, которые автор сделал во время и после поездок на фронт (1942). Они, несомненно, представляют документально-историческую ценность. Самые известные полотна «Оборона Севастополя» и «Окраина Москвы. Ноябрь 1941». Работы отмечены присвоением автору звания академика, а в 1962 г. — вице-президента Академии художеств СССР, а также звания Героя Социалистического Труда.

1 Королёв Николай Фёдорович (1917–1974) — советский боксёр и тренер, четырёхкратный абсолютный чемпион СССР, девятикратный чемпион СССР, Заслуженный мастер спорта СССР, Выдающийся боксёр СССР, Отличник физической культуры, Чемпион III Летней Рабочей Олимпиады в Антверпене (1937), участник Великой Отечественной войны, партизан.

В творчестве скульптора Клыкова тема Великой Отечественной войны становится одной из центральных, принесших ему всероссийскую и даже мировую известность. Архитектурные сооружения, скульптурные композиции, бюсты ... Наиболее известными в этом направлении являются конный монумент Г. К. Жукова на Манежной площади в Москве и Звонница на Прохоровском поле в Белгородской области [3, с. 31–38].

И Дейнека, и Клыков украсили своими произведениями Московский метрополитен: мозаики на эскизы первого можно увидеть на станциях «Маяковская», «Новокузнецкая» и «Павелецкая», а второй стал автором самого большого памятника в Московском метро — памятника М. Горькому, установленного в 1979 году на станции метро Горьковская (с 1990 г. — Тверская).

Призма формы говорит о схожести форм или композиций отдельных произведений искусства. Работы Дейнеки и Клыкова отличает естественность, будничность облика героев, фотографическая точность, сосредоточенность движений, поз и мимики персонажей. Нет ощущения позирования, парадности и отшлифованности. Скульптуры выглядят так, словно авторы выхватили момент реальной жизни и превратили в монумент. Да, основные направления изобразительного искусства Дейнеки — живопись и графика, в то время как у Клыкова — скульптура, но общее, несомненно, просматривается, что говорит о концептуальности искусства, его тесной связи с эпохой. Произведения Дейнеки и Клыкова проникнуты духом современной им эпохи, её целями и идеалами.

Духовное единство в искусстве авторов (поздний период у Дейнеки и ранний у Клыкова) — явление закономерное, естественное и связано в первую очередь с тем, что творческий человек живёт и работает не автономно, оторвано от мира и своих коллег. Творческая деятельность определяется жизненным опытом, сформировавшимся мировоззрением, идеологическими и (или) религиозными убеждениями. Переключка авторов возможна в разных вариантах — отзвуки, отклики, непреднамеренные совпадения и цитирования.

Удивительно другое: у Дейнеки и Клыкова есть много общего кроме творческого созвучия. Они оба — уроженцы курской земли — Александр Александрович родился 8 (20) мая 1899 г. в губернском городе Курске, а Вячеслав Михайлович — 19 октября 1939 г. в курской глубинке, небольшом селе Мармыжи. Росли в простых трудовых семьях, рано были приучены к труду, обладали целеустремленностью в достижении своей цели, с детства увлекались изобразительным искусством, несмотря на отсутствие условий для дополнительных занятий. Получая профессиональное образование, не сразу шли по зову сердца, но уже на первом курсе понимали о совершённой ошибке и меняли траекторию обучения. Так, А. А. Дейнека в 1915 г. бросает железнодорожное училище, куда он пошёл по настоянию отца [2], а В. М. Клыков в 1957 г. после первого курса отчисляется из Курского строительного техникума [3, с. 16].

Каждый из них вынужден был в годы учёбы братья за любую работу, так как испытывал материальные трудности и пытался решить их самостоятельно без поддержки семьи. Оба жили на переломе эпох, что сказалось на тематике и содержании их творчества, а переходы от одного стиля к другому, смена в выборе тем и идейного наполнения признаются теоретиками искусства как закономерная эволюция. Весь творческий период авторы находятся в постоянном поиске себя и нередко выступают как новаторы среди своих коллег по цеху. Их профессиональная деятельность была по заслугам оценена современниками и властью, оба имеют титул народного художника: только Дейнека — народный художник СССР (1963), а Клыков — народный художник РФ (1999).

И ещё интересный момент — неизвестно учил ли непосредственно А. А. Дейнека В. М. Клыкова, но он преподавал в Московском художественном институте им. В. И. Сурикова (1957–1963) [9], где с 1962 г. учился Вячеслав Михайлович. Поэтому можно предположить, что творчество Александра Александровича оказало большое влияние на формирование эстетических предпочтений и профессиональных навыков нового поколения молодых художников, в том числе и его земляка.

И последнее: творчество и Дейнеки, и Клыкова никого не оставляет равнодушным. Для кого-то оно представляется практически сакральным, абсолютным совершенством, для кого-то оно — объект постоянной критики. Одно бесспорно: и Александр Александрович, и Вячеслав Михайлович были большими мастерами своего дела, смелыми новаторами и первопроходцами, обладающими огромной работоспособностью и продуктивностью, оставившие нам в наследство не одну сотню замечательных произведений искусства.

Таким образом, художественное сходство является важным инструментом для анализа творческого наследия мастеров в контексте развития отечественного искусства на определенном историческом этапе. Оно помогает нам понять, как отдельные произведения связаны друг с другом и как они взаимодействуют. Использование этого инструмента способствует не только самому пониманию художественных работ, но и концепций искусства, идей, его наполняющих.

Литература

1. *Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура.* — Москва, 2011. — 424 с.: ил.
2. *Дейнека Александр // История РФ:* [главный исторический портал страны]. — URL: <https://histrf.ru/read/biographies/aleksandr-aleksandrovich-deneyka?ysclid=lokgnfd1120875810> (дата обращения: 09.01.2024).
3. *Долженкова, Т. И.* Курский характер. Вячеслав Клыков. — Курск, 2021. — 220 с.
4. *Костин, В. И.* ОСТ (общество станковистов). — Ленинград, 1976. — С. 38.
5. *Лазарев, М.* Александр Дейнека: художник во времени // Третьяковская галерея. — 2011. — № 1 (30). — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/>

aleksandr-deineka-khudozhnik-vo-vremeni?ysclid=lokgna1ss166855220 (дата обращения: 09.01.2024).

6. *Полозков, И.* Кто же он, Вячеслав Клыков? (к 80-летию могучего сына России) // Наш современник. — 2019. — № 10. — С. 125–135.
7. *РГАЛИ. Ф. 2329.* Оп. 5. Д. 712, 719, 729, 775 [и др.].
8. *Чегодаев, А.* Александр Дейнека // Искусство Советского Союза. — Москва, 1984. — С. 41. Юсупова, Р. Х. Плакатный лаконизм и монументальность живописного стиля А. А. Дейнеки / Р. Х.
9. *Юсупова, Н. П. Копелович* // Электронный научный архив УрФУ: [сайт]. — URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/63419/1/978-5-8295-0576-9_2018_061.pdf?ysclid=lokgmij4dd698576936 (дата обращения: 09.01.2024).

УДК 75:7.036.1:7.071.1:378.147 (=161.1) Деjneка
Н. Г. Дружинкина
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

КОНСТРУКТИВИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ДЕЙНЕКИ 1920-Х ГГ. И ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ СТИЛИЗАЦИИ В ОБУЧЕНИИ ДИЗАЙНЕРОВ

Статья посвящена выявлению особенностей конструктивистских работ в графике и живописи А. А. Дейнеки 1920-х гг. Выясняется специфика конструктивизма, стилизации 1920-х гг. Изучаются возможности применения принципов стилизации конструктивистов в современном обучении дизайнеров. Рассматриваются особенности построения декоративной композиции, профессиональный подход к стилизации природы. В этом помогает как опыт мастеров прошлого, так и педагогическая практика.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, живопись, стилизация, декоративная композиция, метод

Natalia G. Druzhinkina
Saint Petersburg, Russia
Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

CONSTRUCTIVISM IN THE WORK OF A. A. DEINEKA OF THE 1920S AND THE EXPERIENCE OF MODERN STYLIZATION IN THE TRAINING OF DESIGNERS

This article is devoted to identifying the features of constructivist works in graphics and painting by A. A. Deineka of the 1920s. The specifics of constructivism and stylization of the 1920s are being clarified. The possibilities of applying the principles of stylization of constructivists in modern training of designers are being studied. The features of the construction of a decorative composition, a professional approach to the stylization of nature are considered. Both the experience of the masters of the past and pedagogical practice help in this.

Keywords: A. A. Deineka, painting, stylization, decorative composition, method

Сегодня усилился интерес к разным периодам в творчестве художников — мастеров отечественного искусства XX в., в особенности — их восхождение от модерна к конструктивизму и социалистическому реализму. Усиливается интерес к отдельным произведениям, истории их создания,

истории коллекционирования. Примером того служит многогранное творчество А. А. Дейнеки — и в графике, и в живописи, и в монументальном искусстве. Во многом по заветам Дейнеки складывались и индустриальная «конструктивистская» линия в графике, и почерк монументализма первой половины XX в.

Безусловно, появившиеся в 1920-е гг. и просуществовавшие вплоть до 1930-х гг. художественные группировки (например, ОСТ, НОЖ, АХРР, Пролеткульт и др.) определили облик нового советского искусства [2]. Например, Ассоциация художников революционной России (АХРР) объединяла в основном художников передвижнического направления, старшего и среднего поколения. Юридически с АХРР было связано объединение молодежи ОМАХРР, основанное в 1925 г. в Ленинграде учащимися Академии художеств, к которому потом присоединились студенты московского ВХУТЕМАСа. В 1921 г. выпускники ВХУТЕМАСа создали Новое общество живописцев (НОЖ) и общество художников «Бытие». НОЖ просуществовало очень недолго (1921–1924), «Бытие» (1921–1930) организовало семь выставок. Позже молодежь — А. А. Дейнека (1899–1969), Ю. П. Пименов (1903–1977), А. Д. Гончаров (1903–1979) и другие, также в основном воспитанники ВХУТЕМАСа, под руководством Д. Штеренберга вошли в состав Общества станковистов — ОСТ (1925). «Ахрровцы» были скорее художниками-фиксаторами факта, часто не умевшими избежать натуралистичности и поверхностного бытописательства. «Остовцы» боролись за законченную, претендующую на обобщение станковую картину ...» [8, 300]. «ОСТ», выступавший и против «Бубнового валета», и против «Ахрровцев» боролись против дилеттантства и эскизности за умение типизировать, декламируя о том, что «искусство должно быть реалистичным и ясным в выборе сюжета. Дейнека, Пименов, Вильямс и другие «остовцы» старались сохранить станковую картину. В 1930–1940-е гг., после объявления официальной доктрины «социалистического реализма» и объединения всех художественных сил страны в Союзы (художников, писателей и т. д.) живописные ориентиры, в частности, связывались, с одной стороны, с традициями русского сезаннизма и ОСТа, а с другой — с великим наследием древнерусской живописи, эпохи Возрождения, достижений импрессионизма [3].

Безусловно, тенденция к декоративности в русском искусстве с начала XX в. была обусловлена идейно-художественными исканиями эпохи модерна и неразрывно связана со стилевыми направлениями искусства этого времени. Новое переосмысление предмета и фона, объема и пространства, линии, условности и реальности в искусстве модерна раскрепостило небывалые способности и возможности формотворчества мастеров новейших течений. Так, одной из причин повышения декоративных качеств станковой картины выступает стремление к метафорической образности. Она влечет за собой ослабление сюжетного начала и возрастание значения лирико-интеллектуального содержания при доминанте средств изображе-

ния — плоскостности, орнаментальности, стилизации форм, обобщенном декоративном колорите, порой не адекватном натурным наблюдениям, особом отношении к фактуре цвета в живописи.

Как известно, в «ОСТ» Общество станковистов входили и А. Лабас, и С. Лучишкин, и П. Вильямс, и М. Доброковский, и Ю. Пименов, и А. Гончаров, и К. Вялов и мн. др. Общество станковистов объединило художественную молодежь 1920–1930-х гг., выпускников ВХУТЕМАСа. Они отстаивали определенные художественные принципы, нацеленные на возрождение станковой живописи и подкрепляли свои тезисы конкретным творчеством — тематическими картинами, в которых новое содержание было выражено в ярких, активных формах [4]. За время существования ОСТа с 1925 по 1932 годы художники смогли почерпнуть из творческих принципов объединения стремление к монументальности в станковом искусстве при характерной стилистической манере ОСТа — броской, четкой, напоминающей язык плаката, создающей обобщенные образы действительности. «Плакатность» образов заключается прежде всего в его действенно-преобразующей роли, функции истолкования жизни. Любое произведение искусства по законам культурной революции должно было выполнять агитационные функции. Плакатность была закодирована в стиль изображения. В станковой живописи ОСТовцев проявилась в полной мере широта их интересов, стремление обновить сущность жанровой картины в ее новом содержании — в темах труда, спорта, индустриализации. Остовцы отвергали присущую АХРР приверженность к передаче конкретного зрительного наблюдения. Их не привлекало бытописание, в котором растворяются черты нового, они хотели в будничном показать не столько текущий день, сколько эпоху. Новое содержание эпохи они видели прежде всего в ее техническом прогрессе, они были по-юношески влюблены в мир индустриальных форм, машин, механизмов, в жизнь больших городов. Технические конструкции воспринимались ими порой как нечто самоценно красивое, а не как более или менее живописный фон для изображения какой-либо сцены. Производственная тема была для художников этого объединения темой индустриального, связанного с машиной, со станком, с крупными промышленными отраслями. Остовцы не были так привязаны к этюдному материалу, как мастера АХРР — они почти не писали и не рисовали непосредственно с натуры [5].

На первой выставке ОСТ в 1925 г. молодой А. А. Дейнека выступил с картиной «Перед спуском в шахту», ставшей событийной в художественной жизни России. «Напоминающая формальными приемами (острая силуэтность, нарочитая обрезанность шахтной клетки справа, условный голубовато-серый фон слева) графические листы, которые он с таким блеском и темпераментом делал для журналов, эта картина спокойной сдержанностью и суровостью показала особую атмосферу нелегкого труда, созданную самими людьми — грубоватыми, крепкими, словно

литыми ...» [9, 30]. Отсутствие в картине психологических характеристик, аскетичное цветовое решение холста стали характерными для «конструктивистского» видения художника в этот период его творчества. Затем он пишет другую картину на тему индустрии — «На стройке новых цехов» (1926), где две сильные фигуры работниц показаны на фоне уходящих вдаль конструкций производственного цеха. Цветовой строй холста построен на сочетании зеленого и розового, голубого и красноватого. Поистине манифесты конструктивизма в графике и живописи А. Дейнеки. Благодаря Дейнеке, Пименову и другим остовам «новый» мир нашел яркое художественное выражение в журнальной и политической графике, отразившей желаемое за действительное в плане победы социалистического строительства в городе и деревне, в драматическом столкновении нового быта со старым, в противоречивой многоголосице фактов и явлений. Рисунки Дейнеки для журнала «Безбожник у станка», «Прожектор», «Даешь», «У станка» подтверждают это. Островвыразительный рисунок, контрасты и звучность цвета, стремительная динамика движений несут в себе ритм и дух времени. Каждый рисунок Дейнеки сродни поэзии Маяковского. В конструктивистских произведениях А. Дейнеки возрастает роль линии в трактовке и рисовке фигур и окружающего пространства, усиливающая художественную выразительность. Конструктивизм ориентирован на выявление несущей конструкции, выделения и зрительном закреплении конструктивной рисующей линии остова изображаемых моделей и предметов. Не скрывать, не вуалировать конструкцию, а добиваться логичного выражения ее работы в связи с характером поведения материала — решение этой задачи обеспечивает эстетическую значимость формы, ее конструктивного решения, способствует гармоничной целостности объекта [6]. Пластическое выявление в форме логики работы материала и конструкции есть тектоника формы. Тектоника формы — это реалистическое выражение существа объекта и его форма [7]. Различный характер функционирования объектов материальной среды обусловил специфику их объемно-пространственной организации и тектоники. Еще архитектор Иван Леонидов предложил и разработал ряд композиционных приемов сопряжения чистых геометрических объемов — это сопоставление, соприкосновение, наложение. За счет этого у художников простота объемной формы органично связывалась с новыми конструктивными возможностями. В своих произведениях 1920-х гг. А. Дейнека и утверждал эстетику «простой геометрической формы».

В свою очередь, в картине Ю. И. Пименова «Даешь тяжелую индустрию!» (1927) чувство напряженно бьющегося пульса времени сказывается в острой динамике силуэтов и линий, в их четкой ритмичности, в контрастности цветовых пятен. Группа из пяти человек, словно сверкающая отблеском плавки, выделяется горячей гаммой желтого, оранжевого, красного на холодном серо-голубом фоне промышленных конструкций цеха с мостовыми кранами, несущими фермами, эстакадой с вагонеткой.

Земные, страстные, счастливые в своей единой напряженности, рабочие при всей внешней неказистости поистине прекрасны как коллектив подлинных энтузиастов социалистической индустрии. В произведениях Ю. И. Пименова и А. А. Дейнеки психологическая характеристика упрощена и сгущена до типажности. Труд показан прежде всего через общее действие, через образ коллектива, а не индивидуума. Человек становится выразителем нового отношения к труду на благо страны, общества. Не обходится в этой связи и без присущей художникам идеализации.

Говоря о единстве творческих исканий мастеров разных видов искусства, можно напомнить еще и о весьма примечательном факте художественной жизни Москвы, когда театр, литература и изобразительное искусство вместе решали тему нового человека — человека труда: в 1927 г. на сцене молодой IV студии была поставлена инсценировка первого советского романа о рабочем классе — «Цемент» Ф. В. Гладкова, и спектакль этот оформляли Ю. И. Пименов и А. А. Дейнека. В 1920-е гг. производственная тема обрела в советском искусстве достаточно широкое и многообразное раскрытие. Обращение к теме труда не было уже проявлением творческой инициативы отдельных художников. Ей отдавали свои творческие усилия не только художники АХРР и ОСТ, но и других группировок, и те, кто не входил в какие-либо объединения.

В портретах-картинах «Боксер Градополов» А. Дейнеки, «Акробатка» (портрет А. А. Амханицкой) П. Вильямса и особенно в большом полотне К. Вялова «Эйзенштейн и Тиссэ на съемках» видно стремление художников сломать привычные рамки портрета, дать образы портретируемых в динамике, в момент их творческой деятельности. Безусловно, художники ОСТА проходили сложный путь первооткрывателей новых тем и форм их воплощения, в экспериментах осуществляя синтез различных видов искусства — графики и монументальной живописи, фото и кино.

Графичность и монументальность, необычные точки зрения в построении композиции, ракурсность, экспрессия движений, лаконизм колорита характеризуют многие работы художников ОСТА А. Дейнеки, Ю. Пименова, К. Вялова, Н. Денисовского и др. В атмосфере поиска и экспериментов происходило становление творческой личности многих мастеров советского искусства 1920–1950-х гг., тяготевших к молодежной группе, находившейся под «руководством» А. Дейнеки, в живописи которого проявился монументально графический стиль трактовки тем современности.

Истоки художественных открытий мастеров ОСТА следует искать в агитационно-революционном искусстве эпохи гражданской войны, можно усмотреть заметное влияние принципов монументальной живописи швейцарского художника Ходлера и обращение к древне-русской иконописи и монументальной живописи эпохи Возрождения. Искусство революционных немецких художников К. Кольвиц, Г. Гросса, О. Дикса, выставка произведений которых была в 1924 г. в Москве, также привлекала внимание художников ОСТА [9].

Безусловно, воспитанники ВХУТЕМАСа пронесли через свою практику и идеи «левого» искусства — с одной стороны, конструктивизма, с другой — живописных и графических экспериментов своих учителей Кандинского, Лентулова, Фалилеева, Истомина, Кончаловского, Штеренберга и особенно Фаворского. Как известно, состав ОСТА не был однороден, А. Дейнека и его окружение в лице Ю. Пименова, К. Вялова, Н. Денисовского, М. Доброковского, С. Лучишкина, В. Люшина, Е. Зернова, с одной стороны, и группа, возглавляемая Д. Штеренбергом, с другой стороны, объединившая мастеров камерного живописного стиля — А. Лабаса, А. Гончарова, А. Тышлера, которые в своей работе особое значение придавали поискам колорита и фактуры. Бесспорно, идейно-творческие установки объединения сыграли важное значение в последующем развитии каждого художника. Мысли, высказанные Фаворским, в частности о синтетическом взаимодействии искусств, и его художественная практика (например, роспись вестибюля Музея охраны материнства и младенчества в Москве, 1933), принципы мастера были восприняты молодыми художниками (стенописью в 1930-е гг. занимались Н. Чернышев, Ф. Малаев, А. Гончаров, С. Герасимов, А. Дейнека и др.). Программное заявление группы ОСТ на выставке 1925 г. было следующим: «1. Конкретность — вещь в себе. 2. Конкретность — сумма опыта. 3. Конкретность — форма» [10, с. 6]. Безусловно, выразительность произведений остоцев повышалась часто за счет неожиданных точек зрения, необычных ракурсов, особой выразительности движения, крупноплановости, в этом, очевидно, сказалось влияние кинематографа и сценографии. Здесь соединились и новые понятия в связи с развитием технического прогресса — скорость, время и пространство — и теоретические положения их учителя В. Фаворского о проблемах времени, движения и значения и роли материала в искусстве. Однако противоречия и разногласия во взглядах на искусство, его предназначения в общественной жизни, поисках эстетического идеала привели к расколу ОСТА.

Опыт мастеров искусства 1920–1930-х гг. такого масштаба как А. А. Дейнека необходимо использовать в качестве примера и образца для молодых художников.

Сегодня необходимо применить стилизацию как метод создания произведения искусств в подготовке художников-дизайнеров. Необходимо уяснить развитие данного приема в живописи и на характерных примерах, в частности развития конструктивизма в творчестве художников, в том числе А. А. Дейнеки, выявить смысл его использования в учебных и творческих работах.

Как правило, студенты начинают с простых заданий и восходят в своих композициях от натурного изображения к стилизованному, абстрагированному за счет геометризации форм, а также за счет применения методов графических приемов («обрубков», выделения контура, силуэта, структуры объекта изображения, введения простых и сложных орнаментов

«черного на белом» и «белого на черном», эстетизации графической линии изображения и т. п.).

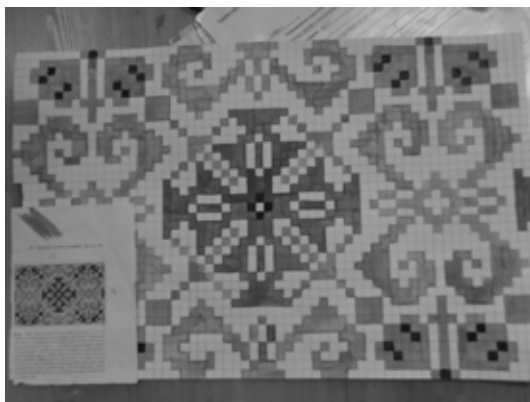
Здесь можно обратиться к М. П. Вернейю, Я. Чернихову, А. Дейнеке, П. Клее, Й. Иттону и др. Желательно выполнить ряд упражнений на понимание смысла выполняемых работ. Например, П. Вернер справедливо писал про интерпретацию-стилизацию: «Это упрощенная передача, декорирование формы, взятой из природы и переходящей в орнамент. На самом деле, мы берем цветок или растение и, пренебрегая его живописностью, создаем принцип декора. На первом этапе мы всячески упрощаем, схематизируем изображение растений; это начало интерпретации. Мы стараемся вписать каждую форму в геометрическую фигуру. Превращение натуральной формы в геометрическую — это простейший вид стилизации» [1, с. 17.]. При этом необходимо учитывать форму, красоты и используемые материалы. Он стилизует ирис, лилию, орхидею, ятрышник и разные садовые и дикорастущие цветы, водные растения, а также листья и деревья, используя орнаментальную сетку, выделяя характерное, за счет условности рисунка для обоев и предметов декоративно-прикладного искусства. Причем, «орнаментальная основа, не новое изобретение. Ее в той или иной степени использовали с давних времен. В ряде стран ей придавалось особое значение. Египтяне оставили нам очень интересные образцы простых комбинаций, созданных на базе геометрических узоров. Японцы и арабы были истинными мастерами в этом виде искусства ... Растительная форма — все растение, лист и цветок — может быть вписана в любую фигуру. Мы должны найти соответствующий способ интерпретации выбранного растения... Одна основа создана квадратом. Основа для нарциссов и листьев создана с использованием равностороннего треугольника и шестиугольника. Третья повторяющаяся основа базируется на треугольнике и ромбе» [1, с. 167–168.]. Орнаментальных основ может быть создано сколь угодно много, исходя из творческих возможностей автора (ил. 1).

Подтверждается это и изяществом орнаментов эпохи модерна [8].

Стилизации Я. Чернихова принадлежат эпохе конструктивизма и функционализма, и не случайно в них господствует геометризация на основе модульной сетки (а не линия «бича» как в модерне). Он приходит к орнаментальному черчению: «Всякое построение орнамента ограничивается какой-нибудь замкнутой фигурой прямолинейного или криволинейного характера. Не во всех случаях представляется необходимым обвести чертежной линией внешнее очертание (конфигурацию) изображения. Помимо ритма, заключенного в самом пятне орнамента, бывает необходимость создать ритм: 1) ленточный прямой; 2) ленточный круговой; 3) ленточный фигурный; 4) ленточный радиальный» [12, с. 15]. Студенты смогут выполнить ряд упражнений по Я. Г. Чернихову, что поможет свободней ориентироваться в модульных сетках и в композиционных возможностях геометрических построений (ил. 2).



Ил. 1. Шабалина Елена, группа 2-ИДА-8. Стилизация орхидеи. Преподаватель: Н. Г. Дружинкина



Ил. 2. Колотушкин Дмитрий, группа 2-ИДА-1. Стилизации по Якову Черникову. Упражнение. Преподаватель: Н. Г. Дружинкина

Бесценен опыт художников-авангардистов XX в.: от Сезанна и «русских сезаннистов» до кубистов Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Хуана Грися, футуристов (Умберто Боччони), фовистов (Анри Матисса) и мн. др. Просмотры натюрмортов и пейзажей этих живописцев раскрепостят творческие возможности студентов в овладении цветопластическими характеристиками живописи. Далее можно перейти к трансформации и деформации природы в пейзаже, натюрморте, интерьере с человеческими фигурами и животными во имя достижения изящества цветочных линий

и пятен цвета при построении композиций. По этому пути идут студенты, создавая свои учебные композиционные задания.

При стилизации ломается прямая перспектива, действуют другие законы единства и цельности композиции, равновесия, композиционно-го центра, акцентов и ритмов цветовых пятен, освещения. Деформация объектов природы дается для достижения выразительности изображения. Отказ от подробностей натурального перечисления деталей в декоративной композиции, в портрете, например, приводит к игре на одной или нескольких характерных черт модели, гротеске, деформации анатомии фигуры и т. п. В качестве примера из истории живописи можно привести и произведения русских художников-авангардистов и др.

Важно, чтобы использовались разные форматы листа (круг, квадрат, овал, прямоугольник и т. д.) и ученические работы выполнялись поэтапно: 1. Натурное изображение (исходное изображение для стилизации); 2. Тональная графическая стилизация; 3. Живописная стилизация; 4. Выполнение композиции-стилизации в рельефе (контррельефе) или выход в объем с использованием разных материалов при создании коллажа или «арт-объекта». Как правило, основой для построения орнаментальных композиций являются простейшие геометрические формы. На основе изучения образов, использования оригиналов живой природы формируется новая композиционная структура.

Орнаментальная композиция — это размещение основного мотива в плоскости и взаимодействии его с окружающей средой. Это средство для выражения художественной идеи, образа, символа. Основным законом орнаментальной композиции — закон пропорциональности. Он заключается в установлении соразмерности частей в отношении целого и одной к другой.

Так, трансформация реалистической живописи в декоративную стилизацию с нарушением законов классического искусства приводит к современному искусству, где возможны и тексты и «контексты» в прямом и переносном смысле. Об этом свидетельствуют и заветы, и творческий опыт А. А. Дейнеки. Отголоски конструктивизма А. А. Дейнеки — в приоритете графичности в живописных композициях, в повышенной роли силуэтов, ракурсов, в декоративности, в яркости построения пространства. Только творческий подход с опорой на весь арсенал наследия живописного искусства способствует успеху. В качестве примера можно учиться на стилизациях Древнего Египта и Древней Греции и Рима, а также художников абрамцевско-талашкинского круга, мастеров народно-художественных промыслов. Можно стилизовать пейзажи малых голландцев XVII в. или фотографии (в XIX в. фотография устремлялась за живописью, в XX в. — скорее, наоборот). Главное, что объединяет декоративистские поиски форм в искусстве — это освоение метода стилизации, как своеобразного конструктивного и логического творческого «делания».

Литература

1. *Верней, М. П.* Декоративные цветы / М. П. Верней. — Москва: МАГМА, 2002.
2. *Дружинкина, Н. Г.* Патриотическое воспитание через образ «ново г о человека» в живописи 1920–1940 гг. / Н. Г. Дружинкина // История науки и техники: сб. трудов. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. — Т. V. — С. 106–108.
3. *Дружинкина, Н. Г.* К вопросу о своеобразии портретов творческой элиты 1920–30-х гг. в отечественном искусстве / Н. Г. Дружинкина // XVI Царско-сельские чтения: Человек — гражданин — гражданское общество — правовое государство: мат-лы Междунар. науч. конф., 24–25 апреля 2012 г. — Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2012. — Т. III. — С. 223–227.
4. *Дружинкина, Н. Г.* Портретный жанр и канон соцреализма: П. Вильямс, А. Дейнека, А. Самохвалов, П. Кончаловский // Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства. — Москва: РГГУ, 2017. — С. 169–187.
5. *Дружинкина, Н. Г.* Мир Александра Дейнеки. Передача 10 // Образование для всех: [канал на видеохостинге «Ютуб»]. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/105406278962754815056> (дата обращения: 09.01.2024).
6. *Дружинкина, Н. Г.* Конструктивизм и деконструктивизм: проблема формообразования // Дизайн. Материалы. Технологии. — 2019. — № 2 (54). — С. 63–68.
7. *Дружинкина, Н. Г.* Социальная и эстетическая функции «новой» архитектуры в России 1920-х гг. // Русский логос-2: Модерн — границы контроля: мат-лы Междунар. философской конф., Санкт-Петербург 25–28 сентября 2019 г. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — С. 382–386.
8. *Ильина, Т. В.* История отечественного искусства: от креще ния Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для вузов / Т. В. Ильина, М. С. Фомина. — Москва: Юрайт, 2023. — 370 с.
9. *Искусство и рабочий класс* / авт. текста и сост. Е. В. Николаева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1983. — 253 с.: ил. 10. *Петр Вильямс: Живопись. Сценография.* — Москва: Советский художник, 1980. — 136 с.: ил.; 29 см. Библиогр.: с. 134
11. *Сидоров, А. АХРР* / А. Сидоров, В. Князева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1967. — 135 с., 5 л. ил.
12. *Черников, Я. Г.* Орнамент: композиционно- классические построения / Я. Г. Черников. — Москва: Сварог и К, 2007. — 200 с.: ил.

УДК 75.052:06.064 (=161.1) Деjneка

О. Н. Судакова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

СОВРЕМЕННЫЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. А. ДЕЙНЕКИ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Экспонирование наследия художника подразумевает актуальность культуры прошедших эпох для современной культуры. Руководители выставочных проектов определяют творчество А. А. Дейнеки как «и в контексте, и вне контекста» своего времени. Предметом настоящей работы стали художественные образы советской повседневности, интерпретированные кураторами выставок, искусствоведами и журналистами первой четверти XXI в. Цель статьи — провести искусствоведческий анализ фрагментов действительности, превращённых в событие средствами изобразительного искусства.

Ключевые слова: монументальное искусство, советская повседневность, А. А. Дейнека, выставочные проекты, искусство повседневности

Olga N. Sudakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

MODERN EXHIBITION PROJECTS OF WORKS BY A. A. DEINEKA AS A ARTISTIC REPRESENTATION OF SOVIET EVERYDAY LIFE

The exposition of the artist's heritage implies the relevance of the culture of past eras for modern culture. The leaders of exhibition projects define the work of A. A. Deinaki as «in and out of time context». The subject of this work is artistic images of Soviet everyday life, interpreted by exhibition curators, art historians and journalists of first quarter XXIst century. The purpose of the article is to conduct an art historical analysis of fragments of reality transformed into an event by means of fine art.

Keywords: monumental art, A. A. Deineka, everyday art, exhibition projects

Современному зрителю руководители культурных институций и кураторы выставочных проектов творчество советского художника А. А. Дейнеки (1889–1969) подают как явление, существующее «и в контексте, и вне контекста своего времени» (И. А. Припачкин); называют его «самым

современным из советских художников» (Е. В. Воронович) и «великим экспериментатором» (Е. В. Болдырева), сохранившим свою индивидуальность в эпоху идеологических догматов (С. И. Михайловский). И хотя, масштабные выставочные проекты работ мастера под наименованиями «Александр Дейнека. “Работать, строить и не ныть!”: живопись, графика, скульптура» (ГТГ, Москва, 2010 г.), «Александр Дейнека. Современный путь к модернизму» (Дворец экспозиций, Рим (Италия), 2011 г.), «Дейнека / Самохвалов» (ГВЗ «Манеж», Санкт-Петербург, 2019 г.), «Александр Дейнека. Над временем» (НГХМ, Новосибирск; ОГМИИ, Омск, 2023 г.), «Александр Дейнека. Искусство в поисках радости» (ККГ, Курск, 2023 г.), в первую очередь, выполняют мемориальную задачу, их общая направленность — вписать наследие советской эпохи в современный художественный контекст. Отсюда предметом настоящей статьи стали художественные образы советской повседневности, интерпретированные кураторами выставок, искусствоведами и журналистами начала XXI в., а целью — искусствоведческий анализ фрагментов действительности, превращённых средствами изобразительного искусства из ежедневного действия в событие. Материалом для статьи послужили научные тексты, художественная критика, интервью и видео-лекции с организаторами / кураторами выставок, а также каталоги выставок и музейных коллекций А. А. Дейнеки.

Повседневность, по утверждению исследователей, в рамках эстетики и искусствоведения традиционно могла быть представлена только теми видами искусства, которые эстетически организуют предметное и пространственное бытие человека — архитектура, прикладное искусство и дизайн. Однако в конце XX в. исследовательский вектор сместился в сторону изучения эстетических переживаний людей, занятых созданием «красивой, интересной и приятной жизни» [14, с. 73, 75]. Российская гуманитаристика, в свою очередь, применяя антропологический подход к изучению повседневности, вывела на первый план простого человека, его практики обустройства обыденной жизни, личных и общественных отношений, его будни и праздники, наполненные духом эпохи. Вследствие этого, музейные институции исследуют советскую повседневность через репрезентацию переживаний различными категориями людей конкретного факта/явления культуры, через осмысление обыденной жизни советского общества на материале судьбы отдельного человека [16, с. 84]. Таким образом, повседневность и экспозиционное пространство объединились на основе общих принципов изучения и показа исторических вех культуры. В результате, первая приобрела статус эстетической ценности, а музейные институции — отдельное направление в своей выставочной деятельности.

Алгоритм исследования повседневности, разработанный музеоведами, начинается с определения научного подхода к показу экспонатов, затем анализируется общая концепция экспозиционного пространства, далее

выявляются смыслы экспонатов, выступающие свидетелями и/или участниками повседневности. Музееведы подчёркивают, что в ходе научного анализа необходимо учитывать и профиль деятельности музейно-выставочной площадки [16, с. 84–85, 89]. Данную последовательность мы возьмём за основу, чтобы выявить фрагменты действительности, ставшие художественными образами культурно-исторической эпохи.

Известно, что художественное наследие «модерниста из соцреалистов» максимально музеефицировано, и его основными хранителями являются Курская картинная галерея, Третьяковская галерея (Москва), Русский музей (Санкт-Петербург). Следовательно, от руководителей и кураторов, обозначенных выше проектов, исходит основной поиск «вписывания» произведений А. А. Дейнеки в современную культурную ситуацию. Отметим ещё один момент, с которым при показе советской повседневности сталкивается художественный музей или галерея, а именно, повседневность в художественных произведениях (живопись, графика, скульптура и пр.) уже визуализирована художником, поэтому для руководителей музейных институций, кураторов проектов и критиков она изначально воспринимается как событие, требующее актуальной интерпретации.

Свой анализ выставочных мероприятий начнем с их наименований, ибо они служат первичным маркером репрезентации советской повседневности в экспозиционных проектах XXI в., посвящённых А. А. Дейнеке. И здесь сразу обращает на себя внимание тот факт, что кураторы в качестве советского культурного кода использовали лозунг, например, «Работать, строить и не ныть!» (2010), спортивное состязание как социалистическое соревнование «Дейнека / Самохвалов» (2019), заглавие литературного произведения или кинофильма — «Современный путь к модернизму» (2011), «Искусство в поисках радости» (2023), «Над временем» (2023). Таким образом, взращённый на рекламных слоганах современный зритель получает привычное короткое сообщение, которое объединяет его культуру повседневности с повседневностью, которая стала уже историей.

Журналистам в интервью, а зрителям в рамках образовательных программ и каталогах руководителей проектов и кураторы выставок рассказывали о концепциях экспозиций [2–5, 9–11]. Так, И. Лебедева и Е. Воронович (проект «Работать, строить и не ныть!») повседневность периода строительства социализма трактуют как время, которое не терпит «нытиков, слабую жизненную позицию», поэтому человек того времени «динамичный, сильный, мощный, волевой», а творчество А. А. Дейнеки способствует открытию «хорошо знакомого старого заново» [9]. В российско-итальянском проекте И. Лебедева и М. Лафранкони (выставка «Современный путь к модернизму») советскую повседневность трактовали как эпоху, рождающую оптимистических и интернационалистических творческих личностей, поэтому в соцреализме А. А. Дейнеки сегодня обнаруживаются художественные поиски итальянской группы «Новеченто». Следовательно, прошлое способно дать ответы на определённые

вопросы современности [6, 10]. В своём «экспериментальном» проекте С. Михайловский («Дейнека / Самохвалов») заложил идею спортивного поединка между двумя мастерами отечественной живописи, а шире между гг. Москва и Ленинград. Благодаря такому подходу, в советской повседневности выявлялись не только общие черты, но и различия, и то как последнее детерминировало рождение творцов [19]. В концепции первого сибирского выставочного проекта «Над временем» советская повседневность, по мнению куратора И. Цукановой, обладала эмоциональным и очень подвижным характером. Вследствие этого, зрителю было предложено самостоятельно интерпретировать смыслы повседневности, заложенные в произведениях А. А. Дейнеки, чтобы убедиться в современности его художественного языка [3–4, 12]. Курская картинная галерея в выставке «Искусство в поисках радости» преследовала идею показать повседневность, хотя и наполненную социальными потрясениями, но как оптимистичную и радостную, а также напомнить зрителю повседневные символы страны Советов, которые отсутствуют в современном бытии [5]. Таким образом, советская повседневность, зафиксированная А. А. Дейнекой в графике, живописи, скульптуре, мозаике и пр., предстаёт перед современным зрителем не столько как тяжёлое прошлое, а некий художественный конструкт со своим изобразительным языком.

Следует отметить, что репрезентация советской повседневности посредством экспонирования художественного наследия А. А. Дейнеки нашла своих критиков. В частности, проект Третьяковской галереи посчитали государственным заказом, а не требованием современности, что «лучший сталинский монументалист» и «самый убедительный советский мифотворец» в настоящем времени «словно официально назначен художником всероссийского артъединения», что его творчество идеально соотносится с постмодернистской парадигмой современного российского социума, поэтому произведения А. А. Дейнеки интересны любителям авангарда и любителям большого стиля, людям с культурной памятью и людям, придерживающимся здорового образа жизни [1, 7, 13–14, 18, 20]. Однако критикуя концепцию ретроспективного проекта «Работать, строить и не ныть», авторы встали на защиту творческого наследия художника, которое следует демонстрировать вдумчиво. Например, отрыв художника от эпохи, события которой он запечатлел в своих работах, может «свернуть художнику шею», а показ работ типа «Бой амазонок» (1947, ГТГ) — к потере Дейнекой статуса «гений» [1, 13]. Хотя другие проекты не подверглись критическому анализу, но сказанное наводит на мысль о том, что мифотворчество в современных выставочных проектах наносит ущерб художнику, музейной институции, зрителю, а также самой культурной памяти.

Структурирование выставочного пространства по основным темам, дань которым отдал А. А. Дейнека, способствует не только «прочтению» зрителем образа советской повседневности, но является одним

из экспозиционных приёмов из арсенала музейных работников. В целом, кураторы и критики выставочных проектов сходятся во мнении, что в работах художника событийный ряд повседневности наполнен трудом и отдыхом, собраниями и парадами, оздоровительными и спортивными мероприятиями (зарядка, эстафеты, пробежки), освоением воздушного, водного и земного пространств (самолёты, корабли, паровозы). Однако, некоторые критики считают, что данный образ повседневности фальшивый, ибо он не сочетает в себе трагизма эпохи, а показывает только «солнечный миф и пьяняще чистый воздух» [1, 14]. Отчасти с этим можно согласиться, но исследователи творчества художника сходятся во мнении, что мажорный образ повседневности, в которой есть страницы о гражданской и отечественной войнах, голоде и разрухе, одновременно обладает «мощной энергией, силой и искреннем восторгом перед жизнью» [5]. Отсюда, в качестве субъекта «оптимистической» советской повседневности на графических, живописных и мозаичных полотнах художник выводит «коллективного человека», который может принимать лик мужчины или женщины, взрослого или ребёнка, рабочего или колхозника, горожанина или сельского жителя, военного или гражданского человека, главное, чтобы в нём узнавался типаж человека страны Советов, а шире, нового человека. И, как следствие этого, новый человек обладает маскулинным телом («Футбол» (1924), «Бегунья» (1936), «После боя» (1944)), легко двигает вагонетки и добывает в шахтах уголь («На стройке новых цехов» (1926), «Шахтёр» (1925), болеет душой за урожай («Колхозная бригада» (1934)), в своих мечтах и свершениях парит над бездной («Будущие лётчики» (1938), «В воздухе» (1932)), радуется жизни («Раздолье» (1944), «В Крыму» (1956)) и уверенно смотрит в завтрашний день («Бригада на отдыхе» (1952)). Таким образом, обыденное событие, например, как девушки на картине «У моря. Рыбачки» (1956) развешивают на перекладине рыбу, собранную в пучки, художник с помощью композиции, колорита, света превращает в некое праздничное действие, а сами девушки кажутся уже богинями, вышедшими из моря.

Архитекторы и дизайнеры выставочных проектов продолжают идею оптимизма советской повседневности путём организации движения зрителя по экспозиции, а также с помощью цветового, мультимедийного и музыкального оформления. Так, в проекте «Работать, строить и не ныть!» (дизайнер Г. Синев) мозаичные панно «Сутки страны Советов» (1938), созданные по эскизам А. А. Дейнеки, воспроизводились в натуральных размерах с помощью мультимедийной инсталляции «Метро-комната» [9]. Динамизм итальянской выставки «Современный путь к модернизму» дизайнеры придали за счёт раскрашенных в разные цвета стен и стендов, на которых были размещены любимые советские типажы художника [10]. Санкт-Петербургский проект «Дейнека / Самохвалов» дизайнер А. Горланов буквально решил как спортивное мероприятие. Зрителя встречал огромный экран с кадрами кинохроники шестивей

физкультурников, пространство для образовательных программ было стилизовано под трибуну для болельщиков, а заканчивалась экспозиция фрагментом футбольного поля с искусственным покрытием, воротами и мячом [16]. Сибирский проект «Над временем» охватывал два города, а дизайн экспозиции в Новосибирском художественном и Омском областном музеях был детерминирован картинами, которые уже между собой связывались цветом и ритмом, хронологию зритель выстраивал самостоятельно. Омский музей дополнительно окрасил стенды и стены экспозиции в коричневый, красный и фиолетовый цвета [3]–[4]. Проект «Искусство в поисках радости» продолжил идею, которая была предложена сибирским зрителям, разница заключалась в том, что экспонаты находились в родных стенах — Курской картинной галереи [5]. Таким образом, организаторы выставок творческого наследия А. А. Дейнеки стремятся погрузить зрителя в советскую повседневность, используя современные технологии экспонирования художественного материала.

В завершении следует сказать, во-первых, проанализированные выставочные проекты состоялись и стали материалом как для искусствоведов, так и для музееведов; во-вторых, творческое наследие мастера (графика, живопись, скульптура, мозаика и др.) собрано и оформлено в каталогах; в-третьих, наделение любого фрагмента повседневности художественным содержанием, преобразование натуры в соответствии со своими мировоззренческими представлениями о «вечном лете», «новом человеке», «идеальном устройстве мира» позволяют художнику вступать в диалог о поэзии жизни с нынешним поколением; и, наконец, показ повседневных событий страны Советов через призму оптимизма А. А. Дейнеки — это только один из способов показать время через работы художника.

Литература

1. *Агунович, К.* Самый убедительный советский мифотворец // Афиша: медийно-сервисная платформа о развлечениях и культурном досуге горожанина в XXI века. — 2010. — 3 марта. — URL: <http://www.vremya.ru/2010/44/10/249731.html> (дата обращения: 20.09.23).
2. *Александр Дейнека:* каталог / вступ. ст. И. Припачкин. — Курск: Полстар, 2019. — 176, [1] с.: ил.
3. *Александр Дейнека.* Над временем: выставка // Новосибирский государственный художественный музей: [сайт]. — URL: <https://www.nsartmuseum.ru/exhibitions/id/493> (дата обращения: 23.09.23).
4. *Александр Дейнека.* Над временем: выставка // Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля: [сайт]. — URL: <https://vrubel.ru/exhibition/vystavka-dejneka> (дата обращения: 23.09.23).
5. *Александр Дейнека.* Искусство в поисках счастья: выставка // Курская государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки: [сайт]. — URL: <https://deinekagallery.ru/news/2475> (дата обращения: 23.09.23).

6. *Бодэ, А.* Алессандро ди Дейнека — мастер «римской школы» // ARTхроника. — 2011. — 1 апреля. — URL: <http://artchronika.ru/gorod/алессандро-ди-дейнека-мастер-«римс/> (дата обращения: 28.12.23).
7. *Васильева, Ж.* Ретроспектива Александра Дейнеки — в Третьяковской галерее // Российская газета. — 2020. — 18 марта. — URL: <https://rg.ru/2010/03/18/deineka.html> (дата обращения: 28.12.23).
8. *Воронович, Е.* Александр Дейнека: научно-популярное издание / Е. Воронович. — Москва: ГТГ, 2017. — 48 с.
9. *Янкина, С.* Выставка А. Дейнеки открылась в Третьяковской галерее // РИА Новости. Культура: [сайт]. — 2010. — 16 марта. — URL: <https://ria.ru/20100316/214806075.html> (дата обращения: 29.12.23).
10. *Выставка А. Дейнеки открылась в Риме* // РИА Новости. Культура: [сайт]. — 2011. — 18 февраля. — URL: <https://ria.ru/20110218/335738105.html> (дата обращения: 29.12.23).
11. *Дейнека* / Самохвалов: каталог. — Санкт-Петербург: Манеж, 2020. — 592 с.: ил.
12. *Денисов, М. Е.* Александр Дейнека. Шедевр на краю умывальника: онлайн-лекция // Курская государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки: [сайт]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rLiJxwmHc-Q> (дата обращения: 23.12.23).
13. *Дьяконов, С.* Форрест Гамп советского закала // Коммерсант. Власть: [сайт]. — 2010. — № 11. — С. 45. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1333963> (дата обращения: 28.12.23).
14. *Лазарев, М.* Александр Дейнека: художник во времени // Третьяковская галерея: журнал: [сайт]. — Москва. — 2011. — № 30. — URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/aleksandr-deineka-khudozhnik-vo-vremeni> (дата обращения: 28.10.23).
15. *Лелеко, В. Д.* Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. — Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2002. — 320 с.
16. *Логвинова, Е.* Дейнека vs Самохвалов: битва титанов // Культура: газета: [сайт]. — 2019. — 19 ноября. — URL: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/297332-vyssshaya-liga> (дата обращения: 30.12.23).
17. *Манохина, А. Д.* Культура советской повседневности в экспозициях исторических музеев Санкт-Петербурга / А. Д. Манохина // Вопросы музеологии. — 2018. — Т. 9. — Вып. 1. — С. 83–92.
18. *Толстова, А.* Ударник художественного труда // Коммерсант. — 2010. — № 46. — 8 марта. — С. 14. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1338316> (дата обращения: 28.12.23).
19. *Шкуренок, Н.* Социалистическое соревнование на выставке // The Art Newspaper Russia: [сайт]. — 2019. — 18 ноября. — URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/7548> (дата обращения: 30.09.23).
20. *Хачатуров, С.* Всё наше. Александр Дейнека как символ национального артефакта // Время новостей. — 2010. — № 44. — 18 марта. — URL: <http://www.vremya.ru/2010/44/10/249731.html> (дата обращения: 28.12.23).

**МЕЖДУ АФИШЕЙ И ВИТРИНОЙ: А. ДЕЙНЕКА
И ЛИТЕРАТУРА ЕГО ВРЕМЕНИ**

В свете теоретических представлений об интермедialности (Р. Якобсон, О. А. Ханзен-Лёве) графика и живопись А. А. Дейнеки сопоставляются с художественной словесностью своего времени. Обнаруживаются точки схождения работ художника с поэзией В. Маяковского, прозой М. Зощенко, Е. Замятина, Ю. Олеши, А. Платонова — не столько на тематическом уровне, сколько на уровне приема (динамичность композиции, фактурность, монтаж, мультиперспективность и др.) и художественной программы, проективности. На примере работ 1930-х гг. Дейнеки и Платонова прослеживается механизм трансформации авангардных приемов в иллюстративную нарративность и мифологизм соцреализма.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, М. Зощенко, Е. Замятин, А. Платонов, живопись, авангард, «сдвиг», соцреализм, литература, интермедialность

Galina N. Boeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**BETWEEN THE POSTER AND THE SHOWCASE: A. DEINEKA
AND THE LITERATURE OF HIS TIME**

In the light of theoretical ideas about intermediality (R. Jacobson, O. A. Hanzen-Löwe), the graphics and paintings of A. A. Deineka are compared with the artistic literature of their time. Points of convergence of the artist's works with poetry by V. Mayakovsky, prose by M. Zoshchenko, E. Zamyatin, Yu. Olesha, A. Platonov are found — not so much at the thematic level as at the reception level (dynamic composition, texture, editing, multi-perspective, etc.) and the art program and the projectivity. The example of the works of the 30s by Deineka and Platonov traces the mechanism of transformation of avant-garde techniques into illustrative narrativism and mythologism of socialist realism.

Keywords: A. A. Deineka, M. Zoshchenko, E. Zamyatin, A. Platonov, painting, avant-garde, «shift», socialist realism, literature, intermediality

Поиск параллелей между творчеством А. А. Дейнеки и современной ему словесностью предпринимался неоднократно — и на уровне тематики, и — реже — на уровне практикуемых приемов. Однако зачастую параллели между визуальным, явленным в живописи и графике художника, и вербальным в стихах и прозе лишь обозначаются. Для более обоснованного сопоставления такого рода следует опереться на новейшие научные представления в области интермедиальности. Здесь нам пригодится несколько основополагающих идей.

О. А. Ханзен-Лёве выделяет следующие типы и виды интермедиальных корреляций: на уровне мотивов, конструктивных принципов и концептуальных моделей [11, с. 40–41]. В первом случае, речь идет о семантических мотивах — архетипах, символах, иконограммах, эмблемах и т. д.), а также о нарративных и дескриптивных (или дискурсивно-абстрактных) мотивах. Во втором — о «сдвигологии», «фактуре» и всякого рода приемах, например, монтаже. Наконец, третье — общность «художественной программы», объединяющей, например, разные виды искусства авангарда.

Еще одно важное для нас основание — взаимодействие всех медиа (живописи, литературы, фотографии, кино и пр.), объединение их в интермедиальную систему. Причем в каждую эпоху, по мысли Р. Якобсона, побеждает та или иная медийная доминанта: в реалистическую — литература с ее нарративностью, в символистскую — музыкальность, в авангарде — живопись, в соцреализме — довербальный мифологизм, внешне оперирующий нарративами [12, с. 120].

Опираясь на приведенные идеи, наметим несколько интермедиальных параллелей между графикой и живописью Дейнеки и литературой его эпохи.

Ранние работы Дейнеки неоднократно ассоциировались со стихами В. Маяковского, но зачастую — лишь в аспекте образности и настроения (пример такого рода: «Поэтические образы, эмоциональный строй “Левого марша” (1918) Маяковского нашли себе сотоварища в изобразительном искусстве [9]»). Подмечалась и общая для раннего творчества Маяковского и Дейнеки «поэтизация индустриального мира» [2, с. 255]. Однако в свете изложенных выше идей стиль поэта и художника можно сблизить как общее стремление к футуристическому сдвигу, динамической композиции, акцентации фактуры — т. е. как воплощение главных визуальных принципов авангарда. Констатация новаторства Дейнеки как мастера сверхдинамической композиции в искусствоведческих работах стало общим местом, однако и в новейших исследованиях о раннем Маяковском подмечаются такие свойства его поэтики, как «пересоздание мира», моделирующее «новую позицию “я”» [3, с. 590], активная роль «динамического принципа композиции и смелости художественных ассоциаций» в передаче «реальности... в ее собственной готовности измениться» [3, с. 590]. Т. е. налицо та самая «сдвигология», о которой пишет Ханзен-Лёве.

Остановимся на менее очевидной параллели — между ранней графикой Дейнеки журнального периода и рассказами М. Зощенко, пожалуй, одного из самых популярных прозаиков начала 20-х гг. Тематическое сходство здесь налицо: и писатель, и художник стремятся запечатлеть новые типы раннесоветского времени — пролетария в его новом социальном статусе, нэпмана, да и просто обывателя в изменившихся культурных реалиях и иной социально-политической ситуации. Однако и здесь можно говорить о стилистическом родстве: Зощенко своей новаторской сказовой манерой стремится осуществить формальный «сдвиг», применяя в изображении уличных и коммунальных сцен оптику отстранения; сходный прием использует Дейнека в своей графике, добываясь максимальной динамичности и необычности ракурсов, «сдвигая» «прямую» точку зрения («мультиперспективность»). Добавим, что Дейнека стремится к созданию «орнаментального силуэта», играя контрастами в пространстве белого листа. Ученик В. Фаворского, он таким образом одновременно и продолжал традицию, и вписывался в общий для авангарда тренд на активную роль фактуры, подчиняющейся пластическим задачам.

Примечательно, что и Зощенко, и Дейнека балансируют на очень зыбкой границе с гротеском, не впадая в него и, более того, всячески отрицая сатиричность своих произведений. Оба они честно пытаются отразить новую реальность новым художественным языком и декларативно причисляют себя к творцам пролетарского искусства. Зощенковский сказ и авангардная оптика Дейнеки — следствие их проективных установок на отражение новых социальных отношений и выработку адекватного художественного языка. Как пронцательно подмечает И. Аксенов в своей работе о Пикассо, автономизация «фактуры» в живописи авангарда происходит из повседневных наблюдений над двумя чрезвычайно обыденными вещами — витриной и афишей» [1, с. 55]. В случае Дейнеки «работают» оба фактора: его работы — это и свойственный авангарду жизнотворческий пафос «переделки» человека («афиша»), и — особенно с 30-х гг. — демонстрация успехов социалистического строительства («витрина»).

Заметим кстати, что установка на синтез художественных средств, характерная для Дейнеки на протяжении всего его творчества, крайне актуальна в литературных эстетических манифестах 10–20-х гг. Прежде всего уместно вспомнить главного вдохновителя и учителя литературной группировки «Серрапионовы братья», в сфере влияния которой находился Зощенко, — Е. Замятина, автора оригинальной концепции синтетизма как слияния реализма и символизма. Вчитаемся в следующую характеристику: «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше — но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков — всегда целое» [6, с. 169]. Несмотря на инаковость терминологии, нетрудно уви-

деть в этой декларации желание Замятина утвердить как художественный принцип новой прозы именно «сдвиг», динамику — и на уровне сюжета, и в стиле. Прекрасной иллюстрацией «синтетизма» Замятин считает портреты Ю. Анненкова, которого некоторые современники воспринимали как «испорченного реалиста» [6, с. 61]. Осуждая чистую беспредметность абстракционистов и радикальную заумь футуристов, Замятин призывает как к «логически необходимому методу» к «смещению планов для изображения сегодняшней, фантастической реальности» [5, с. 169] — т. е. именно к «сдвигу», а не к отказу от фигуративности, или смене «приема», если вспомнить определение искусства формалистами (В. Шкловский). Его собственный стиль в прозе можно определить как яркий образец экспрессионизма («любимый» замятинский знак препинания — тире, обозначающий «сдвиг» в воплощении неустойчивой, полной временных и плоскостных разломов картины мира).

Неоднократно исследованная тема спорта в творчестве Дейнеки — и особенно его страсть к изображению динамических ракурсов футболистов и спортсменов, конечно, вызывает в памяти ключевую сцену в бестселлере 1927 г. — романе Ю. Олеши «Зависть». Как справедливо замечает Т. Тимакова в своей монографии о футболе, «математически невозможный» полет Володи Макарова в игре можно счесть экфрасисом к любой из работ Дейнеки, начиная с его «Футбола» (1924) и всех последующих [10]. «Игроки застыли, застигнутые неожиданностью. Картина поля, зеленая и пестрая, все время двигавшаяся, теперь разом окаменела. Так разом останавливается фильм в момент разрыва пленки, когда в зал уже дают свет, а механик еще не успел выключить света, и публика видит странно побелевший кадр и контуры героя, абсолютно неподвижного в той позе, которая говорит о самом быстром движении» [7, с. 93]. В этом описании игры примечательно сравнение с кинематографом, который в 1920-е гг. стал одним из ведущих медиа и вдохновил формалистов на многие заключения, повлияв на последующие исследования в области интермедиальности. Т. Тимакова в уже упомянутой монографии высказывает предположение, что именно одна из работ Дейнеки могла послужить претекстом к стихотворению Н. Заболоцкого «Футбол» (1926). Для нас же важно отметить это схождение как типологическое, характерное для раннесоветской эпохи, которая не только пропагандировала здоровый образ жизни строителя социализма, но и диктовала определенную эстетику изображения спортивного тела. Так «афишность» незаметно переходила в «витринность».

Одна из самых важных параллелей в контексте нашей темы связана с прозой А. Платонова. Начнем с того, что А. Дейнека и А. Платонов (А. П. Климентов) — ровесники (род. в 1899 г.) и почти земляки: художник — уроженец Курска, а писатель — Воронежца. Оба по происхождению пролетарии: родились в семье железнодорожников, получили «прививку» технического образования, что на всю жизнь определило их

интерес к технике, совпав с пафосом эпохи и повлияв на мировоззрение и творчество. Оба горячо приняли новый социальный строй и стали его адептами, а во время «Великого перелома» с неизбежностью пошли — с разной степенью успешности — по единственно возможному для советского художника пути соцреализма. Дейнеке формализм долго не могли простить (история с его увольнением и критикой), однако на этом пути он все же завоевал славу Мастера. А вот Платонов так и не смог стать «своим» для власти, которая в его странных героях, изъясняющихся странным языком, увидела отражение авторского инакомыслия. Платонов был уже при жизни отлучен от читателя, и возвращение его книг произошло только спустя десятилетия.

Для нас сейчас важна пережитая Дейнекой и Платоновым трансформация авангардных практик в соцреалистический метод. В одной из своих ранних работ называя живопись авангарда «идейной живописью», Р. Якобсон имел в виду ее «заданность», «сделанность», «алгебраичность» — однако соцреалистическое письмо предполагало уже заданность не идейную, а идеологическую и требовало иного арсенала художественных средств. Если воспользоваться типологией В. Паперного, то речь идет о переходе от «Культуры-1» (авангарда) к «Культуре-2» (тоталитарное искусство) [8]. Если же вспомнить о «медиальной доминанте» эпохи (Р. Якобсон), то в соцреализме она отменяется, уступая место принципам иерархии, предписания и господства. Отменяется и утопическая проективность авангарда — на смену ей приходит установка на вечность и мифологизацию, внешне обставляемые как реалистическая нарративность и «ренессанс иллюстративности» [11, с. 397], победа образов над без-образностью.

В свете сказанного многие работы Дейнеки 1930–1950-х гг. («Мать» (1932), «На женском собрании» (1937), «Оборона Севастополя» (1942), «Эстафета» (1947) и др.) можно интерпретировать как иллюстрации к застывшему мифу о счастливой жизни, репрезентацию «фабул» и «образов» — матери, женщины, героя и др. Неслучайны переключки многих картин Дейнеки с произведениями Платонова того же периода, акцентированными аналогичные образы.

Важно отметить и функциональность многих произведений Дейнеки с точки зрения публичной трансляции идеологии (панно, плафоны и т. п.), их наглядность в качестве демонстрации идеала. Литература в эпоху соцреализма по-прежнему оставалась важным медиумом, а писатели рассматривались как «инженеры душ человеческих» (по выражению, ошибочно приписываемому Сталину). Вот только произведения Платонова не смогли должным образом выполнять эту функцию. Достаточно вспомнить роман «Счастливая Москва», создававшийся им в начале 1930-х гг. и оставшийся незавершенным (опубликован только в 1991 г.): задуманный как история счастливой девушки, «удочеренной» советской властью, он по законам художественной логики привел к противоположному эффекту.

Самым же наглядным примером типологического схождения Дейнеки и Платонова — при разности конечного художественного эффекта — можно счесть их произведения, посвященные одному и тому же событию — обороне Севастополя. Одноименная картина Дейнеки 1942 г. восходит до мифологизации героизма защитников города, представляя их былинными богатырями, противостоящими врагу. Платонов же в своем рассказе «Одухотворенные люди» (1942), тоже прибегая к мифологизации (мотив жизни в смерти, образ земли, в которую уходят погибающие и пр.), добивается максимального удаления от идеологической нагрузки изображаемого. Платоновские герои, «одухотворенные Лениным и Сталиным», предстают, скорее, мучениками, «одухотворенными» своей утопической мечтой о всеобщем счастье на земле. Средствами слова, не прибегая к пропагандистской риторике, «витринного эффекта» достичь не удастся.

Добавим, что стопроцентным соцреалистом не стал и Дейнека: меняется эпоха — меняются и оптика, и контекст восприятия его наследия. В этой связи неудивительно появление работ, в которых исследуется влияние на его манеру стиля ар деко [4].

Итак, с опорой на теорию интермедиальности, наблюдения над тематически-стилевыми особенностями графики и живописи Дейнеки в контексте современной ему словесности приводят к заключениям о типологическом, конвенциальном родстве визуального и вербального.

Литература

1. *Аксенов, И. А.* Пикассо и окрестности: с 12 меццотиногравюрами с картин мастера / И. А. Аксенов. — Москва: Центрифуга, 1917. — 62 с.
2. *Аронов, В.* Поэтика техники в творчестве Александра Дейнеки / В. Аронов // Дейнека. Графика: подарочное издание. — Москва: Интерросс, 2009. — С. 255–240.
3. *Большухин, Л. Ю.* «А вы могли бы?» Маяковского как «рубежный» текст / Л. Ю. Большухин, М. А. Александрова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. — 15 (4). — С. 590–604.
4. *Добрыднева, А. С.* Творчество А. А. Дейнеки в контексте стиля ар деко / А. С. Добрыднева // Концепт: философия, религия, культура. — 2020. — 4 (3). — С. 168–175.
5. *Замятин, Е. И.* О синтетизме / Е. И. Замятин // Собр. соч.: в 5 томах. — Т. 3: Лица / сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. — Москва: Русская книга, 2004. — С. 164–172.
6. *Исаков, С.* Рецензия на: Юрий Анненков. Портреты / текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова. Изд. «Петрополис». — 172 с. // Книга и революция. — 1923. — № 1. — С. 59–62
7. *Олеша, Ю. К.* Зависть / Ю. К. Олеша // Зависть; Ни дня без строчки. — Рига: Лиесма, 1987. — С. 7–101.
8. *Паперный, В.* Культура Два / В. Паперный. — Москва: Новое литературное обозрение, 2022. — 416 с.

9. *Рымишина, Т. А.* Сравнительный анализ произведений художника А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928) и «Оборона Севастополя» (1942) / Т. А. Рымишина // Бизнес и дизайн ревю. — 2016. — Т. 1, № 2. — С. 9.
10. *Тимакова, Т.* «Вратарь, не суйся за штрафную» / Т. Тимакова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 448 с.
11. *Ханзен-Лёве, О. А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава). — Москва: РГГУ, 2016. — 450 с.
12. *Якобсон, Р.* Доминанта // Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. — Москва: Гнозис, 1996. — С. 119–125.

УДК 76.03/09:82–1/29 (=161.1) Дейнека

Е. Г. Фиртич

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ ГРАФИЧЕСКИМИ ФОРМАМИ А. А. ДЕЙНЕКИ

Графическое наследие А. А. Дейнеки детерминирует его актуализацию в современных художественных формах. Предметом работы стало словесное художественное творчество отечественных поэтов. Цель — визуализировать взаимосвязь между графическими выразительными средствами, разработанными А. А. Дейнекой, и поэтическими конструкциями произведений, созданными поэтами XX и XXI вв.

Ключевые слова: А. А. Дейнека, графические формы, поэтическое высказывание, Д. Б. Воденников, В. В. Маяковский

Elizaveta G. Firtich

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE DESIGN OF A POETIC UTTERANCE USING GRAPHIC FORMS OF A. A. DEINEKA

Graphic heritage of A. A. Deineka determines its maintenance in modern artistic forms. The subject of the work is the verbal artistic creative work of national poets. The goal is to visualize the relationship between graphic expressive means developed by A. A. Deineka, and poetic constructions of works created by poets of the 20th and 21st centuries.

Keywords: A. A. Deineka, graphic forms, poetic utterance, D. B. Vodennikov, V. V. Mayakovskiy

Графическое наследие А. А. Дейнеки детерминирует его актуализацию в современных художественных формах. Регулярные выставки работ художника, современные исследования разных аспектов его творчества указывают на неугасающий интерес к его творческому наследию [8, с. 66–67]. Об особенностях художественного стиля художника высказывались многие отечественные и зарубежные авторы. В частности, Н. Г. Панова отмечает, что формирование творческого метода художника и основных его приемов началось с графических работ. А. В. Губко подчёркивает, что именно графические работы художника являются ключом к пониманию его индивидуального почерка [2, с. 3]. К. Кэр, исследуя журнальную графику художника, приходит к выводу о том, что А. Дейнека работал в «поле

советского модернизма» [5, с. 140]. В своём эссе А. Ковалев продолжает эту мысль, утверждая, «что мощная экспрессия Дейнеки сильно перехлёстывает все интенции американских socialrealists» [3, с. 66]. Однако, предметом настоящей работы стало словесное художественное творчество отечественных поэтов, а её целью — поиск взаимосвязи между графическими выразительными средствами, разработанными А. А. Дейнекой, и поэтическими произведениями произведений, созданными поэтами XX и XXI вв. Материалом для подготовки текста послужили графические работы художника, созданные для журналов «Безбожник у станка», «У станка», «Красная нива», «Прожектор», «30 дней», «Смена», «Даешь», а также поэтические произведения В. В. Маяковского и современного поэта Д. Б. Воденникова.

Один из вариантов подхода к исследованию художественного наследия А. А. Дейнеки предложил директор Курской картинной галереи Игорь Припачкин. Он посоветовал рассмотреть работы художника в бинокль, ибо при максимальном приближении каждый фрагмент предстаёт перед исследователем или зрителем как самостоятельное, композиционно безупречное, тщательно проработанное произведение [3, с. 20]. Другим качеством творческого метода художника, по мнению искусствоведов, является использование уже созданного сюжета в других работах и других масштабах. Так, одну из иллюстраций детской книжки Н. Асеева «Кутерьма» (1930), где девочка смотрит в окно на морозную улицу, А. А. Дейнека повторил через год в станковом листе, а в 1933 г. уже в картине маслом. Движения лыжников, изображенные в другой иллюстрации той же книжки, можно увидеть в картине «Лыжники» (1931) [3, с. 130]. Таким образом, найденный художником графический прием впоследствии переводился с малого рисунка уже в масштабную картину. Следует отметить и тот момент, что перенос графического рисунка в живописное полотно предполагал точное повторение деталей сюжета. Объяснение подобному явлению Ю. Герчук находит в отсутствии индивидуальности героев, поиске некоего собирательного образа, социально положительного или отрицательного типажа [3, с. 132]. Возможно также, что поиск художественного идеала новой России обусловил художника обратиться к античности, где значительной чертой искусства было отсутствие индивидуальности у персонажей.

Если обратиться к анализу композиционных особенностей творчества А. А. Дейнеки, то здесь искусствоведы отмечают его «нетрадиционные» для журнальной графики композиционные решения. Художник, чтобы придать фигурам динамическое соотношение, вынужден размещать их на плоскости двумя энергично действующими группами [7, с. 17]. Как пишет Н. Г. Панова, подобная композиция, построенная на диагональном решении движущихся групп, присутствует в рисунке «Наша взяла. Поднимаем производство» (1924), выполненном художником для журнала «Безбожник у станка» [7, с. 17]. Искусствоведческий анализ работ, созданных худож-

ником для журнала «Дашь», выявил влияние художественной политики журнала — создания летописи трудового и героического быта советской России посредством черно-белой фотографии, на композиционные решения рисунков А. Дейнеки [3, с. 72]. Снимки, сделанные А. Родченко и другими фотографами, представляли собой не только серии покадровых изображений индустриальных и сельскохозяйственных процессов, но и необычные ракурсы, сделанные с «неожиданно близкого расстояния» [5, с. 140].

Таким образом, искусствоведы, изучающие творческое наследие А. Дейнеки, пришли к выводу о заимствовании у коллег-авангардистов, а именно у фотографов, композиционных приёмов. С этим выводом солидарен и А. Ковалёв, который утверждает, что жёсткие, почти невозможные ракурсы и прямолинейные композиционные конструкции, ставшие «фирменным» стилем А. Дейнеки, напрямую связаны и с фотографиями и коллажами как Александра Родченко, так и других авангардных фотографов [3, с. 72]. Необходимо отметить, что заимствованный художником приём был им переосмыслен и переработан. Сочетание массивных форм и мельчайших деталей, обобщённость и динамичность, монументальность и экспрессия, подчёркивают искусствоведы, сформировали авторские художественные методы, которые художник применял не только в графических работах, но и живописных полотнах, поэтому его работы всегда были продуманы по композиции и ритму [7, с. 16].

Далее мы попробуем приложить к визуальному анализу поэтических строк отечественных поэтов разных исторических эпох охарактеризованные выше приёмы А. А. Дейнеки. В поэтическом высказывании мы наблюдаем схожие композиционные повторы, в частности, рефрены. Автор поэтического произведения подчеркивает основную мысль своего текста, выделяет главное, будто бы масштабирует свое слово: так же, как А. А. Дейнека играет с формами своих графических работ. В творчестве В. Маяковского этот художественный метод ярко прослеживается в произведении «Послушайте!» (1914). Ф. Пицкель называет обобщенный образ Вселенной «самым характерным образом у Маяковского».

Подобно тому как Дейнека стремился изобразить совершенного и яркого «человека будущего», так и Маяковский желал «противопоставить себя природе и проникнуть в тайну укрощения жаоса» [4]. Оба художника размышляют о вечном, грядущем, недостижимом, используя схожие художественные приемы, но в разных видах искусства. В стихотворении «Черновик» (2006) Д. Воденникова также обнаруживается повтор, правда с небольшим изменением формы: «Живи, по возможности радостно. / И ничего не бойся» в начале текста и «Так что постарайтесь жить — по возможности — радостно, / будьте, пожалуйста, счастливы и ничего не бойтесь / (кроме унижения, дряхлости и собачьей смерти, / но и этого тоже не бойтесь)» [1].

Эти строки сначала появляются в письме, которое читает лирический герой, а в конце стихотворения масштабируются в некое напутствие, ад-

ресованное всем людям на планете. Обобщенные образы автора («один», «второй», «четвертый») многозначны: мы не знаем даже их имени, но слышим самое важное, что они хотят сказать в своей жизни:

*«Здравствуйте, — скажет один. — Я единственный в этой стране
защищавший поэзию от унижения,
наконец-то готов подписаться под тем, в чём меня упрекали:
— Да, это всё не стихи,
это мой живой, столько-то-летний голос,
обещавший женщине, которую я любил, сделать ее бессмертной,
а не сумевший сделать ее даже мало-мальски счастливой...» [1]*

Анализируя композицию поэтического высказывания, мы в первую очередь думаем о сюжетной линии, о построении повествования. Однако если обратить внимание на то, как поэт с точки зрения композиции преподносит сам текст, его графический облик, можно проследить на первый взгляд едва уловимые «дополнительные» смыслы и авторские акценты. Многим известный «лестничный» почерк В. В. Маяковского дополняет его смысловую динамику. Графический облик текста синтезируется с его содержанием: мы видим короткие, прерывающиеся строчки — так прерывисто дышит лирический герой, который «врывается к Богу». Этот композиционный прием также, как и у А. А. Дейнеки, создает ритм, дополняет восприятие смысла произведения.

Графический язык Д. Воденникова красочен и самобытен: в стихотворении «Черновик» мы наблюдаем и выделение строк, и отдельных слов курсивом, и непредсказуемой длины строку, и фразы, написанные прописными буквами. Мысль автора, сложная, многоуровневая и образная раскрывается в графических приемах, к которым поэт может обращаться интуитивно. Когда автор переходит к курсиву, он будто бы меняет интонацию, когда пишет прописными буквами — его голос становится громче.

Говоря о тематике произведений А. Дейнеки, хотелось бы обратить внимание на его стремление эстетизировать повседневность. В его графике, изображающую действительность, были встроены идеи прогрессивного светлого будущего: это были иллюстрации мечты — авторской и отчасти народной. Здоровые, спортивные рабочие — это своего рода попытка эстетизации труда, художественное видение действительности.

Схожий приём можно наблюдать в рассматриваемом стихотворении В. В. Маяковского: образ Бога в произведении имеет черты дейнековских рабочих. Поэт создает осязаемый образ того, что живет в сознании человека как нечто недосигаемое и возвышенное, создает его будто бы похожим на читателя. В. Перцов в своей работе также отмечает, что Маяковский «очеловечил» нашу планету, и ввел абстрактно-гуманистические образы «в контекст эпохи». Он замечает в поэте «личную сопричастность ко всему, что происходит на земле», говорит о «всечеловеческом масшта-



Ил. 1. Композиционная взаимосвязь между графикой А. Дейнеки и стихотворением Д. Воденникова

бе видения и изображения действительности» автором [4]. Эстетизация действительности способна выражаться в различных художественных приёмах. Так, Д. Б. Воденников сравнивает погибших людей с ягодами земляники:

*Потому что всех тех, кто не выдержал главную битву,
кто остался в Париже, в больнице, в землянке, в стихах под Мо-
сковой,
все равно соберут, как рассыпанную землянику,
а потом унесут — на зеленых ладонях — домой. [1]*

Произведенный анализ графического наследия А. Дейнеки позволяет выделить методы и приёмы, применимые при художественном проектировании поэтического высказывания. Рассмотренные в статье методы художественного проектирования актуальны применительно к поэзии различных лет: вне зависимости от тематики, авторства и даты написания. Таким образом, графические формы А. А. Дейнеки, помимо культурно-исторического интереса к наследию художника, приобретают актуальность с точки зрения метода, подхода к графическому решению поэтического текста.



Илл. 2. Композиционная взаимосвязь между графикой А. Дейнеки и стихотворением В. Маяковского

Литература

1. *Воденников, Д. Б.* «Черновик»: [персональный сайт поэта Дмитрия Воденникова]. — URL: http://vodennikov.ru/poem/chernovik_polnostju.htm (дата обращения: 25.11.2023).
2. *Губко, А. В.* Проблемы творческого поиска в графике А. А. Дейнеки (по материалам неопубликованного семейного архива художника): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / А. В. Губко. — Москва, 2005. — 26 с.
3. *Дейнека, А. А.* *Графика* / А. А. Дейнека. — Москва: ИНТЕРРОС, 2009. — 496 с.
4. *Космические образы в поэзии В. В. Маяковского. Часть 1* // MicroAnswers: [сайт]. — URL: <http://answers.hintfox.com/article/kosmicheskie-obrazi-v-majakovskogo-chast-1.html> (дата обращения: 20.11.2023).
5. *Кэр, К.* «Цветные картинки» в азбуке коммунизма. Дейнека и Родченко в журнале «Даешь» / К. Кэр // *Искусствознание*. — 2017. — № 2. — С. 140–167.
6. *Маяковский, В. В.* «Послушайте!» // РуСтих: [образовательный портал]. — URL: <https://rustih.ru/vladimir-mayakovskij-poslushajte/> (дата обращения: 25.11.2023).
7. *Панова, Н. Г.* Художественно-композиционные особенности творчества А. А. Дейнеки в контексте развития советского искусства 1920–1930-х гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Н. Г. Панова. — Москва, 2004. — 26 с.
8. *Работать, строить и не ныть!* Александр Дейнека. Живопись. Графика. Скульптура // *Бурение и нефть*. — 2010. — № 5. — С. 66–67. — EDN MNITDJ.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 75.03:7.067 (=161.1) Ivanov
В. П. Сысоев
Москва, Россия
Российская Академия искусств

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ГЕНИЙ ВЕЛИКОЙ РОССИИ К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА СССР В. И. ИВАНОВА

Анализируя творчество В. И. Иванова автор акцентирует внимание на среде, в которой проходило его становление, на художниках внутренне близких его мироощущению, таких как А. А. Дейнека, А. А. Пластов, П. Д. Корин, М. В. Нестеров, А. Н. Самохвалов и др., для которых характерна глубокая укорененность в историческом опыте своего народа. В заключение подчеркивается, что произведения В. И. Иванова не стали реликвией из недавнего советского прошлого, они продолжают жить в настоящем, способствуя глубокому пониманию Родины, не переставая оказывать эстетическое воздействие на духовную жизнь современного общества.

Ключевые слова: В. И. Иванов, советское искусство, образ Родины, крестьянская тема, реалистическая традиция

Vladimir P. Sysoev
Moscow, Russia
Russian Academy of Arts

THE ARTISTIC GENIUS OF GREAT RUSSIA ON THE CENTENARY OF THE BIRTH OF THE PEOPLE'S ARTIST OF THE USSR VICTOR I. IVANOV

Analyzing the creativity of V. I. Ivanov, the author focuses on the environment in which his formation took place, on artists who are internally close to his worldview, such as A. A. Deineka, A. A. Plastov, P. D. Korin, M. V. Nesterov, A. N. Samokhvalov, etc., who are characterized by deep rootedness in the historical experience of their people. In conclusion, it is emphasized that the works of V. I. Ivanova did not become a relic from the recent Soviet past, they continue to live in the present, contributing to a deep understanding of the Motherland, without ceasing to have an aesthetic impact on the spiritual life of contemporary society.

Keywords: Vladimir Ivanov, Soviet art, the image of the Motherland, peasant theme, realistic tradition

В потоке живого, образного искусства важную роль играют художники, призванные самой историей решать масштабные задачи эпохи, реалистические завоевания которых служат надежным оплотом подлинной культуры будущего. Одним из таких создателей собственной школы высокой правды, выработавших свой неповторимый подход к эстетической форме является, московский живописец Виктор Иванович Иванов, в год своего столетнего юбилея продолжающий писать картины, ничем не уступающие классическим шедеврам прошлого. О достоинствах живописи мастера будет сказано ниже, но на одну особенность художественных творений мастера хотелось бы обратить внимание уже в начале данного текста. Предельную убедительность и высшую достоверность в раскрытии сущности отдельного явления ему удастся сочетать с духовным усилием, приоткрывающим завесу над сокровенными тайнами всего человеческого бытия.

В определенной степени своеобразии творческой индивидуальности Иванова мешало разглядеть в ней свойства прирожденного классика, творца всеобъемлющих произведений, с наглядной очевидностью и социальной характерностью воплощающих великие истины, вечные ценности, соизмеримые понятиям добра, красоты, сотворенного счастья, отвечающие на культурные запросы людей разных этнических групп, любого времени и социального статуса. Возможно подобная коронация вообще не случилась, если бы дело касалось изобретений в сфере технического мастерства художника и не была бы обеспечена достоинствами иного порядка, образным воссозданием мирового целого, открытием непреложной правды народного бытия.

Судьба благоволила Иванову, становление его творческой личности проходило в благоприятной обстановке духовного подъема, вызванного великой Победой, растущим авторитетом советской державы в послевоенном мире. Сформированная созидательной деятельностью нравственная атмосфера наступившей эпохи способствовала развитию цельного, здорового мировоззрения, породила в среде творческой молодежи особую настроенность, заражала горячим стремлением выразить смысл, живую душу новой реальности, содействовать своими откровениями свершениям правды и справедливости. У новых художников желание вступить в честный бескомпромиссный диалог со временем трансформировалось в идеи и формы современного эпического реализма, побудило к перенастройке тональности изобразительного языка к внесению в его интонационно-ритмическую структуру активно, зримо проявляющей себя организующей воли, строгой, упорядочивающей дисциплины индивидуального стиля. В картинах молодых возросло значение плоскости, более решительно проступит на поверхность эстетическая функция красок и линий, заметнее стали конструктивные особенности формального строя изображения.

Происходившие изменения в системе пространственных отношений, пропорций не означали того, что живописцы перестали использовать для передачи трехмерной действительности законы классической перспективы, систему глубинных измерений. Несмотря на отсутствие в структуре образа признаков «натуральной» иллюзорности, живописцы новой волны находили технические средства, позволявшие зрителю почувствовать полноценную глубину небесного и земного пространства, получить ясное представление о реальном объеме вещей.

Важной особенностью творческой практики художников, внутренне близких Иванову, была их глубокая укорененность в историческом опыте своего народа. Отсюда увеличение эстетической дистанции между естественным обликом натурального мотива и его художественной версией на холсте приводило к высокой концентрации в образе самобытных черт реальности, усилению выразительных свойств национального колорита и местного типажа. Сосредоточенные в памяти великой нации непреходящие ценности служат Иванову надежным ориентиром в определении эстетической границы творческой свободы и личной самостоятельности.

В произведениях, посвященных русскому крестьянству, мастер в полной мере реализовал свои представления и новаторские устремления. На протяжении веков сохранявший стержневые основы трудовой уклад сельских тружеников казался ему изначально благим и праведным, исполненным внутреннего благородства и мудрой целесообразности, созвучной универсальной сообразности природы. В создании образа он исходит из объективных данных конкретной модели, наделяет образ чертами портретного сходства. В его концепциях человека земли нередко слышатся отзвуки тотального эпического настроения, улавливается голос гармоничной действительности, обустроенной согласно желаниям сердца. В картине «Рязанские луга» (1967–1967, ГТГ) перед нами предстаёт идеально-прекрасная сцена поздней сенокосной страды, участницы которой молодые крестьянки, вооруженные граблями, готовятся включиться в заряженную праздничной энергией коллективную работу. В облике персонажей не трудно узнать характерные приметы граждан конкретной страны, представительниц древнего крестьянского сословия. В какой-то момент начинает казаться, что изображенная на первом плане группа девушек исполняет обрядовый танец, что сообщает действию привкус былинного эпоса, окрашенной в лирические тона эстетически заражительной сказочности. Тот крестьянский мир, что снабжал Иванова драгоценным жизненным материалом в наши дни трансформировался в новое состояние со своими отличными от прежних времен специфическими особенностями. Как и всегда в последние годы художник много пишет с натуры, не склонен прибегать к вымышленным ситуациям и выдуманым комбинациям форм. Все необходимое для создания полнокровного, художественного образа он черпает из сердца истинной реальности, дополняя при необходимости зримую структуру творения ранее испытан-

ными переживаниями, впечатлениями от увиденного в детстве и юности. Значительная сумма выразительных качеств заключена в индивидуальном стиле художника. Соотнесенная с конкретной реальностью она формирует поток ассоциаций, расширяющих смысловые рамки изображения.

Ментально, методологически мощное, истинное творчество Иванова соизмеримо с высшими достижениями мирового и отечественного искусства, образный строй которых отвечает требованиям достоверности, вероятности, высокой формы и неисчерпаемой идейно-смысловой глубины. По признанию самого Иванова его особенно интересовало искусство, близкое ему своим общественным дыханием, преуспевшее в правдивом отображении небывалой советской действительности. В своих публичных выступлениях последних лет он справедливо указывает на растущую творческую актуальность советской художественной классики. С возникшей исторической дистанции ему ясно видятся условия и факторы, определившие уникальную и одновременно всечеловеческую природу гуманистической культуры социалистической эры. К этим главным началам и принципам творческой практики советских художников следует отнести тесную органическую связь с народной жизнью, присущую им потребность и профессиональную возможность выражать в образной форме квинтэссенцию бытия, зримый сплав сокровенных человеческих мыслей и чаяний. Получивший лучшее в мире художественное образование Иванов питал живой интерес к богатствам, заключенным в эстетической памяти традиционных видов и жанров искусства, не остерегался сравнивать результаты собственной практики с неисчерпаемой сущностью шедевров прошлого. Великие произведения подводили к мысли, что изобразительная деятельность не замыкается на сфере прекрасного, является своеобразным тиглем, в котором происходит синтез разных сторон и граней действительности, взаимодействуют, становятся единым сплавом разные свойства вещей и человеческих характеров. Принцип множественности, на котором зиждется истинная полнота образного содержания оберегает автора от сползания в салонную красоту и не менее ущербную карикатурность. Иванов раньше искусствоведов заговорил о величии и непреходящем значении советской художественной эпохи, несущей в себе бесценный опыт создания всеобъемлющих образов человека и стоящей за ним эпохи. Вероятно, будет уместно обозначить ряд художественных творений, которые могли послужить художнику ориентирами в нахождении общих принципов и базовых основ своего индивидуального стиля. По его собственным словам фундамент нового реализма, заложенный выдающимися мастерами в предвоенные десятилетия, служил опорой для развития пластического мышления и масштабного мировидения у художников, идущих на смену старшим. Социалистическое искусство представляется Иванову целостным феноменом, выдвинутым естественным ходом истории, идеями нового социального гуманизма, основанного на принципах товарищеского сотрудничества всех слоёв

общества и творческой активности свободной, духовно раскрепощенной личности. Сложившийся в советском искусстве тип художественного мышления и восприятия действительности был тесно связан с практикой социалистических преобразований, вобрал в творчески усвоенном виде опыт великих русских реалистов XIX столетия.

Назовем некоторые образцы из бесспорного с точки зрения Иванова ряда шедевров недавнего прошлого, давших мощный импульс развитию советского искусства в целом. В своих публичных выступлениях художник в качестве абсолютной вершины советской монументальной пластики часто упоминает знаменитую статую В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937), в которой, по его мнению, с неотразимой художественной силой воплощена суть жизненного процесса, коренным образом поменявшего судьбу и способ существования целого народа, создавшего условия для формирования нового человека с богатым внутренним миром, окрыленного живой мечтой, заряженного энергией судьбоносного деяния, борьбы за коллективные интересы.

Своим эмоциональным настроем, по мнению Иванова, мухинскому творению близок архитектурно-художественный ансамбль подземного вестибюля станции метро «Маяковская», за вычетом позже добавленных деталей, завершённый накануне войны с фашисткой Германией. Его авторы художник А. А. Дейнека и архитектор А. Н. Душкин создали классический по стилю, современный по духу подземный дворец, совершенные формы которого служат вместилищем лучших свойств человеческого естества, воплощают в эстетически преображенном виде глубинную суть исторического бытия советской страны. Все тридцать три мозаичных панно, смонтированных в предусмотренные архитектором потолочные ниши, насыщены динамичными сюжетами, взятыми из жизни современной молодежи, готовой штурмовать небо («Перелет через полюс», (1938)), возделывать землю, строить заводы и домны, добывать уголь и необходимую производству руду, соревноваться в силе, ловкости на стадионах («Прыжок лыжника» (1938)) и водных станциях («Прыжок в воду парня и девушки» (1938)), защищать рубежи обновленного Отечества. В образной плоти мозаик сведены воедино разнородные свойства живой материи, приведены к напряженному равновесию борения противоположных начал и разнонаправленных сил. Иванову созвучен проистекавший из самой сути событий и героических деяний людей возвышенный драматизм содержания и формы таких дейнековских картин, как «Оборона Петрограда» (1928, ЦМВС РФ) и «Оборона Севастополя» (1942, ГРМ).

В картине К. С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара» (1928, ГРМ) Иванова восхищает искусно выстроенная драматургия образа, позволившая возвести личную трагическую судьбу героя в ранг общечеловеческого представления о величии подвига самопожертвования во имя общего дела. Не случайно в центральной группе смертельно раненого комиссара и поддерживающего тело командира молодого бойца угады-

ваются общие структурные особенности пьеты, на протяжении веков сохранявшей устойчивые признаки и отстоявшиеся значения. Полную глубокой эмоциональной выразительности пластическую формулу взаимодействия узловых фигур картины Петрова-Водкина невозможно приравнять к удачной вариации типовой композиционной схемы. Найденное художником образное решение вечной темы представляется настолько свежим, неожиданным, актуальным для текущего исторического момента и многих эпох, что мысль о каком-то рецептурном подходе к раскрытию темы большого социально-этического звучания отпадает сама собой. Драматически напряженную идеальность содержанию полотна сообщает личное изобретение автора, сферическая перспектива, усилившая эффект колеблющейся земной коры, вызванный согласно авторской версии некогда пережитым землетрясением, но согласно его же замыслу, обращенному в картине в яркое олицетворение процесса обновления духа и плоти человеческого бытия.

Творческая практика Иванова даёт немало примеров убедительного решения важной для всех этапов развития советского искусства проблемы положительного героя, героя сложного, многомерного, чей внешний и внутренний облик являет собой сплав разных качеств и свойств, способных многое поведать о судьбе, роде занятий, жизненном окружении человека. К началу дебютной поры художника советские живописцы скопили значительный опыт в создании правдивых образов юного поколения, в силу возраста, восприимчивого к свежим идеям, масштабным жизненным перспективам и целям. Дух времени, характер общественных отношений накладывают отчетливую печать на облик его представителей, вносят неповторимые штрихи в мимику и выражение лиц, сказываются на манере поведения.

Среди образов строителей нового мира Иванов выделяет образцы, в которых портретные черты индивидуальной модели слиты с хорошо различимыми признаками нового человека, которому принадлежит будущее. Как правило, это человек рабочих профессий, связанный с промышленным производством, сельским хозяйством, добычей и переработкой ископаемых, укреплением оборонной мощи страны, овладением полезными знаниями и культурными ценностями, накопленными человечеством. Не всегда герой нового эпоса отличался сложностью характера, шекспировской полнотой черт, но наиболее удачные образы молодых современников несли в себе осязаемый заряд новой душевности, необычайно свежего ощущения жизни, высокой мотивированности в поступках и действиях. К произведениям, позволяющим осознать нравственную перемену, произошедшую в человеке социалистической эры Иванов относит живописные работы, входящие в золотой фонд советской художественной классики. По мнению мастера такие одухотворенные образы, созданные в минувший век, как «Делегатка» (1927, ГТГ) Г. Г. Рязского, «Мать» (1932, ГТГ) А. А. Дейнеки, «Портрет композитора С. С. Прокофьева» (1934, ГТГ)

П. П. Кончаловского, «Девушка в футболке» (1932, ГРМ) А. Н. Самохвалова не воспринимаются реликвией прошлого, продолжают активную жизнь в сознании наших современников, сплетают судьбы ушедших поколений с судьбами живущих сегодня. Эффект сближения эпох, единения современных людей с представителями предшествующих поколений по мнению Иванова можно наблюдать в картине Б. В. Иогансона «Рабфак идет» (1928, КМРИ). Её герои — студенты «рабочего факультета» одного из московских вузов широко шагают по аллее городского сквера с едва зазеленевшими кустарниками и деревьями. Молодая девушка и двое её спутников охарактеризованы с проникновенной теплотой и ясным пониманием стоящих за ними жизненных реалий. Из образного состояния изображенных героев можно «вычитать» романтические порывы и настроения, двигавшие творцами новых форм бытия в конце двадцатых годов прошлого столетия, ощутить созидательную направленность их веры и воли.

В послеоктябрьский период, отмеченный резким ускорением социальной динамики, жизнестроительных процессов широкое распространение в искусстве получили сюжеты с интенсивно развивающимся действием. При этом кардинально изменилась семантика движения действующих лиц. К примеру, русские передвижники великолепно изображали многолюдные шествия и процессии. У великих мастеров, таких как И. Е. Репин или В. И. Суриков подобные динамичные сцены всегда наполнены глубоким философским смыслом, граничащим с критикой существующих устоев. Движения фигур в картине «Рабфак идет» окрашены в светлые, жизнеутверждающие тона, излучают энергию людей, устремленных к заветным рубежам достойного существования.

В общественных событиях постреволюционного времени была своя живительная сила, способствовавшая обновлению, неуклонному росту идейно-творческого потенциала искусства. Примером тому служит эволюция творчества ряда крупных русских живописцев, создававших шедевры в предреволюционный период, в годы реализации «красного проекта», ощутивших потребность вступить в активный диалог с новой реальностью, выразить свое отношение к проблеме, волнующим большинство современников. И здесь в памяти сразу возникают проникновенные образы ярчайшего представителя русской реалистической школы М. В. Нестерова. Его главные достижения советской эпохи связаны с жанром портрета. Он изображает людей, наделенных талантом, исполненных гордого достоинства, способных творить новое, необходимое для развития народа и каждой отдельной личности. Характеризуя портреты Нестерова, Иванов отмечает присущий их автору дар глубокого вживания в избранную модель, способность посредством совершенной цветопластики свести воедино самобытные, единственные в своем роде черты конкретной индивидуальности и особенности исторического существа, несущего на себе печать духовного развития всего человечества.

Подлинной одухотворенностью, тонкой эмоциональной настроенностью волнует портретный образ лауреата Нобелевской премии И. П. Павлова (ил. 3) (Нестеров М. В. Портрет академика И. П. Павлова, 1935. Холст, масло, 83 × 121. ГТГ). При всем несомненном сходстве с оригиналом, он выведен за пределы индивидуального бытия, предлагает нам модель универсального существования на пределе творческих сил и возможностей. Вглядываясь в живое лицо портретируемого, улавливая специфические особенности фигуры еще раз убеждаешься, что индивидуальное, особенное не противостоит идеальному и всеобщему, под напором живописной стихии образует единое целое, в котором одни ингредиенты акцентированы как более значимые и ведущие, другие обозначают признаки, дополняющие центральный смысл изображения. Среди черт, определяющих смысл и психологическую выразительность лица, доминируют оценочные штрихи, дающие представление о высшем предназначении человеческой личности, обязанной заботиться о чистоте, благородстве своих помыслов и поступков, ответственной за все происходящее в земной жизни, отдающей себя созиданию общего блага.

На достижение эффективной насыщенности психологического содержания нацелена динамическая структура нестеровских портретов хирурга С. С. Юдина (ил. 4) (Нестеров М. В. Портрет С. С. Юдина, 1935. Холст, масло, 80 × 97. ГТГ), живописцев П. Д. и А. Д. Кориных (1930, ГТГ), скульпторов И. Д. Шадр-Иванова (1934, ГТГ) и В. И. Мухиной (1940, ГТГ). Ощущаемое в обрисовке моделей скрытое благоговение перед созидательной силой таланта и дерзновенным порывом творческого духа обусловлено глубоко личными, интимными причинами. По словам Нестерова, взяты за разгадку тайны индивидуальности истинных героев эпохи его побудила сильная личная симпатия к хорошо знакомым ему людям, осознанное желание предложить новому обществу достойный образец для подражания. При этом ему было известно, что судьба каждого из них была насыщена контрастами жизни, историческими изломами и социальными потрясениями. Каждый из них прошел через серьезные испытания, требовавшие ответственного выбора, осознанной ориентации на определенные ценности и нравственные принципы. Образным строем портретов Нестеров утверждает здравую мысль — крупная личность всегда в движении, в приобретении новых качеств и свойств, но в любой исторической ситуации и при всех изменениях сохраняет верность первоосновам своего естества. Отправным побудительным стимулом для ее практической деятельности служит неумное желание изменить мир к лучшему, приблизить час торжества гуманной человечности, расширить временные и пространственные границы плодотворного существования. Общей чертой для всех названных портретов является включенность изображенных лиц в творческий процесс, присущая их активному внутреннему состоянию и мирским деяниям живописная идеальность, освященная любовным отношением к миру поэтическая аура.

Советским живописцем, продолжившим в новых условиях духовную линию русского искусства Иванов считает ученика Нестерова, Павла Дмитриевича Корина. На выработанный им способ интерпретации внутренней природы человека чувственно уловимую печать наложили социальное происхождение художника из среды палехских иконописцев, его глубокая приверженность христианским идеалам и ценностям. По разумению мастера человек сложен, многогранен, его личное и общественное бытие разнообразно и многомерно, охватывает множество сторон и аспектов, выходящих за рамки искусства. В образном содержании художественных творений самого мастера наряду с моментами, обеспечивающими изображению эстетическую привлекательность, присутствуют элементы, обнажающие социальную сущность жизненных явлений, заряженные проблемностью, указывающие на то, что бытийное пространство не слишком приспособлено для всеобщего примирения и райского блаженства, непрерывно пополняется новыми оппозициями и конфликтами. Как истинный классик Корин творил собственную художественную вселенную по законам красоты и гармонии, пленяющую своей прекрасной жизненностью, богатством поэтических ассоциаций с разными, нередко контрастными сторонами человеческой жизни. Именно такой философской глубиной отличается содержание законченного эскиза незавершенного эпического полотна Корина «Реквием. Русь уходящая» (ил. 5) (Корин П. Д. Реквием, 1935–1959. Бумага, гуашь, темпера, 65 × 107,5. ГТГ), повествующего в красках и линиях о драме сословия, оказавшегося в переломный момент истории на положении изгоя, лишённого перспектив полноценного существования. Созданные портретные образы близки оригиналам, потрясают мощью и глубиной запечатленных человеческих характеров, способных сопротивляться разрушительной силе внешних обстоятельств («Митрополит Трифон» (1929); «Молодой иеромонах Алексей» (1931), обе — ГТГ), наделенных твердыми моральными принципами и понятиями («Схимница» (1930, ГТГ)). Задуманной многофигурной картине, изображающей шестие людей, сопричастных общим невзгодам и бедам, предшествовала большая подготовительная работа, в процессе которой возник обширный цикл концептуально оформленных портретов служителей русской православной церкви, представляющий собой правдивый документ сложных психологических коллизий серьёзного времени. Оставляют неизгладимый след в памяти поражающие силой духа и воли образы отца и сына в одноименном парном портрете Корина («Отец и сын (Сергей Михайлович Чураков и Степан Сергеевич Чураков)» (1931, ГТГ)). Их живое бытие протекает в бесконечных измерениях и пространствах, взывает к совести действующих поколений, побуждает по существу разобраться в хитросплетениях современной жизни, подводит к осознанию собственного «я» и своего места в окружающем мире. Художник обращается к нам не только от своего имени, но как бы от лица всей человеческой семьи, поднимает

вопросы, касающиеся духовно-нравственного состояния любого народа, каждой нации (ил. 6) (Корин П. Д. Молодой монах — отец Федор, 1932 г. Холст, масло, 196 × 73,5. ГТГ).

Вслед за своим учителем Корин продолжил работать над образами людей, составляющих цвет советской интеллигенции довоенной поры. Назовем наиболее известные образцы портретной живописи Корина: «А. М. Горький» (1932, ГТГ), художники: «М. В. Нестеров» (1939, ГТГ), «М. С. Сарьян» (1956, ГТГ), артисты: «Л. М. Леонидов» (1939, ГТГ), «В. И. Качалов» (1940, ГТГ), ученый «Н. Ф. Гамалеи» (1941, ГТГ), «Маршал Г. К. Жуков» (1945, ГТГ). В каждом из названных портретов перед нами яркая, самобытная личность со своим неповторимым складом ума и богатым внутренним миром, благодаря собственной гениальности и подъёмной силе нового общества, совершившая дерзновенный прорыв в неведомое, духовно и нравственно обогащающее все человечество.

Мысленно представив отобранный временем идеальный ряд портретов лучших людей органически целостной эпохи социалистического реализма, мы оказываемся в компании героев, сущность которых позволяет погрузиться в глубину могучего исторического потока, составить верное представление о неповторимых особенностях и смысловой неисчерпаемости советского художественного сознания. Своей целью это сознание имело построение нового мира, создание общества активной, радостной солидарности, торжествующей человечности.

Вызванное нескончаемым потоком новых явлений и жизненных ситуаций решительное расширение сюжетно-тематического репертуара социалистического искусства поставило перед художниками ряд эстетических и формальных проблем, требовавших определенной корректировки норм и правил классического изобразительного языка. Мастера, работавшие и достигавшие высоких результатов в русле академической традиции, ощутили необходимость внести определенные коррективы в исторически сложившиеся универсальные принципы конструирования художественных произведений, в пределах допустимых границ видоизменить эстетические параметры жизненной красоты и гармонии, заново приспособить специфические возможности той или иной жанровой структуры к творческим нуждам и задачам эпохи. Только выдающимся мастерам было по силам создать новую форму, отвечающую реальной сложности обновленной действительности. Те крупные художники, которым это удавалось, порой не стремились растворить свои формальные изобретения в структуре произведения. К примеру, Дейнека доводит до физической осязательности участие цвето-пластики, ритма, метрики в создании образа. Пластов старался не акцентировать в картине специфических сторон «технологии» несмотря на то, что последние целенаправленно «работают» на воплощение ёмкого образного содержания. Подобно Дейнеке Иванов также склонен к обнажению формального приёма и эллиптической форме изложения темы. В обоих случаях способ воплощения натурального материала про-

диктован тяготением авторов к особому типу изображения, основанному на слиянии и взаимопроникновении разных жанрово-видовых форм живописи. Своими основными характеристиками данная разновидность близка эстетическим и структурным особенностям монументального панно, балансирующим на границе наделенного глубиной трёхмерного мира и выходящего на первый план линейно-геометрического начала. Оба художника изыскиваются сжатым, лаконичным языком, осуществляют генерализацию искомого смысла путём укрупнения пропорций, подчиняют соположение фигур и предметов на плоскости четко выстроенному ритмическому рисунку.

В совершенстве владеющий живописной техникой Пластов предпочитает не избегать глубинных измерений вещей и пространства, целиком отдаётся магическому чуду жизни, всем существом погружен в таинственный, многообразный мир окружающей природы и свободную от всяких примесей сферу крестьянского быта (ил. 2) (Пластов А. А. Сенокос, 1945. Холст, масло, 197 × 293,5. ГТГ). Если по форме Иванов имеет немало общего с дейнековским способом отображения реальности, то по содержанию при всех различиях в живописном претворении жизненного материала ему ближе идейно-смысловая направленность пластовского творчества. В картинах обоих крестьянская масса предстаёт единой, братской семьёй, веками испытанной опорой Отечества. Ветер революции видоизменил традиционный уклад русского крестьянина, сделал присущее ему чувство коллективизма более сознательным и всеобщим. То, что одна и та же модель человеческого общежития может быть воплощена разными способами, свидетельствует сравнение близких по теме картин Пластова «Колхозный праздник» (1937, ГРМ) и Иванова «Под мирным небом» (ил. 8) (Иванов В. И. Под мирным небом, 1982. Холст, масло, 209,5 × 357. ГТГ). В обоих случаях перед нами правдивые картины мира, в которых логика искусства не противоречит логике жизни, собственные закономерности обеих инстанций выступают единым фронтом, создают условия для проникновения в сердце подлинной действительности. Мера условности, использованная обоими авторами в интерпретации массовой сцены, позволяет зрителю устанавливать прямая, непосредственный контакт с действием, происходящим на полотне. Персонажи «Колхозного праздника» — знакомые Пластову односельчане, люди разных возрастных групп, молодые и юные соседствуют со старейшинами; за насыщение праздничного стола по нынешним временам скромной провизией отвечают местные крестьянки из числа тружениц недавно созданного колхоза. В организации фигур и деталей мастер отчасти использует принцип живого, естественного развития жизненной ситуации. Словно подводя итог личным наблюдениям, Пластов писал: «На таких вот пирах сам черт не поймет, где самое главное и важное, и, что надо смотреть прежде всего. Шум, толчая, гам, песни. Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту...

Каждой детали мне хотелось придать ту правдивость и занятность, какая в природе всегда присутствует...» [2, с. 407].

Существует мнение утверждающее, что погруженные в подвижную, изменчивую стихию события персонажи, не располагают зрителя к длительному общению и «вживанию» в их внутреннюю природу, статичное, неизменное положение фигуры для этого лучше подходит. С другой стороны, в момент восприятия видим героев пластовской картины неподвижными, в настоящем времени. Другое дело, что это выхваченное из жизненного потока статичное мгновение потенциально чревато динамичным развитием, как в прошлое, так и будущее. В мимике лиц, блеске живых глаз, пластическом строе фигур участников крестьянской трапезы под открытым небом нетрудно уловить выразительные штрихи, позволяющие почувствовать динамику времени, движение скрытых, невидимых сил человеческой души. И в дальнейшем Пластов не станет ограничивать живописный «рассказ» о судьбе героев рамками современности. Развернутое на полотне действие обладает признаками поэтического сказания о земле обетованной, на которой издревле живут радушные, трудолюбивые люди, верные заветам, обычаям предков, искренне верующие в неодолимую силу человеческого единства.

Впервые сюжет картины «Под мирным небом» (1982, ГТГ) привлек внимание Иванова в 1966 г., однако на тот момент он не показался мастеру философски значительным, способным взволновать, увлечь обширную аудиторию, ощущавшую себя органической частью своего народа, вполне искренне разделявшую передовые идеалы времени. В те годы жизнь на селе была ключом, служившие художнику источником возвышенных тем и замыслов, расположенные рядом с Окой деревни Исады, Красный Яр были полны молодёжи, необычное оживление царило в местных школах; переживший войну и послевоенную разруху здешний колхоз богател и отстраивался.

Обозначившиеся в восьмидесятые годы тревожные тенденции общественной жизни, актуализировали содержание отложенной картины. Иную окраску обрел собранный подготовительный материал в виде натуральных этюдов и зарисовок. Воображению Иванова рисовался образ живой, полнокровной человеческой общности, в которой человек ощущает себя частью природного мира, существом встроенным в гармоничную, строго упорядоченную систему беспредельного космоса.

Иванову не свойственно изображать человеческую психологию как текучий, развивающийся процесс, полный отголосков разнородных чувств и переживаний. Его в большей степени интересуют коренные свойства характера, родовые, наследственные черты, определяющие судьбу личности. Яркая, переливчатая живописность пластовских картин основана на тончайших градациях цвета и едва уловимых изменениях тона, передаёт пульсацию душевной жизни модели, формирует общее центральное настроение картины, насыщенное качественными оттенками и восхо-

дящими к психологическому началу вибрациями. Колорит пластовских картин включает вариации цвета и тона, связывающие изобразительную пластику с необъятным миром музыки, исходящей из глубин звучащей материи, созвучных музыкальным формам оркестровых произведений.

В своей творческой практике Иванов оперирует излюбленными цветовыми гармониями и свето-теневыми модуляциями, сопряженными с конкретными жизненными ситуациями и явлениями. Желаемого результата художник достигает экономными средствами, суммируя в образной плоти картины выразительные качества природы и человека, идеальные представления о том, как следует обустроить мир и каким он является на самом деле. Используемые мастером краски, линии, приёмы свето-теновой моделировки формы волнуют нас в той мере, в которой выявляют самое важное и существенное, что есть в человеке и общественной жизни. При всей идейно мотивированной новизне творческие завоевания Иванова свободно вписываются в традицию русского классического реализма, давшего бесценные примеры глубокого познания феномена индивидуального бытия в сочетании с успешными поисками новой плодотворной универсальности самобытного образа.

Вытекавшие из монументально-эпического склада художественного мышления Иванова образные возможности отвечали его стремлению и способности возводить жизненные явления, ставшие объектом творчества, в достоинства общечеловеческой ценности. В его картинах обычные бытовые эпизоды и действия обретают зримое значение всеохватывающего процесса. При этом внешне статичное положение участников сцены, благодаря скрытым моментам динамики аккумулирует в себе мощную энергию развития, направленную во вне. Эту вовлеченность неподвижных форм в движение планетарного целого мы можем наблюдать в картинах «Человек родился» (1969, ГРМ), «На Оке» (1972, ГТГ), «Полдень» (ил. 7) (Иванов В. И. Полдень, 1962–1966. Холст, масло, 194 × 193. ГТГ), «Николай Иванович Тимохин» (1998, РГОХМ им. И. П. Пожалостина), «Семья. 1945 год» (1957–1964, ГРМ), «Ледоход» (1987, ГРМ). В интонационно-ритмическом строе названных работ звучит музыка необъятного мироздания, царит просветленная, дающая силу атмосфера, навеянная великолепием окружающей вселенной, целительным дыханием своей земли, родного неба, материнской духовной почвы. В облике героев многих картин Иванова различимы черты устоявшегося за века эволюции человеческого гено типа, вобравшего характерные особенности коренных жителей рязанского края, издревле населявших здешние места, продолжающие жить и сегодня. Под натиском неизбежных перемен их современное бытие все больше отдаляется от исходной первоосновы, отступает в сферу «дорогих воспоминаний», поэтических аналогий, обретает немного сказочную форму народной легенды, вневременного мифа, эпического сказания.

В картинах мастера последних лет образно-пластическая реализация крестьянской темы не стала слабее, менее убедительной, возможно не-

сколько изменилась тональность трактовки окружающей жизни. Бодрый жизнеутверждающий пафос произведений минувшего века сменился более мечтательным настроением, эмоциональными проекциями, обращенными в недавнее прошлое крестьянского сословия. Отмеченные изменения в структуре авторского мироощущения не ослабили привычного стремления мастера к открытию подлинной сущности жизненных явлений. Для определения стиля Иванова на всех этапах его творческой деятельности как нельзя лучше подходят слова великого Гете: «... Стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах» [1, с. 401].

Рассмотрение связанных общей темой картин Пластова «Сенокос» (1945, ГТГ), Иванова «Косцы» (2005, РГОХМ им. И. П. Пожалостина) не только рельефно выявляет особенности индивидуальных стилей авторов, но и делает ясно различимым водораздел между двумя равновесными направлениями в советской реалистической живописи, проходящий по линии способа изображения, архитектоники образа. В мировоззренческом плане оба направления обнаруживают несомненную типологическую общность. Обратимся к примерам. В пластовской картине коллективное действие наделяется признаками интенсивного фабульного развития, внутренне и структурно увязано с трёхмерным миром одухотворенной природы. Исполненное ослепительной, божественной красоты зрелище выстроено по законам пространственной перспективы, представляет собой яркий фрагмент вселенского ландшафта, подобный земному раю, сопредельный пространству безграничного космоса. Наличие на первом плане фигур вносит в образное состояние сюжета осязаемые выразительные штрихи, напоминающие о реальности преодоленного зла.

Все четверо участников сенокосной страды, хорошо знакомые автору жители села Прислониха, из-за возрастных ограничений не попавшие на фронт, но при этом сполна изведавшие тяготы военного лихолетья. В один ряд с седовласыми косарями встали подростки. По словам Пластова война унесла жизни многих односельчан: «Кто покрепче, был в армии. Но несказанно прекрасное солнце, изумруд и серебро листья, красавицы березы, кукование кукушек, посвисты птиц и ароматы трав и цветов — всего этого было в преизбытке» [2, 411]. Базирующаяся на тончайших градациях цвета и тона живописная форма картины великолепно приспособлена для передачи зримых и невидимых свойств материального мира путем опосредствования, через механизм чувственных реакций, зрительных ассоциаций, мысленных сопоставлений. Преступая к реализации замысла, художник ясно представляет себе целое, хорошо чувствует всеобщую связь явлений в природе и обществе, но при этом охотно использует в обрисовке вещей и явлений целую гамму занятых, содержательных деталей, «говорящих» подробностей. В антураже картин Пластова не бывает лишних подробностей, каждая деталь необходима, подчинена художественной трансформации, активно участвует в форми-

ровании многослойной бытийной среды (ил. 1) (Пластов А. А. Фашист пролетел, 1942. Холст, масло, 133 × 179. ГТГ).

Мастер больших форм Иванов скуп на мелкие частности. Впрочем, иногда сценическая драматургия образа требовала от него введения в предметный состав изображения бытовых подробностей, вещественных знаков, наряду с основными элементами выявляющих ценностное начало в структуре конкретной жизненной ситуации. Тому пример предметный антураж картины «Семья. 1945 год» (ил. 10) (Иванов В. И. Семья. 1945 год, 1957–1964. Холст, масло, 175 × 254. ГРМ), свидетельствующий о взаимопроницаемости монументальных и станковых видов искусств. Немало хлопот художнику доставляла образно-стилистическая увязка детали с живым организмом художественного творения, как известно, весьма привередливого в отношении особенностей, образующих его элементов. Так ушло немало времени, прежде чем висящие на стене в картине «Человек родился» детские пинетки обрели форму, звучащую в унисон с окружающей средой и характерным эстетическим обликом остальных частей композиции. Перепробовав в качестве натуры немало образцов детской «экипировки» он остановился на самом простом, аскетичном варианте детских пинеток, сработанных безымянным народным умельцем в давние времена. Идеально выстроенная комбинация больших и малых форм в работах мастера подчинена строгим законам метрики. Их телесная структура пластична, является полюсом конденсации выразительных качеств живописной фактуры.

В сравнении с пластовским «Сенокосом» эстетическая структура картины Иванова «Косцы» сильнее дистанцирована от естественного облика людей и вещей, но при этом повышает уровень типизации природных явлений и человеческих особей. Этот эффект генерализации индивидуально-начала, заключенного в природе и человеке, до обобщающей формулы всечеловеческого бытия можно наблюдать в картине «Косцы». Строгая, лаконичная манера изображения фигур и ландшафта была предопределена характером взятого жизненного материала. В отличие от Пластова, писавшего свой сенокос летом 1945 года, когда природа сверкала на солнце яркими красками, радовала «цветами и травами в рост человека», Иванов запечатлел эпизод поздней сенокосной страды, традиционно наступавшей в конце августа и сопровождавшейся менее яркими проявлениями природы. Такой выбор был не случаен, отвечал эстетическим предпочтениям художника, его врожденной привычке сосредотачивать внимание на тектонике земного рельефа и цветных силуэтах деревьев, людей, животных, обретавших под кистью художника образное значение. На формальном уровне он сохраняет определенное равновесие между глубиной и плоскостью, в каких-то случаях с перевесом в сторону трёхмерности вещей и пространства. Особенности содержания других картин — «Похороны в Исадах» (1962–1983, РГОХМ им. И. П. Пожалостина), «Полдник» (1962–1966, ГТГ), «В Кафе «Греко» (ил. 9) (Иванов В. И. В кафе «Греко»,



Ил. 1. Пластов А. А. Фашист пролетел, 1942. Холст, масло, 133 × 179. ГТГ



Ил. 2. Пластов А. А. Сенокос, 1945. Холст, масло, 197 × 293,5. ГТГ



Ил. 3. Нестеров М. В. Портрет академика И. П. Павлова, 1935. Холст, масло, 83 × 121. ГТГ



Ил. 4. Нестеров М. В. Портрет С. С. Юдина, 1935. Холст, масло, 80 × 97. ГТГ



Ил. 5. Корин П. Д. Реквием, 1935–1959. Бумага, гуашь, темпера, 65 × 107,5. ГТГ

1974. Холст, масло, 185 × 205. ГТГ) побуждали отдавать предпочтение плоскости, линейно-геометрическому началу. Нередко художник ставит себе задачи требующие особого, фокусного сосредоточения на морально-этических аспектах, эстетически освоенной реальности, что в свою очередь вызывало необходимость перенастроить стилевую систему с целью вывести художественную конструкцию из сферы обычного, повседневного опыта, сделать характеристику изображенных людей более обобщенной, нравственно приподнятой «Автопортрет с дочерью» (1971, ГТГ).

Реализованное стремление автора вернуть искусству «вселенское чувство» обнажить посредством цвето-пластики, размера и ритма непреложную связь отдельного факта с архитектурой всего мироздания мы видим в картине «Косцы». С одной стороны, картина в концентрированной форме воплощает социально значимый смысл конкретного жизненного события, с другой является образом вечно сущего универсума. Этот прорыв из земной конечности в бесконечное, из житейской круговерти в гармоничный, разумно устроенный мир, возможен благодаря ассоциативным возможностям реалистической живописи, уникальному механизму взаимозаменяемости человеческих чувств, некоторые из которых способны формировать непреходящие идеи, всеобъемлющие понятия.

В рязанских селениях, расположенных рядом с Окой, художник нашел среду, где вольно дышалось, ничто не мешало самостоятельно думать, искать свежее, неожиданное решение творческих проблем, выдвинутых современностью, явным и скрытым течением живого крестьянского бытия.



Ил. 6. Корин П. Д. Молодой монах — отец Федор, 1932 г. Холст, масло,
196 × 73,5. ГТГ



Ил. 7. Иванов В. И. Полдник, 1962–1966. Холст, масло, 194 × 193. ГТГ



Ил. 8. Иванов В. И. Под мирным небом, 1982. Холст, масло, 209,5 × 357. ГТГ



Ил. 9. Иванов В. И. В кафе «Греко», 1974. Холст, масло, 185 × 205. ГТГ



Ил. 10. Иванов В. И. Семья. 1945 год, 1957–1964. Холст, масло, 175 × 254. ГРМ

Творчество Иванова — абсолютная противоположность тому живописному официозу, с которым иногда неправомерно отождествляют социалистический реализм, всю гуманистическую культуру советской поры, в неисчерпаемые возможности которой мастер свято верил, расширению которых активно способствовал своими личными достижениями. В отличие от приверженцев чистого, обособленного от тревог и конфликтов современного мира герметичного творчества Иванов придаёт огромное значение для страны воспитательной функции искусства. Характеризуя состояние художественной культуры кануна Великой Отечественной войны, он особо выделяет роль изобразительного искусства в моральном сплочении народа перед лицом внешних вызовов. «... Руководство страны перспективно мыслило, — заявляет художник, — Не меньше, чем в физической силе, государство нуждалось тогда в силе духовной. А искусство послереволюционное — авангардное, формалистическое — было лишено энергии созидания, оно несло в себе лишь энергию разрушения. И поэтому все национальное сознание общества инстинктивно повернулось к реалистическому искусству. Именно в нем была сила, в которой нуждался народ».

Подобно классическим шедеврам, творения Иванова не стали почетной реликвией родом из недавнего советского прошлого. Они продолжают жить в настоящем, способствуя глубокому пониманию Родины, не переставая оказывать эстетическое воздействие на духовную жизнь современного общества. Своим соотечественникам мастер подарил яркие, волнующие образцы эпического раскрытия действительности, с неотразимой силой воплотившие всеобщую правду народного бытия.

Литература

1. *Гете, И. В.* Собрание сочинений: в 13 томах / под общ. ред. Л. Б. Каменева, А. В. Луначарского, М. Н. Розанова. — [Б. м.]: Гослитиздат, 1937.
2. *Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки* / сост. П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. — Москва: Искусство, 1951.

УДК 7.01:75.03:7.04

Н. А. Яковлева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Союз художников

**«УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ГЕНОМ» КАК МЕТАФОРИЧЕСКОЕ
ПОНЯТИЕ В НАУКЕ ОБ ИСКУССТВЕ.
12 ТЕЗИСОВ ДОКЛАДА
О ТАЙНАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА**

Доклад посвящен проблеме исследования художественного образа как структурированной динамической целостности. Использование в искусствоведении в качестве метафорического выразительного и запоминающегося понятия из естественнонаучной области знания настраивает на исследование общих закономерностей (1) развития жизни на земле, (2) истории человечества и (3) истории искусства. В докладе описаны очертания принципиально новой модели истории русской живописи Нового и Новейшего времени.

Ключевые слова: метафорическое понятие, термин, геном, универсальный геном, генотип, типология, тип, типология, универсальная типология, хронотипология, художественный образ, художественный образ мира, художественная картина мира, динамическая система, внешние и внутренние факторы динамики, художественная система, творческий метод, жанр, жанровая ассоциация, жанровая система, жанровая сверхсистема, творческий процесс, художественный процесс

Nonna A. Yakovleva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artists

**«UNIVERSAL GENOME» AS A METAPHORICAL CONCEPT IN
THE ART SCIENCE. 12 THESES OF THE SCIENTIFIC REPORT
ON THE INVESTIGATION OF THE ARTISTIC IMAGE SECRETS**

The speech is devoted to the problem of analysis of the artistic image as a structured dynamic integrity and the patterns of its development. The speaker propose to use an expressive and memorable term from the natural science field of knowledge in the art history as some metaphorical concept. Also the author encourages listeners of the speech to study the general and partly similar patterns of (1) the development of biological forms of the life on earth, (2) the history of mankind and (3) the history of art. The report proposes the outlines of a fundamentally new genre model of Russian painting of the New and Contemporary times.

Keywords: metaphorical concept, term, genome, universal genome, genotype, typologeme, type, typology, universal typology, chronotypology, artistic image, artistic image of the world, artistic picture of the world, dynamic system, external and internal dynamics factors, artistic system, creative method, genre, genre association, genresystem, genre supersystem, creative process, artistic process

1. Термин — это логически обоснованное и прошедшее апробацию понятие. Специфика гуманитарной науки состоит в том, что в ней слово в статусе термина есть важнейший инструмент познания, как в точных науках математика, а в естественных — эксперимент. Метафорический термин и метафорическое понятие, играющие номинативную роль, способны не только освежить восприятие некоего явления, но и актуализировать его смысл. Термином «геном» определяется структурированная совокупность генов как носитель биологической информации, необходимой для построения и развития организма, т. е. внутренней программы организма как динамической целостности как фактора устойчивости организма к внешним воздействиям. Понятие «универсальный геном» предложено в 2007 г. биологом профессором Бостонского университета Михаилом Шерманом для определения общей генетической основы всех организмов, существующих на планете Земля. Отметим, что гипотеза эта принята далеко не всем научным сообществом генетиков, хотя подкрепляется рядом фактов. В частности, убедительными свидетельствами того, что внезапный переход от одноклеточных к многоклеточным — *всем* имеющимся сегодня типам многоклеточных организмов — простым и сложным, беспозвоночным и позвоночным, произошел в результате так называемого «Кембрийского взрыва» 570–520 млн. лет назад. Причины этого явления неизвестны. Авторы новой гипотезы, которая снимает важные противоречия Дарвиновской, неизвестны. Шерман утверждает, что все одноклеточные до «взрыва» имели «универсальный геном», в котором была заложена основа предзаданной программы, послужившей основой каждого нового генетического кода, причем в силу неведомых обстоятельств в одних случаях включились одни программы развития, а в других — другие. Потому одни организмы становились червями, а другие медузами. Все разнообразие типов живого на земле сформировалось в результате бесконечных мутаций на общей — универсальной основе. Отметим, что гипотеза Шермана принята далеко не всеми его коллегами. Но этот факт только обостряет ее восприятие. Признаюсь честно: использование понятия «универсальный геном» в данном тексте в основном выполняет функцию «крючка», призванного зацепить внимание слушателя или читателя.

2. Однако правомерность использования понятия «универсальный геном» по отношению к художественному образу имеет определенные основания: подобно тому, как универсальный геном служит основой всех существу-

ющих на земле вариантов живого и материально присутствует в каждом живом организме на планете Земля, *художественный образ* в бесконечном разнообразии вариантов представляет собой идеальную составляющую, общую для всех без исключения произведений искусства. Выразительное и запоминающееся, в приложении к художественному образу оно настраивает на поиск общих закономерностей в (1) развития жизни на земле, (2) истории человечества и (3) истории искусства — художественного процесса. Подобно живому организму, художественный образ может быть описан как динамическая целостность, состоящая из структурированных — взаимосвязанных элементов: в первом случае — генов, расположенных в определенной последовательности, во втором — структурированных первообразов. И живой организм, и художественный образ развиваются в соответствии с внутренней программой, которой обусловлены особые качества, устойчивость к давлению внешней среды и направление развития. Как геном определяет отличие всего живого от неживого, так наличие или отсутствие художественного образа определяет различие между истинным *произведением искусства*, которое создано человеком, обладающим особыми способностями — талантом, и *симулякром* — вне зависимости от того, создан ли он человеком или искусственным интеллектом.

Продуктивность использования понятия «универсальный геном» как метафорического определения художественного образа состоит в том, что оно подчеркивает необходимость и актуальность исследования внутренних закономерностей художественного процесса на всех его уровнях.

3. Приняв художественный образ как динамическую целостность за универсальную основу, можно составить *универсальную жанровую хронотипологию*, в которой *вслед за художественным образом произведения следует художественный образ жанра — жанровой ассоциации — жанровой системы — жанровых сверхсистем* всех уровней, начиная с этно-национальной и кончая *глобальным образом мира*. При этом жанровая хронотипология представляет собой систему *подобий*, существующих на единой основе. О свойствах каждого из элементов на любом уровне можно судить по свойствам художественного образа *произведения искусства как его единственной реалии*.

4. Выстроить модель художественного образа в его динамике, а также уточнить некоторые понятия жанрового анализа позволили исследования М. С. Кагана [1, 2, 3], А. А. Михайловой [4, 5], М. Н. Афасижева [6], К. Горанова [7], нейрофизиолога академика П. В. Симонова [8, 9, 10]. В ряде трудов, далеко выходящих — по проблематике, содержанию и значимости — за рамки нейрофизиологии, П. В. Симонов предлагает убедительную модель творческой деятельности мозга, используя не только базовые данные нейрофизиологии, но и обширные сведения из гуманитарных областей знания и эмпирического опыта науки об искусстве, но идет не от продукта творчества, как искусствоведение и эстетика, а от самого *созидающего, одержимого потребностью творчества мозга*.

5. Художественный образ произведения искусства может быть представлен как *динамическая целостность*, состоящая из *необходимого* и достаточного числа *целостных образных первоэлементов*, связанных определенной *структурой*. Принимаем за аксиому, что состав *образов-первоэлементов* ограничен пятью особого рода «слепокми» феноменов, исчерпывающих возможности восприятия человека. Это образы: (а) *человека* — от имперсонального до индивидуального — лично и неповторимого; (б) *социума* (этноса) — от семьи до человечества в целом как среды обитания; (в) культуры — *второй, рукотворной природы*, включая искусство, науку и технику; (г) *природы нерукотворной* — земной и космической; (д) *духовного мира* — как человека, так и внеположной ему *духовной реальности*, которую человечество в разное время почитало и почитает *Богом, Абсолютом, духовным космосом, всемирным разумом, ноосферой*. Поскольку перечисленные художественно-образные первоэлементы очевидно или неочевидно присутствуют во всех видах искусства, т. е. имеют надвидовой характер, они могут быть определены как *родовые художественные образы*. В этом случае мы получаем классический ряд: художественный образ произведения — жанра — вида искусства — рода — искусства в целом. На всех уровнях системы первообразные элементы связаны между собой особой *структурой*, изменения которой имеют смысловой характер.

Художественный образ как целостность (а) обладает *надсуммарными* качествами: *содержанием, формой и функциями*, которые взаимодействуют и изменяются в творческом процессе. Ни одно из названных определяющих качеств не может быть исключено, ибо это приведет к деформации описания художественного образа.

6. Учитывая предложенную П. В. Симоновым модель высшей нервной деятельности (преимущественно) и рассматривая художественный образ как динамическую целостность, можно описать основные этапы его развития: (а) *предобраз / проформа, протообраз, «первый образ»* (М. Арнаудов), *«ядро замысла»* — (А. А. Михайлова), который рождается в *«сфере бессознательного»* (М. Арнаудов). Наиболее точным представляется определение этой фазы как *протообраза, возникающего и проходящего первоичную селекцию в области сверхсознания* (термин К. С. Станиславского, актуализированный П. В. Симоновым); (б) *образ-замысел, осознанный художником как отправная точка творческой работы*; (в) *образ как творческий акт, или творческий процесс*; (г) *«образ-произведение»* (К. Горанов, Ш. Якубова, А. А. Михайлова), *«авторский художественный образ»* (Н. А. Яковлева); (д) *«образ-восприятие»* — длительная процессуальная фаза авторского образа в активном — *сотворческом индивидуальном и коллективном восприятии*. Отметим: динамика художественного образа и в индивидуальном, и в коллективном восприятии — от эпохи к эпохе — интереснейшая проблема, ожидающая исследования.

Положение о том, что художественные образы, создаваемые всеми жанрами и видами искусства, а также жанровыми системами всех уровней

имеют аналогичное строение и особенности развития, подтверждается рядом конкретных исследований *отдельных жанров* — Н. А. Яковлевой [19], Е. Л. Пушкаревой [11], Н. Н. Поповой [12], О. В. Александровой [13], Е. Е. Грецкой [14], *жанровых ассоциаций* — С. В. Кривонденченкова [15], Н. А. Яковлевой [20] и *системы жанров* — Н. А. Яковлевой [21].

В основе каждого жанра лежит особый художественный образ: например, отличие *исторического портрета* от других портретных и исторических жанров состоит в том, что образ создан *после смерти* модели и в нем присутствует *оценка общественной (государственной) деятельности изображенного с позиций художника и его современников*. Этот «исторический шлейф» впоследствии оказывает влияние на восприятие образа в последующие эпохи его существования.

Жанр формируется внутри системы жанров. Его возникновение, как показывают названные исследования, обусловлено с одной стороны — внутренней программой развития системы жанров, в которую он входит, с другой — появлением общественной потребности в осмыслении того или иного объекта или аспекта социальной жизни. Жанр живет и развивается до утраты актуальности его предмета изображения и активизируется в случае ее возвращения (расцвет исторического портрета в отечественном искусстве XXI в.).

Жанровая система рождается и развивается в составе сверхсистемы и свидетельствует о возникновении и развитии особого творческого метода. Проведенные исследования позволяют предположить, что развитие отечественной живописи (в широком смысле слова, включающем иконописание, монументальную и станковую живопись) проходит как перестройка структуры художественного образа мира, центром которого попеременно становится один из ранее названных первообразов. Эти положения сформулированы в результате исследования отечественной живописи, потому некоторые положения, выходящие за обозначенные границы, имеют гипотетический характер и ждут подтверждения будущих исследователей.

7. В истории отечественного искусства, рассматриваемой как развитие художественного образа мира, можно выделить четыре этапа, каждый из которых обозначает поворот вектора его динамики. В результате создается особая картина мира: после первой — *синкретической доисторической картины мира с ее политеизмом* формируется вторая — *теоцентрическая*, воплощенная в архитектуре и убранстве храма, а также *иконописании* как со-творении благодатного образа человеком в со-работничестве с Духом Святым (XI — XVII вв.). На смену теоцентрической приходит *антропоцентрическая картина мира* (XVII — первая треть XIX вв.), которая сменяется *социоцентрической* (первая половина XIX — начало XX вв.) и затем — *культуроцентрической* (конец XIX–XXI вв.). Особого внимания заслуживает исследование доисторической синкретической картины мира, в которой как раз могут быть обнаружены

свойства общей основы художественного образа как «универсального генома» искусства.

Отметим, что только развитая жанровая система или сверхсистема любого уровня сложности, состоящая из полного набора по-особому структурированных жанров, *создает особую картину мира*.

Смена систем и сверхсистем происходит не в результате внешних воздействий, влияние которых на художественный процесс несомненно, но согласно той внутренней программе развития художественного образа, исследование которой представляет собой актуальную задачу науки об искусстве.

Так, жанровая хронотипология дает основания утверждать, что рождение русской светской живописи обусловлено отнюдь не только и, может быть, не столько волей царя-реформатора Петра I или европейскими веяниями: оно предопределено программой развития художественного процесса, когда в лоне теоцентрической картины мира вызревает новая, в центре которой образ человека. Все жанрообразующие элементы новой сверхсистемы — пейзаж, натюрморт, портрет, архитектурный пейзаж, интерьер, даже сюжетная картина — созревают в русском иконописании в течение XVI–XVII вв. И первым достигает зрелости образ человека. Чем определяется эта очередность? Едва ли социально-исторической ситуацией — вспомним западноевропейский Ренессанс с его аналогичным переходом к антропоцентризму. Меняется вся система мировидения, о чем свидетельствует смена пространственно-временной парадигмы: переход от обратной перспективы, которая в иконе строится от Бога как центра мира к прямой, которая строится от человека как нового центра мира. Это неоспоримое свидетельство изменения мировидения в целом, так что все иные объяснения «революции перспективы» имеют дополнительный характер. В пределах русской иконы образ человека последовательно проходит ряд трансформаций и через портретную икону подводит к парсуне как протопортрету, а затем портрету.

8. Рождение русской живописи Нового времени как *антропоцентрической (портретной)* сверхсистемы жанров проходит скрытый (латентный) период развития в лоне русского иконописания и стенописи, начинается в XVI и захватывает XVII век. Весь XVIII и первая треть XIX в. портрет вопреки внешнему давлению занимает центральное место в жанровой иерархии. Объяснять позднее появление долгожданной русской исторической картины ее особой сложностью для русских художников, тем более пенсионеров, по крайней мере странно. Достаточно вспомнить недавно обнаруженную картину Ивана Никитина «Венера, раненная стрелой Амура». Исследование жанровой структуры русской живописи ее «портретной эпохи» впереди, и оно обещает быть весьма увлекательным. Существующие в пределах «портретного» периода академический классицизм, романтизм и сентиментализм, как позднее натурализм и символизм, соседствующие с реализмом в период социоцентрический, полноты

развития в русской живописи не достигли. Академический классицизм русской живописи XVIII — первой трети XIX в., нацеленный на освоение западноевропейского опыта и овладение всем спектром европейской иерархической системы жанров, на вершине которой стояла историческая живопись, создает *квазисистему* жанров — «ученический классицизм». Этот термин введен А. Г. Верещагиной — самым глубоким исследователем русской исторической живописи [17, 18]. Не создает полной жанровой системы и романтизм с его «двоемирием», хотя ярко проявляется в портрете и пейзаже, а также конструирует несколько жанров с двоичной структурой — портрет-пейзаж, портрет-интерьер и пр.

9. «*Портретное видение мира*», господствующее в русской живописи вплоть до середины XIX в., неизбежно в свой срок сменяется *социоцентрическим*. Как уже отмечено, зарождение новой социоцентрической сверхсистемы и особенно центральной в ее жанровой структуре системы реалистической приходится не на 1860-е годы, а на первую половину XIX в. Не без влияния социально-исторических факторов *социальное видение мира* одновременно мощно, хотя и по-разному проявляется в русской академической и «внеакадемической» живописи — художников «натуральной школы» и будущих передвижников. О смене вектора художественного процесса свидетельствует появление новой жанровой системы, и эта тенденция проявляется с тем большей мощностью, чем дольше накапливались для нее силы. Реалистическая система жанров в первой половине XIX в. проходит *латентный период*, рождается в 1860-х гг. и достигает полного развития к концу XIX — началу XX в., когда полная и гармоничная диахронная система жанров становится носительницей *социально (демократически) ориентированной картины* реальной жизни России в ее историческом развитии.

Основы жанровой системы русской реалистической живописи закладывают современники великих мастеров — скромные художники «натуральной школы» и основатели реализма в русской живописи Алексей Венецианов и Павел Федотов. Это они сыграли главную роль, повернув живопись к социальной жизни России — крестьянской (Венецианов) и городской (Федотов) и заложив основы *содержательной и пространственно-временной парадигмы* нового видения мира как социальной жизни. Однако в формировании нового видения мира участвует не только нарождающийся реализм. Свою лепту вносит «натуральная школа», разрабатывающая метод социальной типизации образа человека. Вопреки расхожему мнению, огромную роль в развитии русского реализма играет академическая школа. За полвека своего развития освоив язык живописи, выработанный Европой за полтысячелетия, Императорская Академия художеств явила миру трех великих — *истинных художников* Александра Иванова, Карла Брюллова и Федора Бруни, которые с высот мастерского владения *большой формой* увидели историю как путь человечества через потрясения и катаклизмы к восхождению на вершину Духа — ко Христу.

В сущности, именно долгожданный расцвет академического «исторического рода» обозначил рождение социоцентрической жанровой сверхсистемы в русской живописи, притом едва ли не раньше, чем появились взбудоражившие общественное мнение картины В. Г. Перова. Во всяком случае, куда более мощно и эффектно, нежели «натуральная школа». Без опыта трех пророков академической школы реализм в России мог остаться на уровне бытовой живописи и не стать второй после иконописания вершиной развития отечественного искусства. Взаимодействие жанровых систем внутри единой сверхсистемы — еще одна интереснейшая проблема, достойная внимания будущих исследователей.

Тектонические сдвиги в художественном процессе остаются не замеченными даже лучшими умами современников до той поры, пока в бурные 1860-е годы реалистическая живопись не является на историческую сцену в полном вооружении, как Афина из головы Зевса, в творчестве двух мастеров — В. Г. Перова и В. В. Шварца, каждый из которых разрабатывает основные жанры двух пластов диахронной жанровой системы. Взлет бытовой и историко-бытовой картины, исторического портрета и исторического пейзажа надолго обеспечивает этим жанрам внимание и художников, и публики.

Было бы большой ошибкой не отметить ту роль, которую сыграла активизация в эти годы общественного мнения, выраженного в художественной критике, и создания ТПХВ, великолепно использовавшего выставки не только в целях обретения свободы от Академии и формирования художественного рынка, но и как возможности превращения искусства в общественное явление.

В последующие десятилетия реалистическая система поэтапно обрабатывает все основные составляющие художественного образа мира. Образ общественного деятеля расцветает в портрете, который в «портретные» 1870-е годы переживает неожиданный расцвет в творчестве И. Н. Крамского, В. Г. Перова, Н. Н. Ге и др., так что сама реалистическая картина мира оказывается окрашена «портретным видением», а темой наиболее заметных полотен десятилетия становится роль личности в истории (В. Г. Перов — «Суд Пугачева», И. Е. Репин — «Царевна Софья Алексеевна»). Это возвращение к портретному образу — не аномалия, нарушающая логику развития жанровой системы, но своего рода акт *самокоррекции образа личности внутри этой системы*, сопротивление избыточной типизации, обедняющей образ человека. В 1880–1900-е годы на первый план выходит социально-бытовой жанр и историческая картина, появляется ряд блистательных полотен И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, Н. Н. Ге и других художников. Конец XIX — начало XX вв. — время полного расцвета системы жанров русской реалистической живописи, когда в зрелой полноте ее составляющих возникает новая социально-демократически ориентированная картина мира — образ России в ее историческом развитии. Этот вершинный этап развития русского

реализма ознаменован появлением не только лучших монументальных полотен «столпов реализма», но и свежей кровью московских младореалистов во главе с В. А. Серовым.

Отметим, что именно в эти годы и именно реалисты, поддерживаемые сложившимся в России общественным мнением, активно осваивают наследие Александра Иванова. Академия художеств постепенно меняется, а с реформой конца века место «ученического классицизма» в ней занимает «ученический реализм». В то же время формируется так называемое «позднее передвижничество», эксплуатирующее реалистическую форму, но по сути являющееся явлением эпигонским. Жанровая структура и этого периода истории русской живописи до сей поры не исследована.

10. Расцвет пейзажа, захвативший по сути все основные жанровые системы русской живописи этого периода и мощно проявившийся в реализме [15, с. 34], — не только провидческое предчувствие и предвестие экологической катастрофы XX в.. «Пейзажное видение мира», которое наиболее чуткие исследователи разглядели в русской живописи рубежа веков, возможно, было знаком готовности сверхсистемы отечественной живописи перейти к *геоцентрическому* — *пейзажному* этапу развития. То, что в русской живописи пейзажная жанровая сверхсистема так и не сформировалась, уступив место *культуроцентрической*, возможно, объясняется внешними обстоятельствами: сочетанием революционного взлета науки и техники и чрезвычайным напряжением геополитической и социальной жизни внутри страны.

11. Новый — *культуроцентрический* этап развития сверхсистемы жанров русской живописи Нового и Новейшего времени открывается изысканным порталом, воздвигнутым трудами молодых художников школьного кружка под запоминающимся названием «Мир искусства». Деятели «Мира искусства» осознанно или неосознанно укрепляли тот закон самосохранения искусства, по которому не уходят в небытие истинные художественные ценности, даже если задорное новое пытается «сбросить их с корабля современности»: будучи на время забытыми, воскресают шедевры искусства, обновляются и начинают новую жизнь «заснувшие» на время жанры. Потому в сложнейшем потоке художественного — жанрового процесса можно обнаружить живые струи жанров и жанровых систем прошлого, порой трансформированные до неузнаваемости, как то множество «реализмов» и «романтизмов» XX в., реестр которых, будь он составлен, представил бы весьма любопытную картину.

Русский авангард с его широчайшим диапазоном творческих исканий — от углубления в бездны сверхсознания Павла Филонова до богоборчества, контуженного взрывным взлетом науки и техники Казимира Малевича, — смял нарядный вход в новую эпоху и, не желая того, сместил акценты культуросцентрического образа с традиционного искусства на техногенное. Но если западное искусство подхватило обозначенную тенденцию, то в военной и революционной России изобразительные

искусства, а особенно станковая живопись, вынуждены были перейти на поля художественного процесса, уступив место массовым и потому «важнейшим» техногенным киноискусству и фотографии.

12. Нравится нам это или не нравится, XX век вывел техногенные искусства на первый план. К киноискусству и научившейся строить своими средствами художественный образ фотографии не сразу, но присоединяется телевидение. На очереди — цифровые технологии, и совсем не в тех областях, в которых они неумело подражают традиционным видам искусства — музыке, литературе, живописи, графике, скульптуре, в которых ИИ пытается соперничать с человеком. Закономерно возникают цифровые и комбинированные виды искусства, адресованные людям, выросшим в новой среде, непостижимой для людей предшествующих поколений.

В дискуссиях о будущем человека и его — только его искусства, в частности, о том, может ли ИИ создать истинное произведение искусства, модель художественного образа как вечно живого универсального генома, из которого произросло неисчислимое множество одухотворенных плодов земной человеческой популяции, дает неоспоримые аргументы тем, кто решительно отрицает такую возможность. По крайней мере, до той поры, пока существует *homo sapiens*, сохраняющий способность к творчеству и сотворчеству — ту способность, которой обладает *только* Бог, одаривший ею *только* Свое последнее творение. И здесь невозможно не обратить особое внимание на то, что в логически выстраиваемой жанровой типологии, в которой сразу вслед за произведением следует жанр, а за жанром — система жанров (со всеми ее уровнями) и т. д., отсутствует важнейшее звено, место которого определить невозможно или, по крайней мере, трудно. При монографическом исследовании творчества истинного и очень многогранного художника Б. М. Неменского получила подтверждение истина, вроде бы лежащая на поверхности: *одаренный художник в своем творчестве создает собственный — неповторимый целостный образ мира*, используя для этого как традиционные, усвоенные в процессе обучения, так и рождающиеся под его кистью уникальные художественные образы. И происходит это в авторском творческом акте — в динамике *живой* — смыслопорождающей формы.

Когда-то на вопрос о том, что такое художественный образ, М. С. Каган ответил коротко: «Не знаю». Что не помешало «Моисею советской эстетики» написать сотни страниц, посвященных художественному образу, и не мешает нам всем оперировать этими понятиями. Художественный образ столь же неопределим, как чувство, мысль, душа человека, как время или электричество. Мы привычно судим о явлениях — понятных или непостижимых — по их проявлениям. И создаем на этом хрупком основании модели, иногда позволяющие нам на шагок приблизиться к пониманию непознаваемого, но всегда порождающие больше вопросов, чем ответов, потому что обладает познавательным потенциалом. Возможно, жанровая

хронотипология русской живописи кому-то поможет найти новые ответы на вопросы, но неоспорим тот факт, что вопросов этот доклад вызовет немало, ибо они множатся с каждой новой моделью.

Литература

1. *Каган, М. С.* В. Г. Белинский о соотношении видов и жанров искусства / М. С. Каган // Вопросы литературы. — 1961. — № 5.
2. *Каган, М. С.* Морфология искусства / М. С. Каган. — Ленинград: Искусство, 1972.
3. *Каган, М. С.* Системный подход к комплексному изучению искусства / М. С. Каган // Методологические вопросы современного искусствознания. — Ленинград, 1980. — Вып. 3.
4. *Михайлова, А. А.* Художественный образ как динамическая целостность / А. А. Михайлова // Советское искусствознание-76. — Москва: Советский художник, 1976. — Вып. 1. — С. 222–257.
5. *Михайлова, А. А.* Художественный образ и проблема условности в искусстве / А. А. Михайлова. — Москва: АКД, 1965.
6. *Афасижев, М. Н.* Искусство как предмет комплексного исследования / М. Н. Афасижев // Методологические проблемы системного исследования. — Москва: Знание, 1983.
7. *Горанов, К.* Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. — Москва: Искусство, 1970.
8. *Симонов, П. В.* Темперамент. Характер. Личность / П. В. Симонов, П. М. Ершов. — Москва: Наука, 1984.
9. *Симонов, П. В.* Мотивированный мозг. Высшая нервная деятельность и естественнонаучные основы общей психологии / П. В. Симонов. — Москва: Наука, 1987.
10. *Симонов, В. В.* Созидующий мозг. Нейробиологические основы творчества / В. В. Симонов. — Москва: Наука, 1993.
11. *Пушкарева, Е. Л.* Русская портретная икона: автореферат дис.... кандидата искусствоведения / Е. Л. Пушкарева. — Санкт-Петербург, 1998.
12. *Попова, Н. Н.* Городской пейзаж в русской живописи второй половины XIX века: автореферат дис.... кандидата искусствоведения / Н. Н. Попова. — Ленинград, 1988.
13. *Александрова, О. В.* Купеческий портрет как жанр русской живописи: автореферат дис.... кандидата искусствоведения / О. В. Александрова. — Санкт-Петербург, 2007.
14. *Грецакая, Е. Е.* Русский живописный исторический пейзаж (истоки, становление и расцвет жанра): автореферат дис.... кандидата искусствоведения / Е. Е. Грецакая. — Санкт-Петербург, 2004.
15. *Кривондеченков, С. В.* Пейзаж в русской живописи XVIII–XX веков: автореферат дис.... доктора искусствоведения / С. В. Кривондеченков. — Санкт-Петербург, 2018.
16. *Яковлева, Н. А.* Система жанров русской реалистической живописи XIX века: автореферат дис.... доктора искусствоведения / Н. А. Яковлева. — Ленинград, 1989.

17. *Верещагина, А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Г. Верещагина. — Москва: Искусство, 1990.
18. *Верещагина, А. Г.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века / А. Г. Верещагина. — Ленинград: Искусство, 1973.
19. *Яковлева, Н. А.* Русский живописный исторический портрет. автореферат дис.... кандидата искусствоведения / Н. А. Яковлева. — Ленинград, 1973.
20. *Яковлева, Н. А.* Русская историческая живопись / Н. А. Яковлева. — Москва: Белый город, 2005.
21. *Яковлева, Н. А.* Реализм в русской живописи. Опыт жанровой хронотипологии / Н. А. Яковлева. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021.

УДК 75.052:246:7.046.3 (=161.1) «18/19»

Н. Д. Корина

Москва, Россия

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств РАХ

**К ВОПРОСУ О РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОМ
АСПЕКТЕ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ПОЗДНИХ
ПЕРЕДВИЖНИКОВ В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВВ.**

Религиозная живопись занимает важное место в творчестве художников-передвижников конца XIX — начала XX вв., также как у их старших коллег: Н. Н. Ге, В. Г. Перова, И. Н. Крамского, В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, И. Е. Репина, И. М. Прянишникова, Н. В. Неврева и других. Несмотря на то что в искусствоведческой литературе об этой сфере их художественной практики почти не говорится, в духовной живописи рубежа веков делалась попытка осмыслить евангельские сюжеты с точки зрения тенденций, которые были характерны для всей русской культуры той поры. Каждый по-своему, эти художники пытались найти такое выражение художественных образов, в которых с деликатностью и мерой соединялись бы древние каноны с достижениями современной реалистической живописи. Подобные искания, характерные как для станковой картины, так и для монументальной живописи, наиболее проявились в творчестве М. В. Нестерова, А. М. Корина, К. В. Лебедева, С. Д. Милорадовича и других.

Ключевые слова: русское искусство, иконы, монументальная живопись, С. Д. Милорадович, М. В. Нестеров, А. М. Корин

Natalia D. Korina

Moscow, Russia

Research Institute of Theory and History Fine Arts
Russian Academy of Arts

**THE RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL ASPECT OF THE LATE
PEREDVIZHNIKI AND THEIR MONUMENTAL ART (LATE
19TH — EARLY 20TH CENTURIES)**

Religious art occupies one of the central places in the artistry of the peredvizhniki artists of the late 19th-early 20th century Russia. It also can be rightfully considered one of the central themes in the art of the earlier generation of artist, belonging to the peredvizhniki movement, especially N. N. Ge, V. G. Perov, I. N. Kramskoy, V. D. Poleonov, V. M. Vasnetsov, I. M. Pryanishnikov, N. V. Nevrev and others. Despite the fact that art historians still tend to avoid writing anything (or at least — anything substantial) on this aspect of

their work, the Russian artists of the late 19th — early 20th centuries contemplated and sought to re-imagine the Gospel through the tendencies that took root in Russian culture of that particular period. Each of these artists sought to find their own reflection of religious imagery, delicately uniting the canons of medieval iconography with the humanizing realism that 19th — 20th art brought forth. This yearning is clearly manifest in both the painting and monumental art of M. V. Nesterov, A. M. Korin, C. V. Lebedev, S. D. Miloradovich and others.

Keywords: Russian art, icons, monumental painting, S. D. Miloradovich, M. V. Nesterov, A. M. Korin

В творчестве художников конца XIX — начала XX вв. важное место занимала религиозная тематика. Как для их предшественников — Н. Н. Ге, В. Г. Перова, И. Н. Крамского, В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, И. Е. Репина, Н. В. Неврева, И. М. Прянишникова и других, — так и для поздних передвижников характерны искания в этой области¹. В духовной живописи данного периода делалась попытка осмыслить библейские сюжеты с точки зрения тенденций, которые были характерны для всей русской культуры той поры. В искусствоведческой литературе об этом аспекте их художественной деятельности говорится крайне мало, а между тем многие мастера отводили особую роль в своем творчестве именно религиозной живописи, как в станковой картине, так и в монументальном искусстве. Примером могут служить иллюстрации к Ветхому и Новому Завету Клавдия Васильевича Лебедева (1852–1916) [3], выполненные в 1910 г. по заказу издателя И. Д. Сытина: «Воскрешение Лазаря», «Исцеление слепого», «Пророк Иезекииль», «Несение креста» и др. (ил. 1–3), а также малоизвестный триптих Василия Николаевича Бакшеева (1862–1958), на левой части которого изображен сюжет «Исцеление», в середине «Христос и дети», а правая часть представлена «Распятием». Триптих был выполнен в 1908 году и показан на XXXVII выставке Товарищества.

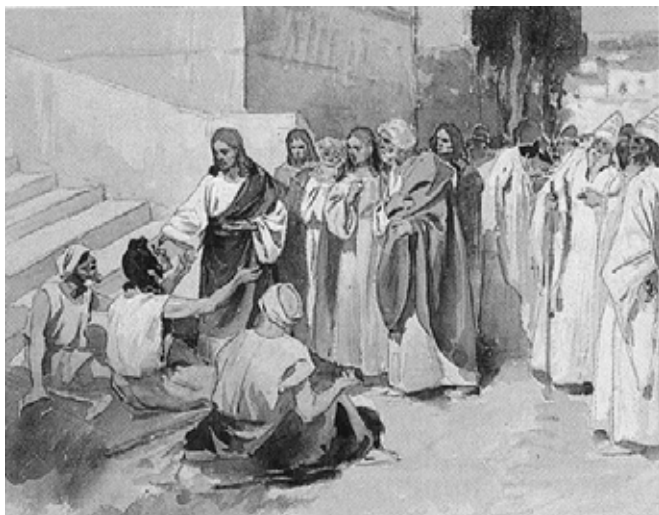
Одним из тех художников, для кого религиозная тема стала определяющей, был Сергей Дмитриевич Милорадович (1851–1943). В истории русского искусства он оставил след как исторический живописец, многим известны его картины на сюжеты из жизни духовенства². Однако

1 Подробнее о религиозной составляющей творчества художников-передвижников второй половины XIX — начала XX вв. см.: Москалюк, М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект: автореф. докт. дис. М., 2006; Мирошина, Е. О. Основные тенденции в монументальной церковной живописи конца XIX — начала XX вв. на примере некоторых малоизученных храмовых программ // Actual-art.org; Мику, Н. В. Русская религиозная живопись конца XIX — начала XX вв. / Н. В. Мику, Л. А. Королева // Траектория науки: электронный научный журнал. — 2016. — № 5 (10). — С. 32–35 и др.

2 «Черный собор» (1885), «Протопоп Аввакум в Братском остроге», «Путешествие Аввакума в Сибирь» (1898), «Оборона Троице-Сергиевой лавры» (1894), «Патриарх Гермоген отказывается подписать грамоту в пользу поляков» (1896) и другие.



Ил. 1. К. В. Лебедев. Воскрешение Лазаря, 1910 г.



Ил. 2. К. В. Лебедев. Исцеление слепого, 1910 г.

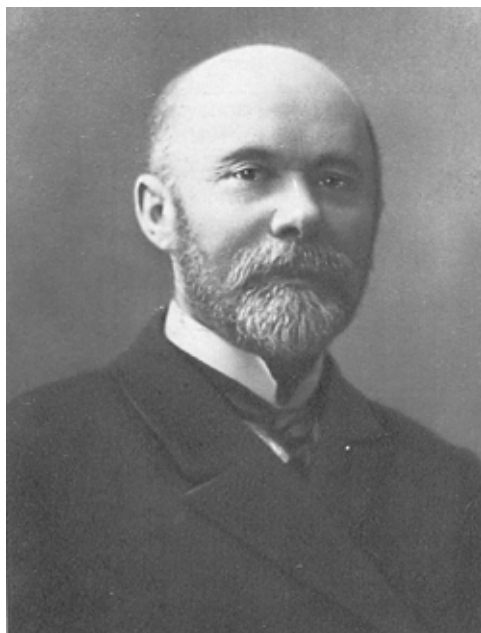
связи его не только с религиозной живописью, но и с церковной жизнью вообще были значительно более глубокими. Будучи выходцем из семьи священнослужителей, первое образование он получил в Московской



Ил. 3. К. В. Лебедев. Пророк Иезекииль, 1910 г.

духовной семинарии, где и начал обучаться рисованию. Впоследствии, став уже известным художником, он четверть века служил псаломщиком в московской церкви Воскресения в Гончарах. Не зря еще в годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества В. Г. Перов советовал своему ученику писать о том, что ему наиболее близко: «Беседуя со мной и зная проведенное мною детство и службу среди духовенства, он неоднократно советовал мне писать картины из быта духовенства, так как быт его мне более знаком, чем другому» [10], — вспоминал С. Д. Милорадович (ил. 4).

И действительно, художник последовал совету учителя, но даже в большей степени, чем предполагал Перов. Досконально зная изнутри все особенности уклада жизни священнослужителей, он сделал это главной темой своих исторических картин. Однако Милорадович, выйдя за рамки личного творчества, применил накопленный бесценный опыт еще и в общественно значимом прикладном аспекте. В 1878 году молодой художник подал прошение [11] на должность учителя рисования в Московское епархиальное училище иконописания, где в течение шести лет готовил богомазов и церковных ремесленников. Эта должность как нельзя лучше позволяла художнику делиться с воспитанниками своими знаниями основ и канонов иконописания, воспринятых с детства, а также более общими вопросами и взглядами на развитие современной иконописной школы в целом. Так, он выступал одинаково как против тех, кто слепо копировал древние иконы, воспроизводя лишь внешнюю сторону не всегда хорошо сохранившихся образцов, так и против современного академического направления. «Первые, по его мнению, стремятся к тому,



Ил. 4. С. Д. Милорадович. Фото

чтобы максимально приблизить свои изображения святых к старинным иконам и древним подлинникам, но получается это неудачно, так как большое значение ими придается “уродливости форм и потемневшему от времени колориту”.

Вторые, напротив, впадают в излишний реализм» [1]. Л. А. Армеева в статье о С. Д. Милорадовиче отмечает ещё несколько важных аспектов, от которых художник предостерегал молодых иконописцев, где первой была «опасность реалистичности иконы, когда в ликах святых узнаются портреты реальных людей из окружающего мира». Также обеспокоенно он говорил и об опасности слишком вольного изображения евангельских и ветхозаветных событий, которые не удовлетворяют ни православному духу, ни церковной истории» [1]. Выход же Милорадович видел в грамотном и аккуратном соединении древних канонов с достижениями современной реалистической живописи, цитируя слова почитаемого им митрополита Филарета (Дроздова), призывал: «Не лучше ли последовать и совету покойного Архипастыря — при изображении Святого смотреть на его истинный образ, переданный древней иконою, т. е. придерживаться древней иконописи, с соблюдением, разумеется, требований современного искусства» [1].

Свои суждения не только по поводу возрождения иконописных традиций, но и методов сохранения памятников древнерусского искусства,

которые в конце XIX — начале XX века стали активно развиваться, С. Д. Милорадович мог выражать не только на педагогической кафедре, но и на практике. Будучи с 1909 г. действительным членом Императорского Московского археологического общества (ИМАО), он был выдвинут в 1914 г. представителем Общества в Исполнительную Комиссию по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле, где мог реализовать весь свой накопленный профессиональный опыт и знания. Предлагая его кандидатуру на место «наблюдающего за реставрационными работами», коллеги отдавали тем самым С. Д. Милорадовичу дань «как ученому, археологу, иконографу и художнику, близко стоящему к иконописной живописи как нового, так и древнего стилей» [9].

На месте представителя МАО в этой Комиссии Милорадович сменил художника А. М. Корина, который был вынужден выйти из ее состава через год работы в 1914 г. в знак протеста против методов ведения реставрационных работ [5]. Алексей Михайлович Корин (1865–1923) — художник-передвижник, профессор живописи, академик, был выходцем из древнего иконописного рода, поэтому совершенно естественно, что он с малолетства впитывал в себя знания и каноны древнерусского искусства, передававшиеся в семье по наследству из поколения в поколение. Профессиональные же живописные навыки, приобретенные за годы учебы в МУЖВЗ, изучение истории византийского наследия в сочетании с большой реставрационной практикой позволили ему соединить в своем мастерстве, как в монументальной живописи, так и в станковой, художественные традиции разных эпох. В отличие от церковных росписей, для станковых произведений Корин часто выбирал иносказательный язык, который наилучшим образом помогал ему выражать свое видение исторических событий. Так, ярким примером является написанная в 1917 году картина «Трапеза» (ил. 5), в которой художник воплотил свое отношение к духовным ценностям народа в столь драматичный период русской истории. Здесь запечатлен обед странников в Осанниковском монастыре. Живописная манера и колорит картины напоминают церковную живопись, а основной замысел раскрывается при помощи аллюзий и символов. В центральной части произведения расположены три женских образа, которые выделены белым цветом платков — молодая странница и две послушницы, раздающие трапезу. Одна из них в руке держит чашу, являющуюся композиционным центром, вокруг которого расположены все фигуры. Над чашей возвышается голова странницы в красном платке. По своему композиционному построению картина напоминает икону Андрея Рублева «Троица», где по преданию, в чаше, вокруг которой восседают три ангела, находится голова жертвенного тельца — прообраза евангельского Агнца, символа жертвенности Христа во имя любви и спасения рода человеческого. Странники же, сидящие вокруг трапезного стола на полотне Корина, олицетворяют русский народ, из века в век ищущий дорогу к Правде. В глубине композиции выделена четвертая фигура послушницы, раздающей трапезу.



Ил. 5. А. М. Корин. Трапеза. Национальная галерея республики Коми (Сыктывкар), 1917 г.

Геометрически четыре объединенные белым цветом точки образуют крест. Таким образом, в картине присутствуют три основных символа — Троица, Крест, Народ. Прочтение пространственной цезуры может иметь следующее содержание: Народ несет Крест и является жертвой, принесенной ради спасения человечества. В самом названии картины «Трапеза» заложена идея объединения на духовной основе. Аллюзия на евхаристическую трапезу воспринимается в контексте — «образа грядущего преображения и обновления всей твари и космоса на основе единства и просветленной гармонии, присущей самой Троице» [4, с. 292]. Образы странников, сидящих за столом, только намечены, и лишь взгляд молодой странницы устремлен на зрителя из прошлого в настоящее и будущее. Эта странница — символ России, одинокого путника, совершающего долгое странствие во времени, наполненное страданиями и испытаниями, России, много раз стоявшей на пороге гибели, но каждый раз воскресавшей для новой духовной жизни. Написана картина как станковое произведение, но по своему внутреннему содержанию и композиции она построена по канонам иконы.

Оригинальное решение художественного воплощения идеи исторической и духовной сути русского народа показал М. В. Нестеров в своей картине «Душа народа» (ил. 6), где крестный ход объединяет разновременные исторические сюжеты из народной жизни в единое действие. Композиция выстраивается из характерных для каждой эпохи групп людей, ее выдающихся представителей от зарождения христианства на Руси (на картине этот период олицетворяет мальчик с лукошком) и — через последующие этапы — до современности. С левой стороны картины изображена группа женщин в старинных одеждах, какие, возможно, носили во времена князя Владимира Святого, обступивших почти нагого блаженного.



Ил. 6. М. В. Нестеров. На Руси (Душа народа). Государственная Третьяковская галерея, 1914–1916 гг.

Он символизирует подвиг народный на заре христианства. Монашество представлено собирательным образом схимника. В русской истории оно прославилось духовным подвигом святых старцев, особо почитаемых на Руси. Далее на картине изображены представители высшего духовенства, рядом с ними собирательный образ великого князя или царя в шапке Мономаха, с державой и скипетром в руках, за которым стоит русское воинство. Возвышающаяся над всем шествием фигура воеводы, рядом с которым развевается знамя князя Пожарского, напоминает о героических победах русского оружия. Эта группа олицетворяет церковно-государственную власть России. Центр всей композиции — чудотворная икона «Спас Нерукотворный», одна из главных святынь русского народа. С левой и правой стороны стоят женщины с горящими свечами в руках, символизирующими Вечный Огонь. С правой стороны изображены представители разных сословных групп: купец, мещанин, священник, сестра милосердия, ведущая раненого солдата, монахиня. Завершают коллективный портрет русского народа писатели Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев и Л. Н. Толстой (причем фигуру последнего обрезают край холста почти наполовину, видимо, художник так выразил свое отношение к учению писателя). Таким образом, объединив вехи русской истории и то лучшее, что их характеризует, художник создает вневременный образ русского народа, в котором исторически воплощается его Душа. Впереди шествия изображен мальчик, олицетворяющий русский народ на заре христианства, ведущий за собой крестный ход, возможно, к священному озеру. На эскизах к картине «Душа народа» Нестеров первоначально впереди всего шествия изображал Христа, что логично напрашивается исходя из идеи произведения. В окончательном же варианте вместо Спасителя художник написал отрока, который вместе с идущими за ним неожиданно останавливается перед каким-то неведомым видением. Возможно, это Свет, символизирующий Христа, что было бы также логично, однако зрителю предлагается самому поразмыслить над идеей художника, в связи

с чем остается ощущение недосказанности и незавершенности. В этой картине Нестеров сделал попытку создать вневременной образ или символ Души народа с помощью слияния временных исторических пластов, что сделать невозможно, поэтому ему не удалось в полной мере выстроить и пространственное единство. Создание в художественном произведении такого духовного символа, внутреннее содержание которого вне времени и пространства, — чрезвычайно сложная задача для живописца. Картина распадается на отдельные сюжеты, и даже пейзаж, призванный здесь служить важным элементом в построении композиционной целостности, напротив, выявляет противоречия.

Одно из важнейших мест в творчестве мастеров конца XIX — начала XX вв. занимает храмовая монументальная живопись. К сожалению, в нашей стране долгие годы отношение к памятникам данного периода было незаслуженно пренебрежительным, зачастую в них не видели художественной ценности, не особенно изучали и не старались сохранить. Такое несправедливое положение дел иногда ведет к удручающим последствиям, когда безвозвратно уходят многие произведения талантливых живописцев второй половины XIX — начала XX вв. Конечно, есть бережно хранимые памятники монументального искусства рубежа веков, такие как храм Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге, Владимирский собор и Кирилловская церковь в Киеве, Марфо-Мариинская обитель в Москве, говоря о которой нельзя не отметить, что именно для М. В. Нестерова религиозная тематика стала определяющей в дореволюционный период творчества. Первыми работами, принесшими ему известность, были показанные на выставках Товарищества передвижников «Пустынник» (1888–1889) и «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), которую А. Н. Бенуа считал «одной из самых таинственно-поэтических и прелестных картин последнего десятилетия XIX века» [2, 256]. В дальнейшем он продолжал следовать выбранному пути и создал множество произведений на данную тематику: «Преподобный Сергей Радонежский» (1899), «Святая Русь» (1905) и другие. Много Нестеров работал и в монументальной живописи, расписав не один храм (Владимирский собор в Киеве, храм Александра Невского в Абастумани). По мнению некоторых искусствоведов, в своих храмовых росписях М. В. Нестеров шел «по пути сближения со стилистикой модерна» [8, с. 28]. Самому же М. В. Нестерову более значительными представлялись монументальные фрески в Марфо-Мариинской обители. Там на стене трапезной Покровского храма, построенного архитектором А. В. Щусевым по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны, Нестеров создал картину «Путь ко Христу» (ил. 7), замысел которой сам художник описал следующим образом: «Затея была такова: среди весеннего пейзажа, с большим озером, с далями, полями, и далекими лесами, так к вечеру, после дождя, движется толпа навстречу идущему Христу Спасителю. Обительские сестры помогают тому, кто слабее — детям, раненому воину и другим, — приблизиться к Христу. <...> Тема



Ил. 7. М. В. Нестеров. Путь ко Христу. Росписи собора Покрова Пресвятой Богородицы Марфо-Мариинской обители, 1910 – 1911 гг.

“путь ко Христу” должна была как-то восполнить то, что не удалось мне выразить в своей Святой Руси» [7, с. 303].

Так как эта настенная роспись по композиционному построению, художественным решениям и сюжетному содержанию создана по принципу станкового произведения, ее вполне уместно рассматривать именно в ряду живописных картин мастера. Художник отказывается от установленной церковным уставом основной схемы храмовой стенописи, перенеся евангельский сюжет Явления Христа народу на русскую почву. В самом названии «Путь ко Христу» уже заложены главная тема и идея картины, основной акцент которой делается на духовном подвиге сестер милосердия обители, заключающемся в христианском жертвенном служении всем нуждающимся в помощи людям. Действие разворачивается на фоне такой узнаваемой русской природы слева направо, по направлению к источающей небесный свет фигуре Христа. Общая композиция произведения состоит из нескольких сюжетных сцен, каждая рассказывает о духовном подвиге его героев. Так, например, на переднем плане одна сестра милосердия помогает раненому солдату, другая же сопровождает детей, а больного ребенка держит на руках и т. д. Поодаль, на втором плане, изображена группа простых людей, среди которых можно увидеть и крестьян, и странников, и монахов. Каждый из них идет своей дорогой к далекой цели, но вместе, объединенные христианскими ценностями, они выбирают один Путь, тот, который указал Христос, — к духовному преображению всего народа. На картине этот Путь символически обозначают выделенные белым цветом одежды фигуры сестер милосердия и Христа. Взгляд зрителя невольно скользит от одного персонажа к другому, достигая в конечном итоге светящегося в лучах солнца, парящего над землей образа Сына Божьего. Чем ближе ко Христу, тем ниже и ниже склоняются облаченные в белоснежные одеяния сестринские фигуры, последняя же и вовсе припадает к ногам Спасителя. Таким образом, и зритель вместе с персонажами проходит этот Путь, смиренно оказываясь у Его ног. Фоном картины служит бескрайний среднерусский пейзаж в период весеннего



Ил. 8. А. М. Корин. Воскрешение Лазаря. Фрески храма-памятника Святого Александра Невского в Софии, 1911–1912 гг.



Ил. 9. А. М. Корин. Христос перед народом. Фрески храма-памятника Святого Александра Невского в Софии, 1911–1912 гг.



Ил. 10–11. А. М. Корин. Христос благословляет детей; Воскрешение сына Наинской вдовы. Фрески храма-памятника Святого Александра Невского в Софии, 1911–1912 гг.

пробуждения природы. Значительную его часть занимает безмятежное озеро, вероятно, отсылая к преданию о Светлом Яр-Озере и священном граде Китеже, в котором выражена надежда и ожидание светлого будущего России. Пейзаж создает и усиливает одновременно световоздушную перспективу. В композиционном построении он играет важную роль в организации пространственной структуры, где отдельные сюжетные

группы соединены в одно целое. Можно предположить, что М. В. Нестеров в этой картине выразил свое беспокойство и боль за судьбу страны, чье будущее было столь неопределенным ввиду трагических событий, которые охватили Россию в начале XX века. Подтверждением служит и то, что эта тема неоднократно повторяется в его произведениях, в которых каждый раз с новой силой автор пытается найти ответы на мучающие его философские вопросы.

Продолжая тему монументальной живописи в творчестве поздних передвижников, стоит упомянуть росписи на евангельские сюжеты А. М. Корина для храма-памятника Святого благоверного князя Александра Невского в столице Болгарии Софии. Этот величественный собор сохранился до наших дней и представляет собой один из тех поистине уникальных культовых сооружений, которые были построены на рубеже XIX и XX вв. в честь тысяч русских солдат, погибших за освобождение Болгарии в ходе русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В отличие от М. В. Нестерова, при работе над стенописью А. М. Корин следовал установленному христианскому канону. Однако в своих фресках он смог воспроизвести не просто канонически верные изображения сюжетов из евангельского цикла, одновременно эти фрески раскрывают и более глубокий духовный пласт [6]. При работе над монументальными росписями он использовал также достижения живописи второй половины XIX — начала XX вв.: световоздушные, светотеневые решения, богатство колорита, изящество и воздушность темперной краски, пространственную моделировку форм и т. д. Но художественный язык в данном случае служил лишь способом выражения смыслового содержания евангельских сюжетов, позволившим расширить спектр духовных переживаний и аллюзий зрителей, созерцающих божественную силу и величие библейских персонажей. Выбранные А. М. Кориным сюжеты фресок «Воскрешение Лазаря», «Христос перед народом», «Христос благословляет детей», «Воскрешение сына Наинской вдовы» (ил. 8–11) соответствуют главной идее храма и заключают в себе символ победы над смертью, созвучный подвигу русских солдат, положивших свою жизнь за освобождение балканских народов и воскрешение Болгарии, которая стояла на пороге гибели после пятивекового турецкого владычества.

Безусловно, рассмотренными выше произведениями не исчерпывается тема религиозной живописи в творческой практике поздних передвижников и близких им по духу мастеров на рубеже веков. В данной статье мы постарались осветить лишь некоторые знаковые черты, как в монументальной, так и в станковой картине, которыми характеризуются поиски новых путей и решений в области религиозной тематики художниками в этот период.

Литература

1. *Армеева, Л. А.* Сергей Дмитриевич Милорадович — художник и педагог. Деятельность в контексте проблемы возрождения православного иконописания в конце XIX столетия. (К истории одного экспоната) / Л. А. Армеева // Богослов. Ru: [научный богословский портал]. — Москва, 2010. — Вып. от 28 декабря. — URL: <https://bogoslov.ru/> (дата обращения: 07.01.2024).
2. *Бенуа, А. Н.* Русское искусство XVIII–XX вв. / А. Н. Бенуа. — Москва: ЭКСМО, 2004. — 544 с.
3. *Карпова, Т. Л.* Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева / Т. Л. Карпова // Наше наследие. — 1996. — № 38. — С. 121–125.
4. *Колпакова, Г. С.* Искусство Византии. Поздний период. 1204–1453 гг. / Г. С. Колпакова. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. — 320 с.
5. *Корина, Н. Д.* К истории реставрации Большого Московского Успенского собора в 1910–1918 гг. / Н. Д. Корина // Московский Кремль XIX столетия. Древние святыни и исторические памятники: сб. ст. — Москва: БукеМАрт, 2016. — С. 213–222.
6. *Корина, Н. Д.* Храм Св. Александра Невского в столице Болгарии Софии — памятник русской воинской славе: история и современность / Н. Д. Корина // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — Москва, 2015. — Вып. 1 (17). — С. 145–156.
7. *Нестеров, М. В.* Воспоминания / М. В. Нестеров. — Москва: Советский художник, 1985. — 432 с.
8. *Михаил Нестеров: альбом* / авт. текста А. Гусарова. — Москва: Белый город, 2001. — 64 с.
9. *ОРПГФ Музеев Московского Кремля.* Ф. 5. Д. 7. Л. 21. Об. 22.
10. *Милорадович, С. Д.* Из моей автобиографии // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37.
11. *Российский государственный архив древних актов.* Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23520. Л. 7.

УДК 75.052:747:792 (470.51–25)

А. Ю. Агафонова

Москва, Россия

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

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ)

В статье рассматриваются отечественные примеры монументально-декоративной живописи в театральном интерьере. Анализируются осуществленные живописные композиции известных художников и пример выпускной квалификационной работы студента кафедры Монументально-декоративная живопись российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова. Дается оценка художественным возможностям монументально-декоративной живописи в решении задач синтеза театральной архитектуры и монументально-декоративной живописи.

Ключевые слова: театральное пространство, театральный интерьер, монументально-декоративное искусство театра, культурный центр им. В. Г. Короленко, Ижевск

Anastasia Yu. Agafonova

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING IN THE MODERN THEATER SPACE (DOMESTIC DESIGN EXPERIENCE)

The article examines domestic examples of monumental and decorative painting in the theatrical interior. The article analyzes the realized pictorial compositions of famous artists and provides an example of a graduate qualification work of a student of the Department of Monumental and Decorative Painting of the Russian State University of Arts and Industry named after Stroganov. An assessment of the artistic possibilities of monumental and decorative painting in solving the problems of synthesis of theatrical architecture and monumental and decorative painting is given.

Keywords: theatrical space, theatrical interior, monumental and decorative art of the theater, V. G. Korolenko Cultural Center, Izhevsk

В области современного театрального дизайна работают специалисты, одна из задач которых — найти наиболее емкое семантическое выражение театрального процесса в облике зрелищной архитектуры. В решении

проблемы выражения идейно-образной концепции в трехмерной среде интерьера театрального здания особое место отводится художественным возможностям монументально-декоративной живописи. В архитектуре театра монументальная живопись выполняет несколько композиционных и смысловых функций. Живописная композиция, как правило, раскрывает тему интерьера. Художественный язык живописи обогащает интерьер цветом, тональной насыщенностью, ритмом, пластикой и т. д., а также придает необходимую выразительность театральному пространству. Живопись способна визуальнo изменить восприятие интерьера, углубляя и расширяя его пространство, тем самым оказывая эмоциональное воздействие на аудиторию. Например, роспись художника А. Н. Кузнецова в фойе Приморского академического краевого драматического театра имени М. Горького (Владивосток, 1972–1975 гг.) (ил. 1).

Исторические примеры свидетельствуют о том, что художественный язык монументально-декоративной живописи часто использовался для придания театральному интерьеру торжественного дворцового характера. В зрительных залах роспись традиционно размещалась в потолочном пространстве, в плафоне. В театральных ансамблях Большого театра в Москве, Александринского, Михайловского театров в Санкт-Петербурге и Одесского театра оперы и балета роспись потолочного пространства зрительного зала стала ведущим художественным элементом его композиции. Монументальные фрески не только украшали плафоны этих театров, тематически раскрывали их функциональное назначение, жанр театра, но и подчеркивали стиль архитектуры, ее индивидуальные и тектонические особенности. Живописные композиции были органично



Ил. 1. Кузнецов А. Н. Роспись в фойе Приморского академического краевого драматического театра им. М. Горького. Владивосток, 1972–1975 гг.

интегрированы в архитектурное театральное пространство, соизмеримы с его ритмом, торжественным масштабом.

Значительные примеры включения монументально-декоративной живописи в композицию зрелищных сооружений на современном этапе развития театральной архитектуры встречаются не часто. Пространство зрительного зала в Новом здании филиала Большого театра украшают работы художника З. Церетели. Роспись потолка Новой сцены была выполнена в мастерской Зураба Церетели и представляет собой художественное переложение эскизов костюмированных персонажей балета Льва Бакста. В потолочное пространство зала камерной музыки Международного дома музыки в Москве включена роспись, украшающая плафон. Художники М. Красильникова и Н. Толстой, стремясь соответствовать функциональному назначению и художественному решению интерьера зала, создали супрематическую композицию, на музыкальную тему, выполненную в сближенных тонах. Этот художественный прием позволил визуально увеличить пространство плафона и высоту зала.

Пример художественного решения интерьерного ансамбля Международного дома музыки в Москве свидетельствует о широких художественных возможностях живописи, которая привносит повествовательльно-информативный аспект в пространство там, где художественного языка архитектуры недостаточно для раскрытия темы интерьера. Зал Дома музыки украшен десятью полукруглыми нишами с портретами русских композиторов XX в. Серия портретов для Дома музыки выполнена художником Д. Жилинским на дереве, на левкасе и представляет собой попытку станковой живописи (техника, стиль и манера исполнения) решить задачи монументального искусства. Такой подход оставляет место для дискуссии.

Пространство зрительской части театрального здания является важным учебным объектом для студентов старших и выпускных курсов. В учебных программах кафедры предусмотрены архитектурные объекты театральной тематики в качестве учебного задания для проектирования монументальной росписи. Так, в качестве объекта дипломной работы студентки Коренной Анастасии Сергеевны (выпуск кафедры монументально-декоративной живописи (МДЖ), российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова (РГХПУ им. С. Г. Строганова), 2023 г.) был выбран проект реконструкции культурного центра им. В. Г. Короленко в г. Ижевске Удмуртской Республики, (конкурс Союза Архитекторов России, 2019 г., архитектор Евстропов Александр Евгеньевич).

Конкурсный проект привлек внимание студентки новаторским архитектурным решением: объединением трех архитектурных стилей в единой композиции, а именно, существующего неоклассического фасада и конструктивизма с проектируемым пространством в стиле архитектурного модернизма. Архитектурный проект, показался перспективным — в едином пространстве культурного центра под атриумом предполагалось соединить



Ил. 2. Финальный эскиз росписи атриума

три объема разного функционального назначения, (проектируемый театр «Айкай», Государственный русский драматический театр и клубный зал).

На глухих поверхностях стен атриума и нового зала театра «Айкай», была спроектирована роспись на всю высоту стен. Габаритные размеры поверхностей росписи: 37000×28500 м³; 27500×32500 м³.

Кровля атриума частично остеклена, позволяя тем самым пространству, наполненному дневным и ночным светом оказывать воздействие на колорит и восприятие росписи.

Перед студенткой стояла сложная профессиональная задача «внедриться» в композиционный строй решения интерьера центра, показать самобытный национальный колорит республики и раскрыть зрелищную тему интерьера. Роспись должна была организовать пространство атриума, стать смысловой, доминантной точкой в архитектурном пространстве центра. Но несмотря на все трудности, студентка смогла создать концепцию росписи, соединив удмуртские мифологические сюжеты и театрализованные сцены. Для решения художественных задач, Анастасия подробно изучила пантеон языческих богов и образы бестелесных духов, орнаментальные мотивы удмуртов и применила их в оригинальной композиции монументальной росписи, смягчив общую жесткую структуру подвижной массы цветового пятна занавеса. В композиции используется, традиционная цветовая гамма удмуртского народного орнамента. Цвета — черный, красный, белый, золотой подчеркивают национальное своеобразие (ил. 2).

В композиции автор удачно интерпретирует национальные мифы, наполняя ее философскими размышлениями. В центре внимания ключевые сюжеты и символические образы национальной удмуртской культуры. В композиции росписи широко используются зооморфные мотивы, родовые знаки, персонажи удмуртского эпоса, фигуры тотемных животных.

Студентка формирует структуру росписи монолитной стены атриума, используя систему трихотомического устройства мира древних удмуртов, состоявшей из трех сфер: нижней (подземной, водной), средней (земной) и верхней (небесной) (ил. 3). Фигуративный мотив росписи поднят на вто-



Ил. 3. Визуализация. Вид 1 этажа



Ил. 4. Фрагмент росписи в материале

рой уровень, для лучшего восприятия крупных фрагментов и формирования композиционного акцента стены (ил. 4). В работе использованы следующие приемы построения композиции: «Разноуровневая степень

детализации фигур, для создания неглубокого внутреннего пространства росписи, создание ритма и движения в композиции, посредством едино заданных направлений основных, доминантных масс. Использование единого колористического решения в разработке фигур. Размещение внутреннего, разнопланового света, использованного для создания натуралистичности образов в системе росписи. Сознательное увеличение фигуративного мотива в 1:2 больше натуры, создано для того, что бы сбить большую тяжеловесность масштаба росписи, по отношению к зрителю» [2, с. 25].

Таким образом, подробное осмысление архитектурных особенностей театрального центра, внимательное изучение разнообразных аспектов национальной культуры, позволили студентке выполнить выпускную квалификационную работу на высоком художественном уровне.

Создание идеальной модели художественной росписи в театральном интерьере, требует от специалиста широких знаний законов синтеза объемно-пространственной структуры театральной архитектуры, монументально-декоративной живописи и основ пространственной режиссуры, т. е. профессионального владения выразительными средствами пластических искусств с целью создания нужного впечатления, передачи образов и смыслов.

Монументально-декоративная живопись является частью объемно-пространственной композиции театральных интерьеров. В ансамбле театрального здания подобные произведения решают ряд пластических и семантических задач. Они композиционно организуют пространство, акцентируют внимание на функционально значимых зонах и элементах интерьера, а также формируют визуальные композиционные центры и пространства вокруг них, что позволяет архитекторам и художникам моделировать вектор особого театрального настроения: от торжественного и величественного до камерного, подготавливать благоприятные условия для восприятия зрителем театрального процесса.

Литература

1. Агафонова, А. Ю. Пластические искусства в интерьере театра (отечественный опыт последней трети XX — начала XXI вв.): дис... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Анастасия Юрьевна Агафонова; МГХПУ. — Москва, 2012. — 257 с.
2. Коренная, Анастасия Сергеевна. Пояснительная записка к выпускной квалификационной (дипломной) работе «Монументально-декоративное решение интерьера культурного центра им. В. Г. Короленко в г. Ижевск». — Москва, 2023. — 55 с.

**ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АРХИТЕКТОРА
И ЗАКАЗЧИКА В XIX В., НА ПРИМЕРЕ АРХИТЕКТОРА
А. М. БАЙКОВА**

Взаимоотношения архитектора и заказчика являются важной темой для изучения, позволяющей понять, какие вопросы являлись наиболее острыми в ту или иную эпоху. Благодаря сохранившейся переписке и официальным документам, мы можем проследить конфликт между заказчиком и архитектором, который произошёл в XIX в., и наглядно демонстрирует проблему: своеволие заказчика, желающего сделать работу дешевле и быстрее. Подобная ситуация является вневременной, и вполне может повторяться в более современных декорациях, отчего случай становится особенно интересен для рассмотрения.

Ключевые слова: А. М. Байков, А. И. Гаак, взаимоотношения архитектора и заказчика, строительство мезонина, XIX век

Varvara N. Ivanova

Saint Petersburg, Russia,

Gatchina Museum-Reserve

**PROBLEMS OF INTERACTION BETWEEN AN ARCHITECT AND
A CUSTOMER IN THE XIX TH CENTURY, USING THE EXAMPLE
OF ARCHITECT A. M. BAYKOV**

The relationship between the architect and the customer is an important topic for study, which makes it possible to understand which issues were the most acute in a particular era. Thanks to the preserved correspondence and official documents, we can trace the conflict between the customer and the architect, which occurred in the XIX century, and clearly demonstrates the problem: the willfulness of the customer who wants to do the work cheaper and faster. Such a situation is timeless, and may well be repeated in more modern decorations, which makes the case particularly interesting to consider.

Keywords: A. M. Baykov, A. I. Gaak, the relationship between the architect and the customer, the construction of the mezzanine, XIX century

Путь становления архитектора А. М. Байкова от учащегося Императорской Академии Художеств до Господина Главного Архитектора города Гатчины происходил в период важных исторических событий. В сентябре 1812 г. А. М. Байков получил серебряную медаль и 27 марта 1813 г. был

«определён в штат Гатчинского Городового Правления к исправлению должности Архитектора с чином 14 класса, данном по привилегии Императорской Академии Художеств сентября 1 дня 1812 года» [1, л. 18, об.].

Исходя из этого назначения, в 1810–1850-х гг. за всем городским строительством в городе Гатчине следил А. М. Байков, назначенный вдовствующей императрицей Марией Фёдоровной архитектором Гатчинского городского правления со старшинством со дня его определения в должность. Он лично спроектировал возведённые в Гатчине в период 1820–1830-х гг. дома в стиле классицизм, часто беря за основу образцовые проекты первой четверти XIX в. Большой проспект застраивался в основном общественными постройками, заменяли существующие деревянные на каменные.

Титулярный советник Алексей Михайлович сын Байков, кавалер орденов: Святого Владимира 4-й и Святой Анны 3-й степеней, в 1838 году имел отличия беспорочной службы архитектором, за 20 лет в городе Гатчине, но не имел за собой, родителями или женой недвижимого имущества. На 1838 год в его деле значатся сыновья Михаил и Василий, а также дочери Евгения, Надежда и Александра [1, л. 18, об.].

По высочайшему повелению «Ея Императорского Величества» [1, л. 18, об.] был утверждён в звании архитектора со старшинством со дня определения в должность 16 октября 1816 г.

В сентябре, 11 числа 1818 г. А. М. Байков по указу Правительствующего Сената был произведён Губернским секретарём со старшинством со дня выслуги лет. А в следующем, 1819 году, 31 декабря, произведён Коллежским Секретарём. И также 31 декабря, но 1922 г. произведён Титулярным советником. В мае 1824 г., 28 числа, пожалован орденом Святой Анны 3-й степени. 22 августа 1828 г. награждён знаком отличия за беспорочную службу в течении пятнадцати лет, и 22 августа 1835 г. за службу в течении 20 лет. В апреле 1835 г. А. М. Байков стал удостоен ордена Святого Владимира 4-й степени [1, л. 18, об.].

За усердие и по выслуге положенных лет в звании Титулярного Советника, архитектор А. М. Байков в июле 1840 г. был произведён в Коллежские Ассесоры [3, л. 2]. Он руководил как ремонтными работами во дворце, так и занимался вопросами городской застройки.

Общий характер архитектуры города в это время определялся жилым строительством, выдержанном в классицистическом ключе. Типы жилых домов не были выработаны специально для гатчинской застройки, а являлись разработанными на основании присланных архитектору А. М. Байкову из Министерства Императорского Двора 4 мая 1835 г. образцовых фасадов [2]. Документ содержит деловую переписку исправляющего должность директора города Гатчины генерал-майора Евстафия Антоновича Роопа с господином министром императорского двора, генералом от инфантерии, генерал-адъютантом и кавалером князем Петром Михайловичем Волконским, и Е. А. Роопа с коллежским ассесором, архитектором, титулярным советником А. М. Байковым.

Архивные документы XIX в. доносят до нас не только официальные, сухо звучащие рапорты, но воистину бесценные «курьёзы». Так, из дела «по претензии Статской Советницы Гаак, на Архитектора Байкова и плотника Ефремова» [4], мы узнаём о задачах, которые помимо проектирования зданий выполнял А. М. Байков, будучи архитектором города Гатчины, и видим, как поступки владельцев частных домов могли коснуться имени архитектора.

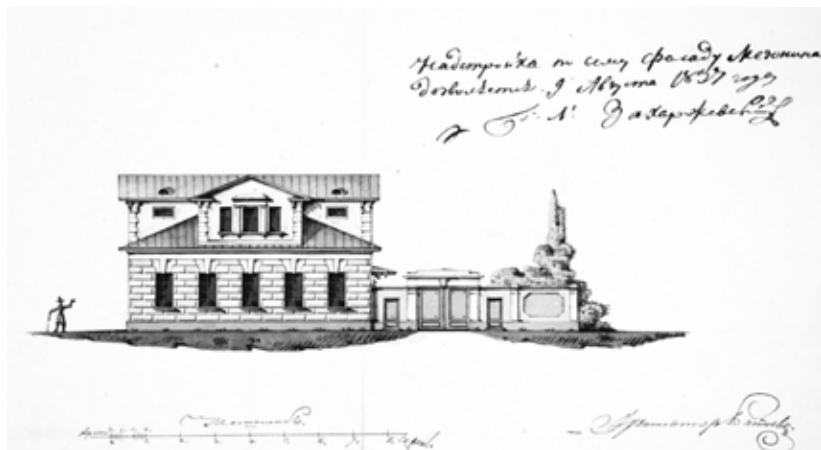
Госпожа Статская Советница А. И. Гаак написала прошение Я. В. Захаржевскому, изложив в нём суть своего дела, которое сводилось к следующему: в Ингенбургской части города Гатчины, А. И. Гаак приобрела каменный дом, который решила дополнить деревянным мезонином.

Материал Статская Советница купила самостоятельно, и в 1839 г. для осуществления надстройки был нанят Никита Ефремов. Он же делал и кровлю, которая в ноябре дала течь. Для осмотра здания был приглашён архитектор А. М. Байков, который хотел вытребовать Ефремова. Тот обещал остальное докрыть и всё исправить, но дотянул своё обещание до августа 1840 г. и прислал пятьдесят штук досок. Плотники покрыли кровлю неструганными досками и получили от вдовы сто пятнадцать рублей, но Земской суд отчего-то требует с бедной вдовы отдать Никите Ефремову сто двадцать рублей, так как у него имеется выданная госпожой А. И. Гаак расписка на эту сумму. Но со слов Статской Советницы, крыша осталась недопокрытой, что привело к сырости в доме, поэтому платить плотнику Никите Ефремову она не имеет намерения.

Никаких письменных заключений с А. М. Байковым у А. И. Гаак не имелось, но она утверждала в своих письмах, что архитектор обещал ей следить за постройкой и закупал тёс, также она получила 13 июля 1840 г. записку от А. М. Байкова, по которой отпускала деньги на покупку материала.

Госпожа Статская Советница А. И. Гаак в своих прошениях особенно отмечает то, что А. М. Байкову она всецело доверила ведение строительства, как главному архитектору города, авторитетному и компетентному лицу. А. М. Байков, в свою очередь, заметил, что «он вовсе не обязывался заведовать её строением, а только наблюдал за точным выполнением его фасада и безопасным складным исполнением печей и труб; материалы она сама все заготовляла, исключая нескольких досок дюймовых, которые ей купил Архитектор Байков, потому, что она сама их нигде достать не могла. Во всё время производства строения Г-жа Гаак сама жила в своём доме и понеже из оною никуда не отлучалась, и по окончании постройки мезонина отдавала в наём и пользовалась доходами; а потому Архитектор Байков вовсе не обязан ей ныне сдавать строение, которым не заведовал. Также требовано от Г-жи Гаак сведение, на чём она основывает свои требования, чтобы ей Байков отдал строение. Никакого письменного сделкою о заведовании ему постройки, не подтверждается» [4, 7–7, об.].

Объяснения плотника Никиты Ефремова свидетельствовали о том, что он перекрывал крышу на каменной части здания, а вовсе не на мезонине,



Ил. 1. ГДМ-337-ХП. Байков А. М. Фасад дома статской советницы Гаак, 1837 г.

и использовал материалы, закупленные самой А. И. Гаак, о негодности которых он заранее сказал.

В своём рапорте Е. А. Роопу от 14 марта 1841 г., архитектор А. М. Байков пишет о том, что Статской Советнице А. И. Гаак он только составил план и фасад, (ил. 1) «и, когда оные были утверждены, тогда по данному предписанию от Высшего начальства имел наблюдение что при строении не было отступлено от фасада, равно наблюдал чтобы печи выводились с коренными трубами, и сделаны были в надлежащих местах разделки, что же касается до заготовки материалов, найма рабочих людей, и удовлетворение их за работы, то я в это вовсе не входил. В 1838 году находился при сей работе с товарищами плотник Платон Иванов, срубал по плану меченных, сделал вверх лестницу и прочее, и — покрыл крышу мезонина, и отлучился вовсе с работы, якобы за просрочкою паспорта оставя товарищей, которые тоже от работы отступились, потому что досчатого материала годного вовсе не было, и, что она имела, то был брак и она не платила вовсе денег, что было всему причиною, как то, что без всякого расчёта деньги все передала Платону Иванову; отчего боковые части от мезонина над каменным строением нижнего этажа остались частично не закрытыми, при том, в то время были часто дожди, от чего заливало потолки так что невозможно было приступить к плотничной работе. Я тогда по просьбе Г-жи Гаак убеждал плотника крестьянина Никиту Ефремова докончить крышу, но он не соглашался приступить к работе, объясняя что она неисправно плотит, и доски были у ней брак и старые ручной пилки, однако решился с нею за условленную плату 120 руб. ассигнациями; по окончании же работ она мне ничего не говорила, и Ефремову следующих за работу денег не заплатила; наконец дала

ему расписку в том, что она должна за всю произведённую плотничную им отделку заплатить 120 руб. ассиг., а как с начала с крыши не счищала долго снег, и наступило тёплое время, то сырые доски стали просыхать и давать трещины; летом же в 1839-м году от дождей снова прошла течь и потолки попортились, плотник Ефремов хотя и согласился поправить крышу по тем местам, где оказалась течь, но у ее никаких не было досок; я по просьбе ея (Гаак) и по доставлении 45 руб. ассигнац. купил с заводу Баронессы Черкасовой 50 досок, но она не дождавшись досок тотчас подала на плотника Ефремова в Суд жалобу о взыскании с него 120 руб. ассигнац. Его потребовал Суд и он объявил, что работа его самой принята и предъявил её расписку, что она обязуется заплатить 120 руб. ассигнац., и по той причине он не исправил ей обещанной починки крыши, где произошла течь в потолках; тогда она наняла других плотников, а и распорядилась, как знала; в продолжении же всего времени она жила сама в том доме, а в мезонине жил Ахтырского Гусарского Полка Г-н Полковник Рооп девять месяцев и был всем доволен, внизу отдано и по сие время находится под вольного Антекаго Килсвейна. Относительно же требования Г-жи Гаак о сдаче мною ей строения, имею честь донести, что как я вовсе не заведовал сего постройкой, как вышеизъяснено, то и сдавать ей ничего не могу; при чем имею честь возвратить прошения её» [4, л. 14–14, об.; л. 17].

Объяснение плотника Никиты Ефремова рисует перед нами совершенно иную картину, нежели прошение А. И. Гаак. Вдова написала, что крыша на мезонине покрыта не плотно, и для её переделки нанят плотник, за новую плату. Со слов Никиты Ефремова получается, что он в 1838 г. занимался крышей на каменной части дома, так как кровля на мезонине уже была, и делал работу из некачественных материалов, заготовленных самой Статской Советницей. Работу, завершённую в 1838 г., проконтролировал архитектор А. М. Байков. А. И. Гаак, не имея возможности заплатить сразу, написала плотнику расписку в том, что она обязуется выплатить ему 120 рублей.

Плотник Никита Ефремов утверждал, что Госпожа А. И. Гаак ранее претензий к нему не имела, и была довольна его работой. Продав три года, но так и не получив ста двадцати рублей, Н. Ефремов подал прошение Е. А. Роопу, приложив к письму расписку вдовы в том, что она обязуется выплатить плотнику деньги. Но А. И. Гаак, прожив три года с неокрашенной крышей, покрытой сырым тесом, подала встречную жалобу на Никиту Ефремова, обвинив его в недобросовестном исполнении своих обязанностей. На что плотник справедливо заметил, что если бы он плохо покрыл крышу, то Статская Советница заставила бы его перекрыть её, и никаких расписок с обещанием выплаты гонорара не давала бы. Поэтому Никита Ефремов справедливо надеялся, что А. И. Гаак всё-таки заплатит ему согласно расписке, как того требует Земской суд [4, л. 2, об.].

10 апреля 1841 г., госпожа А. И. Гаак дала подписку о том, что «содержание предписаний, Господина Главногоуправляющего Дворцовыми правлениями Генерал Лейтенанта Захаржевского от 4-го апреля за № 920-м, и Господина Директора Города Гатчины Генерал Майора Роопа от 9-го сего же апреля за № 812-м, и приложенные при оных рапорта г. архитектора Байкова и объяснение крестьянина Никиты Ефремова, мне, полицию объявлены, приложенное же при оных поданное мною Господину Главногоуправляющему Дворцовыми Правлениями Генерал Лейтенанту Захаржевскому прошение, мне обратно оною возвращено» [4, л. 12]. Жалобу А. И. Гаак нашли неосновательной, но проблему оплаты работы крестьянина Н. Ефремова так и не разрешили.

Мы видим, как развивается конфликт, прорастающий из непонимания заказчиком архитектора. А. М. Байков представил А. И. Гаак план и фасад её дома, и следил за соблюдением всех норм во время строительства, как главный архитектор города, но не как архитектор, выполняющий авторский надзор. Ситуация, выросшая из недопонимания устных договорённостей и роли архитектора. Подобные ситуации происходят и в современном мире.

Историческая ценность рядового конфликта позволяет нам увидеть не только официальные рапорты архитектора о проделанной работе, но и даёт представление о том, как архитектор взаимодействовал с заказчиком и работниками. Мы можем видеть, насколько близки проблемы профессионального взаимодействия между людьми в XIX и XXI в.

Литература

1. РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 1995.
2. РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 1926.
3. РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 2067.
4. РГИА. Ф. 491. Оп. 1. Д. 2154.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКЕ КАК СПОСОБ КОММУНИКАЦИИ АРХИТЕКТОРА, ХУДОЖНИКА И ЗАКАЗЧИКА

В статье отражены некоторые аспекты приемов визуализации, применяемой архитекторами при разработке проектов, тенденции в области архитектурной графики, описываются методы использования художественных материалов и особенности подготовки рукотворных эскизов.

Статья раскрывает тему визуализации монументальных проектов, как способ коммуникации художника, архитектора и заказчика. А также освещаются процессы практического подхода к презентации архитектурного проекта.

Данная статья может быть полезна начинающим архитекторам, студентам и аспирантам архитектурных вузов, специалистам в области архитектуры.

Ключевые слова: инструментарий проекта, индивидуальное и совместное творчество, методы проектирования, архитектурная презентация, архитектурная графика

Olga N. Fomina

Saint Petersburg, Russia
Saint-Petersburg Mining University of Empress Catherine II

VISUAL MEANS IN ARCHITECTURAL GRAPHICS AS A WAY OF COMMUNICATION BETWEEN THE ARCHITECT, THE ARTIST AND THE CUSTOMER

The article reflects some aspects of visualization techniques used by architects when developing projects, trends in the field of architectural graphics, describes methods of using artistic materials and features of preparing hand-made sketches.

The article reveals the topic of visualization of monumental projects as a way of communication between the artist, architect and client. The processes of a practical approach to the presentation of an architectural project are also covered.

This article may be useful to beginning architects, students and graduate students of architectural universities, and specialists in the field of architecture.

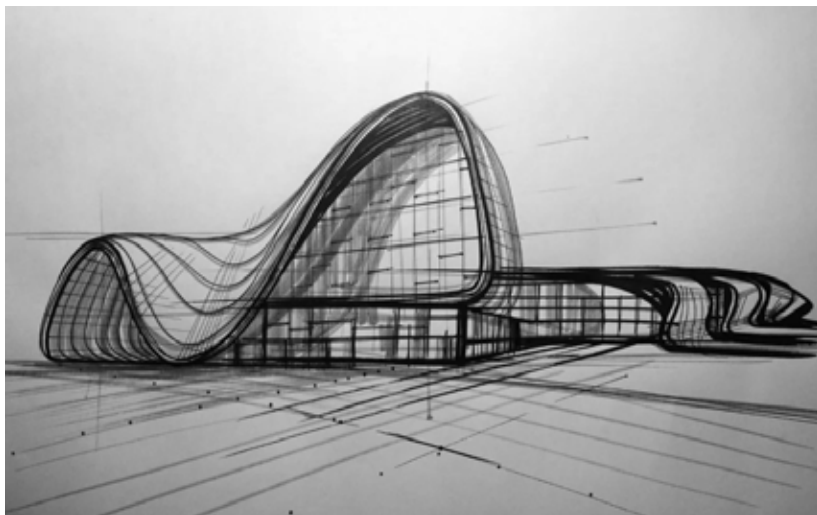
Keywords: pair design, individual- and co-creation, design techniques and methods, architectural presentation, architectural graphics

Рисунок — это метод взаимодействия, изобразительный язык, такой же, как иностранный. Чем больше знакомых «слов», приемов, техник, тем проще сказать, выразить свои мысли, тем богаче «речь» и эффективнее коммуникация.

Для оформления архитектурных проектов в основном используются графические компьютерные программы. Но в ряде случаев ручная графика бывает незаменима. Это мобильный, действенный и результативный инструмент проектирования. В эскизной работе рисование от руки помогает сохранить творческую индивидуальность и авторскую концепцию, быстро найти образ и добиться нужной выразительности. В современном мире отчетливо прослеживается тренд на персонализацию, на первый план выходит личность архитектора, его узнаваемый почерк, неповторимый пластический язык, с помощью которого он не только выражает свои мысли на бумаге, но и общается с другими участниками процесса.

Эскиз — это синтез творческих поисков, он всегда демонстрирует стиль и характер автора. Например, в графике Захи Хадид определенно чувствуются страсть и экспрессия, линии напряженные и уверенные (ил. 1).

Каждый архитектор обладает своим авторским видением, мироощущением, пластическим языком. Способы изобразительной выразительности выводят на первый план индивидуальность, персональную концепцию



Ил. 1. Заха Хадид, Центр Гейдара Алиева. Эскиз

автора. Архитектурный чертеж также может быть эстетичным, хотя это и не является конечной целью, однако говорит о гармоничных пропорциях и цельности композиционного решения проекта.

Неограниченное разнообразие приемов живого рисунка дает возможность использовать этот универсальный инструмент для проектирования, поиска и разработки композиционных решений. Архитектор, не умеющий нарисовать эскиз от руки, не может в полной мере называться специалистом. Профессиональное владение рисунком позволяет ускорить работу над эскизом, добиться максимальной выразительности в разработке проекта, а также использовать весь арсенал художественных средств и техник при подготовке архитектурной подачи.

Художественно-графический эскиз играет важную роль в творчестве архитекторов. Изучая традиционные и современные виды архитектурной графики, зная приемы, техники и специфику изобразительных средств, можно не только ускорить работу над проектом, но и создать самостоятельное произведение искусства. Удачный эскиз, несмотря на незначительные размеры, имеет те же качества, что и любое другое произведение изобразительного искусства — образный строй, согласованность и соподчинённость частного целому, гармонию ритмов и композиционное решение.

Наличие рукотворных эскизов дает возможность их экспонирования: участия в конкурсах, презентациях, выставках, открывает новые плоскости для общения с заказчиком, демонстрирует авторский графический почерк при разработке проектов. Стиль архитектурной графики — неотъемлемое качество изображения, отражающее не только вкус, настроение, взгляды автора, но и определенное время, является маркером эпохи

Яков Георгиевич Чернихов, в своей книге «Архитектурные фантазии. 101 композиция», писал: «Фантазия лучше всего работает, если у человека развиты графические навыки, способность выложить образ на бумагу. Именно умение фантазировать, и способность запечатлеть мысленно увиденное с помощью графики, должно было стать основой для дальнейшего развития архитектуры» [4, с. 34].

Графические средства визуализации художественного образа достаточно разнообразны. Это позволяет использовать различные графические техники и применять разные художественные материалы, выстраивать композиционные решения в зависимости от используемых инструментов. Средства художественной выразительности разделяются на графические материалы, техники и приемы. С помощью различных материалов, их смешения, используя разные техники, зная эффекты, получаемые при их использовании, грамотно подбирая бумагу профессионал может получить наиболее выразительный результат. Пробуя материалы и техники, художник подбирает для себя те инструменты, которые будут наиболее удобными и эффектными для презентации своей идеи. Индивидуальность автора, его персональные способности и предпочтения, также влияют на выбор графических материалов.

Изобразительные средства, используемые архитекторами, весьма вариативны. У каждого графического материала есть свои специфические свойства, достоинства и недостатки, свои выразительные возможности. Графические приемы сформировались исходя из различий в свойствах материала, мягкости, «сыпучести», толщины грифеля, легкости нанесения и устойчивости к стиранию. Каждый архитектор сам подбирает те материалы, которые наиболее точно отвечают поставленной задаче, профессиональному видению, имеют нужные выразительные возможности.

Графитный карандаш — самый распространенный материал. Обычно карандаш используется на этапе поиска и начальной разработки. Он имеет разную степень твердости, регулируя нажим, можно добиться линий и штрихов разной степени выразительности, быстро набрать нужный тон, и при желании использовать специальную растушку для создания мягкого пятна. Графитный карандаш хорошо стирается, позволяя уточнять и дополнять рисунок.

Акварель, как и графитный карандаш, традиционно используют как новички, на начальном этапе обучения в художественных школах, так и профессиональные художники и архитекторы. Этот популярный и понятный материал дает возможность получить практически любой цвет и тональность. За счет удобства использования и светопропускаемости акварельных красок можно написать быстрые и легкие этюды, эскизы. Акварельные краски можно использовать для тонирования туши определенным оттенком или как самостоятельный материал для цветной отмывки. Также акварель идеально подходит для написания гризайли. Комбинируя разные техники (по-сырому, лессировки, по-сухому) и используя подходящие кисти можно решать самые разные творческие задачи.

Гуашь — непрозрачный, кроющийся материал, он имеет матовую поверхность и позволяет работать корпусными, фактурными мазками. При работе гуашью принято смешивать и накладывать краску кистью, однако довольно интересно использовать в работе губку, тампон, трафарет или распылять, разбрызгивать материал с помощью жесткой кисти из щетины.

Акрил и темпера. В отличие от гуаши, краску можно накладывать на бумагу повторно при помощи кисти, она не размывает нижний слой. При высыхании плоскости, покрытые акрилом или темперой, не становятся светлее, как это происходит с гуашью. Акрил — удобный и практичный материал, разбавляется водой, но после высыхания становится стойким к воздействию воды, и не образует трещин.

Маркеры для скетчинга отличаются от привычных фломастеров более богатой палитрой и сложными цветами, а также толщиной и типом наконечника. Обычно их два: с более толстым фетром, для быстрого заполнения цветом, и с тонким стержнем, для проработки деталей. Для смешивания разных оттенков и более плавного перехода цветов используют 0-маркер или *Blender*. Чернила дают прозрачный, не кроющийся слой, который сразу впитывается в бумагу, и не поддается стиранию, поэтому

рисование маркерами предполагает свободное, уверенное владение рисунком и твердую руку.

Тушь и перо — невероятно красивый и изящный метод рисования. Развитие этой техники получило широкое распространение в эпоху Возрождения. Развитие грамотности привело к широкому использованию гусиных перьев, и художники, конечно, тоже стали использовать этот способ для рисования. Рисунок пером выглядит легким и непринужденным, но при этом перьевая техника одна из самых сложных в графическом искусстве. Одним из первых этот метод стал использовать признанный мастер раннего итальянского Возрождения. Кроме того, тушь — традиционный материал для выполнения архитектурной отмывки. Популярная среди архитекторов чёрная китайская тушь даёт насыщенный матовый чёрный цвет и не растворяется водой после высыхания, при этом она позволяет создать бесконечные тональные нюансы. Свойства описанных выше материалов диктуют специфику графических техник и приемов.

Пастель, уголь, соус, сангина, мел и сепия относятся к мягким материалам, они выпускаются в виде мелков и карандашей, имеют разный цвет и тональность. Эти материалы прекрасно сочетаются между собой, хорошо растушевываются, позволяя добиться мягкого перехода цвета и тона, очень эффектно смотрятся на тонированной бумаге.

Линейное изображение — главное и самое выразительное средство графики. Линии могут не только определять силуэт, но и заполнять его, добавлять материальность, насыщая ритмами и фактурами. В линейном рисунке могут быть использованы очень разные материалы: графитные и цветные карандаши, ретушь, фломастеры, линеры, тушь и перо, и даже кисть. С помощью одной только линии можно обозначить границы формы, пропорции, найти образ и дополнить его деталями. Выразительная, острая, напряжённая линия может передавать не только плоскостное изображение, но и создавать иллюзию объёма, пространства и перспективы.

Линия и пятно. Очень часто рисунок выполняется не только в какой-то определенной технике. В одной работе могут присутствовать разные способы наложения материала. Например, цветные маркеры хорошо сочетаются с черным линером, тушь может быть нанесена на мокрую или сухую бумагу, ложась четким мазком или расплываясь мягкими, сочными пятнами, также рисунок может быть дополнен линией, штрихом, лессировкой (ил. 1). Ретушь и прессованный уголь, прекрасно дополняя друг друга, дают возможность использовать экспрессивность линии и создавать разнообразный силуэт пятна.

Цвет может акцентировать отдельные части конструкции, выступать активным компонентом архитектурного образа, или наоборот, скрыть ненужные детали, деформировать или подчеркнуть форму, создать определенное настроение, смягчить или усилить визуальное воздействие на зрителя. Цвет может включаться в эскиз ограниченным набором оттенков, а может стать доминантой всей композиции. Яркий пример дробления

формы с помощью цвета можно наблюдать в работах австрийского архитектора Фриденсрайха Хундертвассера.

Фактура. Любая форма имеет содержание и по-разному воздействует на зрителя. Фактура может восприниматься как отталкивающая, шершавая, твердая или гладкая, помогая усилить впечатление. Прозрачные материалы, такие как акварель, некоторые виды акрила, маркеры, за счет способности пропускать свет, могут передавать блеск поверхности, фактуру стекла, металла. Темпера и, особенно, гуашь, нанесенные губкой или тампоном, создают плотную цветовую гамму, позволяют имитировать матовую поверхность, фактуру бетона, штукатурки. Последовательное нанесение краски разных оттенков одного цвета путем набрызгивания жесткой кистью создаст эффект гранитной поверхности.

Приемы и техники, используемые в процессе формирования творческой концепции архитектора, должны отвечать поставленной задаче, не отвлекая от главной цели, смещая фокус внимания в сторону эстетизации.

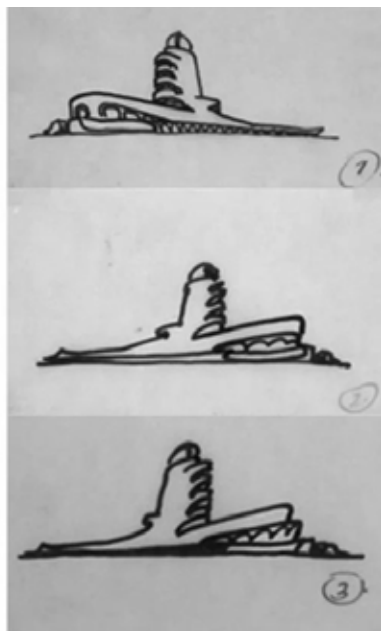
Термин «архитектурная графика» охватывает достаточно большой спектр жанров, связанных с изображением архитектурных объектов, проектированием, совмещает в себе чертеж и рисунок, тем самым помогая усилить информативность, не сковывая развитие творческой мысли. Это понятие включает в себя эскиз, как идею, форму поиска, набросок, знак; фор-эскиз, уточняющий общие контуры, пропорции, наполняемый деталями и рабочий эскиз, как окончательное решение композиции и детальное раскрытие замысла.

Если в проекте здания архитектор предполагает разместить художественно-монументальное произведение, эскиз от руки облегчит работу и сделает ее более доступной для восприятия заказчиком и исполнителем. При помощи эскизного рисунка общение между всеми участниками процесса становится проще, появляется общий, понятный как заказчику, так и художнику язык. Используя разные техники, автор проекта может максимально ясно и выразительно объяснить авторское видение пластического решения, передать цвет, фактуру и материальность того, что он задумал. Акварельные краски, за счет светопроницаемости прекрасно передают прозрачность стекла, и могут быть использованы для эскиза витража; фактурная, крошечная способность гуаши подойдет для мозаики, а удобство и практичность акрила может быть использована в работе над эскизом росписи. В коммуникации архитектора, художника и заказчика рукотворный эскиз будущего монументального произведения всегда будет более информативным и понятным, чем чертеж или картинка на экране.

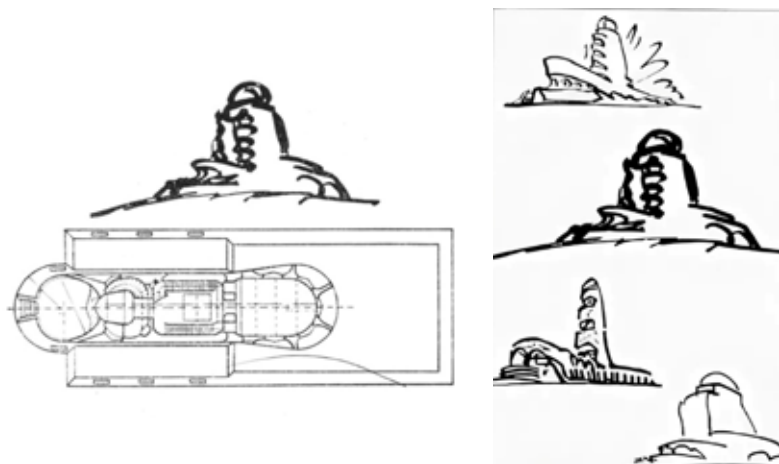
Несмотря на то, что архитектура понятие трехмерное, и финальный результат творческого поиска — это объемное сооружение, все идеи, разработка образа, пропорций, пространства, сначала рождаются на бумаге. В этом заключается особая ценность архитектурной графики, когда можно проследить весь путь зарождения архитектурного объекта,



1920 - 1924
ERICH MENDELSON
INSTITUT D'ASTROPHYSIQUE EINSTEIN POTSDAM



Ил. 2. Эрих Мендельсон. Башня Эйнштейна. Поисковые наброски



Ил. 3. Эрих Мендельсон. Башня Эйнштейна. План здания и эскизы

от первых набросков, приблизительных эскизов общей композиции до подробно разработанных проектных чертежей (ил. 2, 3).

На стадии разработки эскиза происходит формирование художественного образа будущей постройки, определяются композиционные закономерности, стилевые особенности архитектурных и средовых объектов. В процессе проектирования большая часть визуальной информации формируется и передается в графике. Свободное владение рисунком необходимо для изображения деталей, дающих представление о масштабе: элементах окружающей среды, природы, человека. Выразительность рисунка, профессиональное владение изобразительными средствами оказывает действенное влияние на восприятие проекта со стороны зрителя и заказчика.

Использование всего арсенала изобразительных средств, умение выразить идею тональными и колористическими методами, расширяет возможности творческого процесса. Рукотворная графика всегда оставляет шанс появления случайной линии, недосказанность наброска дает возможность воображению дорисовать невидимое, обогащая процесс рождения будущего сооружения. «... в процессе творчества графическое выражение архитектурного замысла нередко оказывает влияние на самый замысел, что говорит о взаимодействии и единстве замысла и его выражения в графических методах фиксации» [1, с. 5].

Высокий уровень профессионального владения средствами графической выразительности дает гарантию успешного воплощения замысла на бумаге, формируя у зрителя впечатление о мастерстве и профессионализме архитектора.

Литература

1. *Зайцев, К. Г.* Графика и архитектурное творчество / К. Г. Зайцев. — Москва: Стройиздат, 1979. — 160 с.
2. *Кудряшев, К. В.* Архитектурная графика / К. В. Кудряшев. — Москва: Архитектура-С, 2006. — 312 с.
3. *Максимов, О. Г.* Рисунок в профессии архитектора / О. Г. Максимов. — Москва: Либроком, 2011. — 414 с.
4. *Черников, Я.* Архитектурные фантазии: 101 композиция в красках / Я. Черников. — Москва, 1933.

УДК [061.236.6:72.007]:7.036 (470.23–25) «1903/1932»

Д. Я. Северюхин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна Высшая школа печати
и медиатехнологий

ОБЩЕСТВО АРХИТЕКТОРОВ-ХУДОЖНИКОВ (1903–1932)¹

Статья посвящена Обществу архитекторов художников (ОАХ), созданному в 1903 г. для содействия сближению архитекторов-художников между собою и взаимодействия с представителями других пластических искусств. ОАХ сыграло заметную роль в формировании эстетики неоклассицизма в архитектуре и связанных с нею искусствах и во многом способствовало широкому распространению представлений о неприкосновенной ценности архитектурной старины. В 1920 — начале 1930-х гг. в недрах ОАХ разрабатывались пути конструктивизма в советской архитектуре. Плодотворная и разносторонняя деятельность ОАХ была законодательно прекращена в 1932 г.

Ключевые слова: общество, архитектор, художник, конкурс, проект, неоклассицизм, конструктивизм

Dmitry Ya. Severyukhin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Graduate School of Printing and Media Technologies

SOCIETY OF ARCHITECTS-ARTISTS (1903–1932)

The article is devoted to the Society of Architects-Artists, created in 1903 to promote the rapprochement of architects and artists with each other and interaction with representatives of other arts. The Society played a significant role in the formation of the aesthetics of neoclassicism in architecture and related arts and largely contributed to the widespread dissemination of ideas about the untouchable value of architectural antiquity. In the 1920s and early 1930s. In the depths of the Society, the ways of constructivism in Soviet architecture were developed. The fruitful and diverse activities of the Society were legislatively terminated in 1932.

Keywords: society, architect, artist, competition, project, neoclassicism, constructivism

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Учредительное собрание организации под первоначальным названием Общество взаимопомощи архитекторов состоялось 8 декабря 1903 г. под председательством графа Павла Юльевича Сюзора (1844–1919) — академика архитектуры, общественного и государственного деятеля, тайного советника. Учредителями, наряду с ним, стали архитекторы Л. Н. Бенуа, А. А. Грубе, Н. П. Козлов, Г. И. Котов, Б. Н. Николаев, А. Н. Померанцев, М. Т. Преображенский, А. О. Томишко и В. П. Цейдлер². В ранее утвержденном Уставе (15 октября 1903) говорилось, что Общество учреждается «с целью содействовать сближению архитекторов-художников между собою, чтобы: а) облегчить получение занятий и исполнение архитектурных работ путем товарищеского общения и устройства конкурсов, б) способствовать разработке художественных и технических вопросов в области архитектуры, в) оказывать помощь нуждающимся членам Общества и их семьям <...>»³. С первых шагов члены Общества придавали большое значение взаимодействию с представителями других искусств, что нашло отражение во второй редакции Устава, утвержденной 25 февраля 1908 г., где уточнялась цель Общества: содействовать сближению архитекторов-художников, *а также и живописцев, скульпторов, гравёров и декораторов* между собою»⁴. Действительными членами Общества могли быть без баллотировки все лица, получившие звание архитекторов в Академии художеств или Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а также (с баллотировкой по предложению троих действительных членов) художники других отраслей искусств, получившие звание там же. Почетными членами Общества могли быть избраны лица «известные своими трудами в области архитектуры и искусств, с нею сопричастных». В редакции Устава, утвержденной 21 мая 1912 г., за Обществом закреплялось название Общество архитекторов-художников (далее ОАХ. — Д. С.). Наконец, 14 июля 1914 г., в ознаменование 10-летнего юбилея, Обществу по ходатайству вел. кнг. Марии Павловны было высочайше даровано право именоваться императорским.

С самого начала покровительство над ОАХ принял на себя президент Императорской Академии художеств вел. кн. Владимир Александрович, который позволил ему собираться и вести делопроизводство в стенах Академии.

К 1 января 1914 в рядах ОАХ числилось 228 действительных членов. В разные годы в него входили архитекторы и художники разных специальностей: Е. Е. Баумгартен, А. Я. Белобородов, А. Е. Белогруд, Альб. Н. Бенуа, А. А. Бернардацци, П. А. Всеволожский, С. П. Галензовский, В. Г. Гельфрейх, В. В. Ильяшев, Д. М. Иофан, В. Ф. Коврайский,

2 Материалы об Обществе см.: РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1903. Д. 3-33. См. также: *Илларионова Л. И.* Общество архитекторов-художников: к 95-летию основания // Петербургские чтения. 98–99. СПб., 1999. С. 199–201.

3 Устав Общества взаимопомощи архитекторов под названием Общество архитекторов-художников. СПб., 1903.

4 То же: Новая редакция. СПб., 1908.

Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевич (в 1917 г. он сменил Сюзора на посту председателя), О. Р. Мунц, С. В. Ноаковский, М. М. Перетяткевич, Л. В. Руднев, Л. Р. Соллогуб, А. И. Таманов, И. А. Фомин, Ф. О. Шехтель, В. А. Щуко, А. В. Щусев, художники Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, А. К. Бруни, П. А. Всеволожский, А. Ф. Гауш, М. В. Добужинский, К. В. Дыдышко, Д. Н. Кардовский, Е. А. Киселёва, Н. И. Кравченко, Г. К. Лукомский, В. В. Магэ, Н. К. Рерих, Ф. А. Рубо, В. И. Шухаев, скульпторы Р. Р. Бах, И. Я. Гинцбург, Н. Е. Лансере, А. А. Обер, общественные и художественные деятели бар. Н. Н. Врангель, В. Я. Курбатов, С. К. Маковский, А. В. Прахов, кнг. М. К. Тенишева и др. Филиалы Общества действовали в Одессе (в числе его членов были живописец К. К. Костанди и скульптор Б. В. Эдуардс) и Киеве. Среди почетных членов ОАХ были гр. И. И. Толстой, архитекторы Р. А. Гедике и П. Ю. Сюзор, живописцы В. М. Васнецов, А. И. Куинджи и И. Е. Репин.

Деятельность ОАХ, изначально создаваемого преимущественно с целью взаимопомощи в профессиональной среде архитекторов, намного переросла эти рамки и развивалась по нескольким направлениям: проводились периодические клубные собрания, на которых зачитывались и обсуждались доклады по широкому кругу профессиональных тем; устраивались конкурсы архитектурных проектов по поручению правительственных учреждений, городских и земских управлений, общественных организаций (за годы существования Общества состоялось около 150 таких конкурсов); организовывались мероприятия по охране памятников старины, их исследования и обмеры. Устраивались ученические конкурсы с денежными премиями для учащихся архитектурных училищ (в частности, был утвержден периодический конкурс в память вел. кн. Владимира Александровича).

Важнейшими направлениями деятельности Общества стало устройство выставок и выпуск художественных изданий. Наиболее крупными выставками ОАХ стали:

— Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности (залы Императорской Академии художеств, 1911; демонстрировалось развитие архитектуры и сопутствующих искусств со времен Петра I. Комитет по подготовке выставки возглавил А. Н. Бенуа; в него входили художники А. Ф. Гауш, М. В. Добужинский и Г. К. Луомский).

— Архитектурно-художественная выставка, устроенная к IV Съезду русских зодчих (СПб., 1911).

С 1906 г. выпускался «Ежегодник Общества архитекторов-художников» (регулярно до 1916 г.; отдельные выпуски были изданы в советское время), в котором публиковались современные архитектурные работы, обмеры и зарисовки памятников русского зодчества, произведения монументальной живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В редакцию входили Л. М. Браиловский, Е. Е. и Н. Е. Лансере, С. И. Лидваль, Н. К. Рерих, гр. Н. Ю. Сюзор, В. А. Щусев и др. В 1914–1917 гг.

ОАХ издавало Архитектурно-художественный еженедельник (прекратился на объединенном № 30–35 за 1917 г.).

В 1907 г. при ОАХ образовали Комиссию по борьбе за сохранение памятников архитектуры XVIII–XIX вв., в которую вошли А. Н. Бенуа, Б. Я. Боткин, К. С. Бобровский, Н. Н. Врангель, А. Ф. Гауш, В. Я. Курбатов, Н. П. Козлов, С. К. Маковский, О. Р. Мунц, Н. К. Рерих, А. А. Ростиславов, К. А. Сомов, А. И. Таманов, В. А. Щуко, А. В. Щусев и др. Учредили также Комиссию по изучению и описанию Старого Петербурга (1907), Комиссию по улучшению быта строительных рабочих (1907), Реставрационную комиссию и Комиссию для зарисовки памятников старины, в которую вошли многие художники.

В 1907 г. члены ОАХ основали музей «Старый Петербург». Согласно Положению, утвержденному 12 декабря 1908 г., музей учреждался с целью: «<...> а) собирать предметы, относящиеся к истории Петербурга: его основанию, застройке и расширению, а также истории его окрестностей; б) представить возможно полную картину жизни Петербурга во все последовательные эпохи». В основу фондов легла обширная частная коллекция председателя гр. Н. Ю. Сюзора, пожертвованная им ОАХ (позже фонды музея пополнялись за счет других даров и пожертвований; в его пользу ОАХ проводило лотереи). Музей располагался на Кадетской линии, д. 21 — в помещениях, безвозмездно предоставленных Сюзором. Музей находился в ведении Общества и управлялся особым Советом, в состав которого входило не менее пяти действительных членов. Председателем музейной комиссии и первым директором музея стал А. Н. Бенуа, первым хранителем — А. Ф. Гауш.

В 1909 г. ОАХ основало Музей допетровского искусства и быта, почетным председателем которого стал сам император Николай II. Совет музея возглавил Н. К. Рерих. В его создании активное участие приняли И. Я. Билибин, Г. К. Лукомский, гр. Н. Ю. Сюзор, кнг. М. К. Тенишева и А. В. Щусев. Музей временно разместился в здании Академии наук.

Революционный 1917-й год принес заметные изменения в практику всех художественных объединений, в том числе и в деятельность ОАХ, которое отказалось от титула «Императорское». 9–10 (22–23) марта, по призыву ОАХ прошли первые организационные собрания Союза деятелей искусств (СДИ) — организации в задачу которого входила выработка программы переустройства художественной жизни на демократических началах. СДИ объединил около 200 коллективных членов — художественных, музыкальных и театральных учреждений, объединений и групп. Деятельность СДИ в основном свелась к выработке законодательных инициатив и обсуждению взаимоотношений с различными правительственными учреждениями. Несмотря на участие в СДИ многих влиятельных деятелей культуры, эта работа была малопродуктивной из-за постоянной борьбы за лидерство между входившими в него группировками и с Советом по делам искусств при Временном правительстве. В ноябре

1917 г., после прихода к власти большевиков, руководство СДИ заняло враждебную позицию по отношению к Наркомпросу, что окончательно предопределило его судьбу. К осени 1918 г. СДИ распался, оставив о себе память как об уникальной, хотя и безуспешной, попытке подчинения художественной жизни принципам «демократического самоуправления».

12 сентября 1918 г. за подписью председателя Совета комиссаров Союза коммун Северной области⁵ Г. Е. Зиновьева были опубликованы «Правила об обществах и собраниях», в соответствии с которыми все созданные ранее общества были обязаны «перерегистрироваться в соответствующих советах рабочих, крестьянских, красноармейских и матросских депутатов или в комитетах деревенской бедноты»⁶. Общества, не прошедшие перерегистрацию по новому законодательству, в том числе и ОАХ, автоматически прекращали свое существование.

Возрождение некоторых художественных объединений с дореволюционной историей началось только в эпоху НЭПа. В 1922 г. после нескольких лет вынужденного перерыва возобновило работу и ОАХ, к названию которого теперь добавлялось слово «Петроградское» (с 1924 г. — «Ленинградское»). Его новым председателем стал академик Леонтий Николаевич Бенуа, заместителем — Артур Александрович Грубе. Позже Л. Н. Бенуа получил звание почетного председателя Общества, а пост председателя занял его заместитель.

К этому времени ОАХ лишилось капитала и недвижимости, многие его плодотворные начинания были свернуты, а деятельность комиссий прекращена. Выпуск «Архитектурно-художественного еженедельника», издававшегося до 1917 г., возобновить не удалось; издание «Ежегодника Общества архитекторов-художников» было возобновлено лишь в 1927 г., но он выходил нерегулярно (Т. 12—1927, Т. 13—1930, Т. 14—1935, Т. 15/16—1940; тома 14 и 15/16 значатся как издания Ленинградского союза советских архитекторов). Некогда основанный ОАХ Музей старого Петербурга еще в конце 1918 г. вошел в состав Музея Города на правах отдела и переведен из национализированного особняка гр. Н. Ю. Сюзора в бывший дом Серебряниковых на наб. р. Фонтанки, д. 35. В 1935 г. музей прекратил существование⁷.

О целях возрожденного ОАХ сообщалось в 13-м выпуске «Ежегодника»: «Обмен художественным опытом и самокритика в форме докладов

5 Административно-территориальное объединение, существовавшее в 1918—1919 гг.; включало Петроградскую, Новгородскую, Псковскую, Олонецкую, Архангельскую, Вологодскую, Северо-Двинскую и Череповецкую губернии.

6 Северная коммуна. 1918. № 103, 12 сентября; подписи под документом поставили также комиссар юстиции С. Пилявский и секретарь С. Равич.

7 Преемником Музея Старого Петербурга считается Музей истории Санкт-Петербурга. См.: Марголис А. Д. Музей Старого Петербурга // Архитектура Петербурга: материалы и исследования. СПб., 1992. Ч. 2. С. 140—146; Павелкина А. М. От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга // Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга: исследования и материалы. СПб., 1997. Вып. 2. С. 9—17.

и диспутов по вопросам текущей архитектурно-строительной жизни СССР, непосредственное участие в строительстве в форме организации конкурсов и проектирования отдельных сложных сооружений, популяризация изданием “Ежегодника” архитектурных решений, осуществленных в практической работе членов Общества, научная разработка вопросов архитектурного творчества, выдвигаемых советской общественностью в условиях четко определяющейся пролетарской культуры”⁸. При этом пояснялось, что «организирующее и объединяющее значение (ОАХ/ — Д. С.) базируется не на пропаганде того или иного художественного направления, а на практике художественного творчества, обоснованного научно-технической мыслью во всей сфере архитектуры»⁹.

Основным направлением деятельности ОАХ в 1920-е — начале 1930-х гг. стало устройство архитектурных конкурсов. Так, были проведены конкурсы проектов зданий и сооружений в Ленинграде: памятников Ленину у Финляндского вокзала (1924) и в Ленинградском торговом порту (1931), зданий хлебопекарного завода (1926), Боткинской больницы (1926), токарной мастерской завода «Ильич» (1926), Музея в Ботаническом саду (1929), Василеостровского дома культуры (1930), Выборгского райсовета (1930), крематория на Волковом кладбище (1929), Катушечной фабрики им. Володарского, Рентгенологического, радиологического и ракового института (1930), клуба-музея и общественного жилья членов Общества политкаторжан и ссыльнопереселенцев (1930), многоквартирного жилого дома для рабочих в Ленинграде (1928), проекта зоопарка в районе Озерки — Шувалово (1931), а также памятника А. С. Пушкину в селе Михайловское (1924), лечебного профилактория в Луге (1930), дома культуры в г. Вятке (1931) и др.

ОАХ сыграло заметную роль в формировании эстетики неоклассицизма в архитектуре и связанных с нею искусствах и во многом способствовало широкому распространению представлений о неприкосновенной ценности архитектурной старины. В 1920-е — начале 1930-х гг. в недрах ОАХ разрабатывались пути конструктивизма в советской архитектуре. Плодотворная и насыщенная событиями деятельность ОАХ продолжалась до 1932 г., когда оно было ликвидировано в связи с постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. В дальнейшем члены ОАХ вошли в Союз советских архитекторов (ССА), созданный в соответствии с этим же постановлением¹⁰.

8 Рожновский В. С. Пятилетка поставила перед строительством и архитектурой задачи совершенно исключительного значения и сложности // Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1930. Вып. 13. [б/с]. Вячеслав Станиславович Рожновский, последний председатель ОАХ, автор впечатляющего конкурсного проекта на памятник-маяк Ленину в Ленинградском порту (1931), был расстрелян в 1937 г. по ст. 58–9, 58–11 УК РСФСР за «вредительство», фактически — в рамках «польской акции» НКВД.

9 Там же.

10 Устав ССА был утвержден в 1937.

Литература

1. *Илларионова, Л. И.* Общество архитекторов-художников: к 95-летию основания / Л. И. Илларионова // Петербургские чтения, 98–99. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 199–201.
2. *Общество архитекторов-художников (Петербург).* Устав Общества взаимопомощи архитекторов под названием «Общество архитекторов-художников»: [утв. 15/X 1903 г.]. — Санкт-Петербург, 1903. — 25 с.
3. *Северная коммуна:* газета. — 1918. — 12 сентября (№ 103).
4. *Марголис, А. Д.* Музей Старого Петербурга / А. Д. Марголис // Архитектура Петербурга: материалы и исследования. — Санкт-Петербург, 1992. — Ч. 2. — С. 140–146.
5. *Павелкина, А. М.* От Музея Старого Петербурга к Государственному музею истории Санкт-Петербурга / А. М. Павелкина // Труды Гос. музея истории Санкт-Петербурга: исследования и материалы. — Санкт-Петербург, 1997. — Вып. 2. — С. 9–17.
6. *Рожновский, В. С.* Пятилетка поставила перед строительством и архитектурой задачи совершенно исключительного значения и сложности / В. С. Рожновский // Ежегодник Общества архитекторов-художников. — 1930. — Вып. 13.

УДК 75.044:75.046:75.052 (450) «18» Dusi

Ю. И. Арутюнян

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**ТВОРЧЕСТВО КОЗРОЕ ДУЗИ В СИСТЕМЕ ПРОБЛЕМ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.**

В первой половине XIX века в монументальной живописи сохраняется влияние классицизма и академизма, в начале столетия господствует ампир, к середине нарастает влияние тенденций романтизма и историзма. Венецианский художник Козроэ Дузи (1808–1859) в 1840–1850-х гг. работает в России, создаёт образы для Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге и других храмов города, украшает росписями залы Зимнего дворца. В Италии мастер обращается к крупномасштабной многофигурной картине, среди его произведений значительное место занимают алтарные образы.

Ключевые слова: монументальная живопись, искусство XIX века, русско-итальянские художественные связи, венецианская школа живописи, античные сюжеты в живописи, убранство Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге

Julia I. Arutyunyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

**CREATIVITY OF COSROE DUSI IN THE SYSTEM OF PROBLEMS
OF MONUMENTAL ART OF THE FIRST HALF OF THE XIX
CENTURY**

In the first half of the XIX century, the influence of classicism and academism remained in monumental painting, Empire style prevailed at the beginning of the century, by the middle the influence of Romanticism and historicism trends was increasing. The Venetian artist Cosroe Dusi (1808-1859) worked in Russia in the 1840s — 1850s, creating images for St. Isaac's Cathedral in St. Petersburg and other temples of the city, decorating the halls of the Winter Palace with murals. In Italy, the master turns to a large-scale multi-figure painting, altarpieces occupy a significant place among his works.

Keywords: monumental painting, art of the XIX century, Russian-Italian artistic relations, the Venetian school of painting, antique subjects in painting, decoration of St. Isaac's Cathedral in St. Petersburg

XIX век — эпоха станковизма, время расцвета камерных форм, даже масштабные произведения по структуре, композиции и образно-пластическому решению тяготеют к станковым принципам, техникам и материалам. Эпоха романтизма, немецкий бидермайер, французский реализм середины столетия, творчество импрессионистов и постимпрессионистов в области живописи ориентировано преимущественно на тип станкового полотна. Монументальность, характерная для рубежа XVIII–XIX вв., проявляется в эпоху ампир в сложном комплексном синтезе искусств и становится вновь актуальной к концу столетия, когда символизм и модерн возвращают актуальность монументально-декоративной живописи. Эпоха историзма привносит многословность, литературность, стремление к нарративу и стилизацию в духе искусства прошлого, монументальные формы обретают связь с концепцией исторической достоверности, с принципами визуального воссоздания прошлого в его научно-обоснованной правде. Антикварная фиксация уступает место археологической реконструкции и стилистической реставрации, монументальное искусство обретает повествовательность, опирается на литературную сюжетность и научную объективность, актуализируется система стилистической реставрации и реконструкции исторических форм.

Венецианская школа живописи сформировала особое отношение к монументальным формам. Ещё со времен Ренессанса крупномасштабная картина играла ведущую роль в убранстве храмов и дворцовых интерьеров. Влияние венецианской художественной традиции в искусстве XIX в. отражено как в особом отношении к принципам живописности, колориту и фактуре, так и в понимании закономерностей построения формы цветом, в приёмах использования материалов и в типах произведений. Эпоха историзма формирует метод диалога с искусством прошлого, построенный на системе комплексного освоения художественного наследия. Научная парадигма археологического исследования, стилистической реконструкции и творческой переработки позволяют мастеру перерабатывать и воплощать замысел на основе цитирования и интерпретации влияний.

Для отечественных архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства вторая треть — середина XIX в. — эпоха ампир, историзма и эклектики — время сложного стилистического поиска, связанного с освоением художественного контекста, с творческим диалогом с традициями прошлого, с осмыслением и переработкой византийских, русских и европейских культурных влияний. Господствует академическая школа, совместившая педагогическую систему, основанную на работе с натурой и на использовании методов идеализации; классицистические принципы и романтическое миропонимание ценят и воспевают историю как источник вдохновения, принципов трактовки образов, понимания стилей, форм, орнаментов, декора, материалов и техник. Принципы цитирования и переработки, совмещение разнородных источников, увлечение античными в их аутентичном звучании, средневековыми и ренессансными

источниками, обращение к византийским и древнерусским памятникам формируют творческий багаж и архитектора, и живописца, по-разному интерпретируя методы культурного диалога со значимым художественным наследием.

Возведение Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге по проекту Огюста Монферрана — исторический и культурный рубеж, знаменовавший переход от классицистических принципов и эстетики позднего ампира к методам историзма, интерпретирующим художественное наследие прошлого, прежде всего Ренессанса, как источник формирования образности современного искусства. Создание иконостаса и работа над убранством Исаакиевского собора стали значимым этапом развития отечественной школы монументального искусства XIX в. Масштаб и целостность пространства храма требовали решения художественных проблем, связанных с построением единой среды средствами монументальной живописи. Условность стилистических границ и динамика смены художественных направлений эпохи, специфика академической практики и обширное наследие, актуализованное системой критериев историзма, повлияли на образный язык монументального искусства второй трети — середины XIX столетия, когда к масштабным и значимым работам в интерьере Исаакиевского собора приглашаются ведущие художественные силы столицы. Профессора Императорской Академии художеств, живописцы, активно работающие с придворными заказами и связанные с ведущими архитекторами проектов О. Монферраном и А. К. Кавосом, — К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, Т. А. Нефф, И. К. Дорнер, С. А. Живаго, П. М. Шамшин, К. А. Молдавский и К. Дузи, — привлекаются к работам над образами иконостаса и росписями в интерьере храма. Художники академической выучки работают по сформировавшейся схеме создания крупномасштабных работ — путь от натурной студии и эскизных разработок композиции к созданию картона в размер росписи позволяет выстроить целостную систему декоративного убранства пространства храма [2], формируется творческий метод решения проблем композиционной структуры монументальных росписей, изучаются технические аспекты, возникает необходимость имитации декоративной отделки поверхности и работы с фактурой.

Академическая школа с её требованиями к композиционной структуре, значением натурной студии и пониманием идеала, классицистическое наследие и пафосно-репрезентативная эстетика эпохи ампира, формирующий образный язык позднеромантической системы, историзм, конструирующий визуальную схему на основе комплекса переработанных, но узнаваемых «цитат» созвучно взаимодействуют в едином пространстве художественного оформления храма. Истоки концепции историзма, построенного на синтезе стилизаций и интерпретаций стилистических течений прошлого, основаны на идеях комплексного взаимодействия элементов, маркирующих определённые этапы в искусстве прошлого —

античности, византийского средневековья, Ренессанса, классицизма. Убранство храма предполагает определённые требования иконографическому, сюжетно-тематическому, пространственному и техническому аспектам. Работая над образами иконостаса придела святой Екатерины Исаакиевского собора венецианский живописец Козроэ Дузи решает образно-смысловые, иконографические, композиционные и технологические задачи. Монументальные росписи храма — значимый пример стилистических поисков времен динамичной трансформации принципов классицизма и стиля ампир, связанных с искусством рубежа столетий, романтизма, с его увлечением приёмами исторической реконструкции и стилизации, особым пафосом ценности прошлого и формирующихся идей археологической реконструкции и стилистической имитации.

Венецианский художник Козроэ Бернардо Лоренцо Дузи (1808–1859) — приезжает в Россию в апреле 1840 г. [1, с. 39], дневниковые записи буквально по дням описывают пребывание итальянского живописца в Санкт-Петербурге. Получивший классическое академическое образование в Венеции К. Дузи работал как исторический живописец и портретист, по пути в Россию, проезжая Мюнхен, Нюрнберг, Дрезден, Лейпциг, Берлин, Кёнигсберг, он с интересом осматривает города, неизменно посещает музеи и театры. Его увлекает «древнейшая готика» Нюрнберга [1, с. 27], в Мюнхене он созерцает фантастическое театральное действо, в котором 600 баварских артистов, облаченных в костюмы по рисункам Дюрера, представляли «Въезд императора Максимилиана» [1, с. 25]. Художника увлекает история; выходца из итальянской Академии, его влечёт классицизм и великая Античность; современного европейца-путешественника, его удивляет готика и немецкий Ренессанс. В Дрездене он с восхищением описывает галерею, радуясь встрече с полотнами Рафаэля, Корреджо, Тициана и Джулио Романо, отмечает портреты Ван Дейка, Рембрандта и Веласкеса, но прославляет «самые красивые картины Гольбейна» [1, с. 29]. К. Дузи — художник рубежа эпох, мастер с академической выучкой, классицистическими ранними произведениями («Алкивиад» (1824, Венеция, частное собрание), «Смерть Алквиада» (после 1836 г., частное собрание), «Сократ упрекает Алквиада, застав его в обществе гетер» (1838, Триест, Музей Революции, Галерея современного искусства)), близкий к варианту европейского историзма в живописи — «стилю трубадур» («Франческа да Римини» (1831, Рим, Национальная галерея современного искусства)).

В Санкт-Петербурге К. Дузи востребован как портретист, он усердно работает, не избегает светской жизни, поддерживает дружеские отношения с соотечественниками и служащими в России иностранцами, регулярно посещает театр, увлекается оперой, искренне восхищается и негодует. Театральная тематика возникает у художника ещё в бытность в Италии, когда он исполняет эскиз занавеса «Апофеоз феникса» (1837) венецианского театра «Ла Фениче», и создаёт набросок занавеса театра Нобиле

в Удине «Микеланджело представляет молодого Джованни да Удине герцогу Гонзага» (1838, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж). Мастер делает наброски костюмов эпох Позднего средневековья и Возрождения, акварельные зарисовки «Венецианцы XIV века», «Костюмы эпохи Генриха II, 1547», «Костюмы эпохи Генриха III, 1574», «Костюм эпохи Карла IX, 1580» (частное собрание) и карандашные этюды доспехов (частное собрание). Характерная для эпохи концепция исторической достоверности отражается в стремлении художника обозначить маркеры эпохи — типичные силуэты, виды одеяний, причёсок и аксессуаров кавалеров и дам XVI, XVII и XVIII вв. [4, р. 143–147], аналогии подобной трактовки можно обнаружить в многочисленных увражах по истории костюма XIX в. После поездки в Финляндию К. Дузи пишет несколько романтических видов («Крепость Выборга» (после 1844), Санкт-Петербург, Государственный Русский музей) со средневековыми замками, крепостными стенами, бурным морем, вздымающимися брызгами водопадов.

На протяжении своего пребывания в Санкт-Петербурге К. Дузи получает заказы на образы для храмов и монументальные росписи, принимает участие в создании убранства залов Нового Эрмитажа, занимается костюмами и сценографией в театре, копирует и реставрирует. Концепция исторической достоверности, вкус к «археологической детали», глубокое понимание художественного наследия прошлого и осознанная ответственность заставляют мастера изучать и «реконструировать» контекст. Художник экспериментирует с материалами, стремится понять требования заказчика, воспроизвести исторически достоверные детали, соблюдая концептуальные, содержательные, образные, композиционные и технологические аспекты. В декабре 1840 К. Дузи впервые упоминает о «серьёзной работе для русской церкви» [4, с. 63], «для меня это будет настоящий подарок судьбы» — добавляет мастер, поясняя, что получит заказ в случае успешного исполнения «эскизов в греческом стиле» [4, с. 63]. В дневниковых записях художника от 13 февраля 1841 г. отмечено, что «князь Гагарин поручил написать картины для небольшой церкви в новом дворце Его Императорского Величества князя Лихтенбергского» [4, с. 73], в домовом храме перестроенного А. И. Штакеншнейдером здания К. Дузи исполняет образа двухъярусного иконостаса — «несколько небольших картин для греческого алтаря на сумму 1800 рублей ассигнациями» [4, с. 76] и роспись в алтаре — восемь «картин», которые художник именуется «фресками» [4, с. 140].

Понимая ответственность заказа и необходимость следовать канону и требованиям к организации целостного пространства К. Дузи «пошел в академию посмотреть кое-какие картины, оттуда — в библиотеку: хотел найти изображения одежд евреев. Мне нужно серьезно изучить предметы быта и лица, так как буду писать для иконостаса великой княжны Марии, а я так плохо знаю православные обычаи» [4, с. 78], — взволнованно добавляет мастер. 3 мая живописец отправляется в Академию «в поисках

натурщиков для картин для церкви» [4, с. 88], — творческий метод академического художника строится на основе натурной штудии. «Рисовал эскизы ангела, для которых мне позировала 10-летняя Трибаудини», — отметит он позднее [4, с. 98]. 4 мая К. Дузи демонстрирует рисунок «Снятие с креста», 6 мая «начинает рисовать эскизы для картин в новую Волковскую церковь» [4, с. 88]. «Очень серьёзно готовлюсь к картине “Снятие с креста”»; делаю много складок и голов натурщиков; одновременно продолжаю делать эскизы для дворца Лихтенбергских» [4, с. 96], — комментирует мастер. «Был на Карповке и в ботаническом саду: зарисовал несколько египетских растений, которые пригодятся мне для изображения Палестины и Египта в картинах Священного Писания» [4, с. 97]. Принцип исторической достоверности археологической реконструкции формирует образный строй произведений мастера, создаваемых для храмов Санкт-Петербурга, изображение должно быть узнаваемо в деталях и антураже, смысл повествования в наглядности и нарративе. Создавая «четыре небольших полотна для церкви Семи Скорбей» [4, с. 99] К. Дузи отмечает определённые иконографические изводы и типы изображений, получив поддержку и одобрение, благосклонный приём и рост числа заказов, мастер чувствует себя несколько увереннее. В основу творческого метода К. Дузи при работе с образами для храмов положена комплексная система взаимодействия канонических требований и иконографических закономерностей трактовки, позитивистски понятого принципа научной реконструкции исторического антуража и характерного для академической школы ответственного отношения к натуре в её реализме и идеализированной условности.

2 сентября 1841 г. К. Дузи упоминает в дневнике о посещении Исаакиевской церкви, «чтобы поговорить с архитектором Монферраном и скульптором Витали» [4, с. 104]. 23 ноября 1841 г. К. Дузи записывает в дневнике: «Мой друг Гийон говорил сегодня с Монферраном относительно новой церкви Святого Исаакия. Судя по тому, что сказал архитектор, у меня есть реальная возможность получить заказ» [3, с. 98]. В конце ноября — начале декабря, завершая образ для церкви Спаса Нерукотворного на Волковском кладбище и эскизы для часовни Лейхтенбергского, венецианский живописец надеется на успешный исход переговоров по поводу работы в Исаакиевском соборе: «Был у г-на Монферрана, последний подал мне серьёзные надежды на работу в новой Исаакиевской церкви», записывает художник в дневнике [4, с. 116]. Долгий процесс подготовительных работ и согласований займёт около двух лет. Размышляя над особенностями иконографии и формообразования в иконе, К. Дузи в Казанском соборе «хотел делать копии с одеяний некоторых русских святых на образах, но из-за темноты ничего не мог нарисовать» [4, с. 115], он читает «о Палестине и Голгофе» [4, с. 154], встречается с К. П. Брюлловым, И. П. Витали, С. А. Живаго.

1 января 1843 г. К. Дузи «с г-ном Монферраном имел долгую беседу о живописи в Исаакиевской церкви» [4, с. 197], 2 февраля приходит из-

вестие, что проект убранства одобрен, весной и летом К. Дузи пытается заручиться поддержкой архитектора и надеется получить заказ. 28 сентября 1843 г. художников, участвующих в проекте оформления церкви, вызывают на заседание комиссии для обсуждения условий выполнения работ для храма [4, с. 229]. «Его Величество император приказал, чтобы живопись для иконостаса была выполнена в энкаустике и в совершенно византийском стиле» [4, с. 230], — венецианский живописец планирует отправиться в Баварию изучать технику. В первой половине ноября К. Дузи проводит опыты с энкаустикой, изучает особенности материалов, делает эскизы. 17 ноября комиссия оценивает подготовительные работы, рассматривает наброски и композиционные проекты, а 22 ноября сам Монферран передаёт художнику высокое мнение императора, указывая на необходимость следования «греческому стилю» [4, с. 234]. Важно отметить, что для К. Дузи историческая достоверность и обращение к источникам становятся частью творческого метода, недаром совместно с А. К. Кавосом он мечтает об издании памятников российских древностей. Художника интересуют вопросы техники, популярность понятия «вечная живопись», интерес к реконструкции древних материалов, связанных с восковыми красками и ассоциирующихся с античностью, повлиял на создание росписей шести куполов Галереи истории древней живописи Нового Эрмитажа, выполненных К. Дузи по эскизам профессора мюнхенской Академии изящных искусств Г. Хильтеншпергера. По идее архитектора здания Лео фон Кленце в декоративных панно зала используется отличающаяся чистотой цвета, долговечностью и устойчивостью к повреждениям «античная энкаустика» — роспись восковыми красками по латунной основе.

В Екатерининском приделе Исаакиевского собора монументальные образы Святых Равноапостольных Константина и Елены (1857, Санкт-Петербург, ГМПИС) исполнены в сложной технике, воспроизводящей исторический вариант фактуры покрытого цирровкой золота фона (кварцевый песок, сусальное золото и рельефный орнамент на поверхности холста создают сложный узор, переливающийся матовыми отблесками). Статичные, уравновешенные монументальные однофигурные композиции лаконичны и строги, по-венециански насыщенный колорит, акцентированный золотом фона, сообщает декоративную праздничность образам. Венецианская система построения цвета в его эмоционально-напряженной акцентировке и принцип исторической стилизации в духе позднеромантического понимания концепции прошлого в искусстве доведены К. Дузи до максимальной экспрессии. Образы евангелистов (середина XIX в., Санкт-Петербург, ГМПИС) характеризуются строгой сдержанной манерой исполнения, написаны в тонально выверенной, лишенной открытой орнаментальной звучности манере. Подготовительные эскизы, наброски композиций и отдельных фигур, включая изображения четырех евангелистов в медальонах и сцену «Положения во гроб» (середина XIX в., частное

собрание) [4, с. 125–127], отличаются академической точностью манеры и лаконизмом сдержанного языка. Поздние алтарные образы К. Дузи для итальянских храмов характеризуются сложными многофигурными композициями, динамичными пространственными структурами, декоративным насыщенным колоритом и резкими акцентами светотени [3, р. 121–135].

Следует добавить, что художник занимается монументальными росписями светского содержания — с июня 1842 г. для интерьеров перестроенного архитектором Леоном Вендрамини особняка Л. Я. Лазарева на Итальянской, 13 К. Дузи создаёт росписи «в духе Буше» [4, с. 152, 182, 184].

Монументальная живопись венецианского художника К. Дузи — синтез традиций академической школы с её чётким рисунком, скульптурной пластикой светотени и значимостью натурной студии и тенденций историзма с его стилизацией, вниманием к эстетическим принципам, сюжетам и образам прошлого. Опираясь на принципы станковизма, видя в монументальном полотне крупномасштабную картину, построенную по законам камерного произведения, художник XIX в. привносит в монументальное искусство стремление к достоверности детали, тщательную проработку форм, сдержанность и лаконизм. Оперируя форматами и концепциями монументального искусства, мастер выстраивает образное решение полотна на основе интерпретации исторического источника, прежде всего, связанного с региональными особенностями манеры и индивидуальным творческим опытом. Творческий метод мастера амбивалентен и противоречив, в нём сохраняется пафос классицистического понимания формы и археологической реконструкции эпохи историзма. Система порождает эклектичное понимание концепции монументального, но в этой сложной системе формируется корпус приёмов смыслополагания и формообразования. На рубеже классицизма и эпохи ампир, историзма и позднего романтизма складывается новый язык монументального искусства, отразивший творческие поиски мастеров второй трети — середины XIX столетия — времени, когда наследие прошлого, выходя из сферы негативной коннотации приобретало смысл вариативного источника новой образности.

Литература

1. *Дневник художника Козроэ Дузи, или Приключения венецианца в России* = *Diario di Cosroe Dusi* / [пер. с итал. и авт. предисл. Н. В. Колесова]. — Санкт-Петербург, 2015. — 240 с.
2. *Исаакиевский собор: к истории создания.* / науч. рук.: Е. Петрова; авт. ст.: Н. Соломатина. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2018. — 120 с.: ил.
3. *Beltrame, G. Cosroe Dusi (1808–1859)* // *Bollettino del Museo civico di Padova: Rivista padovana di arte antica e moderna, numismatica araldica, storia e literature.* — 1997. — An. 86. — P. 121–135.
4. *Stringa, N. Cosroe Dusi: 1808–1859. Diario artistico di un veneziano alla corte degli Zar* / N. Stringa. — Milano, 2012. — 200 p.: 161 il.

УДК 738.5:725.314 (470.23–25) Sokolov
А. Л. Соколов
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский горный университет
императрицы Екатерины II

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ МЕТРО. СТАНЦИЯ МЕТРО АВТОВО

В статье отражены некоторые особенности монументальных произведений подземных станций метро на примере станции «Автово» г. Ленинграда, ныне Санкт-Петербурга, которые представляют собой настоящие галереи, где стены украшены фресками, мозаиками и скульптурами. Особое внимание уделено творческой биографии одного из авторов монументального оформления станции метро «Автово» — А. К. Соколову. В заключении автор подчеркивает, что монументальные произведения искусства не только придают уникальный характер каждой станции метро, но и рассказывают истории о времени, в которое они были созданы.

Ключевые слова: мозаика, монументальное искусство, Автово, А. К. Соколов, В. А. Воронцовский

Aleksey L. Sokolov
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg Mining University of Empress Catherine II

MONUMENTAL ART IN THE METRO SPACE. AVTOVO METRO STATION

The article reflects some features of the monumental works of underground metro stations on the example of the Avtovo station, the city of Leningrad, now St. Petersburg, which represent real galleries where the walls are decorated with frescoes, mosaics and sculptures. These works of art not only give a unique character to each station, but also tell stories about the time in which they were created.

Keywords: mosaic, monumental art, Avtovo, A. K. Sokolov, V. A. Voronetsky

Ленинград, ныне Санкт-Петербург, славится своим богатым культурным наследием, включая монументальное искусство в метро. В метрополитене этого города можно обнаружить уникальные произведения искусства, которые великолепно сочетают в себе историческую значимость и художественную выразительность.

Многие станции метро Ленинграда представляют собой настоящие галереи искусства, где стены украшены фресками, мозаиками и скульп-

птурами. Эти произведения искусства не только придают уникальный характер каждой станции, но и рассказывают истории о времени, в которое они были созданы. Ленинградское монументальное искусство в метро является не только элементом украшения транспортной инфраструктуры, но и важным аспектом сохранения культурного наследия города. Эти творения искусства напоминают пассажирам и гостям города о его богатой истории и выдающихся личностях, служат своего рода временными капсулами, переносящими нас в прошлое и рассказывающие истории, которые стали частью русского национального наследия.

Расположенная в сердце Санкт-Петербурга, станция метро «Автово» поражает своей архитектурой и великолепием убранства. Величественные колонны, облицованы светлым мрамором и декоративными пластинами из литого стекла с обратным рельефом возвышаются над платформой, создавая ощущение праздника и торжественности. Станцию освещают массивные люстры, расположенные по центру зала и над станционными платформами. Изящно украшенные пилястры, резные карнизы, а также уникальные световые узоры на потолке дополняют эффект великолепия и роскоши.

Визуальные образы на станции создают уникальную атмосферу, переносят пассажиров в иное время и пространство.

Оказавшись в подземном зале станции метро «Автово», вы ощущаете особую эстетическую атмосферу, созданную великолепной мозаикой, которая украшает стену в глубине зала. Это произведение искусства, имеющее свою уникальность и историческую ценность, внушает гордость и восторг, привлекая внимание каждого пассажира.

Мозаика выполнена в ярких и насыщенных тонах, характерных для искусства того времени, вызывает визуальное удовольствие.

Мозаика в метро «Автово» не просто украшение, но и интересное путешествие по истории и культуре. Таким образом, она становится своего рода окном во времени и отображает особенности истории и традиций данного места. Обладающая особым очарованием и магией, станция метро «Автово» напоминает о величии искусства и его влиянии на нас. Она не просто место, которое является остановкой на пару минут, это настоящее художественное произведение. Путешествие на метро становится настоящим путешествием во времени благодаря мозаике, которая заставляет задуматься о важности искусства в повседневной жизни, о визуальной красоте, окружающей нас повсюду. Она вдохновляет на творчество и пробуждает в человеке эстетическое чувство. Это не просто декорация метро, но и способ показать всю силу искусства, способность его донести человеку свои мысли и чувства.

Станция метро «Автово» была открыта 15 ноября 1955 г. в составе первой очереди метрополитена «Автово» — «Площадь Восстания». Тема оформления станции — оборона Ленинграда. Торцевую стену центрального подземного зала украшает мозаичное панно «Победа»,

с изображением женщины с младенцем, работы художников А. К. Соколова и В. А. Воронецкого.

Предваряя анализ монументального убранства станции, считаю необходимым сказать несколько слов об авторе мозаики — Алексее Соколове.

Творческая жизнь Алексея Константиновича Соколова, заслуженного деятеля искусств России, профессора Института им. И. Е. Репина Российской Академии Художеств тесно связана и неотделима от истории Отечества. Он родился в Ленинграде в 1922 году. С этим городом навсегда связана жизненная и творческая судьба. Отец, Константин Алексеевич Соколов, был художником. Он дружил со многими известными артистами, музыкантами, поэтами. Мама, Прасковья Михайловна Денисова — одна из основательниц петроградского детского театра и в прошлом — его ведущая актриса. Год окончания средней художественной школы при Академии художеств (СХШ) — 1941, совпал с началом Великой Отечественной войны и осенью 1941 г. Алексей Соколов записался добровольцем в ряды Народного ополчения. В одном из боёв под Ленинградом получил ранение и после длительного лечения в 1945 г. стал студентом Академии, которую закончил в 1951 г. Более чем за полувековой период служению искусству им было написано большое количество портретов, пейзажей, сюжетных картин. Портрет был одним из любимейших жанров художника. В разное время он создал удивительные портреты современников, как правило, близких ему людей. Здесь и портреты директора Пушкинского заповедника С. С. Гейченко, дружба с которым началась у него с 1947 г. и длилась всю жизнь. Портреты артистов Н. Симонова, А. Миронова, З. Славинной, поэта М. Дудина, скульптора С. Т. Коненкова, художника Р. Кента, писателя М. Дрюона, виолончелиста М. Растроповича, портреты жены, детей, внуков и т. д. С 1968 г. и до своей кончины А. К. Соколов преподавал в Институте им. И. Е. Репина в мастерской под руководством А. А. Мыльникова своего большого друга, соратника и учителя. Личный творческий опыт, богатейшая эрудиция и преподавательский талант позволили ему воспитать не одно поколение прекрасных художников, успешно работающих не только в России, но и за рубежом.

Воспоминания о прошлом страны, являющейся частью и его жизни, всегда хранятся в памяти и сердце. Как художнику и гражданину, ему интересна и дорога любая страница летописи нашей страны.

Остановимся подробнее на одной из выдающихся работ Алексея Соколова — мозаике «Победа» для станции метро «Автово». Эта мозаика является первой большой и ответственной работой художника, выполненной совместно с художником Виктором Воронецким и архитектором Евгением Левинсоном. «Победа — Мир — Возрождение» стали главными темами мозаики. Бывшему солдату, защищавшему родной город, они были особенно близки и дороги.

На первоначальном эскизе монументальная женская фигура возникает на фоне кумачовых, ярко-красных знамен в обрамлении картушей



Ил. 1. Соколов А. К. Эскиз к мозаике станции метро «Автово» (1955, картон, масло, 55 × 51 см).

с лозунгами и лентами, в колорите которых используются реальные цвета орденских планок. Главный «Орден Победы» помещен в центре верхней части композиции. Голова мальчика попадает точно на его изображение (ил. 1). Эта деталь была отмечена комиссией, которая утверждала эскиз будущей мозаики. Один из художников, член комиссии, свое впечатление от увиденного выразил очень непосредственно, заметив вслух: «Почему Соколов изображает нимб над головой ребенка?». Интересно, что сам художник не предполагал такой ассоциации, но этого замечания было достаточно, чтобы приостановить работу. Судьба будущего произведения некоторое время оставалась в неизвестности. Был собран специальный совет, куда входили художники. Соколову предложили несколько изменить



Ил. 2. Соколов А. К. Эскиз к мозаике станции метро «Автово» (1955, картон, темпера, 59 × 55 см).

пластическое решение женской фигуры, что и было сделано во втором варианте эскиза (ил. 2). Именно он стал основой для создания мозаики, которая стала главным элементом торжественного убранства зала, облицованного светлым мрамором, украшенного бронзовыми решетками и люстрами.

Мозаика в «Автово» особенно интересна тем, что в ее образном строе сказались глубинное знание художником древнерусского искусства и осмысление его традиций, как в понимании формальных законов монументальных произведений, так и в трактовке содержательного смысла. Особенно это заметно в решении первого варианта эскиза.

Центром композиции мозаики является образ Матери-Родины. В пластическом решении женской фигуры угадывается иконографический

первоисточник. Это тип изображения Богоматери, который называется «Оранта» (по-латински — «молящаяся»). С древнейших времен существовал в древнерусском искусстве этот тип изображения, воспринятый через Византию из раннехристианской живописи. Богоматерь изображалась в полный рост с молитвенно поднятыми вверх руками. Выразительный жест Богородицы имел высокий символический смысл: воздетые руки Оранты вечная, неостановимая, несущая миру надежду и защиту молитва за весь род человеческий. Величественная и непостижимая в своей совершенной красоте Богоматерь Оранта предстала как Владычица мира, а ее молитва обладала нерушимой силой.

Алексей Соколов переосмыслил традиционный образ христианского искусства. Художник наделил женский образ чертами своей современницы, а в изображении самой фигуры добился ощущения порывистого движения, не свойственного первоисточнику. По-современному было «озвучено» также другое каноническое изображение — Богоматерь с младенцем, так как в композицию включается изображение ребенка на плече у матери. Но в отличие от иконографического прообраза младенца, здесь образ мальчика лишен смысла жертвенной предопределенности. В светлом и жизнерадостном облике угадываются портретные черты сына художника. Мозаика в «Автово» особенно интересна своим образным и цветовым строем, пластическим решением фигур.

Прекрасно овладев техникой монументальной живописи, Алексей Соколов много и успешно работал в этой области. Среди его работ можно отметить следующие произведения: роспись в фойе детского театра юного зрителя (ТЮЗ); работа по оформлению залов ресторана «Невский», общая тематика которых была определена местоположением и навеяна повестью Н. В. Гоголя; монументальные картины, сюжеты которых были связаны с эпизодами гражданской войны. В 1985 году появляется на выставке в Ленинграде картина «Блокада», которая в дальнейшем займет достойное место в музее.

Мозаика в метро Автово — это уникальное произведение искусства, способное оставить след в душе каждого зрителя, кто ее видит. Темы революции, темы гражданской войны, Великой отечественной войны, великих событий и свершений — это исторические темы нашей жизни, нашего культурного кода. Художник, взявший такую тему берет на себя огромную ответственность, потому что темы эти принадлежат народу, они политы его потом и кровью, в них жизнь и смерть, горе и радость сплетаются вместе, они — это жизнь народа.

Проведя анализ композиционного, смыслового и цветового решения мозаики станции метро «Автово», мы можем отметить, что автор, в этой работе отразил дух времени, его идеалы и стремления, а также образ-портрет человека послевоенной эпохи, подобно тому как древнерусский художник наделял образы, изображаемые им на стене или в иконе характерными чертами людей среди которых он жил и работал.

Несмотря на существующую условность исполнения, каноничность, он не мог не внести в большой степени живых впечатлений, полученных им от жизни, и тем самым сделал свое произведение неопровержимым свидетельством современника.

На примере проанализированного произведения мы убедились, что невозможно создавать новое искусство без опыта предшествовавших поколений. Необходимо изучать свою историю наряду с историей мировой, уметь видеть живой ход исторических процессов и сохранять в логической целостности национальные традиции предшествующих эпох. События революции, гражданская война, развитие промышленности, создания колхозов и совхозов, полеты в космос, борьба советского народа за мир во всем мире и конечно же события в Великой Отечественной войне, Победа — нашли своё сюжетное воплощение в монументальном искусстве советского периода, в том числе в оформлении станций и вестибюлей метро. Эти воплощенные сюжеты стали достоянием будущих поколений. Мы, люди, живущие сейчас, с благодарностью относимся к художникам, скульпторам, архитекторам, которые силой своих созданных художественных образов в монументальном искусстве сохранили для нас события далекой истории. Важный современный вопрос, который ставит общество и творческие коллективы — в каких формах искусства лучше всего поведать человечеству о нашей сегодняшней истории, как сохранить на долгие столетия художественную летопись нашего времени. И в этом вопросе мы возвращаемся к монументальному искусству, к искусству, живущему в архитектуре, выполненному в органическом материале.

Литература

1. *Соколов, А. М.* Станции Ленинградского метро / А. М. Соколов. — Ленинград: Госстройиздат, 1957. — 130 с.: ил.
2. *Петербургский метрополитен: из прошлого в будущее* / авт.-сост.: В. Г. Авдеев. — Санкт-Петербург: ГМИ СПб, 2013. — 192 с.
3. *Соколов, А. К.* Воспоминания: рукопись // Архив семьи Соколовых.

УДК 75.052:73:769.2 (=161.1) Bagautdinov

А. Н. Гордин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВСПОМИНАЯ РИФКАТА БАГАУТДИНОВА

Через воспоминания памятных встреч, протянувшихся ниточкой через всю творческую судьбу автора статьи, проводится анализ монументальных и станковых произведений Рифката Багаутдинова (1938-2014), показывается его отношение к профессии — художник, художник-монументалист. Особое внимание акцентируется на проекте «Космос» и «Икар» для фасада Дворца культуры им. Ю. А. Гагарина в Перми (1971–1975), отличающегося острым, неординарным, современным для XXI в. решением.

Ключевые слова: Рифкат Багаутдинов, Дворец имени Ю. Гагарина в Перми, монументальное искусство, сграффито, книжная иллюстрация, выпускник «Мухи»

Aleksey N. Gordin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

REMINISCING ABOUT RIFKAT BAGAUTDINOV

Through the memories of memorable meetings, the analysis of the monumental and easel works of Rifkat Bagautdinov (1932-2014) is carried out, his attitude to the profession is shown — an artist, a muralist. Special attention is focused on the «Cosmos» and «Icarus» project for the facade of the Yuri Gagarin Palace in Perm (1971–1975), which is distinguished by an acute, extraordinary, contemporary solution for the XXI century.

Keywords: Rifkat Bagautdinov, Yuri Gagarin Palace in Perm, monumental art, sgraffito, book illustration

Есть люди, которые прочно вошли в память твоей жизни. Рифкат Багаутдинов — один из них — художник монументалист — чье имя знакомо стало мне ещё в семидесятых годах прошлого века. Мне, учащемуся в художественном училище города Перми, довелось быть на встрече с этим художником во Дворце им. Ю. Гагарина. На сцене в зрительном зале выступал негромким голосом и невысокого роста с чёрными усами художник. Вроде ничего особенного, но что-то заставляло прислушиваться к повествованию о работе, которую художник выполнил для Дворца, в котором мы находились. Это замечательная монументальная работа — рельеф из стали на фризе главного фасада (ил. 1).



Ил. 1. Р. Ш. Багаутдинов. Космос. Центральный фасад Дворца культуры им. Ю. А. Гагарина (Пермь), нержавеющая сталь, сварка, 1971–1975

Сегодня в память от той встречи — это имя художника Рифкат и фамилия Багаутдинов, и отношение к профессии, увлечённость в рассказе о самом процессе: рельеф, точечная сварка, обмеры, конструкция, монтаж и крепление.

Стоит отметить, что Дворец носит имя первого космонавта планеты Юрия Алексеевича Гагарина. В то время все хорошо помнили его легендарный полёт в апреле 1961 г. и выход в открытый космос Леонова, его приземление с космонавтом Беляевым в Пермской тайге. Все это давало стимул для работы, по-настоящему окрыляло. И вполне естественно поэты, музыканты, художники старались отобразить в своих произведениях подвиги, стремление к звёздам, к открытию новых миров.

Несколько слов о самом проекте. Архитектором проекта дворца и придворцовой территории являлся Михаил Футлик, который и призвал молодого Рифката быть главным художником проекта. Р. Багаутдинов к этому времени закончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой (сейчас — Академия им. Барона А. Л. Штиглица) и год как приехал работать в Пермь, в 1969 г. В Пермь Багаутдинов попал не по своей воле. Будучи главным художником г. Ульяновска, он неодобрительно высказался о проекте музея Ленина, уже утверждённым в ЦК КПСС.

Получив заказ на рельеф для пермского дворца культуры в художественном фонде, Багаутдинов энергично приступил к реализации всех элементов этого проекта — от разработки эскиза, макета до конструкции. Во все нужно было вникать. По воспоминаниям художника: приходилось буквально жить в спортзале — с утра до вечера. Все решения по монтажу он принимал лично, был инженером и конструктором. Художник-монументалист — вообще редкая, уникальная профессия. Ведь одно дело нарисовать, другое — вычертить, исполнить. Надо понимать материал, знать, как с ним работать. Пришлось литературу изучать, технологию. Рифкат Багаутдинов сам делал все инженерные расчёты, около ста чертежей. Сталь была — 0,8 мм. Им было принято единственное верное решение: монтаж вести прямо на фасаде. До полуночи сварщики-суперпрофессионалы варили под руководством художника — поэтому качество отличное. Завершение работы было зимой. Было холодно, работали в валенках, ушанках на лесах. Результат превзошёл все ожидания.

Как уже говорилось, на главном фасаде был помещен рельеф из стали. В центре композиции, над входом во дворец — образ космонавта Юрия Гагарина (ил. 2), пусть не буквально, но черты похожие присутствуют, в целом, конечно, собирательный образ первых космонавтов.

Стилизация натуры в монументальном искусстве — приём необходимый, поскольку произведения, выполненные на фасадах, вблизи не рассматривают. Поэтому детализация в них не требуется, скорее обобщённый, собирательный, аллегорический язык. В данном случае это относится не только к композиции на главном фасаде, но и к фигуре «Икар», расположенной на торце бокового фасада Дворца (ил. 3, 4).

В произведении «Икар» Рифкат соединил два образа: древнегреческого летуна и советского космонавта-первопроходца. Икар, как символ свободы, — взлетел над землёй к солнцу. Его тело и раскинувшиеся руки гармоничны, словно выпущенная стрела, голова одета в шлем, и мы понимаем, что перед нами космонавт, вышедший в космическое пространство.

Создавая свою фигуру Икара из нержавеющей стали, Багаутдинов сам изобрёл метод формовки этого не поддающегося скульптурам материала. Он рисовал шаблон на миллиметровке, и сварщики, прямо через этот шаблон, скрепляли металлические листы методом точечной сварки. Так пермскому художнику удалось избежать деформации листов — в отличие от Веры Мухиной, которой при создании «Рабочего и колхозницы» из того же материала не удалось обойтись без этого дефекта.

В этом веке работа Рифката Багаутдинова воспринималась как символ эпохи, когда романтика нового в искусстве, поэзии, литературе космосе открывала возможности человека-творца.

*«Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор,
Нам разум дал стальные руки-крылья,
А вместо сердца — пламенный мотор».*



Ил. 2. Р. Ш. Багаутдинов и «Космонавт» — центральная часть фризовой композиции «Космос» Дворца культуры им. Ю. А. Гагарина, 1972



Ил. 3. Р. Ш. Багаутдинов. Горельеф «Космос» и скульптура «Икар». Центральный фасад Дворца культуры им. Ю. А. Гагарина (Пермь), нержавеющая сталь, сварка, 1971–1975



Ил. 4. Р. Ш. Багаутдинов. Икар. Центральный фасад Дворца культуры им. Ю. А. Гагарина (Пермь), нержавеющая сталь, сварка, 1971–1975

Такие песни слагались и пели, такие были романтические семидесятые года. А это окрыляло и заставляло художников искать новые выразительные формы. Начиная с 1960-х гг. художники-монументалисты «экспериментируют с различными материалами в поиске новых современных решений, обращаясь как к традиционным техникам, таким как мозаика, фреска, витраж, так и ранее существовавшим только в рамках прикладного искусства — чеканке, ковке» [3, с. 30], или существовавшим в рамках монументальной скульптуры — «технике конструирования, монтажа, сварки объекта», «ищут новый пластический лексикон, испытывают возможности разных материалов <...>, ищут новые композиционные, смысловые построения», [2, с. 162] «прокладывая пути в решении сложной задачи — поисков синтеза декоративно-прикладного искусства, скульптуры с современными формами монументального» [1, с. 74]. Фризовую композицию «Космос» можно отнести к одним из самых успешных экспериментальных проектов тех лет.

Это доказывает и тот факт, что Работа Рифката Багаутдинова по оформлению Дворца культуры имени Ю. А. Гагарина по праву заслуженно номинирована на Государственную премию РСФСР в 1975 г. Подтверждение этого решения, то, что и до сегодняшнего дня произведение Р. Багаутдинова не потеряло своей актуальности по содержанию, а по форме художественного решения — остро, динамично, современно.

Каждый раз, бывая в Перми, проходя мимо Дворца им. Ю. А. Гагарина останавливаюсь и с восхищением смотрю на выполненное в стали произведение монументального искусства. Казалось бы, металл, тяжёлый материал, а смотрится легко, гармонично с фасадом. Не спорит, а дополняет, обогащает и наполняет содержанием. Фризовая композиция, ритмична конструктивна, решена формально со знанием дела. Её можно соотносить к первому курсу, есть такое задание. В учебном курсе, в институте понимаешь насколько важна дисциплина пропедевтика, где супрематические правила играют определенную роль.

Рифат Багутдинов проявил себя не только в монументальном искусстве, но и в станковой живописи, показывая исторические события нашей страны. И по сей день вспоминается полотно «Москва, 1941». Парад на Красной Площади, наших бойцов, стройными рядами уходящих на фронт. «Суровый» колорит холста, логика композиционного построения, обобщённая пластическая форма заставляют остановиться и проникнуться событием того холодного сорок первого года.

Другие названия наиболее крупных художественных работ — триптих «Железная дивизия», «Восставшие», «Из недр калийных», портрет «Н. Островского» — раскрывают психологические образы волевых и сильных личностей. Рифкат был настоящим патриотом, все его произведения посвящены событиям, связанным с Родиной. Обладая аналитическим складом ума, деятельным характером Багаутдинов представлял собой самостоятельную сильную натуру.

Как-то раз он достал чемодан, и в нем были этюды. Моему восхищению не было предела. Удивительные по красоте, живописные, небольшого размера, напомнили этюды А. Куинджи. Яркие, гармоничные по цвету, исполненные с большим вкусом и чувством.

Еще одна грань творчества Рифката Багаутдинова — книжная графика.

Рифкат активно сотрудничал с книжным издательством. Его иллюстрации к известным пермским писателям Л. Давыдычева и К. Иванова конструктивны и композиционно организованы.

Буквально «до дыр» дети зачитывали книгу Льва Давыдычева «Многогрудная полная невзгод и опасностей жизнь Ивана Семенова, второклассника и второгодника» с иллюстрациями Р. Багаутдинова.

«Лёлишна из третьего подъезда», «Руки вверх! или Враг № 1» — эти книги знамениты уже тем, что они экранизированы на всю страну.

У меня есть книга «Руки вверх», проиллюстрированная Р. Багаутдиновым, пересматриваю частенько и приношу показывать студентам, как пример применения художником таких приемов, как силуэт, линия, ритм. Он отбирает и бескомпромиссно заостряет увиденное в жизни, что при достаточно острой сатирической деформации природы имеет точное соотношение с реальностью. Специфика художественного приёма заключена, можно сказать, в монументальном подходе. В данном случае речь идёт

об особой роли силуэта; над поиском законов выразительности Багаутдинов настойчиво работал. Ясный силуэт имеет хорошую видимость на расстоянии — это термин из монументального подхода. Принцип ритмической и пластической организации плоскости в графических работах затем находили себе «выход» в монументальных произведениях. Стремление к ясности, лаконичности, правдивости в композиции сочетается с характером самого художника. Противоборство конструктивного и композиционного начала, сложной симметрии и асимметрии наблюдается во всём творчестве Р. Багаутдинова.

Здесь надо отдать должное нашей школе, нашему пятому этажу. Так мы — выпускники кафедры монументально-декоративной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища — называем «Муху», а сегодня это Академия имени барона А. Л. Штигица

Многопрофильность академии — ее исторически сложившиеся достоинства и уникальность. Отделение монументальной декоративной живописи находится на пятом этаже, и принималось в год всего восемь человек на всю страну.

Отбор был строгий, авторитет отделения непререкаемый.

Уже в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург), поступив в «Муху» узнаю, что на площади стачек, что у Нарвских ворот есть работа выполненная Р. Багаутдиновым. Обращает на себя внимание монументальным решением брандмауэр, на котором выполнено цветное сграффито на тему «Революция» (ил. 5).

Этот проект был дипломным и спустя год после окончания, раздался телефонный звонок от администрации города с предложением исполнить.

Об этом мне рассказывал Рифкат спустя полвека в его мастерской. По окончании Мухинского училища по распределению я поехал в Пермь, где выполнил ряд объектов (в художественном фонде при Союзе художников). Председателем художественного совета был Рифкат Багаутдинов — профессионал, с репутацией человека с хорошим вкусом строгого и неуступчивого в вопросах.

Вообще выпускники, независимо от года выпуска, становились близкими товарищами. В этом я убеждался каждый раз, встречая по жизни художников-монументалистов. Разговор сразу заходил дружеский и по делу. Так и с Рифкатом, можно было поговорить. Он с удовольствием показывал эскизы к своим работам, которые были тщательно проработаны. Так многое я узнал о работе над фризовой композицией дворца им. Ю. Гагарина, само отношение достаточно требовательное к себе и к другим, если это касалось исполнения работы.

Вспоминается один эпизод, когда я сдавал первую работу художественному совету, где председателем был Рифкат Багаутдинов. Роспись пединститута г. Перми мне пришлось делать довольно долго, особенно тщательно и качественно я отнесся к подготовке стены. Практически получился левкас, ровный и гладкий; исполнять было одно удовольствие.



Ил. 5. Р. Ш. Багаутдинов. Панно «Революция», сграффито. (Площадь Стачек, Ленинград), 1962–1965

В худфонде был слышан от художников, что принимал выполненные проекты Багаутдинов придирчиво. Время; жду; волнуясь; совета нет. Выбежал в пирожковую и обратно, а навстречу в фойе идет комиссия — во главе Р. Багаутдинов. «Всё — говорит Рифкат, — работа принята, молодец!» и пожал руку. А на столе осталась записка с этими же словами.

Впоследствии я наблюдал, как Р. Багаутдинов принимал росписи, обращая внимание на подготовку стены. Гладя рукой поверхность и смотря сбоку, тем самым видно всю плоскость стены. Требовательность в первую очередь к себе, требовательность и к художникам. Это качество я усвоил от него.

Спустя полвека произведения Р. Багаутдинова современны и не потеряли свое «лицо». Их по праву можно отнести уже к классике монументального искусства. Сграффито «Революция» на площади Стачек экспонируется на многих выставках Санкт-Петербургского Союза Художников, наравне с другими произведениями.

Именно индивидуальность замечательного мастера во владении и кистью, и карандашом, готовность идти на риск экспериментов в поисках нового и сейчас вызывают восхищение.

Уровень профессионализма, нацеленность на овладение мастерством дает результат. Истоки идут от «Мухи», где царил атмосфера творческого поиска. Высокий профессионализм и мастерство композиционного решения, обобщенность и лаконизм приема позволяли художнику успешно работать как в книжной графике, так и в оформлении площадей.

Все, что было создано Рифатом Багаутдиновым, свидетельствует о большом таланте, оригинальном, пластичном и по-настоящему глубоком.

Литература

1. *Айни, Л.* Оформление салона быта. Душанбе / Л. Айни // Советское монументальное искусство 74: сб. ст. — Москва: Советский художник, 1976. — С. 74.
2. *Орлов, С. И.* Дерево, керамика, металл. Скульптура 1960–80-х годов / С. И. Орлов // Советское искусство на переломе от 1960-х к 1980-м: к 60-летию выставки «30 лет МОСХ в Московском Манеже»: коллективная монография. — Москва: РАХ, 2023. — С. 161–170.
3. *Степанов, Г. П.* Взаимодействие искусств / Г. П. Степанов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1973. — 184 с.

УДК 75.052:7.071.1:738.5 (470.341–25) Lyubimov

М. М. Бондарева

Нижегород, Россия

Нижегородский Государственный художественный музей

ВАЛЕНТИН ЛЮБИМОВ — ХУДОЖНИК-МОНУМЕНТАЛИСТ. МОЗАИКИ Г. ГОРЬКОГО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Статья посвящена творческой деятельности художника-монументалиста В. В. Любимова — мастера монументальной мозаики, работающего в г. Горьком (Нижем Новгороде). На примере ряда горьковских работ 1960–1980-х гг. раскрыто значение мозаичных произведений В. В. Любимова не только для г. Нижнего Новгорода, но и для отечественного монументального искусства.

Ключевые слова: монументальность, Валентин Любимов, Станислав Лотонин, художник-монументалист, монументальная мозаика г. Горького, горьковский модернизм, монументальное искусство СССР

Marta M. Bondareva

Nizhny Novgorod, Russia

Nizhny Novgorod State Art Museum

VALENTIN LYUBIMOV—MURALIST. MOSAICS OF THE CITY OF GORKY OF THE SOVIET PERIOD

The article is devoted to the creative activity of the muralist artist V. V. Lyubimov — a master of monumental mosaics working in Gorky (Nizhny Novgorod). The significance of mosaic works by V. V. Lyubimov is disclosed by a number of Gorky works of the 1960–1980s not only for Nizhny Novgorod, but also for the national monumental art.

Keywords: monumentality, Valentin Lyubimov, Stanislav Lotonin, muralist, monumental mosaics of Gorky, Gorky modernism, monumental art of the USSR

На волне возрождающегося интереса к советской монументальной мозаике стоит обратить внимание на работы региональных мастеров, чьи имена ранее не были столь широко известны. Оформление общественных зданий и жилых домов в г. Горьком в 1960–1980-е гг. было передано в руки талантливых художников: Кима Шихова, Дмитрия Арсенина, Валентина Любимова, Станислава Лотонина, супругов Гришиных и других мастеров. Каждый из них привнес в архитектурно-художественную среду города свое видение красоты посредством произведений, наполненных, в первую очередь, важными гуманистическими идеями, актуальными и по сей день. Создавались как объемная пластика, так и живописные панно в различных техниках. Ведущим художником-монументалистом

на протяжении этих десятилетий был Валентин Васильевич Любимов. В 1956 г. он с отличием окончил факультет монументально-декоративного искусства Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой, в 1961 г. стал членом Союза художников СССР [8, с. 47]. На протяжении нескольких лет В. Любимов был главным художником города на общественных началах. В станковых работах обращался к сюжетно-тематической картине на темы русской истории, Отечественной войны и современности. Он был виртуозным рисовальщиком, что выразилось в высоком уровне его работ. Художник создал множество произведений, затрагивающих разные виды изобразительного искусства, но особое развитие в его творчестве получила монументальная мозаика.

Среди первых работ Валентина Любимова в Нижнем Новгороде выделяются лаконичные плоскостные, в духе 1960-х, мозаики на фасадах домов опытного комплексного микрорайона Нагорный-1, который начал возводиться в 1964 г. [5, с. 126]. Из серии, состоящей из пяти работ, до наших дней дошли четыре панно, выполненные на темы детства и также мозаика, созданная несколько позднее — в 1967 г., посвященная парусному спорту. Расположенные на фасадах, обращенных в сторону автомагистрали по ул. Ванеева, они стали примером «торцизма», характерного преимущественно для советской мозаики 1960 — начала 1970-х гг., не только в Горьком, но и в других городах республик Советского Союза. Мозаики были вписаны в архитектуру панельных домов через форму клейма, размещенного на нескольких железобетонных плитах с нарочито выделенными швами между ними. Эти панно, набранные из квадратных керамических модулей, в которых также использовалась цветная штукатурка, лишены художественных изысков, но приносят особое эмоциональное звучание улице, выделяя ряд жилых домов из общей серой массы типовой застройки.

Последующими работами художника становятся мозаика к 50-летию Октябрьской революции (1967), которая тоже разместилась по принципу масштабного клейма, набранного из керамической плитки в матричной технике на торце многоэтажного жилого дома на проспекте Ленина, а также диптих на фасаде здания столовой «Гидромаш» (1968).

Панно на фасаде заводской столовой основаны на символике Нижегородского края и стилизованных русских народных мотивах. Слева от входной группы здания мы видим узнаваемый образ гостеприимства в виде русской красавицы с хлебом в руках; жар-птицу, в которой считываются мотивы хохломской росписи; тройку лошадей, запряжённую в сани. Всё это напоминает нам о героях народных сказок. Правая часть диптиха имеет более конкретные символы, связанные с городом: изображение Волги, Нижегородского кремля и древнейшего Михайло-Архангельского собора. Фигура оленя также здесь появилась неспроста — это прямая отсылка к гербу Нижнего Новгорода. Мозаики были решены через простые геометрические формы, а абстрактные декоративные элементы выступили

в поддержку первостепенных фигур композиции. Примечательно, что здесь В. Любимов уже иначе работает с модулем, не выкладывая его в первоначальном виде, а нарезает плитку на неправильные геометрические тессеры, что позволило создать более тонкий абрис и остроту формы той или иной фигуры. Кроме того, более мелкий модуль плитки также помог расставить цветовые и тональные акценты, оживляя тем самым декоративную плоскостную композицию. Вблизи мозаика напоминает коллаж, ловко «сочиненный» из кусочков цветной бумаги.

Ранее столь простое решение формы в монументальной мозаике могло трактоваться в отечественном искусствоведении, как проявление «схематизма», но на сегодняшний день мы наблюдаем в работах 1960-х, и не только «любимовских», особый пластический язык, лишенный пафоса предшествующих десятилетий. Валентин Любимов, как и многие монументалисты, работающие у истоков эпохи активного развития монументальной живописи второй половины XX в., экспериментировал с формой в попытке объединить живопись и архитектуру, создать синтез, основанный на аскетизме форм, продиктованный модернизмом. Кроме того, для художника было важно создать образы, отвечающие духу времени, которые имели бы не только социальную значимость, но и локальную идентичность. Сказочная и детская тема снова появляется в мозаике художника «Садко», выполненной из смальты (1969), ряде живописных панно из керамической плитки, украсивших детский сад № 119 (1973) и детский сад № 87 (1977).

Расцвет монументальной мозаики в Горьком, пришедшийся на 1970-е гг., также является периодом создания ключевых мозаичных произведений в творчестве Валентина Любимова — двух масштабных панно в фойе Московского вокзала. Мозаика «Современность» или же, как её ещё называют — «Великая страна», выполненная из смальты, поражает как своими размерами и ярким колоритом, так и кропотливой работой мозаичистов над каждым элементом композиции. В состав бригады, выполняющей работы по ее созданию, вошли такие художники, как: В. В. Любимов, А. М. Швайкин, А. В. Топунов, А. П. Русин, С. Ф. Лотонин. Известно, что в 1974 г. членом художественно-экспертного совета Д. Арсениным был рассмотрен и принят цветной эскиз к мозаике в натуральную величину [2, с. 33], соответственно, сама мозаика появилась в интерьере несколько позднее. На первый взгляд, произведение полностью подчинено идеологическим концептам: в центре панно расположен каноничный портрет В. И. Ленина на красном знамени, под ним разместились фигуры советских людей: инженеры, рабочие, солдаты, колхозники, пионеры на переднем плане. Но присутствуют также и более «конкретные» персонажи и символы, которые делают панно действительно ценным для места, в котором оно создавалось: изображения железнодорожников, механика, сигналиста. Художник выделил особое место теме, которая напрямую связана с функциональным назначением здания. Образы городов — Мо-

сквы и Горького, которые соединяет железная дорога, были очень точно раскрыты в виде стилизованных упрощенных изображений главных их символов. Москва — это Спасская башня Кремля и мавзолей В. И. Ленина, Горький — Часовая башня Нижегородского кремля и мемориал Вечного огня, находящийся там же. Стоит отметить интересный факт: Любимов является одним из авторов этого мемориала, и, соответственно, цитирует себя в новой работе. Изображая судостроительный завод, речной порт, русла Оки и Волги художник обращает внимание зрителя на величие промышленного города Горького.

В композиции мозаики можно выделить три основные части, где центральное место занимает группа людей. Такое композиционное решение может напомнить о мозаике 1966 г. «Волга — русская река» на здании Дворца культуры химиков в Балаково (Саратовская обл.), созданной по эскизу А. Н. Кузнецова. В ее центре также находятся крупные символические фигуры людей, считываемые зрителем издали, и более мелкие образы городов по обе стороны от них. Также можно вспомнить мозаику Ю. Королёва «На страже мира и прогресса» (1961–1965) в интерьере Музея боевой славы в Москве и его работу с формой и пространством. Ритмы красного и синего цветов, абстрактных линий уравнивают сложную композицию и объединяют все фигуративные элементы между собой. Ограниченная цветовая палитра позволила сохранить целостность изображения, богатое большим количеством деталей. «Великая Страна» на данный момент — это яркий пример монументального произведения, в котором заключается как историческая, так и художественная ценность. Это утверждение применимо и к панно «Революция 1905 года в Нижнем Новгороде» (ил. 1), которое расположилось напротив, и было создано также творческой группой во главе с В. В. Любимовым.

Мозаика «Революция 1905 года в Нижнем Новгороде» более известная жителям города под названием «Мать», расположилась по правую сторону от входа в центральный зал вокзала и объединила в себе все знаковые образы первомайской Сормовской демонстрации 1902 г. и декабрьских восстаний 1905 г. в Нижнем Новгороде. Эскиз к «Матери» был создан В. Любимовым совместно с художниками С. Лотониным и А. Швайкиным в 1975 г. [1, с. 2]. Бригада из пяти мастеров, включая авторов эскиза, трудилась над произведением на протяжении шести лет [7].

Центром композиции стал портрет женщины-Матери, которую окружают клейма более мелкого масштаба, включающие: фигуры заводских рабочих в цеху, читающих агитационные листовки; участников стачек, устремившихся вперед со знаменами и оружием в руках; силуэт работающего завода. Это монументальное живописное панно включает в себе сразу два смысла — это ёмкая иллюстрация к роману Горького и говорящий образ восстаний начала XX в., воплотившийся в мозаике. «В самой ранней советской агитации женщина не рассматривалась как субъект революции и представляла только ее метафорой ...» [6]. В этой



Ил. 1. В. Любимов, С. Лотонин. Мозаика «Революция 1905 года в Нижнем Новгороде» в интерьере здания Московского вокзала, середина 1970-х, г. Нижний Новгород

работе спустя почти полвека после революции именно женский портрет, портрет горьковской Матери, символизирует революционное движение. Изображенная на фоне развевающихся знамен, переплетенных с драпировками платка на ее голове, эта женщина олицетворяет уже знакомый образ, пришедший к нам именно в той интерпретации, которую предложил в своем плакате «Родина-Мать зовет!» И. Тоидзе в 1941 г. Таким образом, несмотря на то, что и сама идея этих произведений, и пластическое решение являются разными, чтобы изобразить события 1902–1905 гг., горьковские художники прибегают к опыту мастеров периода Великой Отечественной войны. То, как монументалисты увеличивают центральную фигуру Матери по отношению к остальным, как изображают ее, смотрящей прямо в глаза зрителю, невольно нагадывает на проведение параллели с иконописным каноном. Центральная тематическая часть панно развивается фоном из белого мрамора и серого гранита. Имея свой ритмический рисунок, созданный тессерами различных форм и размеров, тональными переходами из разного вида камня, фоновая часть мозаики становится гармоничным продолжением ее центра, будто переплетаясь с ним. Монументалисты намеренно создают в этом мраморно-гранитном фоне иллюзию устремления вверх, задавая вертикаль как направлением кладки, так и абстрактным узором, состоящим из геометрических фигур.

Дочь В. Любимова — Любовь Любимова отмечает, что художник Станислав Лотонин привнес идею о пластическом решении мозаики

крупными формами каменных тессер. Метод прямого набора усилил эффект, получаемый фактурностью каменных модулей, выступающих под разными углами и создающими дополнительные тональные нюансы. Мастера работали крупными формами, грамотно распределяли темные и светлые пятна по массам. Абрисы находящихся в движении фигур, подчеркнутые более плотными по тону штрихами, усиливают динамику и напряжение изображенного. Такая графичность, жесткость форм в изображении поддерживает настроение, заданное темой произведения. Цветовое решение панно является предельно лаконичным, но при этом максимально точно отражающим идею, заложенную художниками. Мозаика построена на отношении серых, белых и черных цветов камня, которые, в свою очередь, имеют теплые и холодные оттенки. Единственным цветом, введенным монументалистами, является красный, который является наиболее созвучным революционной теме.

Несмотря на столь непохожий друг на друга характер живописных панно Московского вокзала, они не спорят друг с другом, а наоборот, дополняют, погружая сегодняшнего зрителя в разные периоды истории нашей страны и Нижнего Новгорода, в частности.

Среди монументальных мозаик Валентина Любимова выделяется работа, в данный момент находящаяся на реставрации — панно «Быстрее, выше, сильнее!» (1977–1983) (ил. 2).

Оно является самым масштабным по своим габаритам и проявленной монументальности мозаичным полотном в экстерьере архитектуры Нижнего Новгорода. Его появление обусловлено тем, что перед художниками встала задача оформления панельного девятиэтажного здания, торцом выходящего на открытый стадион «Старт». К московской Олимпиаде во многих городах создавались монументальные росписи и мозаики, и данное панно можно отнести к одной из них, несмотря на более позднюю реализацию задуманного проекта.

В мозаике В. Любимов решил переосмыслить образ Ники — греческой богини победы, на что указывает пальмовая ветвь и факел в ее руках. Ее статную фигуру окружают круглые «клейма», которые заключают внутри себя фигуры участников так называемого пентатлона. В одном из них мы видим известную фигуру дискобола, в двух других изображены состязание по борьбе и бег. Совершенно очевидно, что все эти рисунки позаимствованы Любимовым у античных мастеров: мы могли видеть их в древнегреческой вазописи, мозаике Древнего Рима. Таким образом, решая форму произведения через изображение «условное, с символическими приемами» [3, с. 68], художник вписывает пластику античных образов в живописную плоскость панно, подчиненное пространству торца панельного дома. В нем мы видим простое декоративное решение фона, несколько схожее с фоном мозаики «Современность» в фойе Московского вокзала. Оно представляет собой фон, где элементы, из которых он складывается, имеют вид вертикально расположенных неровных цветных «полос», составленных при этом



Ил. 2. В. Любимов. Мозаика «Быстрее, выше, сильнее!», 1977–1983.
г. Нижний Новгород

из смальты и мрамора различного размера неправильной формы. Любимов развивает тему флагов и лент, ассоциацию с олимпийским огнем, внедряя их стилизованные изображения. В данном произведении художник также практически повторяет колористическое решение своей работы «Современность», но здесь мы не найдем той мягкости форм, плавных тональных переходов. Совершенно закономерно, что художник ужесточает абрис фигуры Ники, более резкими линиями намечает тени драпировок хитона. Женское тело здесь подвергается некоторой деформации, стилизации. Любимов подчеркивает в ней характерные для скульптуры светотеневые моделировки, добавляет в полутона цветовые рефлекссы от окружающего белоснежную фигуру пространства.

Особая пластическая форма и техника работы с материалом, характерная для смальтовых панно Любимова, также прослеживается и здесь. Художник сочетает несколько видов укладки модуля различной конфигурации: когда штроба идет вдоль абриса фигуры, и когда тессеры набраны в «хаотичном» порядке. Кусочки камня и смальты крепились стеклянным клеем на прямоугольные пластины из шифера. Далее эти пластины монтировались на фасад здания. Л. В. Любимова вспоминает, что мозаика ждала своего часа не один год, монтировал ее некий Киберев. «Почти три года работал руководитель группы Валентин Васильевич Любимов над эскизами этого грандиозного оформления. Должны были быть еще два панно — на соседних домах, посвященные футболу и хоккею. Но этому замыслу не дано было воплотиться в реальность» [4, с. 3]. Вместе со зданием стадиона «Старт» мозаика претендует на архитектурно-художественный синтез, который мог бы полностью сложиться, если бы удалось реализовать живописное оформление еще двух домов, просматривающихся с трибун стадиона. Несмотря на это обстоятельство, панно заключает в себе яркий символический образ, отвечающий смыслу изображенного на нем лозунга. Оно является успешным плодом работы В. В. Любимова и его бригады, и завершающим крупным проектом мастера в числе горьковских монументальных мозаик.

Рассмотрев лишь мозаичные работы советского Горького, можно увидеть сколько различных тем было затронуто монументалистом в его творчестве, и как он находил подход к каждой из них, реализовывая проекты, исходя из запросов не только заказчика, но архитектуры и общества. От первых успешных экспериментов с наиболее дешёвым и простым материалом — керамической плиткой — он приходит к работе со смальтой и натуральным камнем и создает живописные произведения, не уступающие в художественной ценности мозаикам ведущих советских мастеров: А. Васнецова, Б. Тальберга, Ю. Королёва. Перенимая опыт своих современников и вдохновляясь эмоциональной выразительностью памятников мексиканского мурализма, пластическим совершенством мозаики Древнего Рима, Любимов выработал свою образительную манеру, в которой фигуративная живопись с мощным уверенным рисунком, основанном на работе с натурой, сочетается с абстрактными декоративными элементами, узнаваемыми во многих его работах.

Величина вклада Валентина Любимова в монументальное оформление Горького и других городов Нижегородской области неоспорима. Благодаря тому, что современное искусствоведение, культура и общество заново открывают для себя наследие советской монументальной живописи, мозаики художника вновь смогут обратить на себя заслуженное внимание и будут достойны занять особое место в этой главе истории отечественного монументального искусства.

Литература

1. *Горьковская организация Союза художников РСФСР*. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1983. — 47 с.
2. *Государственный общественно-политический архив Нижегородской области*. Ф. Р-8022. Оп. 3. Ед. хр. 91. С. 33.
3. *Искусство и быт*: сборник / ред.-сост. И. Н. Воейкова. — Москва: Советский художник, 1963–1974. — Вып. 3. — 1968. — 211 с.
4. *Константинова, М.* Украшают город // Красный Сормович. — 1983. — 23 августа. — № 163 (12021). — 4 с.
5. *Пелевина, Т. И.* Улицы города Горького. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1972. — 168 с.
6. *Плунгян, Н.* Женские образы в массовой агитации времен революции и гражданской войны: от символа к маске // Неприкосновенный запас. — 2017. — № 6. — С. 88–104. — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/nekrikosnovennuyu_zapas/116/article/19479/ (дата обращения: 18.09.2023).
7. *Смирнова, В.* Найден автор, создавший панно в здании Московского вокзала Нижнего Новгорода // Pro Город: [сайт]. — 2012. — 05 июня. — URL: <https://progorodnn.ru/news/3641> (дата обращения: 27.10.2022).
8. *Творчество нижегородских художников во времени и пространстве: к 80-летию Нижегородского областного отделения Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России»*: альбом-справочник. — Нижний Новгород: Литера, 2013. — 244 с.

УДК 75.052:7.046 (470.23–25) Belov

Д. О. Антипина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО ЖИВОПИСЦА А. В. БЕЛОВА

Александр Владимирович Белов (род. 1958) — один из ярких представителей петербургской монументальной школы живописи. К сожалению, на сегодняшний день существует немного исследований его творчества. Являясь выпускником Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, мастерской под руководством народного художника СССР, академика А. А. Мыльникова (1919–2012), он впитал лучшие принципы и традиции отечественной монументальной живописи конца XX — начала XXI вв. Статья посвящена хронологическому обзору его монументальных работ, их описанию и анализу. Цель работы — систематизировать и ввести в научный оборот произведения художника.

Ключевые слова: живопись, русский реализм, петербургская школа живописи, монументальное искусство, академическая школа живописи, храмовые росписи, церковная живопись, мозаика

Dariya O. Antipina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

MONUMENTAL WORKS OF THE SAINT PETERSBURG PAINTER ALEXANDER V. BELOV

Alexander V. Belov (born 1958) is one of the brightest representatives of the St. Petersburg realistic school of painting. Unfortunately, today there are practically no studies of his work. Being a graduate of the monumental workshop of the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin under the guidance of the People's Artist of the USSR, Academician A. A. Mylnikov (1919–2012), he absorbed the best principles and traditions of domestic monumental painting of the late XX — early XXI century. The article is devoted to the analysis of the monumental work of the artistpocnucei

Keywords: painting, Russian realism, St. Petersburg school of painting, academic school of painting, plot picture

Александр Владимирович Белов (род. 1958) является ярким представителем профессионалов-живописцев, воспитанных мастерской монументальной живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина под руководством народного художника СССР, академика А. А. Мыльникова (1919–2012). Несмотря на множество заслуг и многолетнее преподавание (34 года) в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (художник воспитал целую плеяду профессиональных живописцев), публикаций о нем совсем немного [1, 2]. Вместе с тем, творчество данного петербургского мастера заслуживает подробного и внимательного изучения.

А. В. Белов — универсальный художник. Он много работает в жанре станковой, образно-тематической картины. Мастерски владея изобразительной грамотой: формальным, образно-пластическим языком композиции, классическим рисунком, законами цветовой гармонии, Александр Владимирович затрагивает глубокие, философские темы, нередко прибегая к аллегории, символическим, иносказательности. Он также создал галерею портретов, натюрмортов, пейзажей. На протяжении времени художник всегда остается верен академической, реалистической традиции петербургской школы живописи. Тематика его картин различна: это и обращение к сюжетам из жизни, и осмысление русской истории, и философско-религиозные искания [2].

В то же время, в статье речь пойдет исключительно о его монументальном творчестве. Художник выполнил ряд крупных, серьезных заказов по художественному оформлению православных храмов. В работе впервые обобщается этот опыт. Публикация посвящена описанию и анализу в хронологической последовательности монументальных произведений А. В. Белова.

Первым крупным монументальным проектом мастера стала работа над росписями храма Христа Спасителя в Москве. Восстановление знаменитого собора началось в 1994 г. Предпосылками послужили сложные процессы художественной жизни России, повлиявшие на возрождение и становление монументальной церковной живописи. Подъем национального самосознания, интерес общества к богатой многовековой культуре, возрождение основ православной веры — все это стало поводом для воссоздания одного из главных храмов России.

Изначально собор был построен в 1883 г. в честь победы в Отечественной войне 1812 г. (архитектор К. А. Тон), но, в силу обстоятельств, уничтожен в 1931 г. В связи с воссозданием исторических росписей во вновь построенном храме были приглашены художники МГАХИ им. В. И. Сурикова и ИЖСА им. И. Е. Репина по результатам выполнения конкурсного задания в 1995 г. В их числе был и А. В. Белов, входивший в команду мастеров под руководством профессора, заслуженного художника РФ, лауреата Государственной премии РСФСР С. Н. Репина.

Художнику было поручено восстановить три сюжета: «Посвящение в иереи Св. Николая» (450 × 400) по эскизу А. В. Белова (ил. 1, 3),

«Закладка Успенского собора» (450 × 500) (по эскизу А. В. Чувина, А. В. Чарина, А. Л. Иванова) и «Преставление Св. Николая» (450 × 500) (по эскизу группы «ФОРУС»). Для северной хорной арки были написаны фигуры Св. князя Владимира и Св. князя Глеба (ил. 2).

Работа заняла 7 месяцев на объекте, а, в общей сложности, год. Изначально были подготовлены цветные эскизы на холсте, изучено фотонаследие живописных росписей храма мастеров XIX в. Реконструкция выполнялась по принципу преемственности с максимальным приближением к утраченным оригиналам, насколько это было возможно. Одной из главных задач было создание цветового единства храма. Оно было достигнуто применением общего золотистого тона во всех росписях, который одновременно символизировал божественный свет. Произведения были завершены 15 ноября 1999 г. [3].

В основу «Посвящения в иереи Св. Николая» лежит предание о рукоположении Св. Николая в епископы. В г. Миры Ликийские скончался архиерей. Одному из священников приснился сон, что первый, вошедший в храм юноша по имени Николай, и должен стать епископом. Именно так и случилось: Николай стал епископом Мирликийским, впоследствии чудотворцем.

Исторические фотографии, имевшиеся в распоряжении художников, не отличались высоким качеством, поэтому А. В. Белов творчески переосмысливал представленный материал. Ему было доступно черно-белое воспроизведение форэскиза В. Е. Маковского (изначально выполнен маслом на холсте), на котором в общих чертах была понятна композиция сцены и местоположение росписи в храме. При воссоздании утраченной стенописи в процессе реконструкции другими художниками также использовались сохранившиеся картоны росписей храма академика живописи XIX в. П. П. Верещагина. Но, в данном случае, Александру Владимировичу практически пришлось заново создавать собственное, авторское решение. Центром изображения является фигура посвящаемого, его лик. Св. Николай смиренно преклонил голову перед архиепископом, совершающим над ним обряд. Композиционные принципы характерны для художников петербургской монументальной школы живописи рубежа XX–XXI вв. Решение отличается выверенностью, четкой выстроенностью, второстепенные персонажи не мешают воспринимать центральную группу. Цельность достигается навыками в рисовании, умением грамотно решить работу в тоне, соподчинить элементы композиции. Убедительно выполнены складки на одеждах, составляющие упорядоченный ритм. Сцена расположена в приделе Св. Николая Чудотворца. Лики присутствующих выразительны, суровы, в них чувствуется напряженная внутренняя жизнь.

Две другие сцены, «Закладка Успенского собора» и «Преставление Св. Николая», были исполнены в соавторстве с О. А. Денисенко. Работы отличает грамотное объемно-пространственное рисование, умение ре-



Ил. 1. А. В. Белов. Посвящение в иереи Св. Николая. Масло на стене, 450 × 400, 1998–1999 гг., храм Христа Спасителя в г. Москва



Ил. 2. А. В. Белов. Св. Глеб. Масло на стене, 1998–1999 гг., Северо-восточная хорная арка храма Христа Спасителя в г. Москва



Ил. 3. А. В. Белов. Посвящение в иереи Св. Николая. Масло на стене, 450 × 400, 1998–1999 гг., храм Христа Спасителя в г. Москва

шить композицию тонально, выявить характеры персонажей, добиться материальности всех предметов.

Фигуры святых Владимира и Глеба на северо-восточной хорной арке размером около 5 м., также выполнены в технике масляной живописи на стене. Образы их индивидуальны. Умудренный опытом Владимир и юный князь Глеб представляют собой авторское осмысление исторических персонажей. В изображении присутствует мера «деланности» детали и мера обобщения. Внимательно и убедительно выполнены лики, сработаны кисти рук, в то же время, одежда написана просто, лаконично, без излишней детализации.

Стилистика росписей храма, безусловно, лежит в русле академической традиции, но, в целом, определена следующими чертами церковной жи-



Ил. 4. А. В. Белов. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Холст, масло, 85 × 100, 2001–2003 гг. Знаменский собор в г. Курск

вописи прошлого: образцами XV–XVI вв. рублево-дионисиевского круга, ориентацией на византийские традиции, стилевые особенности XIX–XX вв., академические тенденции современной живописи. Вместе с тем, каждому фрагменту росписи присуща индивидуальность и отличительные особенности. В работах А. В. Белова исследователь И. Л. Ширшова отмечает, в первую очередь, древнерусские стилистические тенденции [3, с. 38]. За выполнение росписей в Храме Христа Спасителя в Москве в 1999 г. художник был награжден Памятной медалью Академии Художеств.

В 2001–2003 гг. живописец принял участие в воссоздании росписей Знаменского собора г. Курска (построен в 1816 г., архитекторы архимандрит Палладий (Белевцев) и П. К. Шмит). Первоначально собор был украшен 23 картинами иконописца Рукавицына, которые со временем были утрачены. А. В. Белов в процессе воссоздания внутреннего облика храма выполнил сюжеты «Введение во храм пресвятой Богородицы» (холст, масло, 85 × 100) (ил. 4), «Омовение ног» (холст, масло, 180 × 400), «Успение Богородицы» (тимпан 350 × 500, масло на стене). Художник входил в состав творческой группы действительного члена РАХ А. К. Быстрова.

В подготовке эскизов и картонов для «Введения во храм», художник опирался на аналоги академической школы XIX в. Композиционное решение выразительное и лаконичное: в правой трети холста расположена фигура юной Богородицы, преклонившей колени перед священником. Прямо за спиной девочки ее родители — праведные Иоаким и Анна, которые привели ребенка в Иерусалимский храм. Левее — несколько сопровождающих их женщин со свечами. Убедительна светотеневая трактовка фигур, художественно отобраны детали складок одежд. Найдены различные образы — прелестной девочки, пожилого, умудренного опытом, священника, самоуглубленного Иоакима, умиротворенной Анны.

В 2002 г. живописец создал картоны мозаик «Св. Сергий Радонежский» (170 × 90), «Фигуры Св. Кирилл» и «Св. Мефодий» (оба диаметром



Ил. 5. А. В. Белов. Св. Кирилл.
Картон. Бумага, темпера, 2002 г. Для
храма Св. Сергия Радонежского, г.
Мидранд (близ г. Иоханнесбурга),
ЮАР. Архитектор Ю. В. Кирс



Ил. 6. А. В. Белов. Св. Мефодий.
Картон. Бумага, темпера, 2002 г. Для
храма Св. Сергия Радонежского, г.
Мидранд (близ г. Иоханнесбурга),
ЮАР. Архитектор Ю. В. Кирс

100 см) (ил. 5, 6) для храма Св. Сергия Радонежского в г. Мидранд близ г. Иоханнесбурга, ЮАР (архитектор Ю. В. Кирс, 2002–2004 гг.). Этот православный храм первый и единственный, построенный южнее экватора, для христианской, русскоязычной общины. Она складывалась постепенно из числа эмигрантов, и в конце XX в. назрела необходимость постройки храма для живой, духовной связи с Родиной.

Набор из смальты по картонам художника был осуществлен мастером мозаичной мастерской Академии художеств П. В. Степановым. В работе над картонами А. В. Белов ориентировался на византийские образцы, вместе с тем, с большей объемно-пространственной моделировкой. Лики святых выражают мудрость и богатую духовную, внутреннюю жизнь.

В 2004–2007 гг. в соавторстве с О. А. Денисенко была написана 21 икона для левого иконостаса верхней церкви собора Владимирской иконы Божьей Матери в г. Санкт-Петербург (архитектор П. А. Трезини, 1768–1783 гг.) размером от 185 × 120 до 85 см в диаметре, все — масло на досках. Это сцены «Рождества Богородицы», «Преображения Господня» (диаметр 75 см) (ил. 7), «Тайной вечери», «Всех скорбящих радость», образы «Свв. Аввакум и Даниил», «Пророки Захария и Софония», «Свв. Тихон и Вениамин» и др. Главный резной иконостас верхней церкви выполнен в барочном стиле по проекту Ф. Б. Растрелли, единственно доподлинно известный. Архитектор Ю. В. Кирс, осуществлявший реставрацию главного иконостаса, заново спроектировал утраченные левый и правый иконостасы храма.

Как зачастую бывает, фото прежних икон отсутствовали, никаких материалов по левому иконостасу не сохранилось, поэтому эскизы пол-



Ил. 7. А. В. Белов, О. А. Денисенко. Преображение. Холст, масло, 2004–2007 гг. Собор Владимирской иконы Божьей матери, верхний храм, левый иконостас, г. Санкт-Петербург

ностью принадлежат А. В. Белову. Художникам пришлось обращаться в запасники музеев для поиска аналогов — живописных образцов XVIII в., выполненных в академической манере.

Наиболее трудоемка икона «Преображение Господне», она написана по мотивам церковной живописи XVIII в. на традиционный евангельский сюжет: Христос в последний год своей земной жизни открылся ученикам — во время моления с Петром, Иаковом и Иоанном на горе Фавор учитель засиял и преобразился. В композиции А. В. Белова апостолы изображены у подножия горы, а по сторонам Христа — пророки Моисей и Илья.

При внимательном рассмотрении и анализе характера работ видна несколько иная мягкая манера письма

В 2008–2010 гг. состоялась работа по воссозданию художественного убранства Церковного корпуса Большого Петергофского Дворца-музея (архитектор Ф. Б. Растрелли, 1751 г.). Художник исполнил ветхозаветный сюжет «Господь Саваоф» и евангельскую сцену «Хождение по водам» (ил. 8), подготовив авторский эскиз и картон.

Иконография Бога Саваофа восходит к XIX в. Обычно Бог-Отец изображается фронтально сидящим на престоле в треугольном нимбе с поднятой в благословляющем жесте правой рукой, левой он придерживает скипетр и державу. На груди — Св. Дух в образе голубя. Вокруг центральной фигуры в облаках расположены фигуры ангелов и херувимов. Роспись А. В. Белова выполнена по той же иконографической схеме.

Манера письма мягкая, отличная от характерного для художника почерка. Она продиктована необходимостью соответствовать первоначальной стилистике интерьера храма в духе барокко.



Ил. 8. А. В. Белов. Саваоф. Холст, масло, 2008–2010 гг. Церковный корпус Большого Петергофского Дворца-музея

В 2012 г. были созданы картины-иконы для храма Апостола Филиппа в г. Шардже в Объединенных Арабских Эмиратах. Храм был спроектирован петербургским архитектором Ю. В. Кирсом (2011 г.). Он является первым православным храмом на Аравийском полуострове. А. В. Белов выполнил по своим эскизам картины-иконы на холсте в академической манере. Это «Благословение Прп. Сергием Радонежским князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву» (ил. 9) и «Св. Апостол Филипп». В целом, произведения выполнены в академической манере нашего времени, но, вместе с тем, возникают ассоциации с художниками конца XIX — начала XX вв. — В. М. Васнецовым, И. А. Билибиным и др. Центром композиции является Св. Сергий Радонежский, расположенный в правой трети картины. От святого исходит сияние: вокруг его головы изображен нимб. В холсте всего две группы: справа — монахи-схимники, сподвижники Сергия; слева — князь с дружиной. Смирненно склонились витязи перед святым. Убедительно найдены типажи-образы персонажей, разнообразны их позы, жесты, исторические одежды. Собран материал по архитектуре.

В 2017–2018 гг. А. В. Белов работал над иконостасом Св. Пантелеймона в церковном павильоне Большого Меншиковского дворца в Ораниенбауме (архитекторы Д. М. Фонтана, И. Г. Шедель, 1711–1727 гг.). Первоначально главным украшением интерьера был золоченый и серебряный иконостас, выполненный в мастерской И. Зарудного в стиле барокко. Стены были украшены росписями, которые затем были заменены



Ил. 9. А. В. Белов. «Благословение Прп. Сергием Радонежским князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву». Холст, масло, 2012 г. Церковь Апостола Филиппа, г. Шардже, ОАЭ. Архитектор Ю. В. Кирс

иконами на холстах. Иконные образы были созданы неизвестными русскими мастерами. Украшение интерьера практически полностью было утрачено к 1940-м гг.

Лишь в начале нового тысячелетия началась комплексная реставрация. По частично сохранившимся историческим фотографиям был воссоздан его облик. Вместе с тем, А. В. Беловым были подготовлены авторские эскизы сюжетной композиции «Преображение Господне» (80 × 150) (ил. 10), икон «Дьякон Стефан» (250 × 70) для дьяконских дверей и «Св. Екатерина» (130 × 65) и исполнены впоследствии на холсте. Это «Преображение» кардинально отличается от аналогичного сюжета собора Владимирской иконы Божьей матери. Формат композиции горизонтальный, иконографическая структура другая: все апостолы располагаются вокруг фигуры Христа. Характер письма мягкий, воздушный, что вновь продиктовано стилистикой барочного интерьера храма. Спаситель излучает сияние, он парит в воздухе, его поддерживают архангелы. Вокруг Христа в благоговении в различных позах застыли его ученики-апостолы, утвержденные в своей вере. Их лица выражают индивидуальные эмоции от увиденного.

В 2018 г. А. В. Беловым (при участии И. Ю. Соловьевой) была написана икона «Св. Елизавета с младенцем Иоанном Крестителем» для местного ряда иконостаса церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца в Царском селе (190 × 70) (г. Пушкин) (ил. 11). Как обычно, существовало крайне мало исторического материала, имелось лишь общее фото иконо-



Ил. 10. А. В. Белов. Преображение Господне. Холст, масло, 2017–2018 гг. Иконостас Св. Пантелеймона в церковном павильоне в Большом Меншиковском дворце в Ораниенбауме



Ил. 11. А. В. Белов, И. Ю. Соловьева. Всех скорбящих радость. Доска, масло, 2019 г. Храм Св. Троицы, Архиерейское подворье, г. Санкт-Петербург



Ил. 12. А. В. Белов, И. Ю. Соловьева. Св. Елизавета с младенцем Иоанном Крестителем. Холст, масло, 2018 г., (местный ряд иконостаса церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца Царского села)

стаса, сохранившееся с царских времен. Авторам пришлось разработать собственное композиционное решение в вытянутом вертикальном формате. Здесь только два персонажа: Елизавета и ее сын, юный Иоанн Креститель. Он делает свои первые шаги, а мать, как любая земная женщина, любит

своим ребенком. Живопись отличается тщательной проработкой деталей, конкретикой образов, их эмоциональным наполнением.

В 2019 г. художник создал икону «Всех скорбящих радость» (250 × 140) для храма Св. Троицы на Архиерейском подворье г. Санкт-Петербург (ил. 12). А. В. Белов придерживался стилистики церковной живописи XIX в. по картонам П. П. Верещагина.

Иконография иконы «Всех скорбящих радость» имеет позднее западное происхождение. Обычно в центре изображается Богородица, а вокруг нее — люди, обуреваемые недугами, и ангелы, исполняющие благодеяния Божьей матери. В работе А. В. Белова Богоматерь с младенцем изображена чуть правее геометрического центра. Ее с двух сторон обрамляют четыре ангела. Внизу композиции находится страждущая, изможденная недугом девушка со спутниками. Справа — немного испуганные младенцы, ждущие своего исцеления. Классические черты академической школы очевидны в стилистическом решении православной картины.

Малый объем печатной статьи не позволяет досконально рассмотреть все монументальное творчество А. В. Белова. Каждый выполненный им объект требует подробного, детального изучения. Несмотря на общие принципы реалистической монументальной, петербургской школы живописи, все заказы имеют индивидуальный почерк. Характер украшаемых храмов очень разный: это и новые церкви, и исторические постройки XVIII–XIX вв.

Стилистика и манера живописи художника трансформировались в зависимости от эпохи, контекста, в котором располагались произведения, а также пожеланий заказчика. В картонах мозаик православного храма Св. Сергия Радонежского в Мидранде были очевидны византийские влияния. В Петергофе, Пушкине и Ораниенбауме А. В. Белов придерживался живописных принципов XVIII–XIX вв.: письмо становилось мягким. В Храме Христа Спасителя, Знаменском соборе Курска, церкви Апостола Филиппа в Шардже и др., в большей степени, проступали черты современной академической школы и индивидуальность автора.

Литература

1. *Храм Христа Спасителя: участие петербургских художников в создании живописного убранства Храма Христа Спасителя* / сост. Н. С. Кутейникова, С. Н. Репин. — Санкт-Петербург: Облик, 2001. — 134 с.: ил.
2. *Антипина, Д. О.* Образно-тематическая картина в творчестве петербургского живописца-монументалиста А. В. Белова / Д. О. Антипина // *Культурное наследие: исследование, освоение, продвижение.* — Кишинев: Ин-т культурного наследия, 2023. — Т. 4. — С. 42–51. = *Patromoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare.* — Chisinau, 2023. — Vol. IV. — 322 p.: ill.
3. *Ширизова, Л. В.* Современная монументальная живопись русской православной церкви (по материалам воссоздания Кафедрального собора храма Христа

Спасителя в Москве): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / СПГХПА им. А. Л. Штигица. — Санкт-Петербург, 2012. — 51 с.

4. *Ширшова, Л. В.* Современная монументальная живопись Русской Православной Церкви. По материалам воссоздания Кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве / Л. В. Ширшова. — Санкт-Петербург: Первый изд.-полиграф. холдинг, 2011. — 238 с.: ил.

УДК 75.052:246 (470.26)

И. В. Аполонская

Калининград, Россия

Музей церковного искусства «Ковчег» Православной гимназии г.
Калининграда

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОГРАММНОГО СОДЕРЖАНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ЖИВОПИСНОЙ ДЕКОРАЦИИ ХРАМОВ КАЛИНИНГРАДСКОЙ МИТРОПОЛИИ

Спецификой Калининградского православия является организация сакральных пространств в объектах западно-европейского культового зодчества. Исторически сложившаяся ситуация ставит проблему согласования восточно-христианских богослужебных норм и нестандартных архитектурных условий. Статья посвящена вопросам адаптации традиционной для России программы росписи крестово-купольного храма к новым обстоятельствам. Метарегиональную актуальность тема приобретает в контексте архитектурных новаций современного храмостроения.

Ключевые слова: современное церковное искусство, художественное убранство православного храма, монументальная живопись, семантика церковного искусства, программа росписей, иконография

Inna V. Apolonskaya

Kaliningrad, Russia

Museum of Church art «Kovcheg» of Orthodox gymnasium of Kaliningrad

SOME FEATURES OF THE PROGRAM CONTENT OF THE MONUMENTAL PAINTING DECORATION OF TEMPLES OF THE KALININGRAD METROPOLIS

The specifics of Kaliningrad Orthodoxy is the organization of sacred spaces in the buildings of Western European cult architecture. This situation raises the problem of reconciling Eastern Christian liturgical norms and non-standard architectural conditions. The article is devoted to the adaptation of the traditional Russian program of mural cross-domed church to new circumstances. The declared theme acquires meta-regional relevance in the context of architectural innovations in modern church building.

Keywords: contemporary Church art, artistic decoration of the Orthodox Church, monumental painting, semantics of Church art, program of murals, iconography

Программа монументально-живописной декорации любого литургического пространства, по мнению М. Г. Давидовой, включает три содер-

жательных плана. Фундамент росписи составляет «общая богословская идея храмового здания» [1, с. 120]. Вторая семантическая линия представляет собой круг тем, «связанных в основном с раскрытием догматов о Святой Троице и Боговоплощении» [1, с. 120]. И, наконец, «третий план содержательного наполнения живописного ансамбля» подчиняется местной ситуации и может быть обусловлен, например, «пожеланиями заказчика» [1, с. 120].

Настоящая статья не преследует цели рассмотрения всех нарративов, заключенных в росписях калининградских храмов. Ее фокус сосредоточен лишь на аспектах трансформации первой линии программного содержания, которая, по словам Отто Демуса, «в своей целостности является образом, реализующим концепцию Божественного мироздания» [5, с. 29]. Следует отметить, что семантическая основа росписи православного храма сложилась в контексте крестово-купольной системы и, как утверждает Демус, «до такой степени соответствует» указанному виду строений, «что каждая попытка приспособить такую программу к другим архитектурным типам должна была столкнуться с большими трудностями ...» [5, с. 31]. В то же время из-за широкого распространения в России храмов «вписанного креста», базовая программа их росписи стала восприниматься как каноническая, обязательная для любого церковного пространства.

Одной из особенностей калининградской митрополии является массовое обустройство православных храмов в западноевропейских культовых сооружениях, как правило, базиликального типа. Уникальная ситуация поднимает проблему адаптации интерьера к нормам православного богослужения, причем не только технической, но и образно-стилистической, направленной на изменение визуального кода сакрального помещения.

Сознавая сложность инсталлирования традиционной системы визуальных образов в нетипичное пространство, заказчики редко обращаются к монументальной живописи при благоуукрашении храмов довоенной постройки. Тем не менее, стремление подчеркнуть восточно-христианское звучание интерьера в ряде случаев оказывалось сильнее понимания возможных рисков. При отсутствии заданных норм разработчики вынуждены самостоятельно решать проблемы соотношения семантики архитектуры и монументального декора.

Первая в регионе роспись православного литургического пространства была выполнена в 1988 г. Владимиром Сидельниковым в приделе Всех святых в земле Российской просиявших Свято-Никольского собора (кирха Юдиттен, XIV в.). Камерное помещение без окон, с низким потолком расположено в поздней пристройке, лишенной признаков культовой архитектуры. Единственная характеристика, которая могла повлиять на определение типологической принадлежности — это незначительная вытянутость по оси восток-запад, более свойственная базиликальной постройке. В этой ситуации автор отказался от попыток воплощения «концепции Божественного мироздания» в традиционном варианте,

но представил образ Церкви как Богочеловеческий организм. Основой программного содержания стал *Собор русских святых*. Выбор определило посвящение храма, а также приближавшееся празднование 1000-летия Крещения Руси.

Сидельников предложил авторское структурирование образов Собора. На западной стене он разместил святых, сыгравших наиболее заметную роль «в формировании русской государственности»¹. Равноапостольные Владимир и Ольга, благоверные Андрей Боголюбский, Александр Невский и Даниил Московский, страстотерпцы Борис и Глеб, святители Петр и Алексей, преподобный Сергей Радонежский объединены вокруг тронного образа Богородицы. Святые здесь изображены строго фронтально — вместе с Царицей Небесной они предостоят Небесному Царю, а изокефалию нарушает лишь фигура самой Богородицы, которая значительно выше остальных персонажей. «Таким образом, — поясняет автор, — на западной стене возникает государственность, которая сопоставляется в храмовом пространстве с иконостасом — символом Небесного Государства».²

Расположение святых на южной и северной стенах носит иной характер. Здесь почти не встречаются фигуры во фронтальном положении, они «сгруппированы по духовному родству» и составляют своеобразные мини-сюжеты. Общий порядок задан делением персонажей в соответствии с ликами святости. В западной части северной стены до двери размещены благоверные, а ближе к алтарю — «князья церкви, святители». Антитетично им, на юге, изображены преподобные и «примкнувшие к ним юродивые». Эти две большие группы представляют принципиально разные типы подвижничества: с одной стороны — «молитва, аскеза и нестяжание», а с другой — «собрание, просвещение, строительство (государственное и церковное)».³

Автор живописного убранства так формулирует основную идею росписи: «На западе — государство земное, на востоке — Небесное, а север и юг — стены. Ты предстоишь Спасителю, а вокруг тебя — Церковь и ты в ней как за оградой такой мощной».⁴ Выбранная содержательная основа не противоречит и принципу живописного убранства ранневизантийской базилики, которая, как отмечает Давидова, «несет в себе идею пути в Небесный Иерусалим» и предполагает воплощение «темы шествия» [1, с. 121]. Визуальным отличием от древних аналогов росписи Никольского храма стала бóльшая концентрация и динамика образов.

Продемонстрированный в Никольском соборе способ выстраивания программы росписи с ориентацией на нетипичные особенности помещения, остается довольно редким явлением в калининградском церковном

1 Сидельников В. А. Из личной беседы с автором статьи. 19.04.2018 г.

2 Там же.

3 Там же.

4 Там же.

искусстве. Так в храме Покрова Пресвятой Богородицы (кирха Розенау, 1914–1926 гг.), имеющем базиликальную структуру, оказалось задействовано большинство элементов традиционной росписи крестово-купольного храма. Центральная часть свода декорирована крупным медальоном с изображением Пантократора. Его обрамляют неправильной формы четырехгранники с вписанными в них фигурами евангелистов. Восточнее, на одной оси с иконой Спасителя, размещен образ Богородицы, который апеллирует к программному содержанию конхи алтаря, где традиционная Оранта не могла быть изображена из-за рельефного свода.

В Михайловском соборе г. Черняховска (реформистская кирха Ин-стербурга, 1883–1890 гг.), представляющем тип романской базилики, автор монументальной декорации Александр Милованов квинтэссенцию основного содержания росписи православного храма перенес в апсиду. В алтаре художник представил и *Деисис*, поднятый до уровня конхи, и Благовещение, вписанное между окнами апсиды, и расположенную ниже сцену *Сошествия во ад*, и Страстной цикл, фланкирующий центральный ярус росписи, и отсылку к *Службе святых отцов*, редуцированной до *Собора*. Для образов евангелистов автор выделил место на внутреннем своде триумфальной арки.

В основном пространстве нефа изобразительные элементы представлены разреженно и не имеют выраженной программной организации. Исключение составляет западная стена, где большая ниша отведена под догматическую композицию «*О Тебе радуется*». Соотнесенная с соответствующим элементом храмовой архитектуры сцена прославления Богородицы может расцениваться как отсылка к композиции Страшного суда, в которой тронный образ Царицы Небесной, окруженной святыми и ангелами, противопоставляется страданиям грешников. Но, исключив иные апокалиптические мотивы, Милованов использовал ее для акцентирования райского блаженства праведников.

Если в Михайловском храме сюжет Страшного суда представлен лишь в виде намека, то в росписи храма Казанской иконы Божьей Матери п. Янтарного (кирха Пальменикен, 1892 г.), выполненной в 2015–2020 гг., он приобрел доминирующее звучание, фактически подчинив себе всё сакральное пространство. Не имея возможности уместить сцену на западной стене, прорезанной хорами и дверными проемами, автор росписи Александр Червонец распространил апокалиптический сюжет в центральную часть нефа. Так весь южный свод базиликальной постройки занимает композиция верхнего регистра *Страшного суда*. Антитетично изображена *Церковь Небесная*, представленная образом Оранты, окруженной архангелами и группами святых, собранными в соответствии с чинами, что также апеллирует к Страшному суду, но визуализирует возможность его благоприятного исхода.

Из остальных компонентов базового программного содержания в центральной части храма представлены лишь образы евангелистов. Для них

выбраны северные грани антрвольтов разделительной аркады, наиболее коррелирующие с парусами крестово-купольной постройки. Убранство алтарного пространства автор попытался максимально приблизить к традиционному. Помехой для реализации известных иконографических схем стал двоянный оконный проем в центре восточной стены. Над ним художник изобразил *Этимасию в ангельском предстоянии*, а по бокам — группы святых и архангелов, в традиционных для Деисиса позах (ил. 1). При этом источающее свет окно работает как символ Самого Господа («Аз есмь Свет миру» [Ин. 8:12]). На боковых стенах представлены святители из Службы святых отцов, выше и ниже которых изображены праздники и ветхозаветные события, имеющие прообразовательное значение. Неоправданным выглядит разделение сцены *Причащения апостолов* на два эпизода, которые оказались смещены на крайние положения в нижнем регистре.

Проблема согласования традиционной программы росписей и нестандартной архитектурной ситуации выходит за рамки антагонизма «европейское — русское» («католическое — православное»; «довоенное — современное»). Возводимые в последние годы храмы, нередко получают далекое от средневековых аналогов конструктивное решение, вынуждая художников приспосабливать нормы живописной декорации к новым условиям. Так, скупья крошечного купола в ярусном храме Великомученицы Варвары, построенном в 1999–2006 гг., (роспись — Троицкая иконописная мастерская, руководитель Евгений Евтюхов, 2007 г.) вместила лишь миниатюрный равноконечный крест. Его форму художники повторили на своде второго яруса, расположив в рукавах креста фигуры серафимов. Изобразить архангелов единым чином не представилось возможным: часть из них заняли места в простенках под окнами второго яруса, остальные — на сводах первого. Образы евангелистов также разместились на сводах, оказавшись при этом позади опорных столпов. Сами столпы, диаметр которых соотносим с толщиной водосточных труб, вместили лишь орнаментальные мотивы.

Полное исчезновение центральных опор в храме Равноапостольного князя Владимира, строительство которого завершилось в 2013 г., (роспись — С. Томилов, 2017–2021 гг.) не слишком повлияло на реализацию основной программы: и купол, и световой барабан, и даже паруса сохранили свое положение и максимально приближенную к традиционной программу росписи. В большей степени ситуацию изменило введение дополнительных архитектурных элементов. Так, вторгшийся в восточную часть апсиды четырехгранный выступ определил появление в конхе сцены *Сошествия Святого Духа на апостолов*. Сегодня этот сюжет редко используют при оформлении алтаря, несмотря на убедительное обоснование: в апсиде совершается таинство Евхаристии, во время которого «повторяется Пятидесятница, и Божественная благодать снова подается всем последователям Христа Спасителя» [2, с. 31]. Сцена идеально вписалась в отведенный участок: нестандартный архитектурный элемент занял



Ил. 1. Храм Казанской иконы Божьей Матери, п. Янтарный (кирха Пальми-кен, 1892 г.). Роспись апсиды, А. Червонец, 2015 г.

в живописной композиции место дверного проема, а дугообразное сиделище апостолов превратилось в его декоративное обрамление. При этом из привычной иконографии оказался изъят «затемненный грехом Космос» [3, с. 15] — его место заняла перспектива открывающегося служебного пространства. Размер и форма глухой восточной стены определили появление на ее поверхности Оранты — наиболее распространенного сюжета в оформлении конхи апсиды (ил. 2). Хотя изображения Пятидесятницы и молящейся Богородицы находятся в разных плоскостях, с определенного ракурса они визуальнo соединяются в общую композицию. При этом Оранта оказывается на месте «Космоса» или (в более ранней иконографии) «народов, <...> воспринявших благодать Святого Духа» [2, с. 28]. Сложившееся сопоставление сюжетов может быть обосновано тем, что, по слову преподобного Иоанна Дамаскина, «Пресвятая Богородица есть Церковь, и Церковь есть Пресвятая Богородица» [2, с. 32], а значит, рождающийся в Сошествии Святого Духа «Богочеловеческий организм» синонимичен образу Матери Божьей.

Кафедральный собор Христа Спасителя, строительство которого относится к 1995–2005 гг., (роспись — А. Курков, 2014–2018 гг.; мозаи-



Ил. 2. Храм равноапостольного князя Владимира, микр. Чкаловск, г. Калининград (2003–2013 гг.). Роспись апсиды, С. Томилов, 2017–2021 г.

ка — мастерская храма Покрова в Ясенево, 2018 г.) имеет крестово-купольную конструкцию, включающую все необходимые элементы. Для здания, которое строилось как главный маркер российской идентичности региона, традиционность является концептуальным качеством. Тем не менее, собор не избежал архитектурных новаций, ставших препятствием к реализации основной богословской идеи росписи. Проблема, как и во Владимирском храме, возникла в алтарном пространстве. Низкие стены апсиды прорезаны четырьмя крупными окнами, оставившими для росписи лишь конху и нишу за царским местом. Если в запрестольный участок стены органично по смыслу и композиции вписался *Спас Великий Архиерей*, то для алтарного полукупола подходящая программа нашлась не сразу. Сложность состояла в том, что конха разделена декоративными выступами на пять сегментов, которые не позволили воплотить ни одну из традиционных композиционных схем. Решение подсказал патриарх Кирилл, который является настоятелем собора: в каждом из секторов он предложил поместить мозаичное изображение серафима. Местоположение

шестикрылых ангелов семантически соотносимо с образами на рипидах, которые «знаменуют собой проникновение ангельских сил в тайну спасения <...> и участие небесных чинов в богослужении» [4, с. 106].

Как следует из вышесказанного, нестандартная архитектурная ситуация действительно становится существенным препятствием для реализации традиционной программы росписи православного храма. Попытки дословного переноса системы декорации крестово-купольной постройки в пространство, заданное другими архитектурными типами, неизменно сопровождаются семантическими утратами. Даже незначительные конструктивные изменения сказываются на возможности полноценного художественного воплощения выверенной идеи.

Вместе с тем, неординарные условия стимулируют творческую активность как художников, так и представителей духовенства. В случае неформального подхода синергия заданных архитектурой обстоятельств, богословской мысли и художественного импульса способствует рождению новых визуальных смыслов. И хотя их обоснованности еще предстоит проверка временем, факт генерирования ранее неизвестных семантических единиц свидетельствует о потенциале развития и витальности современного монументального церковного искусства.

Литература

1. *Давидова, М. Г.* Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства / М. Г. Давидова // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2015. — № 3 (19). — С. 120–129.
2. *Давидова, М. Г.* Сошествие Святого Духа на апостолов / М. Г. Давидова. — Санкт-Петербург: Метропресс, 2014. — 76 с.
3. *Кирпичников, А. И.* К иконографии Сошествия Св. Духа / А. И. Кирпичников. — Москва, 1893. — 15 с.
4. *Настольная книга священнослужителя.* — Москва: Изд. Московской Патриархии, 1983. — Т. 4. — 824 с.: ил.
5. *Демус, О.* Мозаики византийских храмов: принципы монументального искусства Византии / Отто Демус; пер. с англ. Э. С. Смирновой. — Москва: Индрик, 2001. — 160 с.: ил.

**ОСОБЕННОСТИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО
УБРАНСТВА В КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОЛОНИАЛЬНОЙ
ИБЕРО-АМЕРИКИ**

Декоративное убранство храмового зодчества колониальной Иbero-Америки представляет собой малоизученное явление, но чрезвычайно интересное и важное для понимания эволюционных процессов в истории мирового искусства. Технические и художественные особенности архитектурной пластики и живописного оформления храмов в различных регионах Иbero-Америки XVI–XVIII вв. создавались, опираясь как на многообразные местные традиции, так и с учетом европейских художественных решений, что не могло не отразиться на стилистическом своеобразии их воплощения.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументальная живопись, архитектурная пластика, искусство Мексики, искусство Центральной Америки, искусство Перу, барокко, ультрабарокко, колониальное искусство

Olga A. Isaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

**FEATURES OF MONUMENTAL AND ORNAMENTAL
DECORATION IN THE CULT ARCHITECTURE OF COLONIAL
IBERO-AMERICA**

The decoration of temple architecture in colonial Ibero-America is a little-studied phenomenon, but extremely interesting and important for understanding the evolutionary processes in the history of world art. Technical and artistic features of architectural plastic and pictorial decoration of temples in different regions of Ibero-America XVI–XVIII centuries were created, based on a variety of local traditions, and taking into account European artistic solutions, which could not but affect the stylistic originality of their embodiment.

Keywords: monumental art, monumental painting, architectural plastics, Mexican art, Central American art, Peruvian art, Baroque, ultra-Baroque, colonial art

Чрезвычайно интенсивный характер миссионерского строительства, полностью преобразивший Латинскую Америку в течение всего несколь-

ких десятилетий после завоевания, придал архитектурным достижениям экстраординарный оттенок — буквально величайшего в истории. Никогда прежде за такое короткое время не строилось столько храмовых и монастырских комплексов огромного размера, которые получали тот или иной декор — пластический или живописный, подобно монументальному убранству в храмах метрополии. Однако Иbero-Америка не была «дегустивной» почвой для простого переноса европейских скульптурных или фресковых образцов, — местные монументальные традиции обладали долгой яркой историей и художественным своеобразием, формируя миропонимание аборигенного населения и его образ жизни. Без понимания взаимодействия двух этих факторов — иберийского художественного вторжения и мощных местных традиций — невозможно дать определение стилистическому своеобразию монументального убранства в храмовых сооружениях XVI–XVIII вв., чему и посвящено исследование.

В прошлом ученые рассматривали эту строительную волну не просто как архитектурное завоевание, но в первую очередь как подавление местной культуры. Однако последние изыскания показывают вполне партнерские отношения между прибывшими миссионерами и индейцами, намного превосходившими их числом (А. Бреннер, Дж. Бэйли, Д. Фейн и др.). Коренные народы внесли ключевой вклад в создание новой архитектурно-художественной среды, обладая мощной художественной традицией, в том числе в области монументального искусства. Становится ясно, что многие общины коренных народов считали саму церковь символом общинной идентичности и, к лучшему или худшему, заменой религиозных структур, существовавших до завоевания [6, р. 12].

Культурный гибрицизм в миссиях стал возможен только благодаря относительно терпимому отношению многих миссионеров, которые действовали в духе утопизма и были восприимчивы к местным обычаям, таланту и творчеству. Это еще важнее, если помнить культурный бэкграунд аборигенного общества, где архитектура и живопись — и особенно живопись — играли мощную, неоспоримую роль в формировании мировоззрения и собственно жизненной среды (напомним, что Теотиуакан именовался «разрисованным городом» [2, с. 146], а тольтеки для своих завоевателей буквально синонимировались с понятием «художник») [3, с. 54].

О формах аккультурации внутри миссионерских художественных мастерских писалось немало. В новой архитектуре заимствования из строительных традиций прошлого видны отчетливо: зодчие-миссионеры в Иbero-Америке адаптировали особенности доиспанской храмовой архитектуры, чтобы сделать свои церкви более удобными и привлекательными для местного населения. К примеру, пытаясь создать ощущение преемственности между верой ацтеков и христианством, монахи строили многие из этих церквей на вершинах храмов, часто используя одни и те же камни, — так, церковь Нуэстра-Сеньора-де-лос-Ремедиос в Чолуле [4, р. 218], была выстроена на вершине Тлачихуалтепетля, самой большой пирамиды в Америке.

Итак, церковь была крупнейшим покровителем искусства в колониальной Латинской Америке, поскольку в западном полушарии не было светских правителей, которых можно было бы сравнить с европейскими XVI–XVIII вв. Бесконечные религиозные войны и недород не беспокоили местную церковь так, в Европе, и, опираясь на природную щедрость новых земель, латиноамериканская церковь объединила свои силы с креольской аристократией. Эти зримые видения Небесного Иерусалима, часто достаточно большие, чтобы казаться самостоятельными городами, играли роль экспозиции для всех видов искусства.

Если архитектура вице-короля выражала идеи империи, то церкви были отражением общности не только для креолов и метисов, составлявших основную часть населения столицы, но и для африканцев и американских индейцев, которые также жили в городах. Церкви также вольно или невольно поощряли творчество: в то время как светская архитектура неустанно выражала классические идеи, церковь быстро дала волю наиболее полному выражению барокко, рококо и, что особенно характерно для Иберо-Америки, ультрабарокко, стилей, также заимствованных из Европы, но более гибких, допускающих региональные различия и личные особенности.

Эта инклюзивность касалась даже соборов. Иногда постройки создавались, буквально следуя местным традициям, иногда в гибридных, индихенистских формах (см. «местисо» и «текитки» [1, с. 400]). Так, например, церковь Санта-Мария-де-Лорето в Ачао (Чили) была построена индейцами уилличе и австрийским мастером А. Миллером с использованием методов, которые индейцы использовали для своих деревянных каное. Суровый внешний вид не готовит посетителя к встрече с интерьером, где легко видеть базилику с классическими колоннами, поддерживающими аркаду, и декор в духе австрийского рококо [6, р. 80].

Однако архитектуре крупных соборов власти уделяли куда больше внимания и средств, предпочитая европейские стили, от ренессансной манеры, Эскориала или Вальядолида, в духе Хуана де Эрреры до новейших тенденций барокко, рококо и эстипите-барокко, вдохновленных пафосом зрелищности и чувственности контрреформации. Кафедралы Новой Испании, таким образом, являются главными памятниками западных архитектурных принципов в Америке. Два из них — Мерида и Мехико — представляют собой удобный обзор их стилистического развития, от Возрождения до барокко, эстипите-барокко и неоклассицизма, стиля, который предвещал закат империи.

Собор Мехико — самое большое здание колониальной Америки включает в себя все испанские стили, когда-либо достигавшие колоний, но именно барокко, а не ренессанс захватывает воображение посетителя при входе, благодаря гигантскому хору с алтарем в стиле эстипите-барокко (или ультрабарокко) Херонимо де Бальбаса. Алтарь королей Бальбаса (1718–1737) — одна из первых работ в стиле эстипите-барокко на мекси-

канской земле — демонстрирует позднее развитие композиции ретабло, в котором живопись и скульптура уступают свое первенство архитектурному орнаменту, а структурные элементы растворяются в массе неровных и изогнутых линий. Общий эффект представляет собой богатство фактуры, дополнительно усиленное мерцающим светом.

Таким образом, фирменным мотивом иберо-американского эстипитебарокко является колонна-эстипите, а также смело сегментированные вертикальные опоры алтаря, состоящие из экзотических форм. Бальбас начал как автор великолепного фасада-ретабло Севильского Сагарио (1706), скомпонованного из фигурок, колонн и микстилинейных арочных форм, (визитной карточки иберийской архитектуры от стилистики мудехар до чурригереско).

Одним из первых последователей Бальбаса стал Лоренсо Родригес, создавший два фасада Сагарио Метрополитано. Используя живописные особенности местных материалов (чилука и тесонтле), Родригес еще раз подчеркивает цвет и игру света и тени. Подобно Алтарю Королей, поверхности фасадов распадаются на разные слои глубоко изогнутого орнамента, которые одинаково поглощают пилястры и статуи в общий узор, размывая границы и отвлекая внимание зрителя от отдельных деталей. Родригес как будто превратил фасад из архитектурного сооружения в холст с его мерцающими световыми эффектами, почти импрессионистическими в светотеневой драматургии.

Таким образом храмы Иберо-Америки легко подхватили барочный дух Тридентского собора, направленный хоть и не в русло Контрреформации, но на утверждение новой веры на новых землях. Невозможно упомянуть все из тысяч великолепных колониальных церквей Иберо-Америки, некоторые из них могут помочь проиллюстрировать переход от ренессанса к рококо, при этом демонстрируя исключительную свободу от ценностей Старого Света. Самым великолепным внешним видом эпохи Возрождения в Южной Америке отличается церковь Сан-Франсиско в Кито, здание, которое также имеет один из самых ярких интерьеров в стиле барокко на континенте.

Как и дворцы наместников, храм Сан-Франсиско выразил дух победы над язычеством через стилистические нормы итальянского Возрождения, но фасад-ретабло — это гораздо больше, чем просто ученическое упражнение в стиле Ренессанса. Его поверхности украшены ромбовидными наконечниками и различными видами рустовки, а главный антаблемент смело выделяется на стене, отбрасывая тени на орнамент внизу. Мелкие завитки, мотивы ракушек и францисканских поясов-шнуров помогают облегчить общий эффект. Архитектор также тонко подчеркивает центр: колонны по бокам врезаны в стену, а колонны, окружающие дверь, не только парные, но и отдельно стоящие — фокус, который станет более очевидным в фасадах барочных церквей. Этот фасад-ретабло стал прототипом для многих церквей в испанской Южной Америке, и ему тщательно подражали

далеко за пределами в Кито. Так же и храм Ла Компанія де Хесус в Кито демонстрирует вариацию барочного фасада-ретабло, с глубокой раскреповкой, двухъярусными эстипите, разорванным фронтоном, венчающим среднюю, заглубленную часть. Вся поверхность покрыта рельефными орнаментальными элементами, вызывая ощущение скорее серебряного чеканного декора, чем резного камня.

Внутри Сан-Франсиско ослепляет зрителя декоративным великолепием, и если экстерьер храма является одним из самых чистых ренессансных проявлений в Иbero-Америке, то интерьер является одним из самых богатых выражений барокко. Здесь золотые лучи на потолке сочетаются с инкрустированными зеркалами на алтаре (перуанская традиция); витые колонны, гирлянды, ангелы и кариатиды оживляют кафедру, алтарь и фонарь; золото покрывает стены, потолок и алтарь, помогая привнести в интерьер мощное ощущение единства, несмотря на разнообразие мотивов. Однако вкус китенъос к визуальному великолепию присутствовал еще в первоначальном интерьере: над хором сохранились остатки первой крыши, с удивительно сложной геометрикой орнаментов-мудехар. Сочетание барокко и мудехара проявляется и в нижнем нефе, где сквозь мавританские арабески прорастают золотые барочные цветы.

Интерьер Сан-Франсиско, драматичный по своему эффекту, но небрежный в деталях, был лишь одним из иберо-американских подходов к барокко — здесь умели нарушать правила гораздо более расчетливым и методичным образом. Таковы, например, церковь Ла Компанія в Куско и Сан-Франсиско в Лиме, которые доминируют в городской среде, превращая городскую среду в сцену для просмотра их фасадов.

Фасады-ретабло этих перуанских церквей должны были привлечь внимание зрителя своим богатым орнаментом и единством формы, и они направляют наш взгляд к центру, подобно сценическому фону. Этот театральный эффект не случаен, поскольку перед этими фасадами происходили спектакли, музыкальные представления, шествия и другие мероприятия. Их дизайн служил метафорой объединяющей силы и великолепия Церкви. Центральная часть фасада Ла Компаніи необычайно фактурная, где особенно хорош резной лиственный декор и полихромный камень. Убранство Сан-Франсиско еще более концентрированное с его коринфскими колоннами, окаймленными вычурными орнаментальными рельефами.

Бразильская культовая архитектура имела более тесные связи с Иберией, чем ее испано-американский аналог, отдельные региональные стили начали развиваться здесь в XVIII в., большинство же церквей более точно описываются стилем рококо. Рококо, вдохновленное французскими и немецкими моделями, особенно заметно в оформлении фасадов, но наиболее ярко в декоре карнизов (в отличие от фасадов-ретабло Перу, Боливии и Эквадора). Эти карнизы создавались чрезвычайно креативно, могли состоять из перистых рокайльных завитков, которые выглядят то языками

пламени, то виноградными лозами (например, в церкви Кармо в Ресифи), что придает декору почти эфемерный эффект. Бразильские церкви компенсировали эту декоративную сдержанность роскошными интерьерами и более смелыми планами, чем их испано-американские коллеги.

Сан-Франсишку в Салвадоре является одним из крупнейших сооружений, когда-либо построенных в колониальной Бразилии, и обладающей как структурной прочностью и архитектурной палитрой барокко, так и декоративным богатством и извилистыми линиями рококо. Роскошь интерьера Сан-Франсишку сравнима с интерьером его тезки в Кито, только бразильская церковь придерживается более строгой геометрии, и каждый архитектурный элемент выполняет четкую структурную функцию, несмотря на тяжелую лепнину, которая его украшает. Эффектный свод, выполненный из звездообразных изображений ангелов, отражает склонность бразильского рококо к иллюзионистским расписным потолкам, которые редко можно увидеть в испанской Америке. Белый и золотой цвета внутреннего убранства подчеркиваются панелями из плитки «азулежу», типичной для Португалии.

Однако титул самого театрального интерьера должен принадлежать Часовне Розария (ок. 1690 г.) монастыря Санто-Доминго в мексиканской Пуэбле. Интерьер ее буквально перенасыщен орнаментом. Сетка из объемных золотых и белых лепных элементов покрывает стены и купол часовни, кружевной декор связывает архитектурные элементы, скульптуру и живописное убранство до буквального растворения в мерцающем золоте. Убранство часовни епископ Диего Гороспе упомянул в своей проповеди, уподобив музыкальному произведению, в котором архитектурные, скульптурные и живописные «голоса» слиты воедино.

Обширная программа строительства иберо-американских миссий сопровождалась столь же обширными кампаниями в области живописи и скульптуры, отражавшими те же стилистические изменения, что и церкви, в которых они располагались, постепенно переходя к ярким краскам и эмоциональной выразительности барокко, рококо и ультрабарокко и завершаясь трезвостью неоклассицизма. Самые ранние миссии в росписях опирались на европейские догматические нормы, но, как и сами церкви, стенописи быстро превратились в совокупность региональных стилей, отличающихся от европейских образцов. Интересно, что большинство из них были написаны непосредственно в классической технике «аль фреско», по сырой штукатурке.

В Новой Испании фрески часто изображали центральную фигурную сцену, окаймленную ренессансным орнаментом, часто адаптированным из декоративного оформления Библий и молитвенников, или почерпнутым из гравюр, особенно популярных в миссиях. Эти настенные росписи часто разделяли монохроматический тон своих гравированных образцов, иногда даже копируя эффекты гравированного штриха (однако не стоит забывать и о графичных росписях доколумбовой эпохи). Среди лучших

примеров — величественные фрески отцов церкви августинцев в Актопане (ок. 1574 г.), пять ярусов черно-белых панелей. Украшая парадную лестницу миссии Сан-Николас-де-Толентино, они изображают представителей августинского ордена, восседающих на тронах эпохи Возрождения в обрамлении богато украшенной аркады [4, p. 249], [8, p. 176].

В Перу существовала особенно изысканная традиция настенной живописи, центром которой был Куско, но настенная живопись процветала даже в малонаселенных регионах, вплоть до северной Аргентины. В Перу самые скромные миссионерские церкви были украшены обширными росписями, в основу которых также легли фламандские гравюры, но в росписях Акомайо (Перу) мы видим и изображения инкской знати. Также ярким отличием фресок Перу от мексиканских является использование текстильных узоров в качестве декоративных акцентов, что отражает важность текстиля как формы искусства в андских общинах до и после завоевания [7, p. 70]. Пример — росписи миссионерской церкви начала XVII в. Сан-Педро-Апостол в Андауйлильясе, буквально называемой «Андская Сикстинская капелла», где изображения заполняют всю внутреннюю часть церкви [8, p. 177].

Несмотря на то, что орнамент Сан-Педро во многом имитирует фламандские гравированные прототипы, недавнее исследование показало, что автор программы этих фресок — Хуан Перес Боканегра — скорректировал ее, чтобы обратиться к своей андской аудитории и включил в росписи элементы традиционной андской космологии.

В более позднее время традиции доколумбовой живописи ослабевают, и для наиболее полного выражения оптимизма рококо в живописи уместнее обратиться к Новой Испании, где Мехико и Пуэбла соперничали с Куско и Потоси в своем вкладе в эту среду. Двумя лидерами живописи рококо были афро-мексиканский художник Хуан Корреа и его коллега-креол Кристоаль де Вильяльпандо. Оба художника наиболее известны благодаря серии колоссальных полотен, украшающих ризницы соборов Мехико и Пуэблы. Великолепное «Успение Богородицы» Корреа в соборе Мехико превращает эпизод богородичного цикла в великое зрелище: апостолы и множество людей стоят вокруг открытой гробницы внизу, а Мадонна возносится к небесам на руках сонма ангелов в раскрытые объятия Христа [9, p. 112].

Почти импрессионистические мазки Корреа смягчают очертания и позволяют фигурам сливаться друг с другом, создавая эффект дематериализации подобно интерьеру часовни Розария в Санто-Доминго. Триумфальное настроение картины усилено за счет более светлой палитры, типичной для живописи рококо в Новой Испании, с преобладанием пастельных тонов в духе колористической революции Мурильо, многие из картин которого несут визионерский, мистический характер.

Тот же дух доминирует в произведении Вильяльпандо «Апофеоз Евхаристии» в Часовне королей собора Пуэблы, единственном расписном

купольном интерьере Новой Испании. Работа Вильяльпандо изображает мерцающий эмпирей ангелов и херувимов, сосредоточенных на дароносице, которую держит Богородица. Сцена будто тонет в золотой дымке, а весь купол залит золотым светом, который подкрепляется реальным светом фонаря. Нематериальность и декоративный характер всего предвосхищают мерцающие поверхности фасадов эстипите-барокко, как в случае с Сагарио Метрополитано.

Скульптура

Что касается скульптурного декора храмовой архитектуры, здесь цельную картину составить сложнее — большинство изваяний на настоящий момент исключены из архитектурного контекста, хотя в свое время помещались в канву ретабло, кафедр, хор и т. д. Более крупная и легкая монументальная скульптура также предназначалась исключительно для использования во время Страстной недели и других фестивалей.

Однако школы городской скульптуры были гораздо более важными в свое время и, как уже считали художники и архитекторы, они сочетали в себе утонченность, способную конкурировать с европейскими школами, с уникальностью и региональным разнообразием, которые вывели их далеко за пределы европейских моделей. Наиболее важной скульптурной традицией Иbero-Америки обладала Школа Кито, группа мастерских, действовавшая примерно между 1660 и 1800 гг. и создававшая скульптуру в стиле барокко и рококо, полную экспрессии и тонкого декора. Хотя в конечном итоге скульпторы китенбос были вдохновлены натуралистической полихромной скульптурой Севильи, а также венской и французской фарфоровой пластикой, они достигли национального своеобразия, далекого от европейских образцов.

Еще одним крупным центром, где скульптура была важнее живописи, явилась Бразилия, особенно регион Минас-Жерайс, где развился энергичный, смелый стиль, совершенно непохожий на куртуазную элегантность Кито.

Из бразильских мастеров отдельно следует упомянуть представителя школы Минас-Жерайс скульптора Алейжадиньо. Он получил свой первый независимый заказ в качестве мастера-скульптора в 1766 г., когда выполнил фасадные и внутренние скульптуры церкви Сан-Франсиско-де-Ассис в Ору-Прету, изящного ансамбля в стиле рококо, сделавшие ему имя как церковного декоратора. Стиль Алейжадиньо становится объектом подражания, его гений проистекает из способности сводить человеческие фигуры к комбинации декоративных деталей — почти так же, как архитектурные элементы «распадаются» в орнаментальном убранстве фасадов в стиле рококо или эстипите-барокко — но при этом сохранять мощный драматизм и повышенную эмоциональность, как например, в «Осеянии Христа». В своем же «Святом Георгии» Алейжадиньо обращается с доспехами так же, как Родригес обращался с пилястрами: растворяя их в отдельных декоративных мотивах. Фактически, ноги святого Георгия очень похожи на колонны-эстипите.

Вписывается ли творчество Алейжадиньо в иберо-американский «стиль эпохи»? Безусловно, его скульптура имеет генетическое сходство и с убранством Часовни Розария в Пуэбле, и визионерством «Успения» Кореа.

Таким образом, хотя искусство барокко обладало существенным единством формы, в Иберо-Америке оно также охватило невероятное разнообразие региональных стилей — и это одна из главных особенностей ее храмового монументально-декоративного убранства. Другой особенностью является культурный гибридизм, когда к региональной специфике прибавляется мощная художественная традиция доколумбовой эпохи, особенно в Испанской Америке, что привело к неизбежной аккультурации. Если непосредственно в архитектуре это выражалось слабо, то в декоративном убранстве, особенно в монументальной живописи и архитектурной пластике особенности проявились по-настоящему ярко и зримо. Именно это разнообразие, а не какое-либо всеобъемлющее единство, сделало Иберо-Америку таким богатым центром художественного производства и заложило основы будущего расцвета монументального искусства в эпоху становления национальной идентичности.

Литература

1. *Исаева, О. А.* «Индихенизмы» в монументальном искусстве колониальной Иберо-Америки / О. А. Исаева // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 395–406.
2. *Исаева, О. А.* Люди и боги: стилистические особенности антропоморфных изображений в монументальном искусстве Мезоамерики / О. А. Исаева // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 123–406.
3. *Шелешнева-Солодовникова, Н. А.* Латиноамериканское искусство XVI–XIX вв.: исторический очерк / Н. А. Шелешнева-Солодовникова. — Москва: URSS, 2007. — 390 с.
4. *Baily, G. A.* Art of colonial Latin America / G. A. Baily. — New-York: Phaidon, Art&Ideas, 2005. — 447 p.
5. *Baily, G. A.* Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1540–1773 / G. A. Baily. — Toronto: University of Toronto Press, 1999. — 310 p.
6. *Fane, D.* Converging cultures: Art & Identity in Spanish America / D. Fane. — New-York: Brooklyn Museum of art, 1996. — 120 p.
7. *Kubler, G.* On the colonial extinction of the motifs of the pre-Colombian art / G. Kubler // Studies in Ancient American and European art. — London: New Haven, 1985. — P. 66–80.
8. *Pintura mural en el sur andino* // Colección arte y tesoros del Perú. — Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993. — 359 p.
9. *Tovar, de T. G.* Pintura y escultura en Nueva España / Teresa Guillermo de Tovar. — Mexico: Azabache, 1992. — 255 p.

УДК 7.032:730:725.945.1:7.025.5»652»

И. В. Акилов

Москва, Россия

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

Н. В. Акилов

Москва, Россия

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

АФИНА ПРОМАХОС ФИДИЯ НА РЕЛЬЕФЕ ИЗ СОБРАНИЯ ЛЯНЦКОРОНСКОГО

В статье предлагается новый взгляд на иконографию бронзового колосса Афины — памятника победы над персами работы Фидия для афинского акрополя. На основании нумизматических данных и предположения, что мраморный торс из собрания музея Метрополитен является уменьшенной репликой колосса, обозначается вероятность, что на рельефе с Афиной из коллекции Лянцкоронского изображено утраченное произведение Фидия.

Ключевые слова: античная скульптура, Фидий, Афина Промахос, Афина Арея, Афина Элгина, Афина Лянцкоронского

Ilya V. Akilov

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Art and Industry

Nikita V. Akilov

Moscow, Russia

Stroganov Russian State University of Art and Industry

ATHENA PROMACHOS BY PHIDIAS ON THE LANCKORONSKI COLLECTION'S RELIEF

The paper offers a new look at the iconography of the Athena bronze colossus — a monument by Pheidias to the victory over the Persians for the Athenian acropolis. Based on the of the numismatic data and the assumption that the marble torso from the Metropolitan Museum collection is a reduced replica of the colossus, the probability that the Athena Lanckoronski depicts the lost work of Pheidias is indicated.

Keywords: antique sculpture, Pheidias, Athena Promachos, Athena Areia, Athena Elgin, Athena Lanckoronski

Становление европейской монументальной скульптуры было бы невозможно без творческого вклада мастеров Древней Эллады, поэтому задача визуализации их утраченных ключевых произведений остается по-прежнему актуальной. При этом наибольшую сложность для реконструкции внешнего вида статуарного памятника представляют колоссы, поскольку в античности их не воспроизводили в мраморе посредством гипсовых слепков, что практиковалось в отношении скульптур меньшего размера [5, с. 25–26]. Если о хрисозлефантинных колоссах работы Фидия — Афине Парфенос и Зевсе Олимпийском — уже накоплен обширный археологический материал [15, с. 41–58], то о более раннем произведении мастера — медном колоссе Афины — картина остается во многом неопределенной [2, с. 190; 6, с. 161–168].

Бронзовый колосс Афины, созданный Фидием в правление Кимона Младшего как памятник афинян победе над персами, связывали то со статуей Афины Промакос, упомянутой в схолиях к Демосфену, то с Клидухой в перечне Плиния Старшего бронзовых произведений мастера [7, с. 280–282; 14, с. 122–123]. Также и размер статуи, несмотря на сохранившиеся части ее постамента [12, с. 108–113; 11, с. 124–126], окончательно не определен. Ясно лишь, что памятник не мог быть меньше семи с половиной метров в высоту, чтобы гребень шлема богини и наконечник ее копья возвышались над стенами города. Схожий, по описанию Никиты Хониата, памятник в Константинополе [9, с. 31–33], высота которого была 9,1 метров, проблематично связать с утраченным произведением Фидия, поскольку в Константинополе статуя Афины была установлена на высокую колонну, что не соотносится с изображением колосса на афинских монетах 150 г. н. э. [10, с. 192].

На аттических ассарионах (British Museum, inv. 1922,0317.82; Staatliche Museen zu Berlin, inv. 18251131) (ил. 1А) бронзовый колосс представлен громадным — выше всех строений. Однако образ Афины малоинформативен, поскольку является лишь частью вида на холм акрополя, который вписан в композицию двухсантиметрового поля монеты. Тем не менее, иконография колосса вполне понятна. Статуя стояла лицом к пропилеям, а ее статичная композиция была фронтальной. Общую столпообразность образа нарушала только правая рука, протянутая вперед с крылатым объектом на ладони. Ассарионы не показывают копья и щита статуи, но их наличие известно благодаря Павсанию (Παυσανίας, Περίήγησις τῆς Ἑλλάδος, I, 28, 2), сообщившему, что щит был украшен чеканщиком Мисом по рисункам Паррасия, а наконечник копья был виден даже с моря со стороны Суния.

На обороте ассарионов представлена голова колосса в коринфском шлеме с гребнем из конского волоса. Этот тип шлема был характерен для монументальной скульптуры Афин времен правления Кимона Младшего, отстаивавшего псевдолаконские вкусы в искусстве. Медный колосс Афины был создан Фидием в 460 г. до н. э., когда коринфский шлем уже вышел

из употребления в пехотных армейских подразделениях и был заменен пилосом, однако его образ остался исторически связанным с битвой при Марафоне 490 г. до н. э., став символом победы над персами [3, с. 164].

В вопросе внешнего вида бронзового колосса Афины целый ряд исследователей (Э. Ланглотц, Е. Митиопулос, Б. С. Риджвей, П. Демарнь) сошелся во мнении, что бронзовая статуэтка Афины из собрания графа Элгина (Metropolitan Museum, inv. 50.11.1) (ил. 1Б) отображает иконографию статуи, являясь современным ей аттическим произведением [7, с. 290–291]. Богиня изображена без эгиды и горгонеяона и одета в строгий пеплос, перехваченный поясом снаружи с симметричными выпусками отворотов по бокам. Афина стоит с опорой на левую ногу, согнув в колене и выдвинув вперед правую. Десница богини чуть согнута в локте и поднята вверх по направлению правой стопы. На ее ладонь помещена расправившая крылья сова. В левой руке, опущенной вдоль корпуса, изначально находилось копье (не сохранилось). Голову Афины венчает коринфский шлем с гребнем (сохранилась только нижняя часть гребня). Передние и боковые пряди прически уведены под шлем над ушами, а задние локоны спущены на спину и стянуты сзади у основания шеи.

В 1996 г. Э. Б. Харрисон высказала справедливое предположение, что часть женского мраморного торса с головой из собрания музея Метрополитен (Metropolitan Museum, inv. 42.11.43) (ил. 1В) является уменьшенной копией II в. до н. э. утраченного бронзового колосса Афины [8, с. 33–34]. Шлем и копье статуи не сохранились, поскольку были сделаны отдельно и, скорее всего, из другого материала. Однако форма прически предполагает утраченный шлем, а отверстие в дельте левого плеча свидетельствует о креплении в этом месте фиксационного шипа от древка копья. Как и Афина Элгина, эта реплика лишена эгиды и горгонеяона, а пеплос перехвачен поясом со спуском отворотов по бокам. Прическа тоже имеет схожее пластическое решение, а голова, ожидаемо, повернута в сторону утраченной десницы. Строгий стиль статуи согласуется с афинскими вкусами времен правления Кимона. Также ее пропорции соответствуют художественным искажениям, характерным для искусства Фидия [1, с. 62–63]. Складки же хитона на левом плече наглядно демонстрируют начальный этап мотива показа плиссировки тонкой ткани, явленного мастером на правом плече Афины Лемнии в 448 г. до н. э., известного благодаря ее мраморной реплике — Афине Медичи (Louvre, inv. Ma 3070) [8, с. 52–59].

Все вышеперечисленные изобразительные свидетельства об иконографии Афины Промяхос позволяют нам предположить, что именно она изображена на рельефе плиты (ил. 1Г), которую ранее считали пограничным знаком афинского государства 460 г. до н. э. [4, с. 89]. Одно время она входила в коллекцию графа Лянцкоронского [13, с. 1], но сейчас хранится в Музее изящных искусств Вирджинии (Virginia Museum of Fine Arts, inv. 60.5), где время ее создания определяют I в. до н. э. На наш взгляд, подтверждением поздней датировки рельефа является почти полностью

утраченное копьё в левой руке статуи, от которого на момент создания рельефа сохранилась лишь средняя часть древка. На более раннюю датировку влиял строгий стиль изображения, однако он был продиктован художественными особенностями колосса, а не временем создания рельефа. Общая же скованность образа, его пластическая упрощённость, обусловлена колоссальным размером статуи. Афина Лянецкоронского, как и статуэтка Элгина и торс из музея Метрополитен, не имеет эгиды, а огромный горгойейон украшает центральную часть щита в ногах богини. Видимо, высота колосса делала невозможной для обозрения эгиду на верхней части груди богини, поэтому Фидий отказался от этого элемента. Роль разгрузочной опоры под отставленную правую руку статуи, судя по рельефу Лянецкоронского, исполняла портретная мужская герма. Следует отметить, что Фидий постоянно включал дополнительную опору для усиления крепости своих статуарных произведений [1, с. 61], что дополнительно позволяет предполагать, что на рельефе изображена именно его работа.

На наш взгляд, портретная мужская герма под правым локтем колосса свидетельствует об общей иконографии двух статуй Афины работы Фидия, созданных им подряд в Платеях и Афинах в качестве памятников победы над персами. Благодаря Павсанию мы знаем, что Афина Арёя в Платеях была изготовлена мастером из дерева и мрамора, и что она была лишь немногим меньше медного колосса в Афинах, в ногах же богини было установлено изображение Аримнеста, возглавлявшего платейцев в битве при Марафоне (Παυσανίας, Περίήγησις τῆς Ἑλλάδος, IX, 4, 1–2). Таким образом, Афина Лянецкоронского показывает, что портреты полководцев — платейского и афинского — для обоих произведений были оформлены Фидием как гермы, которые подпирали правые руки колоссов.

Опорой под локтем афинской статуи, скорее всего, служил портрет Мильтиада Младшего, отца Кимона, поскольку ранее Фидий создал именно его статую для марафонского памятника в Дельфах (Παυσανίας, Περίήγησις τῆς Ἑλλάδος, X, 10, 2). Однако забранные длинные локоны причёски портретной гермы на рельефе Лянецкоронского противоречат известной более поздней герме Мильтиада с коротко стриженной головой (Museo nazionale di Ravenna, inv. 347). К реплике же дельфийской статуи полководца принято относить мраморную мужскую голову (Μουσείο Ακρόπολις, inv. 2344), найденную в кладке афинской стены вместе с головами Афины и Аполлона этого же памятника [7, с. 312–314]. На этом образе волосы длинные и собраны в косу, уложенную вокруг головы. Таким образом, портрет Мильтиада на мраморной герме бронзового колосса был близок более ранней работе Фидия в Дельфах, полностью соответствуя стилевым особенностям времени своего создания. Что дополнительно подтверждает наше предположение, что на рельефе из собрания Лянецкоронского изображена Афина Промохос.

Итогом нашего исследования стала графическая реконструкция бронзового колосса Афины (ил. 1Д), более наглядно показывающая сочетание



Ил. 1. А) Афинский ассарион. 140–175 гг. н. э. Бронза. Д. 2,1 см. Аттика. Британский музей, Лондон. Инв. № 1922,0317.82. Б) Афина Элгина. 460 гг. до н. э. Бронза. В. 15 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 50.11.1. В) Торс богини (Афина). I–II вв. н. э. Мрамор. В. 131,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 42.11.43. Г) Афина Лянцкоронского. I в. до н. э. Мрамор. В. 74,9 см. Музей изящных искусств, Вирджиния. Инв. № 75–17. Д) Медный колосс Афины работы Фидия. Реконструкция И. В. Акилова.

торса из собрания музея Метрополитен с иконографией рельефа Лянцкоронского. На наш взгляд, визуализация внешнего облика утраченного колосса способствует более предметному пониманию влияния Афины Промяхос на эволюцию скульптурного облика богини во времена античности. Так, становится очевидным, что произведение Фидия во многом определило сложение иконографии двух более поздних бронзовых образов богини — статуи Паллады, созданной Кресилом для акрополя Афин, известной по мраморным репликам как тип Афины Веллетри (Louvre, inv. MN 1021, MR 281), и произведению школы Праксителя — Пирейской Афины (Αρχαιολογικό Μουσείο Πειραιά, inv. 4646). Выявленная художественная преемственность в композиции этих двух статуй может послужить основой для более точной реконструкции утраченных атрибутов в их руках.

Таким образом, новое понимание рельефа Афины из коллекции Лянцкоронского как изображения Афины Промяхос позволяет не только уточнить картину раннего творчества Фидия, но и обозначить иконографическую связь более поздних образов богини с произведением мастера, а также способствует дальнейшему выявлению уменьшенных реплик колосса среди многочисленных статуарных фрагментов в собраниях музеев мира.

Литература

1. *Акилов, И. В.* Новая атрибуция Амазонки Шарра как произведения Фидия / И. В. Акилов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. — 2019. — № 2, Часть 1. — С. 58–68.
2. *Виппер, Б. Р.* Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. — Москва: Наука, 1972. — 268 с.
3. *Кнауэр, Э. Р.* Некоторые соображения о стеле с воинами / Э. Р. Кнауэр // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. — Москва: Индрик, 1999. — С. 163–176.
4. *Кобылина, М. М.* Аттическая скульптура VII–V века до н. э. / М. М. Кобылина. — Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1953. — 144 с.
5. *Налимова, Н. А.* Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода) / Н. А. Налимова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2013. — № 3. — С. 24–29.
6. *Becatti, G.* Problemi Fidiaci / G. Becatti. — Milano: Electa, 1951. — 272 p.
7. *Davison, C. C.* Pheidias — The Sculptures & Ancient Sources. 3 vol. / C. C. Davison, B. Lundgreen // Bulletin of the Institute of Classical Studies. — 2009. — Supplement 105, Vol. 1. — 655 p.
8. *Harrison, E. B.* Pheidias / E. B. Harrison // Personal Styles in Greek Sculpture. Yale Classical Studies. — Cambridge: University Press, 1996. — Vol. 30. — P. 16–65.
9. *Jenkins, R. J. H.* The Bronze Athena at Byzantium / R. J. H. Jenkins // The Journal of Hellenic Studies. — 1947. — Vol. 67. — P. 31–33.
10. *Lundgreen, B.* A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias / B. Lundgreen // The Journal of Hellenic Studies. — 1997. — Vol. 117. — P. 190–197.
11. *Palagia, O.* Not from the spoils of Marathon: Pheidias bronze Athena on the Acropolis / O. Palagia // Marathon: The Day After. — Athene, 2013. — P. 118–137.
12. *Raubitschek, A. E.* The Pedestal of the Athena Promachos / A. E. Raubitschek, G. P. Stevens // The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. The Twenty-Eighth Report of the American Excavations in the Athenian Agora. — 1946. — Vol. 15 (2). — P. 107–114.
13. *Schrader, H.* Athena mit dem Käuzchen. Ein Griechisches Votivrelief in der Sammlung des Grafen Lanckoronski / H. Schrader // Sonderabdruck aus den Jahreshften des Österreichischen Archäologischen Institutes. — 1913. — Bd. 16. — 33 p.
14. *Stroka, V. M.* Kopien nach Pheidias: Logische Stilentwicklung oder Circulus Vitiosus? / V. M. Stroka // Meisterwerke: Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler. — München, 2005. — P. 121–142.
15. *Vermeule, C. C.* Athena of the Parthenon by Pheidias: A Graeco-Roman Replica of the Roman Imperial Period / C. C. Vermuele // Journal of the Museum of Fine Arts. — 1989. — Vol. 1. — P. 41–60.

УДК 730:725.945 (470.54) Neverov

А. А. Вдовиченко

Санкт-Петербург, Россия

Государственный Русский музей

**СКУЛЬПТОР АНАТОЛИЙ НЕВЕРОВ. ПАМЯТНИК
«ПОГИБШИМ ВОИНАМ-ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКАМ.
1941–1945» — НОВОЕ СЛОВО В МОНУМЕНТАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ УРАЛА**

Анатолий Глебович Неверов (1938–2022) — выдающийся уральский скульптор XX–XXI вв., с именем которого связано развитие монументального искусства города Нижнего Тагила и Свердловской области. Памятники, созданные мастером, определяют современный облик региона, составляют неотъемлемую часть истории и культуры России.

Статья посвящена одному из первых монументальных произведений скульптора — памятнику «Погибшим воинам-железнодорожникам. 1941–1945», установленному в родном городе, ставшему главным монументом Свердловской железной дороги. В статье использованы сведения, полученные в ходе личных бесед с автором памятника А. Г. Неверовым и его дочерью О. А. Толстобровой.

Ключевые слова: А. Г. Неверов, уральский скульптор, монументальное искусство, памятник Воинам-железнодорожникам, Нижний Тагил, монумент

Anna A. Vdovichenko

Saint-Petersburg, Russia

State Russian Museum

**SCULPTOR ANATOLY NEVEROV. MONUMENT TO «THE
FALLEN WARRIORS — RAILWAY WORKERS. 1941–1945» —
A NEW WORD IN THE MONUMENTAL ART OF THE URALS**

Anatoly Glebovich Neverov (1938–2022) is an outstanding Ural sculptor of the XX–XXI centuries, whose name is associated with the development of monumental art in the city of Nizhny Tagil and the Sverdlovsk region. The monuments created by the master determine the modern appearance of the region and form an integral part of the history and culture of Russia.

The article is devoted to one of the first monumental works of the sculptor — the monument to the Fallen Warriors — Railway Workers. 1941–1945, installed in his hometown, which became the main monument of the Sverdlovsk Railway. The article uses information obtained during personal conversations with the author of the monument A. G. Neverov and his daughter O. A. Tolstobrova.

Keywords: A. G. Neverov, Ural sculptor, monumental art, monument to the Railway Warriors, Nizhny Tagil, monument

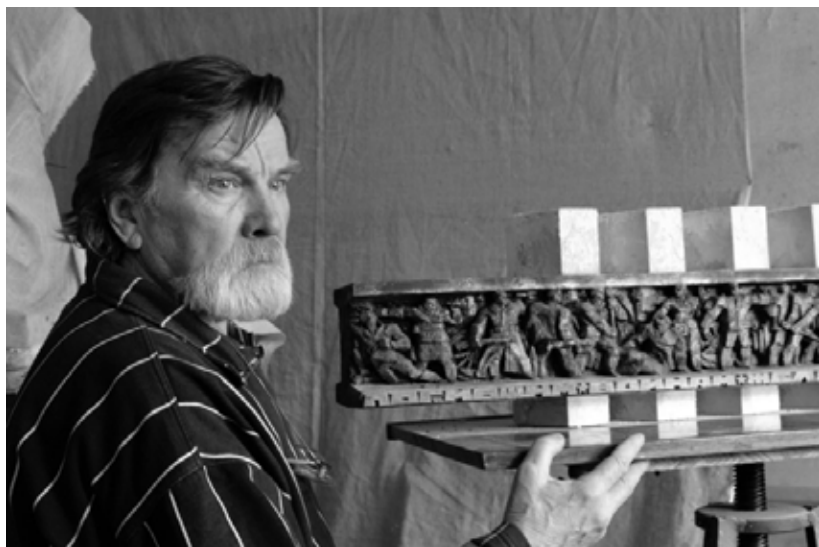
Анатолий Глебович Неверов родился 28 апреля 1938 г. в городе Нижний Тагил Свердловской области.

В 1960 г. окончил скульптурное отделение Уральского училища прикладного искусства, в 1966 — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой. Член Союза художников России, член Международной ассоциации изобразительных искусств АИАП ЮНЕСКО, ветеран комсомола, ветеран труда. Стипендиат Министерства культуры России, Министерства культуры Свердловской области, лауреат премии Главы города Нижний Тагил, почетный работник среднего профессионального образования России. За высокие достижения в области искусства награжден почетными грамотами: Губернатора Свердловской области, Правительства Свердловской области, Законодательного собрания Свердловской области. В 2012 году за большой личный вклад в отечественное изобразительное искусство одним из первых художников Нижнего Тагила был удостоен золотой медали Союза художников России «Духовность. Традиции. Мастерство». В 2018 году награжден малым серебряным знаком «За заслуги перед Свердловской областью».

А. Г. Неверов — художник и педагог. На протяжении многих лет он успешно сочетал педагогическую и творческую деятельность, воспитав не одно поколение квалифицированных специалистов в области изобразительного искусства. Многие из его выпускников стали сегодня известными художниками, архитекторами, скульпторами, дизайнерами.

А. Г. Неверов — автор памятников: «Воинам-железнодорожникам, погибшим в годы Великой Отечественной войны» (1978), «Первым комсомольцам Нижнего Тагила» (1981), «Строителям» (1989), «Воинам — интернационалистам — участникам локальных войн планеты» (1999); монументальных объектов, посвященных эвакогоспиталю № 3741, Марьясину Л. М. — начальнику Уралвагонстроя. Анатолий Глебович работал также в области станковой скульптуры и медальерного искусства. Участник художественных выставок и проектов. Его произведения хранятся в коллекциях художественных, исторических и заводских музеев России.

Искусство Анатолия Глебовича Неверова содержательно, духовно и современно. Одним из первых монументальных произведений скульптора, установленных в родном городе Нижнем Тагиле, стал памятник «Погибшим воинам-железнодорожникам. 1941–1945» (1978). По силе и масштабности авторской мысли, новизне образного, стилистического и пластического воплощения эта работа является одним из лучших памятников города и главным монументом Свердловской железной дороги (ил. 1, 2). Для местных железнодорожников разных поколений памятник стал символом воинского и трудового подвига дедов, отцов и матерей, монументальной исторической правдой о Великой Отечественной войне, знаменем священной памяти живущих.



Ил. 1. Скульптор А. Г. Неверов у модели памятника

Время создания памятника совпало с большим художественным подъемом, переживаемым монументальным искусством страны в 1970-х гг. XX в. Тогда на повестке дня стояли задачи более разнообразного и органичного синтеза монументальной скульптуры с окружающей средой и нового образного решения военной темы, на многие десятилетия ставшей одной из главных в изобразительном искусстве.

Заказчиком монумента выступило Нижнетагильское отделение Свердловской железной дороги в лице начальника ведомства М. П. Шапошников, который с уважением и доверием отнесся к творческим предложениям молодого скульптора.

Памятник создавался на протяжении трех лет: с 1975 по 1978 гг. Идеальный замысел автора, основанный на знании военной истории и собственных переживаниях, уже на начальной стадии продиктовал необходимость более детального изучения реального железнодорожного производства, для чего Анатолий Глебович получил возможность на месте знакомиться с его техническими возможностями. Посещал локомотивное депо, механический цех, поднимался в кабину машиниста, общался с рабочими разных профессий. Результатом этих встреч стали многочисленные зарисовки и наброски, послужившие большим подспорьем в работе, а затем и первые эскизы, число которых росло с каждым днем. Одновременно с ними сформировалось архитектурное решение заданного пространства, выполненное скульптором самостоятельно.



Ил. 2. Монумент «Воинам-железнодорожникам. 1941–1945». Нижний Тагил, Свердловская область.

Начинать работу с нулевой точки, то есть от земли, — профессиональная особенность творческого метода А. Г. Неверова, благодаря которой будущий объект сразу же воспринимается в союзе с конкретной окружающей средой. При этом место нового сооружения оказалось не простым: небольшой курдонер возле одного из старейших объектов культуры Нижнего Тагила — Дома культуры железнодорожников, находящегося на пересечении двух оживленных городских осей, — центрального проспекта Ленина и улицы Садовой. По мнению автора, «в композиционном решении подобное расположение имело большое значение во всех его составляющих: архитектуре, пластике, поисках образного раскрытия замысла, — кому посвящается памятник».

Во время одной из деловых встреч руководитель Нижнетагильского отделения железной дороги поделился с Неверовым мыслями о возможном переносе механических мастерских и перспективном раскрытии территории от здания Дома культуры до железнодорожного вокзала. Эта идея так и не была реализована, но тогда сыграла большую роль в дальнейших творческих поисках скульптора.

Отдельного слова в истории памятника «Воинам-железнодорожникам» заслуживает стоящий по соседству Дом культуры железнодорожников им. М. Горького, сокращенно «ДКЖ», особенно любимый старшим поколением 1930–1950-х гг. Именно здесь в 1975 г. состоялась самая первая встреча Анатолия Глебовича Неверова и Михаила Петровича Шапошни-

кова, когда в Нижнетагильском отделении железной дороги вышло в свет «Постановление» об увековечении священной памяти погибших воинов, для которых понятие патриотизма и простое чувство Родины оказались исполненными высшего смысла.

На конструктивное решение основной формы монумента, вобравшей в себя динамичную многофигурную композицию, натолкнули личные впечатления А. Г. Неверова, связанные с посещением удаленного сельского погоста в поселке Басьяновский Верхнесалдинского района Свердловской области, где похоронен отец — ветеран, ушедший на фронт с первым солдатским эшеленом. В тот день по дороге к могиле отца внезапная поломка пассажирской дрезины, служащей для местных жителей общественным транспортом, заставила скульптора пройти пешком по ненастной осенней распутице несколько километров узкоколейного железнодорожного пути.

Мощные объемы тяжелого металла, утопающего в воде под ногами, наводили на раздумья. Именно тогда в воображении художника и «ожили» зажатые в тисках рельс, старые натруженные шпалы, а вместо них перед глазами плотными рядами встали крепкие человеческие фигуры. «Только так, плечом к плечу, в тесном народном единстве, борьбе и труде, с верой и любовью к Отечеству можно выстоять и победить любого врага, пережить любые невзгоды и потери», — вспоминает свои размышления в тот момент Неверов.

В дальнейшем именно эта мысль стала ключевой в идейном замысле автора, определив пластическую форму и общее содержание будущего произведения. Вслед за ней появились и первые версии в материале, которых в ходе работы собралось более двадцати. Заключительный вариант, выполненный в масштабе 1:25, был успешно утвержден московским Художественным советом и рекомендован к дальнейшей реализации в Нижнем Тагиле. В 2018 г. этот макет памятника занял законное место в музее истории Нижнетагильского региона Свердловской железной дороги.

На протяжении трех лет рабочая модель обретала реальную монументальную форму. Для ее создания администрация города выделила на металлургическом заводе им. Куйбышева большой цех провентилиации, где на специальных суботниках часто бывали железнодорожники. Особенно запомнились А. Г. Неверову проводницы пассажирских вагонов, задействованные на демонтаже глины с многометрового рельефа. Женщины искренне сожалели о том, что «им приходится своими руками разрушать творение мастера». Но это был всего лишь технический процесс, необходимый после гипсовой формовки очередного глиняного фрагмента. Здесь стоит отметить, что создание монумента «Воинам-железнодорожникам» стало по-настоящему общегородским мероприятием, объединившим в своих рядах двадцать семь предприятий города Нижнего Тагила, каждое из которых внесло сильный вклад в большое и важное дело сохранения военно-исторического наследия России, а работники Нижнетагильского отделения железной дороги перечислили на его строительство свой однодневный заработок.

Сила творения — заслуга художника. Именно он оказался способным создать тот неоднозначный и убедительный художественный мир, в котором каждый образ и символ, каждая деталь композиции слились в настоящую героическую эпопею.

В пластике фигур есть нечто более значительное и глубокое, чем просто изображение. В них застыла жизнь, полная трагизма и самопожертвования, отваги и стойкости, мужества и ... мимолетности момента, остановленного автором в вечности. Скульптор стремился вылепить не руку, а жест, не голову, а выражение лица, не позу, а характер, раскрыть не сюжет, а суровую правду войны. Поэтому, глядя на монумент, чувствуется и время, и место, и цена великой Победы — «одной на всех».

Стремительные вертикали конструктивно решенных пилонов — шпал, олицетворяют собой героические годы войны. В символическом решении рельсов — стел последовательно, выразительно и динамично раскрывается повествовательная композиция, посвященная ратному и трудовому подвигу солдат и рабочих железных дорог России. Каждый из них на своем посту достойно выдержал суровое испытание на жертвенность, выносливость и веру, явив пример высокой нравственной силы.

Памятник Воинам-железнодорожникам представляет собой горельеф, состоящий из шестнадцати фигур, изображенных в момент наивысшего напряжения человеческих сил, связанных между собой единым дыханием, движением, порывом, неустанной каждодневной борьбой. Этому состоянию подчинены четкий ритм линий, удачно найденное пространственное решение горельефа, объемы которого вынесены за пределы заданной плоскости почти на восемьдесят сантиметров. Подобный художественный прием создает реальное ощущение связи времен, делая современников сопричастными истории прошлого, а героев Великой Отечественной войны — нашей сегодняшней жизни, ради которой они не жалели своей.

Непривычные глазу пропорции человеческих фигур, словно зажаты между строгих рельсовых полос; соотношение их масштабности, высокая степень символического обобщения, значительность и многоречивость характерных для железнодорожной отрасли предметных деталей еще более усиливают смысловую и эмоциональную выразительность всей композиции, решенной тремя сферическими плоскостями, каждая из которых соединяет между собой несколько скульптурных групп. Автор словно выхватывает из жизни фрагмент многотысячной стальной магистрали, где суровые будни войны прочно сомкнули ряды фронта и тыла. Завершая каждую из частей горельефа разномасштабными фигурами, А. Г. Неверов содержательно и пластически еще больше обостряет высочайший накал человеческих сил, вселяющих бесспорную уверенность в победе над врагом и несокрушимости русского народа.

Труд железнодорожников в годы Великой Отечественной войны был тяжелым и опасным. От жизнеспособности железных дорог зависели судьбы людей и страны. Эшелоны, днем и ночью перевозившие солдат, оружие,

раненых, подвергались жестоким бомбардировкам, и те, кто их вел, проявляли такое же мужество и героизм, что и бойцы на передовой. Поэтому центральным связующим звеном всей монументальной композиции является машинист бронепоезда. Его сильная могучая фигура, твердо стоящая на земле, спокойный пристальный взгляд, направленный вдаль, решительный жест вытянутой руки, касающийся плеча солдата, идущего в атаку, олицетворяют готовность сделать все возможное во имя победы. Эта главная мысль утверждается и последовательно раскрывается автором в каждой скульптуре, создавая нерушимую живую цепь, крепкую и надежную, как броня.

Военное бремя непосильной ношей легло не только на мужчин, но и на женщин. Путьеобходчицы, стрелочницы, работницы ремонтных мастерских, медицинские сестры наряду с мужьями и братьями решительно встали на защиту Отечества, поэтому они в композиции памятника присутствуют с ними на равных.

Путьеобходчица с сигнальным рожком в руке уверенной поступью идет навстречу новым заданиям. Ее лицо озарено твердой решимостью, сквозь которую едва уловимо и робко проступает природная женственность. В мирной жизни она нежна и прекрасна, но на войне — все тот же солдат. Медсестра в грубой солдатской шинели, чья фигура дана в решительном развороте рядом с центральным героем, преисполнена волевой собранности и готовности в любую минуту прийти на помощь.

Выразительны и патриархально красивы скульптуры двух старых кадровых рабочих, познавших баррикадные бои и радость свободного труда. Они из тех, кто в честной борьбе завоевал себе право на достойную жизнь, а теперь с решительной готовностью отстаивают ее в схватке с врагом. Внушительен в своей широкой поступи и горделивой осанке знаменосец, в лице которого присутствуют портретные черты, роднящие его с Анатолием Глебовичем Неверовым. Даже сидящий раненый боец, мучительно приподнявший забинтованную голову, несмотря на смертельную рану, из последних сил готов защищать родную землю, держа наготове автомат. Так велика и горька была Победа.

Атмосфера ремонтных мастерских военного времени убедительно передана художником в правой части горельефа, в образах тружеников тыла. Векторно она направлена на историческое здание железнодорожного цеха, снесенного впоследствии. Рабочие-железнодорожники мужественно преодолевали невзгоды военного лихолетья, работая по 15–20 часов в сутки под девизом: «Все для фронта! Все для Победы!». Их трудовые подвиги не забыты. При крайнем напряжении физических и духовных сил эти люди спокойны и сосредоточены, понимая, что от их стойкости и самоотверженного труда зависит мирное будущее. И каждого из них можно смело считать героем.

Особенностью памятника является его монументальная целостность, где с одинаковой выразительностью читаются не только фронтальная, но и торцевые стороны, похожие по своему рисунку на профильное изображение рельса. Тыльная сторона, обращенная к железнодорож-

ным путям и решенная в строгих четких формах, несет на себе скупые ноты трагизма и молчания. Лаконичная надпись: «Погибшим воинам-железнодорожникам», выбитая на нижнем рельсовом профиле, красиво и естественно вписана в архитектуру монумента, логично связывая его с длинной лестницей, растянутой по горизонтали. Ее ступени — неспешная и скорбная дорога к мемориалу.

Памятник читается в любую погоду. Закатное солнце озаряет его жарким огнем, подобным тому, в котором плавилась рельсы, и он «горит» в труде и сраженье. Холодные дожди одевают медные фигуры в суровые плотные тени, и они «оживают» вместе с прошлым, память о котором неподвластна времени.

Своим повседневным присутствием в жизни современного общества монумент «Воинам-железнодорожникам» возрождает и укрепляет чувство гордости за Родину, пробуждая интерес к событиям времени Великой Отечественной войны, питает национальный дух, формирует и поддерживает память.

Технические характеристики монумента «Погибшим воинам-железнодорожникам. 1941–1945»:

Общая площадь скульптурного горельефа — 62,5 кв. м

Длина — 25 м

Высота «рельса» — 3 м 40 см

Количество фигур в горельефе — 16

Высота каждой фигуры — 2 м 50 см

Высота пилона — 15 м

Основание пилона — 1 м 50 см

Количество «шпал» — 5

Высота «шпал» — 7 м

Основание «шпалы» — неправильный четырехугольник 2,0 × 3,0 м

Материал «шпал» — сплав алюминия и титана

Материал — ковкая медь

Литература

1. *Андреев, В.* Монумент объединил горожан / В. Андреев // Уральская магистраль. — 2018. — 4 мая (№ 15). — С. 2.
2. *Березкин, С.* Памяти воинов-железнодорожников / С. Березкин // Советская культура. — 1980. — 5 августа (№ 63). — С. 1.
3. *Березкин, С.* Преемственность поколений / С. Березкин // Тагильский рабочий. — 1973. — 10 сентября (№ 201). — С. 5.
4. *Смирных, Л. Л.* Монументальность жизни в монументах / Л. Л. Смирных // Культура Урала. — 2018. — Ноябрь (№ 9). — С. 52–53.
5. *Филиппов, С. В.* Вечная слава воинам-железнодорожникам, героям фронта и тыла Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.) / С. В. Филиппов. — Нижний Тагил: Нижнетагильская типография, 1981. — С. 21.

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОЗДАНИЯ МЕМОРИАЛЬНЫХ КОМПЛЕКСОВ БОЕВОЙ СЛАВЫ

Статья посвящена выявлению проблемных факторов, связанных с организацией создания мемориалов в Кировском районе Ленинградской области. Проведено исследование архивных материалов о способах погребения наших предков. Перечисляются наиболее известные памятники, посвящённые героизму советских бойцов. Представлены основные научные и творческие труды по данной тематике, проведено исследование архивных документов, связанных с местами боевой славы на местах ожесточённых сражений во время битвы за Ленинград. Предлагаются эскизы проектов памятников героям, павшим во время боев на территории Кировского района Ленинградской области.

Ключевые слова: памятники героям, скульптура, надгробия, наследие

Olga Yu. Yurieva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE MAIN PROBLEMS AND PROSPECTS OF CREATING MEMORIAL COMPLEXES OF MILITARY GLORY

The article is devoted to the identification of problematic factors related to the organization of the creation of memorials in the Kirovsky district of the Leningrad region. A study of archival materials on the methods of burial of our ancestors was carried out. The most famous monuments dedicated to the heroism of Soviet soldiers are listed. The main scientific and creative works on this topic are presented, a study of archival documents related to places of military glory at the sites of fierce battles during the Battle of Leningrad was conducted. Sketches of projects for monuments to heroes who fell during the battles in the Kirovsky district of the Leningrad region are proposed.

Keywords: monuments to heroes, sculpture, tombstones, heritage

Общество во все времена пыталось увековечить память о своих героях в победе над врагом, этому служили памятники. Для каждой цивилизации был характерен свой способ захоронения воинов, погибших в бою. Известны древние каменные пирамиды и мавзолеи древнего Египта, Турции, Индии, Америки и т. д. На всех континентах, кроме Австралии

и Антарктиды археологи и другие специалисты до сих пор находят курганы и родственные им захоронения.

Все они несут объективно-историческую, а иногда и политическую нагрузку, являясь объектами пропаганды. С точки зрения архитектуры, памятники становятся визуальным центром площади или любого другого общественного места. Эти изваяния отличаются друг от друга размером и формой. К монументальным памятникам мест боевой славы относятся: технические памятники, стелы и обелиски, мемориальные комплексы, монументы и надгробия. Памятником мы называем особый вид сооружения, который поддерживает воспоминание об определенном важном событии.

Обелиск. В России обелиски стали устанавливать в ознаменование крупных военных побед ещё во времена правления императрицы Екатерины II. Небольшие обелиски воздвигали и над могилами погибших советских воинов. Такие памятники венчала пятиконечная звезда. Пятиконечная звезда — пентакль, как символ охраны и безопасности была известна более трёх тысяч лет. В Древнем Риме звезда являлась символом бога войны — Марса. В масонстве обелиск символизирует свет, знание и совершенство, это монолитный четырёхгранной формы, сужающийся кверху столб, с вершиной в виде пирамиды.

Стела отличается от обелиска своей формой, которая выражена в вертикально стоящей плите или столбе с надписью или рельефными скульптурными композициями исключительно важных событий, в честь которых она сооружена.

К *техническим памятникам* относятся танки, пушки, вертолёты и вся боевая техника в целом.

К *монументальным памятникам* относятся монументы внушительного размера, которые посвящены памятным историческим событиям.

Надгробие представляет собой каменное сооружение, которое устанавливают поверх могилы в память об усопшем, например, крест или плита.

Мемориальным комплексом называется законченное архитектурное сооружение, установленное на месте захоронения и не подлежащее изменению.

Монументальная скульптура всегда была связана с ландшафтом и зависима от окружающих её архитектурных сооружений. Памятник, обращенный к событиям военного времени, должен отразить в выразительном образе отношение народа к победам наших отцов и может быть выполнен в любом стиле, но обязательно воплощать в себе идею мужества, патриотизма и отваги наших солдат. Особое значение имеет место и площадь пространства, выделенного для установки памятника или мемориала. Место должно быть открытым, чтобы ничто не мешало круговому обзору объекта.

Автором статьи было выявлено, что в 2007 г. силами сотрудников Музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда» и МО Кировского муниципального района был издан сборник статей Олега Алексеевича

Суходымцева [6], посвящённый военному прошлому этого края. Заслугой этого автора является выявление нового материала, который ранее не вводился в научный оборот в отечественной историографии. Большой научный интерес представляют материалы Юрия Михайловича Лебедева, взятые им из немецких источников. Их обработка и переводы на русский язык дают представление о военных событиях тех лет с точки зрения противника. Боевой истории танков, которые были подняты со дна Невы и в настоящее время представлены в танковой экспозиции на площади перед диорамой «Прорыв блокады Ленинграда», посвящена статья Светланы Леонидовны Новиченко.

Следует упомянуть, что в 2005 г. в свет вышла книга Аркадия Тимофеевича Белого «Жизнь на войне и без войны. Исповедь неизвестного солдата» [2]. В этой книге собран обширный материал по военной истории южного Приладожья, в том числе о красноармейце В. С. Путине, отце нашего Президента. Также автору статьи удалось выяснить, что 6 мая 2011 г. в Софии (Болгария) состоялось открытие фотовыставки «Овеянная славой Земля Кировская. Прорыв блокады Ленинграда» фотожурналиста из Кировска Ленинградской области Александра Кирилловича Цая, которая имела небывалый успех и сопровождалась изданием каталога [7]. С тех пор эта выставка экспонируется во многих городах Болгарии. Фоторепортажи А. К. Цая публиковались в газетах «Ленинградская Правда», «Смена», «Вечерний Ленинград», «Сельская жизнь», «Ладога». Также его материалы были использованы многими творческими людьми для создания произведений искусства и культуры. В экспозиции выставочного зала Музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда» города Кировска были собраны исторические фотографии, связанные с прорывом блокады Ленинграда.

Настоящими символами стойкости и мужества наших солдат стали «Невский пятачок», Синявинские высоты, крепость «Орешек», «Ивановский пятачок». Эта победа досталась нам высокой ценой. Плотность потерь на один квадратный километр составила в десятки раз больше, чем в других сражениях Второй мировой войны. В Кировском районе находится 38 братских воинских захоронений; более шестидесяти памятных знаков и монументов на местах боёв; 11 общественных школьных музеев в Кировске, Мге, Отрадном, Молодцово, Назии, Шуме, Путилово, Малуксе.

На основании изученных материалов автором статьи были отобраны наиболее значимые памятники Кировского района Ленинградской области (ил. 1–4).

Увекочивание памяти защитников земли Ленинградской началось с возведения обелиска, который спроектировали архитектор А. И. Лапиров и скульптор Г. П. Якимова. Деньги на сооружение памятника собирали ветераны 90-й стрелковой дивизии, которая в 1943 г. вела боевые действия вблизи «Невского пятачка». 20 ноября 1955 г. десятиметровый обелиск

был установлен рабочими 8-й ГРЭС г. Кировска Ленинградской области (ил. 1). Летом 1967 г. на северной границе «Невского пятачка» было установлено 76-миллиметровое артиллерийское орудие (ил. 2б). В том же году недалеко от обелиска был подготовлен постамент, на который был установлен танк Т-34–85 (ил. 2а).

12 июня 1971 г. в 600 метрах южнее от обелиска был открыт шестиметровый памятник «Рубежный камень», представляющий собой два куба — чугунный и гранитный — врезанные друг в друга, как олицетворение мужества и стойкости защитников «пятачка» (ил. 3а). По замыслу авторов проекта памятник должен был стать композиционным центром будущего мемориала, которому не суждено было воплотиться из-за многочисленных согласований. В 1985 г., в 350 метрах южнее «Рубежного камня» был открыт памятник «Призрачная деревня» (ил. 3б), ставший символом 38 селений, полностью уничтоженных в годы войны на территории Кировского района, в том числе Московская Дубровка (117 домов).

К сентябрю 1942 г. от деревни не осталось ни единого дерева по всему берегу вплоть до деревни Арбузово (58 домов). Здесь осталась только серая песчаная пустыня, изрытая воронками, из которых торчали подбитые танки и обломки брёвен.

Наконец необходимо упомянуть Часовню святого Георгия Победоносца архитектора С. Г. Наумова, установленную между танком и обелиском (ил. 3в). 5 мая 2005 г. на месте будущего храма был установлен Поклонный крест — символ победы над смертью (ил. 4). С западной стороны часовни находится братское воинское захоронение — 23 могилы, в которой погребены 20190 человек, имена 1158 из них неизвестны ...

За 1990–2006 гг. в районе «Невского пятачка» поисковыми отрядами были обнаружены 8667 погибших воина. В городе Отрадное Ленинградской области в 1944 г. по проекту участника боёв В. Петрова на берегу реки Тосно был установлен скромный обелиск. А в 1967 г. в память о защитниках Ивановского пятачка был установлен монумент «Невский порог» с 24-метровой стелой, на которой перечислены части и соединения, сражавшиеся на этом рубеже в 1941–1944 гг. В каждом населённом пункте Кировского района, где проходили бои, на местах захоронений (братских могил) стоят мемориальные памятники. Также на месте Ивановского «пятачка» (Отрадное) планируется захоронение воинов-героев, погибших в последние два года в ходе Специальной военной операции.

Около братского захоронения в деревне Синявино, около которой шли наиболее ожесточенные бои, в 1950 г. был установлен гипсовый памятник Неизвестному солдату. В честь лётчика дважды героя Советского Союза Кравченко названа улица, бронзовый бюст этому герою установлен напротив здания администрации. Также около братского захоронения по проекту С. Г. Наумова воздвигнута часовня Георгия Победоносца. Здесь каждый год 9 мая проходит митинг и торжественное возложение венков в память о погибших солдатах. Жители посёлка на своих участ-

ках до сих пор находят снаряды и мины. Совсем недавно при закладке фундамента для строительства многоэтажки в посёлке были найдены и перезахоронены останки погибших воинов.

Автором статьи было выявлено, что все памятники, посвящённые ВОВ, являются частью культурного наследия нашей страны. Мемориальных комплексных сооружений в Кировском районе нет. Все сооружённые за это время памятники связывает только тематика, в остальном все они существенно отличаются. При этом большинство памятников Кировского района были выполнены из гипса, дерева и штукатурки, в результате чего многие из них не сохранились.

В 1970-е гг. архитекторами Олегом Романовым и Лазарем Хидекелем был создан проект, который должен был объединить уже имеющиеся памятники в единый целостный комплекс. К сожалению, на деле этому замыслу не суждено было осуществиться. В результате была нарушена идея единства архитектурных форм с формами ландшафта. Вдоль шоссе самостоятельно были высажены аллеи, не отвечающие общему композиционному замыслу мемориала. В наше время процесс захоронения останков пока приостановлен. Когда планируется создать ещё одну небольшую площадку с памятным знаком, посвящённым всем погибшим на земле «Отраденский пятачок», пока не известно. Но очень хотелось бы увидеть мемориал, достойный наших героев, во имя сохранения памяти о местах боевой славы таких, каким является «Невский пятачок», выжженный клочок израненной, пропитанной кровью земли.

На основании исследования перечисленных исторических материалов автором статьи был разработан ряд эскизов памятников, посвящённых героизму наших воинов, павших во время защиты города на невом рубеже (ил. 5–10). Эскиз «Победа» представляет собой старого раненого солдата, пришедшего с фронта (ил. 8). На ил. 10 представлен эскиз памятника «Небесная заступница. Памяти павшим героям посвящается». Колокол символически представляет собой небесный свод, по которому стекают слёзы матерей, дочерей, жён, и сестёр, оплакивающих погибших сыновей, отцов, мужей и братьев. Богоматерь в этом проекте представлена совсем юной девушкой. Её белые одеяния подчёркивает фарфор, из чего выполнен этот эскиз. В другой работе «Ангел. Погибшим героям-морякам посвящается» ангел представлен скульптором в мраморе, который парит на гребне волны. Ангелочка поддерживает летящая рядом чайка (ил. 6). Эскиз «Отчаяние» представляет собой двух женщин, одна из которых получила повестку о смерти своего мужа, рядом стоит его мать. Плинт, на котором расположены фигуры, представляет собой Ленинград, окружённый со всех сторон врагом (ил. 7). Портрет «Скорбящая» представляет собой поясной портрет девушки, склонившейся над могилой погибшего возлюбленного (ил. 5). На ил. 9 изображена аллегория вечной жизни — девушка, держащая в руках кувшин, из которого льётся вода — символ времени. Выполненные автором работы могут стать, как частью мемо-

*Памятники братских захоронений ВОВ
Кировского района Ленинградской области*



Ил. 1. Обелиск героям «Невского Пятачка»



Ил. 2 (а, б). Технические памятники на «Невском пяточке»



Ил. 3 (а, б, с). Памятники «Невского пяточка»



Ил. 4. Поклонный крест «Невский пяточок»

риального комплекса, так и самостоятельными памятниками воинам, погибших во время битвы за Ленинград.

Кировская земля свято хранит память о 260 тысячах солдат, павших во время кровопролитных сражений. Долг каждого из нас сохранить память и уважение к подвигу павших героев. Из анализа архивных, музейных источников, исследованной литературы автором статьи были выявлены места братских захоронений, проведено исследование фрон-



Ил. 5. «Памяти павшим героям Великой Отечественной войны». Бетон.



Ил. 6. «Ангел. Погибшим героям-морьякам посвящается». Мрамор.



Ил. 7. «Отчаяние». Керамика



Ил. 8. «Победа». Полимер.



Ил. 9. «Скорбящая». Бетон



Ил. 10. «Небесная заступница». Фарфор

товых фотографий, документов и творческих работ. Также выяснено, что эти памятники существуют каждый сам по себе, так как они выполнены в разных стилях. Было определено что как таковых мемориалов в кировском районе нет. Автором был разработан и представлен ряд проектов памятников, посвящённых героям ВОВ и погибшим на Украине за 2021–2023 гг., а также была выявлена историческая роль памятников, посвящённых героизму нашего народа, их значимость в воспитании патриотического долга перед отечеством у молодёжи.

Литература

1. *Аграфенин, А. А.* Зелёный пояс Славы / А. А. Аграфенин, П. А. Платонов. — Санкт-Петербург: Детское время, 2021. — 144 с.
2. *Белый, А. Т.* Жизнь на войне и без войны: исповедь неизвестного солдата / А. Т. Белый. — Санкт-Петербург: Знание, 2005. — 197 с.
3. *Культурное наследие России.* Места боевой Славы Ленинградской области // Wiki Voyage: [сайт]. — URL: https://ru.wikivoyage.org/wiki/Культурное_наследие_России/Ленинградская_область/Кировский_район/ (дата обращения: 17.07.2023).
4. *Лобанов, П. С.* Здесь раньше вставала земля на дыбы ... Памятники на местах сражений за Ленинград / П. С. Лобанов. — Санкт-Петербург: Серебряный век, 2018. — 320 с.

5. *Никитина, С.* Нас объединяет память о войне // Ladoga-news.ru: [сайт]. — URL: <https://ladoga-news.ru/news?id=1176> (дата обращения: 17.07.2023).
6. *Суходымцев, О. А.* Невский пятачок: от плацдарма к мемориалу: сб. статей / О. А. Суходымцев, А. Т. Белый, Ю. М. Лебедев. — Санкт-Петербург: Знание, 2007. — 152 с.
7. *Цай, А. К.* Сиявинские высоты 1941–1944: каталог / А. А. Цай. — Санкт-Петербург: Турусел, 2011. — 138 с.

ЛИЧНОЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ В ВОЕННЫХ ПАМЯТНИКАХ ВОЛГОГРАДА 1960–1970-Х ГГ.

В статье рассматриваются смысловые, художественные, особенности скульптурных памятников Волгограда 1960–1970-х гг. Тема Сталинградской битвы стала преобладающей в монументальном искусстве этого города. Рассматривая военные скульптурные памятники времени наиболее активного формирования монументальной среды Волгограда, можно отметить, что существует заметный зазор в их функционировании в идеологической системе, сугубо художественном измерении и повседневной жизни горожан.

Ключевые слова: Сталинград, Волгоград, монументальное искусство, монументальная пропаганда, мемориализация, Сталинградская битва, синтез искусств, памятники, город-герой, социалистический реализм, скульптура

Olga P. Malkova

Volgograd, Russia

Volgograd Museum of Fine Arts named after I. I. Mashkov

PERSONAL AND IDEOLOGICAL IN MILITARY MONUMENTS OF VOLGOGRAD IN THE 1960–1970S

The article examines the semantic, artistic, features of the sculptural monuments of Volgograd in the 1960–1970s. The theme of the Battle of Stalingrad practically replaced all other themes in monumental art here. Considering military sculptural monuments from the time of the most active formation of the city's monumental environment, it can be noted that there is a noticeable gap in their functioning in the ideological system, the purely artistic dimension and the everyday life of citizens.

Keywords: Stalingrad, Volgograd, monumental art, monumental propaganda, memorialization, Battle of Stalingrad, synthesis of arts, monuments, hero city, socialist realism, sculpture

В послевоенный период Сталинград восстанавливался (фактически, строился заново) как город-памятник [30] и как образцовый советский город [16, с. 214]. Его возрождение, наделяемое особым символическим смыслом победы над фашизмом и свидетельства триумфа советского строя, происходило под пристальным вниманием

властей, с привлечением в регион крупных средств и профессиональных ресурсов.

Обилие мест и героев, память о которых необходимо увековечить, сделало Волгоград идеальной площадкой для реализации плана монументальной пропаганды в его позднесоветском варианте. Главной темой здесь были и остаются события Сталинградской битвы, отнесенные как память об иных исторических событиях, так и образы вождей.

В регионе находится более 800 захоронений периода Великой Отечественной войны [19]. В Волгограде установлено более 300 мемориальных досок и более 240 мемориальных объектов. Ранее мы уже обращались к вопросам эволюции волгоградских военных памятников [9], в целом составляющих довольно разнородную картину.

В представленной статье будут рассмотрены особенности пластического языка монументальной скульптуры Волгограда, соотношения личных и идеологических факторов, влиявших на создание и последующее восприятие памятников 1960–1970-х гг., времени, когда мемориализация событий Сталинградской битвы, начатая сразу после ее окончания, приобретает особый размах.

Именно тогда были созданы крупные монументы, мемориальные комплексы, фактически сформировавшие монументальный облик города. К тому времени в Волгограде сложился сильный коллектив монументалистов, среди которых были скульпторы, живописцы, мастера декоративно-прикладного искусства: Ю. Боско, М. Павловский, М. Пышта, П. Малков, А. Голованов, А. Бровко, В. Ли, А. Мамонтов, П. Чаплыгин, П. Шардаков, П. Зверховский, Г. Вяткин и др. Масштабность задач привлекла в город большое количество успешных выпускников столичных вузов. Для большинства из них важным мотивом, определившим такой выбор, была возможность стать причастными к украшению такого знаменитого города-героя, как Сталинград [23]. Здесь, как правило, надолго оседали художники, изначально нацеленные на работу с темами войны и подвига. Важным фактором активизации эволюционных процессов становится уход от типовых решений, проведение конкурсов на создание памятника.

В 1960–1970-е гг. Волгоградское отделение Союза художников признается одним из самых сильных в Поволжье [14]. Вопросы художественного качества, профессиональности исполнения были первостепенными в этом творческом сообществе [14]. В январе 1966 г. Волгоград стал местом проведения Всесоюзного научно-творческого совещания, посвященного проблемам монументальной скульптуры, что говорит об особом внимании к его монументальной среде.

Таким образом в рассматриваемый период в Волгограде складываются благоприятные условия для формирования качественной монументальной среды. Однако данные сегодняшнего социологического исследования свидетельствуют о том, что горожанам практически не знакомы имена авторов даже крупных и заметных памятников; многие не могут припом-

нить и сами монументы [10]. В Волгограде буквально на каждом шагу человек встречает мемориальную доску, обелиск или памятник, которые являются результатами творческого поиска ярких и профессиональных художников. Однако, судя по данным опросов, современный волгоградец совершенно не ощущает присутствия художников в городе [10].

Памятники воспринимаются не как произведения искусства, но как обозначения памятных мест, часть исторического нарратива. Публикации о памятниках, как правило, исчерпываются описанием события или биографии героев, которым они посвящены. Несмотря на то, что волгоградские памятники привлекают внимание краеведов, историков, философов, социологов, культурологов [1; 5; 12; 17; 25; 26; 27; 31], они за немногими исключениями выпадают из поля зрения искусствоведов. Нынешнее распространение вандализма в Волгограде говорит о том, что памятники сами по себе не воспринимаются как ценность [2]. В чем причина отчуждения целого пласта работ, на первый взгляд, вполне целесообразно интегрированного в городскую ткань?

Бедственное положение многих волгоградских памятников усугубляется тем, что невозможно определить, в чьей зоне ответственности они находятся, поскольку большинство памятников не внесены в Единый государственный реестр объектов культурного наследия [18]. В большинстве случаев охраняются государством захоронения, но не памятники над ними. Сегодня, когда велика вероятность их утраты в силу отсутствия кадровых и материальных ресурсов для поддержания сохранности, важно приглядеться к их бытованию более внимательно.

За рассматриваемые 20 лет произошло формирование монументального облика Волгограда как города нового типа, города-героя [16, с. 238]. Выстраивается соподчинение его элементов: ансамбли, формирующие важные градообразующие узлы, мемориальные комплексы, отдельные памятники, памятные стелы, мемориальные доски, въездные знаки. Своей символикой (звезды, знамена, каски и др.) они маркируют Волгоград как пространство воинского подвига.

Художественные высказывания волгоградских скульпторов о Великой Отечественной войне отличаются драматизмом. 1960–1970-е гг. стали последним периодом, когда о войне свидетельствовали авторы — носители мощной профессиональной школы, у которых за плечами был собственный военный опыт. П. Малков, А. Голованов, С. Зиман, В. Безруков были фронтовиками. А. Криволапов, Р. Харитонов детьми застали войну. Для них это были не конъюнктурные заказы, но выражение глубоко выстраданного опыта.

В 1965 г., в момент активизации целенаправленного формирования на общегосударственном уровне памяти о Великой Отечественной войне, была создана мемориальная стена на ДOME Павлова. Эта работа стала ярким проявлением стилистики «сурового стиля»: трагические интонации вытесняют триумфальные или дидактические образы предшествующего

периода. Жилой дом, удерживаемый группой бойцов в течение 58 дней, стал первым из восстановленных в Сталинграде. Его торец, выходящий на площадь Ленина, было решено украсить в год 20-летия Победы. Рельеф выполнен скульпторами П. Малковым¹ и А. Головановым². Площадь оформляется полукруглыми крыльями колоннад, отходящих от Дома Павлова. В центре площади уже был установлен памятник Ленину (Е. Вучетич, 1960). Чтобы преодолеть эту тяжеловесную классицистскую доминанту, Малков и Голованов избрали плакатное решение: укрупненные геометризованные формы, остроту ритмов, отказ от детализации, аскетичную трактовку поверхности низкого рельефа, акцентированное конструктивное начало. Силуэты из серого бетона хорошо читаются с большого расстояния на фоне кирпичной кладки, имитирующей руинированную стену. При более близком подходе к зданию мы можем прочесть текст на бетонной ленте. Таким образом здесь намечена тенденция к синтезу цвета и пластической формы, слова и документа, получившая развитие в следующем десятилетии.

Для 1970-х гг. стало характерным привнесение в волгоградские монументы искренних, глубоко личных интонаций, символического языка. Все сильнее проявляется свобода художественного выражения, стремление связать военные события и современность, открытая эмоциональность, экспрессивность. Происходит обогащение используемых пластических

1 Малков Петр Луквич (1924–2014) — скульптор, педагог. 1924 — родился 23 октября в с. Семаки Зуевского района Вятской области. 1941–1947 — служба в рядах Советской Армии. С февраля 1942 г. на фронтах Великой Отечественной войны, был связистом. 1946–1952 — учеба в Одесском Государственном художественном училище на отделении скульптуры. 1953–1956 — учеба в Киевском Государственном художественном институте на скульптурном отделении. 1956–1959 — учеба в Ленинградском Высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной на скульптурном факультете. С 1959 — работа в Волгоградском отделении художественного фонда РСФСР. 1962 — вступление в члены Союза Художников СССР. 1974–2000 — преподавал скульптуру на кафедре рисунка, живописи, скульптуры в Волгоградской Государственной архитектурно-строительной академии, профессор. 1975 — присвоено звание «Заслуженный художник РСФСР». С 1984 — «Народный художник РСФСР». С 2010 — Почетный гражданин города Волжского. Основные произведения: Мемориальная стена на ДOME Павлова (1965, Волгоград); памятник североморцам (1977, Волгоград), памятник Саше Филиппову (1981, Волгоград), въездной знак г. Волжского (1972, Волжский); Памятник героям Гражданской и Великой Отечественной войн (1975, Волжский); памятник Пушкину (1999, Волжский), памятник Жукову (2000, Волжский).

2 Голованов Александр Владимирович (1926–1994) — скульптор. Родился в селе Быковка Сталинградской области. Во время Сталинградской битвы был в городе. В 1944 г. был призван в армию на Ленинградский фронт. Служил в войсках ПВО до 1950 г. Выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной (1957). После учебы работал в Сталинграде. Один из авторов мемориальной стены на доме Павлова, панно на волжской ГЭС. Автор скульптуры Ленина в здании волгоградского главпочтамта. Жил в Волгограде.

приемов, более активным становится взаимодействие формы и пространства. Снижение высоты постамента или, напротив, его расширение способствуют приближению памятника к зрителю.

Памятник сам по себе приобретает свойства синтетического явления, обогащаясь музыкальной составляющей, сложной архитектурноностью, разработкой проблемы времени. Именно в это десятилетие в Волгограде были созданы наиболее мощные по силе образного воздействия памятники, сочетающие монументальность и глубину авторского переживания.

В 1973 г. по инициативе обкома комсомола был установлен один из самых поэтичных волгоградских монументов — памятник комсомольцам-защитникам Сталинграда. Конкурс проходил в три этапа. В результате был выбран проект скульптора А. Криволапова³ и архитектора В. Калининенко. Памятник было решено установить на пересечении основной городской магистрали — проспекта Ленина и улицы Комсомольской. Он оказался на главной городской оси, но не на площади, а на бульваре. Его было непросто вписать в архитектурную среду, так как на проспект в центре города выходят высокие торжественные фасады, решенные в неоренессансном ключе. А время требовало иных подходов, большей психологизации, насыщения философско-символическими аспектами.

Решение памятника, лишенного пафоса и лиричного, было новым для города. Трехфигурная композиция, запечатлела двух юношей и девушку, скорбящих по своему погибшему товарищу. Фигуры свободно расположены на невысоком широком постаменте, облицованном черным полированным гранитом. На его поверхности между героями лежит солдатская каска на гранитной плите. По мере обхода композиции разворачиваются ее разные аспекты. Образы лишены конкретности и сохраняют недосказанность. Большую роль в образном решении играет пространство, пронизывающее композицию, паузы между фигурами, продолжающие невидимые связи. Авторам удалось сказать о многом. Это внутренняя тишина, красота юности, решимость, и, в то же время, ранимость человека, его одиночество перед испытаниями. Крупно взятые формы лиц и фигур соседствуют с тонко нюансированными деталями поверхности. При достаточно большой высоте фигур (4,5 м), которую требовала высота соседних домов, у зрителя не возникает впечатления тяжести монумента. Напротив, здесь сохраняются интимность, искренность высказывания.

3 Криволапов Алексей Евдокимович (1931–1996) — скульптор. Родился в селе Зорино, Курской области. В 1951 г. окончил Владивостокское художественное училище. В 1957 г. окончил Харьковский художественный институт по специальности «скульптура». В 1958 г. приезжает в Сталинград и начинает работать в Художественном фонде. В 1960 г. вступает в Союз художников СССР. 2 февраля 1973 г. — открытие памятника «Комсомольцам-защитникам Сталинграда». 1975 — открытие мемориала «Солдатское поле». В 1989 г. получает звание «Заслуженный художник СССР»

Авторам удалось найти единственно возможную меру монументальности и глубоко личного высказывания.

Как известно, монументальное искусство мыслилось частью системы идеологической пропаганды, направляемой на воспитание нового советского человека: «Основная задача и роль советского монументального искусства — это пропаганда и утверждение коммунистических идеалов, советского образа жизни» [4, с. 125]. Диковинно звучащие для нынешнего зрителя обвинения в «декоративизме» и утверждения, что «художник должен быть идеологом, патриотом и гражданином» были частью повседневной художественной жизни тех лет [15].

Памятники становились центром пространства для проведения мероприятий, носивших идеологический характер и направленных на формирование коллективной идентичности: митинги, почетные вахты, сдачи рапортов, слеты поисковых отрядов, торжественные закладки скверов и т. д. [20]. Однако, несмотря на широко декларируемую идейную, общественную значимость памятников, их авторы сталкивались с большим количеством сложностей, исходящих извне. Многие волгоградские памятники были выполнены как бы наспех, вопреки замыслу авторов и в ущерб надежности, так как их открытие, превращаемое в зрелище, часто стремились приурочить к различным памятным датам.

Так, памятник комсомольцам был сооружен спешно, всего за два месяца. Решение было принято в декабре 1972 г., а памятник был открыт к памятной дате 2 февраля 1973 г. Если изначально его планировали соорудить из бронзы, то к моменту открытия была готова скульптура из гипса. Она была затонирована под металл и уже затем установлена. Простояв один год и требуя постоянной реставрации, она в 1944 г. была заменена на композицию из ковanej меди. Искусствовед В. Киселев отмечает, что воплощение в ином материале негативно сказалось на художественных качествах произведения [7, с. 7]. Перемена материала «на ходу» привела к тому, что крепление конструкций фигур к основанию было сделано недостаточно основательным, что повлекло за собой последствия. В 2009 г. из-за коррозии опор две фигуры были сорваны с пьедестала ветром⁴. Создатели волгоградских памятников сталкивались и с нехваткой материалов и денежных средств. Так, масштабный памятник комсомольцам был документально оформлен как парковая скульптура, так как исполнение парковой скульптуры стоило дешевле.

В 1975 г. при въезде в город был открыт мемориал «Солдатское поле». Его создателями стали скульптор А. Е. Криволапов и белорусский архитектор Л. М. Левин, до этого получивший известность как автор комплекса «Хатынь». Это — один из самых сложных по составу и пронзительных по силе воздействия волгоградских ансамблей. Он задействует документальные, образные, символические элементы. В него входит тонко выле-

4 После реставрации скульптуру удалось вернуть на место.

пленная бронзовая фигура девочки с цветком в руках. Рядом расположен масштабный треугольник солдатского письма, выполненный из бетона. На его поверхности воспроизведен текст письма защитника Сталинграда комиссара Д. Петракова к своей дочери. Бетонная платформа «разорвана» звездой-воронкой с подлинными осколками снарядов, рядом установлено сухое дерево. Появление таких элементов, как вылепленные укрупненные каски — проявление свойственного семидесятым годам запроса на форсирование «документальности» свидетельств. Рядом расположены лемехи плугов, которыми было впервые в 1975 г. вспахано поле, до этого начиненное осколками и минами. В концепции комплекса сочетаются документальная основа, подлинная история и символический текст.

Мемориал был задуман как место проведения сборов поисковых бригад, различных патриотических акций, ритуалов формируемого культа героического прошлого. Церемония, предварявшая открытие мемориала, была тщательно разработана и также была частью глобального синтеза искусств. Она включала участие во вспашке представителей всех союзных республик, засеивание хлеба, переплавку собранного металла на мирные орудия труда. Творческая мысль комсомольских вожаков искала выхода и на монументальном поприще, вторгаясь в работу художников. Композиция мемориала разрасталась и по этой причине делалась все более дробной. Обсуждалась даже идея создания рядом парка памяти, где деревья будут привезены из разных уголков страны, и к их стволам будут прикреплены предсмертные письма героев [22].

Обилие металла в зоне досягаемости делает мемориал жертвой вандалов: регулярно расхищают осколки снарядов, давно украдены специально вылепленные каски (на их месте закреплены типовые, не соответствующие по масштабу). Фигура девочки изначально была сделана из бетона и покрыта слоем меди. В 2014 г. она была разрушена собирателем металла⁵.

Один из наиболее трагических монументов Волгограда — памятник Михаилу Паникахе (ил. 1), открытый 8 мая 1975 г. на месте гибели моряка, совершившего подвиг самопожертвования и поджегшего своим телом вражеский танк. Он создан скульптором Р. П. Харитоновым⁶ и архитектором

5 По счастью, в мастерской скульптора сохранилась гипсовая модель фигуры, которая была переведена в бронзу при спонсорской поддержке

6 Харитонов Роберт Петрович (1940–1997) — скульптор. Родился в селе Асинское Северо-Осетинской АССР. В 1940 семья переехала в Сталинград. Остался во время Сталинградской битвы в Сталинграде. После окончания 8 класса на стройке каменщиком, потом маляром-альфрейщиком. В 1959 г. поступил на живописное отделение Саратовского художественного училища им. А. П. Боголюбова. 1960–1965 — учеба на скульптурном отделении Саратовского художественного училища им. А. П. Боголюбова. 1965–1970 — учеба в Московском Высшем Художественно-промышленном училище (б. Строгановском) на отделении монументальной скульптуры. Преподаватели Г. А. Шульц, В. П. Жучков. 1968 — памятник Марине Расковой (в соавторстве с В. Н. Ощепковым) (Саратов). 1970 — по окончании МВХПУ вернулся в Волгоград. 1970-е — сотрудни-



Ил. 1. Памятник Михаилу Паникахе. Р. П. Харитонов, архитектор Ю. И. Белоусов, 1975. Кованный металл

Ю. И. Белоусовым. Предварительные работы велись в цехах завода «Красный Октябрь», который фигурировал как инициатор и спонсор создания произведения. Как правило, памятник «закреплялся» за предприятием, которому поручалось и впредь следить за его состоянием.

Длинный плоский постамент служит опорой для масштабной фигуры из кованой меди (высота 6,3 м). Консольная конструкция позволяет создать впечатление броска, полета; фигура, охваченная пламенем, касается опоры только согнутым коленом. Образ лишен портретных черт, повествовательности. Известно, что первоначальный вариант скульптуры предполагал большее портретное сходство. Однако в процессе работы автор пришел к обобщенно-символическому решению. Фигура из кованой меди уподоблена стремительно летящему грозному и могучему ангелу. Развевающиеся одежды и языки пламени трактованы крупными динамичными кубизированными формами. В пластике Харитонова звучат отголоски открытий Бурделя, Барлаха, Бориса Королева. Памятник

чество с Волгоградским отделением Художественного фонда. Сотрудничество с заводом «Сувенир» и керамическим заводом. 1975 — памятник Михаилу Паникахе (Волгоград). Скульптура «Мать-Волга» перед выставочным залом Союза художников (Казань). 1981 — рельеф на фасаде Детско-юношеского центра (Волгоград). 1983 — памятный знак «Ополченцам тракторного завода» (Волгоград). Лауреат премии Волгоградского комсомола. В 1984–1997 гг. жил и работал в Москве.

обладает могучей силой воздействия, кинестетически вовлекая человека в свое движение, и рождает чувство сопричастности героическому событию. Героическая и трагическая идея монумента, гиперболичность его художественных средств входят в противоречие с окружающей массовой застройкой. Фигура словно оказывается втиснутой между хрущевками, которые рядом с ней кажутся невыразительными и легковесными. Фактически монумент вступает в противоборство с обыденной архитектурой и отрицает ее своей пластической мощью и одухотворенностью. Одна из проблем города-героя — сосуществование современной повседневности и крупного массива драматических по характеру монументов, отсылающих к недавнему прошлому и его героическим идеалам.

Столь же непросто было вписать в существующее окружение памятник защитникам элеватора. Сталинградский элеватор был самым высоким зданием города, на протяжении пяти месяцев за него велись жестокие бои. Несколько раз он переходил из рук в руки. Моряки-североморцы, оборонявшие элеватор, обратились к властям города с просьбой увековечить память бойцов 92-й бригады морской пехоты на месте боев. Памятник был выполнен в 1977 г. скульптором П. Л. Малковым и архитектором Г. М. Коваленко (ил. 2).



Ил. 2. Памятник североморцам. П. Л. Малков, архитектор Г. М. Коваленко, 1977 г. Декоративный бетон

Масштабное здание элеватора с мощными цилиндрическими выступами зернохранилищ на фасаде стоит близко от проезжей части, практически не оставляя далевого отхода для зрителя. Рядом с высоким монументальным фасадом требовалось поставить крупную фигуру, но она оказывалась вплотную придвинутой к дороге.

После нахождения общей композиции, отсылающей к типу фигуры средневекового рыцаря в развевающемся плаще, была проделана работа по поиску монументальных выразительных средств. Изначально фигура моряка была более хрупкой и легкой, Малков придал его лицу черты своего фронтального друга Андрея Пелымского. Однако дальнейшая работа потребовала большей обобщенности. Найденное в результате двухлетнего поиска решение позволило создать монумент, хорошо читаемый и вблизи, и с противоположной стороны улицы, и при взгляде из движущегося транспорта. Формам фасада вторит дугообразная стела, вычленяющая площадь для монумента. Служа задачам ритмического объединения с архитектурной, она является носителем для стихотворных строк «Реквиема» Р. Рождественского, которые также являются частью осуществленного в памятнике синтеза искусств. Круглящимся архитектурным формам вторит похожий на крыло упругий силуэт развевающейся плащ-палатки моряка с противотанковым ружьем. Герой уподоблен скале, противостоящей натиску стихий. Лепка лица, фигуры с острыми гранями создает напряженную работу светотени. Суровый образ исполнен благородства и спокойной силы. С идеями подвига, служения, стойкости было неразрывно связано осознание достоинства человека, его значительности, что нашло воплощение во многих волгоградских монументах 1960–1970-х гг.

Памятник спешным образом изготовили к торжественному открытию фестиваля молодежи СССР — ГДР. Известно, что изначально планировалось создать памятник североморцам из бронзы. Характер обработки поверхности был рассчитан на яркую и острую работу крупных граней, выполненных в металле. Однако для ускорения работ памятник был отформован из железобетона и затонирован с тем, чтобы затем быть покрытым слоем металла. Однако после фестиваля выяснилось, что металл с предприятного шефа исчез. Необходимость постоянно поновлять красочное покрытие монумента сегодня составляет проблему, учитывая, что семиметровая фигура стоит на основной магистрали города.

Нехудожественные механизмы вторгались и в процесс создания произведений. Тем не менее, в рассматриваемый период были созданы монументы, отличающиеся высокими художественными достоинствами.

Рассматривая памятники 1960–1970-х гг. мы встречаемся с ситуацией, когда художники делают больше, чем изначально требовалось от скульптурной композиции, смещая акцент на пластические и общегуманистические идеи. Говоря о внутренне свободном творчестве, искусстве «третьего пути», существовавшем внутри социалистического реализма, как правило, имеют в виду камерные проявления, игнорировавшие требования офици-

ального искусства [29, с. 413]. Автор же монументального произведения априори находился в полной зависимости от своего заказчика.

Глубоко личные основания обращения к теме, искренность и профессионализм позволяли авторам рассмотренных памятников, обходя штампы, создавать значительное искусство. Действуя помимо идеологических мифов, оно могло прикоснуться к сущности значимым, бытийным вопросам: о мужестве человека и вместе с тем о его одиночестве перед лицом смерти, о свободе и долге. В центре их искусства стоит личность сложная, исполненная достоинства и благородства — тип, не тождественный образу, востребованному системой. Говоря о трагических событиях, они настаивают на торжестве светлых начал в мироустройстве.

Требуемое определенное уровня развития понимание на уровне художественных образов, выводящих на философско-ценностный уровень, который закладывался авторами памятников, был отвергнут зрителем в пользу экономящего ресурсы формального подхода.

Мы можем видеть, что бытие памятников в Волгограде осуществлялось в нескольких пластах. С точки зрения власти монументальное искусство было частью системы идеологической пропаганды, а само создание памятников являлось делом государственным. В синтез искусств входили не только пластические искусства и архитектура, но и ритуально-идеологическая составляющая. В результате памятник воспринимался своего рода «декорацией» для действия.

Возможно, в восприятии горожанина памятник становился носителем авторитетного дискурса, проявлением властной воли, от которого никто и не ждал связи с реальной жизнью. Произошел «перформативный сдвиг», отчленение формы от содержания, перевес значимости соблюдения ритуальной стороны, под которой уже не подразумевалось обнаружение сути, идейного зерна, констатирующих смыслов. Их восприятие наряду с вездесущими портретами вождей, лозунгами мыслилось как неизменные части ландшафта. Они не оказывались автоматически в поле зрения и становились «прозрачными» [28, с. 471].

Безусловно, монументальная среда Волгограда и ее взаимоотношения с обществом, равно, нуждаются в тщательном междисциплинарном исследовании. Актуальной задачей является осмысление ее культурной ценности, поиск путей ее сохранения.

Сегодня, на новом историческом витке, военные памятники Волгограда вновь оказались востребованы для новых, но пока что четко не сформулированных социальных задач. В 2023 г. самые значительные из них, расположенные по ходу туристических маршрутов, были отреставрированы в рамках федеральной программы, приуроченной к юбилею Сталинградской битвы. Интересно будет пронаблюдать за переменами их восприятия обществом, равно как и за развитием монументальной среды Волгограда на новом этапе в целом.

Литература

1. *Свод историко-архитектурного наследия Царицына-Сталинграда-Волгограда (1589–2004 гг.)* / С. А. Аргасцева, Л. В. Гуренко, Е. П. Жорова [и др.]. — Волгоград: Панорама, 2004. — 240 с.
2. *Викторов, С. В.* Волгограде снесли памятник Герою Советского Союза // V1.ru: [сайт]. — 2016. — 31 августа. — URL: <https://v1.ru/text/gorod/57221741/> (дата обращения: 23.01.2024).
3. *Воронов, Н. В.* Советская монументальная скульптура 1960–1980 / Н. В. Воронов. — Москва: Искусство, 1984. — 224 с.
4. *Воронов, Н. В.* Некоторые проблемы современного монументального искусства / Н. В. Воронов // Советское монументальное искусство, 74. — Москва: Советский художник, 1976 — С. 125–137.
5. *Галкова, О. В.* Общее и особенное в культурном наследии Волгоградской области / О. В. Галкова // Нижнее Поволжье в экономическом, политическом, социокультурном пространстве России: история и современность: сборник научных трудов. — Волгоград, 2010. — С. 274–277
6. *Киселев, В. И.* Художественный облик города / В. И. Киселев // Художник. — 1977. — № 4. — С. 33–36.
7. *Криволапов Алексей Евдокимович.* Скульптор. — Волгоград, 2008.
8. *Лесина, О.* На раскрытых ладонях твоих площадей / О. Лесина // Молодой Ленинец. — 1976. — 6 апреля.
9. *Малкова, О. П.* Город-монумент Волгоград и его памятники в прошлом и настоящем / О. П. Малкова // Из монументальной летописи Великой Отечественной войны: по мат-лам науч. конф. «Монументы, возведенные в память Великой Отечественной войны, и традиция воинских мемориалов в России»: коллективная научная монография. — Москва: РАХ, 2020. — С. 83–108.
10. *Мартынова, Е.* Формирование городской идентичности в процессе культурной социализации: (на материалах комбинированного социологического исследования) Е. Мартынова // Социологическое исследование в рамках проекта «Контраст: графика Волгограда». — Волгоград, 2023.
11. *Отчет о работе правления Волгоградского отделения Союза художников РСФСР за 1971–1973 гг.* // ЦДН ИВО. Ф. 6605. Оп. 1. Д. 160. Ед. хр. 8.
12. *Памятники и памятные места Волгограда: [справочник]* / О-во охраны памятников истории и культуры РСФСР, Волгогр. отд-ние; В. И. Мамонтов [и др.]. — Волгоград: Универсал, 1991. — 109 с.
13. *Проблемы монументальной скульптуры* // Волгоградская правда. — 1966. — 8 января.
14. *Протокол партийного собрания организации Волгоградского отделения Союза художников РСФСР 29.01.1976* // ЦДН ИВО. Ф. 13134. Оп. 1. Д. 6. Ед. хр. 2.
15. *Протокол партийного собрания Волгоградского отделения Союза художников 30.06.1976* // ЦДН ИВО. Ф. 13134. Оп. 1. Д. 6. Ед. хр. 52.
16. *Птичникова, Г. А.* Особенности архитектуры послевоенного периода Сталинграда // Архитектура Сталинской эпохи / сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. — Москва: URSS, 2020. — С. 237–250.

17. *Птичникова, Г. А.* Архитектура современных мемориалов: часовня мира на военно-мемориальном кладбище Россошки (Волгоградская область) / Г. А. Птичникова // *Архитектура мира*. — 2018. — С. 241–258.
18. *Сведения из Единого государственного реестра объектов культурного наследия* (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации // *Opendata.mkrf.ru*: [сайт]. — URL: <https://opendata.mkrf.ru/opendata/7705851331-egrkn/> (дата обращения: 24.01.2024).
19. *Свет великой победы: памятники и памятные места Волгограда и Волгоградской области*. — Волгоград: Вика-плюс, 2006. — 379 с.
20. *Селихов, К.* Будь готов к подвигу / К. Селихов, Ю. Дерюгин, В. Шишов. — Москва: Изд-во политич. лит-ры, 1972. — 141 с.
21. *Скульптор Петр Малков* / авт.-сост. И. Н. Непокупная. — Волгоград, 2001. — 56 с.
22. *Стенутенко, А.* Памяти героев // *Волгоградская правда*. — 1985. — 21 сентября.
23. *Тему сердце диктует* // *Волгоградская правда*. — 1985. — 9 июля.
24. *Художник и город: мат-лы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств»*. — Москва: Советский художник, 1973. — 254 с.
25. *Чемякин, Е. А.* Памятники и памятные места Волгоградской области: историко-краеведческий обзор: в 2 томах. — Волгоград: Принт, 2008. — Т. 1. — 400 с.
26. *Чемякин, Е. А.* Памятники и памятные места Волгоградской области: историко-краеведческий обзор: в 2 томах. — Волгоград: Принт, 2008. — Т. 2. — 256 с.
27. *Шитицин, А. И.* Городская скульптура и культурный код Волгограда в контексте брендинга территории // *Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса*. — 2016. — Т. 10, № 4. — С. 89–97.
28. *Юрчак, А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. — Москва: НЛЮ, 2021. — 664 с.
29. *Якимович, А. К.* Позднесоветское искусство 1960–1991 // *Позднесоветское искусство России: проблемы художественного творчества*. — Москва, 2019. — С. 400–471.
30. *Янушкина, Ю. В.* Архитектурные образы послевоенного Сталинграда // *Интернет-вестник ВолгГАСУ. Сер.: Политематическая*. — 2013. — Вып. 1 (25).
31. *Янушкина, Ю. В.* Визуально-кинетическая экология публичных пространств современного города // *Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 7, Философская*. — 2014. — № 3 (23). — С. 71–77.

УДК 725.945:73.03:730

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**УВЕКОВЕЧЕНИЕ ПАМЯТИ О ЖЕРТВАХ ТЕХНОГЕННЫХ
И ПРИРОДНЫХ КАТАСТРОФ И ТЕРРОРИСТИЧЕСКИХ АКТОВ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
(1980–2010-Е ГГ.)**

В статье рассматривается особый раздел отечественного монументального искусства, сформировавшийся во второй половине 1980-х гг. и связанный с увековечением памяти о жертвах техногенных и природных катастроф и террористических актов. Анализ образного решения наиболее значительных в художественном отношении памятных знаков и мемориальных ансамблей позволяет говорить о двух ведущих направлениях поисков воплощения темы памяти о погибших. Одно из них связано с доминантой фигуративной скульптурной части, другое — с условностью образа-знака.

Ключевые слова: монументальная скульптура, памятный знак, мемориальный ансамбль, храм-памятник, увековечение памяти

Ruslan A. Bakhtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**PERPETUATING THE MEMORY OF VICTIMS OF MAN-MADE
AND NATURAL DISASTERS AND TERRORIST ATTACKS IN
DOMESTIC MONUMENTAL ART (1980S — 2010S)**

The article examines a special section of the Russian monumental art that formed in the second half of the 1980s and associated with perpetuating the memory of victims of man-made and natural disasters and terrorist attacks. Analysis of the imagery of the most artistically significant memorial signs and memorial ensembles allows us to talk about two leading directions in the search for the embodiment of the theme of memory of the dead. One of them is associated with the dominance of the figurative sculptural part, the other with the convention of the image-sign.

Keywords: monumental sculpture, memorial sign, memorial ensemble, temple-monument, perpetuation of memory

В настоящее время вне поля зрения специалистов все еще остаются монументы и памятные знаки, посвященные трагическим событиям

в истории нашей страны, связанным с техногенными и природными катастрофами, а также с крупными террористическими актами. Многие из этих событий до сих пор отзываются болью в сердцах родных и близких погибших и широко обсуждаются в средствах массовой информации. В свою очередь, художественное решение этих композиций (некоторые из которых сейчас находятся на территории независимых государств, ранее входивших в качестве союзных республик в состав СССР) вполне можно рассматривать как часть общей панорамы отечественного монументального искусства 1980–2010-х гг. Более того, многое в оценках как отдельных памятников, так и тенденций, определявших специфику их образного решения, еще не является устоявшимся и часто вызывает противоречивые оценки, что также подразумевает необходимость изучения этой темы. При этом первостепенное этическое значение, которое имеет сам факт установки подобных памятников (а появление многих из них пришлось на сложное для монументального искусства время и стало возможным благодаря инициативе и совместным усилиям равнодушных людей), не означает отказа от возможности их оценки с точки зрения художественных критериев. Скорее, наоборот, часто именно от таланта и профессионального мастерства скульптора и (или) архитектора зависел уровень художественного решения, достойный памяти о погибших и пострадавших в результате конкретного трагического события.

В данном случае следует дать более точное определение памятного знака, которое, по мнению одного из ведущих исследователей советской скульптуры Н. В. Воронова, позволяет выделить его в особый раздел монументального искусства: «Широкая народная инициатива, заинтересованность масс в увековечении событий, связанных с их городом, районом, улицей, предприятием и т. д., породила и новую категорию монументальных произведений — Памятные знаки, как своего рода разновидность декоративной скульптуры. Хотя очень часто их смысловое, идейно-эстетическое значение перерастает рамки декоративной пластики, на сегодня — Памятный знак — одна из перспективных областей монументального искусства, находящаяся в процессе становления» [1, с. 204]. В приведенном высказывании Н. В. Воронов, отмечая, в том числе, важную роль народной инициативы в утверждении такой формы искусства, вероятно, сам того не подозревая, смог предугадать скорое существенное усиление роли памятных знаков, созданных как раз в соответствии с инициативой снизу, но связанных с увековечением памяти о жертвах катастроф, которые, увы, стали одной из главных и резонансных примет перестроечной эпохи.

Здесь важно подчеркнуть, что многие из рассматриваемых далее памятных знаков и произведений монументальной пластики к настоящему моменту не рассматривались как часть истории советского и современного российского монументального искусства. По этой причине данную статью можно считать попыткой систематизации и классификации материала,

еще не введенного специалистами-искусствоведами в научный оборот. В данном случае в качестве нижней хронологической границы мы берем 1986 г., который отметил начало не только нового переломного этапа в истории нашей страны, но и эпохи крупных катастроф на производстве и транспорте, многие из которых, включая страшное разрушительное землетрясение в Армении, уместились в кратчайший промежуток времени, с 1986 по 1989 г. Вместе с тем, возможность освещения масштабных катастроф в средствах массовой информации, равно как и возможность установки памятников жертвам этих трагических событий тоже впервые появилась в эпоху гласности. Ранее о последствиях подобных событий могли свидетельствовать только памятники или скромные мемориалы на городских кладбищах. Показательно, что вскоре после подрыва и гибели линкора «Новороссийск» в Севастополе в октябре 1955 г. — крупнейшего по числу жертв кораблекрушения послевоенного времени — был объявлен конкурс на создание памятника погибшим во время этой катастрофы 617 морякам «Новороссийска». Однако сам памятник погибшим морякам на Кладбище коммунаров в Севастополе (архитектор С. Фомин, скульптор С. Чиж) был открыт только в 1995 г.

Рубежом в утверждении новой формы памятного знака, связанной с увековечением памяти о современном трагическом событии и его жертвах, стал 1986 год. Для СССР он был отмечен двумя катастрофами, которые во многом предопределили возможность и необходимость осмысления и увековечения памяти о жертвах этих трагедий. И если на территории Чернобыльской АЭС памятник ликвидаторам катастрофы под названием «Тем, кто спас мир», был открыт только после распада СССР, в апреле 1996 г. (этот монументальный ансамбль, выполненный коллективом украинских авторов и ныне находящийся в аварийном состоянии, выходит за территориальные границы нашего исследования), то другая крупная катастрофа 1986 г. — гибель в последний день августа пассажирского теплохода «Адмирал Нахимов» с большим числом жертв (423 человека), уже спустя год была отмечена установкой памятного знака (автор — архитектор И. Бабаджан (ил. 1). Ведущая роль в этой композиции, предельно лаконичной с точки зрения своего решения, принадлежит семи трубам-стойкам, отдаленно напоминающим пароходные трубы, сильно вытянутым вверх и устремленным к небу. Эти трубы, верхняя часть которых срезана, словно вырастают из чугунного литого венка и окаймляющей их железобетонной волны-воронки. К ее внутренней стороне прикреплены 24 плиты с именами всех 423 пассажиров и членов экипажа «Адмирала Нахимова». Важным акцентом здесь также является черная плита с датой кораблекрушения и закрепленными на ней часами, поднятыми с затонувшего теплохода, на которых навсегда остановлено время трагедии — 23 часа 10 минут.

Этот памятный знак, который можно рассматривать как самостоятельную монументальную композицию, отметил начало важной тенденции



Ил. 1. Архитектор И. Бабаджан. Памятный знак на месте крушения теплохода «Адмирал Нахимов». Новороссийск. Железобетон, металл, чугун, 1987

в отечественном монументальном искусстве. Она связана со стремлением найти выразительный пластический эквивалент темы памяти о многочисленных жертвах, в целом не предполагавшей возможности использования фигуративных изображений, равно как и приемов, свойственных, к примеру, памятникам и мемориалам, установленным на местах сражений Великой Отечественной войны. Само возвращение в актуальный художественный контекст открытий русского авангарда в те годы сделало возможным появление решений, в целом нехарактерных для советской монументальной скульптуры.

Если памятный знак на месте крушения «Адмирала Нахимова» построен на тревожном созвучии рифмующихся друг с другом линий условных вертикальных форм, то в памятном знаке на месте взрыва товарного состава в Армавире 4 июня 1988 г., повлекшего гибель 91 человека (автор памятного знака — архитектор Е. П. Мастрянский (ил. 2)) доминирует резкая, буквально ранящая экспрессия словно поднятых силой взрыва разорванных кусков металла. О том, какие материалы использовались при создании этого необычного памятного знака, красноречиво говорит



Ил. 2. Архитектор Е. П. Мастрянский. Памятный знак на месте взрыва товарного поезда в Армавире. Металл, 1989



Ил. 3. Улу-Телякский мемориал. Республика Башкортостан. Бетон, 1991–1992

следующее свидетельство: «В июне 1989 года около места взрыва был разбит сквер, построены часовня и мемориал, где высечены имена погибших. В центре установлен памятник, сделанный на местном заводе “Коммаш” из кусков металла — искореженных рельсов и остатков вагонов, разбросанных взрывной волной» [3]. Здесь так же, как и на месте крушения «Адмирала Нахимова», использованы условные формы, но они теперь не созданы специально в качестве части авторского замысла,



Ил. 4. Скульптор А. Цымбал. Памятник жертвам железнодорожной катастрофы 3 июня 1989 г. . Омск. Бронза, бетон, 2009

но взяты как уже готовые материалы, соединенные в буквально ранящую взгляд острыми формами черную эмблему — эмоционально действенный, предельно выразительный знак скорби. Примечательно, что здесь так же, как в памятнике жертвам крушения «Адмирала Нахимова», в качестве важной части образного решения включены часы, указывающие точное время трагедии.

Эти же два элемента монументальной композиции — условно обозначим их как художественную и документальную — использованы и в памятнике жертвам железнодорожной катастрофы на территории Башкирской АССР 3 июня 1989 г. Летом 1992 г. на месте взрыва на газопроводе, повлекшем за собой гибель более 580 человек, был открыт Улу-Телякский мемориал, включающий обелиск, который составляют две условно трактованные склонившиеся фигуры, словно разделенные вспышкой пламени, и ведущую к обелиску аллею памяти с бетонными плитами, на которых начертаны фамилии погибших. Здесь снова соединяются собственно художественная часть и документальная (у подножия обелиска расположены три маршрутные таблички, сорванные взрывом с двух поездов). Сам обелиск представляет собой сочетание условных объемов, близких в стилистическом отношении пластике Генри Мура, и лишь при внимательном знакомстве — с памятником, представленным именно двумя человеческими фигурами.

Можно сказать, что в рассмотренных выше трех композициях был пройден путь от памятного знака к развернутой форме мемориального ансамбля с неизменной важной ролью документальной составляющей. Скорее всего, потрясение от каждой из катастроф и знакомство с выжив-



Ил. 5. Памятный знак жертвам землетрясения в Нефтегорске. Южно-Сахалинск. Камень, бетон, 1996

шими очевидцами или родственниками погибших в то время не предполагало использования привычной формы фигуративного памятника, продолжающего линию реалистического изображения с участием одной или нескольких фигур.

Применительно к рассматриваемым событиям первый такой монумент появился лишь спустя два десятилетия после катастрофы 3 июня 1989 г., когда в Омске был открыт памятник погибшим в ней жителям этого сибирского города (скульптор А. Цымбал (ил. 4)). В пластическом решении памятника заметна связь с отечественной мемориальной скульптурой эпохи расцвета стиля модерн. Об этом свидетельствует характер изображения женской фигуры, соприкоснувшейся с вертикальной каменной плитой и как бы сопротивляющейся подступающему небытию. Вместе с двумя девочками она образует выразительную группу из словно переходящих и перетекающих друг в друга пластических объемов. В результате скульптором был найден своего рода пластический эквивалент мотива памяти, отмеченный сочетанием контраста факта физической смерти и высокой духовной красоты подвига матери, кажется, в последний момент стремящейся оградить своих детей от языков пламени.

В мае 1995 г. произошло разрушительное землетрясение на Сахалине, в результате которого погибло более двух тысяч человек. В самом Нефтегорске, полностью разрушенном в результате природной катастрофы, был установлен архитектурный мемориал — протяженная стена с именами

погибших жителей города, а в Южно-Сахалинске в память о трагедии на центральной площади города в 1996 г. был установлен памятник (ил. 5), акцентирующий момент разрушения через резкий слом формы, подобный вызвавшему катастрофу разлому тектонических плит. При этом начертанные на каменных блоках буквы, из которых складывается название погибшего города, также выступают важным выразительным приемом — разделенное надвое слово воспринимается как метафора сломанной жизни каждой жертвы катастрофы и слома в судьбах их близких, а обращенные к небу блоки воспринимаются как руки человека, зывающего о помощи. Образный язык монумента, равно как и отсылающий к характеру катастрофы материал (в данном случае камень), заставляет вспомнить предельно экспрессивный прием, использованный в памятном знаке на месте трагедии в Арзамасе.

С другой стороны, в осмыслении темы землетрясения как самой грозной и разрушительной природной стихии, возможным было также обращение к опыту советской фигуративной скульптуры. Именно такой подход был взят коллективом российских авторов за основу мемориального ансамбля в Спитаке, посвященный всем погибшим в день чудовищного по масштабу (более 25 000 погибших) землетрясения в Армении 7 декабря 1988 г.

Уже в 1989 г. возникла идея создания памятника советским военнослужащим, помогавшим в ликвидации последствий этой природной катастрофы, жертвами которой стали около 25 000 человек. Однако только в декабре 2015 г. был открыт мемориальный ансамбль (авторы — архитектор В. Фролов, скульпторы А. Миронов, С. Шленкина (ил. 6)), представляющий двухчастную композицию — солдата-ликвидатора последствий катастрофы со спасенным ребенком на руках (ил. 6а) и размещенное напротив этой группы изображение ангела, венчающее высокую стелу. Интересен сам прием прямой отсылки к прославленному произведению Е. Вучетича — ансамблю в Трептов-парке в Берлине (вторая половина 1940-х гг.). Отдельным специалистам подобный прием решения, избранного коллективом авторов прославленного памятника, может показаться спорным и даже неприемлемым. Однако в данном случае речь может идти скорее о вполне обоснованном воплощении в новом контексте идеи гуманистической миссии русского воина, подлинная задача которого заключается в сохранении мира и в спасении жизни тех, чья жизнь только начинается, в том числе, и в дни трагических событий, не связанных с боевыми действиями.

Тему памяти в рамках фигуративной скульптуры в несколько ином, метафорическом ключе развивает другой мемориальный комплекс, связанный с еще одной страшной трагедией — захватом заложников в школе № 1 в городе Беслан в Северной Осетии в сентябре 2004 г. и гибелью 333 человек, большую часть которых составляли дети — учащиеся школы. Подлинный масштаб этой трагедии получил отражение в пространстве



Ил. 6, 6а. Архитектор В. Фролов, скульпторы А. Миронов, С. Шленкина. Памятник советским военнослужащим-ликвидаторам последствий землетрясения в Спитаке. Армения, Спитак. Бронза, камень, 2015

мемориального ансамбля кладбища в Беслане «Город Ангелов», открытого в 2005 г. В центре этого кладбища, где нашли упокоение жертвы бесланской трагедии, и практически все надгробия имеют единое архитектурное решение, установлена 9-метровая скульптура «Древо скорби» (скульпторы А. Корнаев, З. Дзанагов, ил. 7).

Бронзовая композиция представляет собой ствол дерева, состоящий из четырех женских фигур. Однако вместо кроны дерева мы видим здесь распростертые женские руки, а вместо листьев — фигурки ангелов, которые символизируют погибших детей. Эта же образная идея получила развитие в открытом в 2010 г. у входа в церковь Рождества Богородицы в Москве памятнике детям Беслана (скульптор З. Церетели (ил. 8)), где бронзовый монумент высотой 5 метров символизирует улетающие в небеса души погибших детей. С другой стороны, здесь можно говорить скорее о развитии уже найденного другими авторами образного решения, чем о стремлении найти собственное прочтение темы скорби и памяти о жертвах бесланской трагедии.

Тему полета как знака памяти и скорби по погибшим в результате террористического акта развивает и памятник жертвам терроризма — монумент у театрального центра на Дубровке в Москве на улице Мельникова, открытый 23 октября 2003 г., спустя год после захвата заложников. Следует особо подчеркнуть, что скульптура, изображающая трех летящих журавлей, была создана еще до трагедии и должна была символизировать сам мюзикл «Норд-Ост». Однако после трагедии было принято решение, согласно которому уже готовый монумент отвечает идее памяти о жертвах терроризма и может быть установлен в знак памяти не только о трагедии «Норд-Оста», но и обо всех жертвах терроризма.



Ил. 7. Скульпторы А. Корнаев, З. Дзанагов. Древо скорби. Памятник на мемориальном кладбище в Беслане, Северная Осетия. Бронза, 2005

В то же время в 2000–2010-е гг. память о жертвах террористических актов и катастроф все чаще воплощается также в форме храма-памятника. В качестве примера такого решения следует упомянуть храмы на месте взорванных в сентябре 1999 г. жилых домов в Печатниках и на Каширском шоссе в Москве. Первоначально на местах терактов был установлены памятные знаки, а несколько лет спустя они были дополнены небольшими архитектурными церковными сооружениями, органично включенными в современную застройку. В данном случае проблема образного решения таких сооружений связана скорее со сферой не монументального искусства, а церковной архитектуры. В то же время следует отметить, что отсылку к этой форме храма-памятника можно видеть и в монументе, выполненном в Перми в форме часовни и открытом в 2011 г. в память о 156 жертвах пожара в клубе «Хромая лошадь» 5 декабря 2009 г. (архитектор Ю. Осотов (ил. 9)).

Этот памятник высотой 2,75 метра представляет собой конструкцию из четырех арок и четырех колонн. В центре композиции, представляющей собой архитектурную версию памятного знака, расположена двухметровая стела, облицованная со всех сторон гранитными плитами с именами погибших. Важно подчеркнуть, что форма храма-памятника здесь не имеет строго конфессионального значения, связанного с принадлежностью погибших к православному вероисповеданию. Скорее — это емкий и лаконичный знак скорби и памяти о всех жертвах катастрофы.



Ил. 8. Скульптор З. Церетели. Памятник детям Беслана. Москва. Бронза, 2010



Ил. 9. Архитектор Ю. Осотов. Монумент в память о погибших в клубе «Хромая лошадь». Пермь. Гранит, 2011



Ил. 10. Скульптор Р. Шустов. Печальный ангел: памятник в память о медиках — жертвах пандемии коронавируса. Санкт-Петербург. Бронза, 2020

В целом религиозная символика, связанная, в первую очередь, с образом ангела, представляется наиболее уместной для увековечения памяти о детях, ставших жертвами катастроф и террористических актов. Она продолжает использоваться скульпторами и в наши дни, будучи связанной с новой трагедией, с которой весь мир столкнулся в 2020 г. В качестве одного из последних примеров художественно оправданного использования этого образа можно назвать композицию «Печальный ангел», установленную у здания Первого медицинского университета в память о медиках — жертвах пандемии коронавируса. Автором «Печального ангела» стал скульптор Роман Шустров, ушедший из жизни в разгар пандемии весной 2020 г., и оставивший подобно завещанию эту композицию в память о тех, кто разделил и его судьбу в тот тяжелый год.

В целом в отношении рассматриваемой темы можно говорить о двух линиях в отношении памятных знаков, претерпевших эволюцию от соединения художественной (стилизованные изображения паровозных труб, каменные блоки с названием города или обгоревший металл вагонов и куски рельсов) и документальной (плиты с именами погибших, остановленные часы) частей памятного знака к фигуративной монументальной скульптуре. Здесь поначалу предпочтение отдавалось акцентированию условности пластического объема (памятник жертвам железнодорожной катастрофы под Уфой, памятник погибшим в Нефтегорске). Усиление роли фигуративной составляющей в памятном знаке указывало на возвращение в очерченные Н. В. Вороновым задачи памятного знака кате-

гории историчности, позволяющей связать такой знак (как напоминание о единичном трагическом событии) с большой многовековой традицией монументальной скульптуры. Следует особо отметить, что на необходимость тесной связи современности и большого исторического контекста в середине 1980-х гг. обращал внимание другой ведущий исследователь советской скульптуры И. Е. Светлов: «Наша монументальная скульптура еще терпит большой урон от отсутствия высоких критериев в отношении к задачам монументального искусства, от понимания памятника как категории внеисторической. Между тем, и это не раз было доказано на протяжении тысячелетней истории мирового искусства, не абстрактная вневременность, а страстное заинтересованное отображение своей эпохи может обеспечить истинную долговечность произведения» [2, с. 139]. К сожалению, такую заинтересованность скульптора или коллектива авторов в 1990–2000-е гг. нередко рождали именно трагические события, где особенно важен был поиск решения, отмеченного чувством пронзительной скорби или светлой печали о жертвах катастроф или терактов. В то же время в установленных в 2000-е гг. памятниках, посвященных жертвам терактов в Беслане, а также в мемориале погибшим во время землетрясения в Армении 1988 г. в использовании формы монумента с доминантой фигуративной части (отдельная статуя или сложная многофигурная композиция) важная роль принадлежит отсылке к религиозной иконографии или к символике воинских монументов советского времени (образ солдата с ребенком на руках). Скорее всего, речь здесь идет о стремлении найти прочную опору в наиболее значительных образцах монументального искусства прошлого (как церковного, так и светского) как свидетельство непрерывности гуманистической традиции.

С этой точки зрения можно с уверенностью говорить об органичном продолжении в рассмотренных нами произведениях той линии развития монументальной скульптуры, которая помогает увидеть судьбу каждого человека, включая неизбежно сопровождающие ее драмы и утраты, в более широких координатах истории благодаря убеждающей силе искусства. Это, в свою очередь, позволяет сберечь память о трагедиях далекого или недавнего прошлого, помогая преодолеть самые тяжелые события в жизни одного человека и всего человечества.

Литература

1. *Воронов, Н. В.* Советская монументальная скульптура. 1960–1980 / Н. В. Воронов. — Москва: Советский художник, 1984. — 224 с.
2. *Светлов, И. Е.* О советской скульптуре. 1960–1980-е: очерки / И. Е. Светлов. — Москва: Искусство, 1984. — 248 с.
3. *Серафимова земля.* Мемориальный комплекс «В память погибшим 4 июня 1988 года» // Серафим. рф: [сайт]. — URL: <https://серафим. рф/media/audioguides/monuments/68> (дата обращения: 15.02.2024).

УДК 738.5:730:7.027:7.036:7.038 (=131.1)

А. Д. Маполис

Москва, Россия

Ассоциация искусствоведов

**СИМВОЛИКА И СИМВОЛИЗМ СКУЛЬПТУРНЫХ
КОМПОЗИЦИЙ «АРДЕА ПУРПУРЕА / РЫЖАЯ ЦАПЛЯ»
МАРКО БРАВУРЫ**

Статья посвящена творчеству итальянского художника Марко Бравуры (р. 1949), чьи работы входят в постоянную экспозицию Музея искусства города Равенна. Бравура принадлежит послевоенному поколению равеннских мозаичистов, искусство которых отмечено свободой в использовании материалов, в совмещении техник и в выборе темы. История создания скульптур «Рыжая цапля» («Ardea Purpurea»), реализованных в Бейруте (Ливан, 1999), Равенне (Италия, 2004), Тарусе (Россия, 2024), раскрывает подробности создания проектов международной группой студентов под руководством Марко Бравуры.

Ключевые слова: монументальное искусство, скульптура, итальянская мозаика, «Ардеа Пурпуреа / Рыжая цапля», Марко Бравура

Anna D. Mapolis

Moscow, Russia

Association of Art Historians

**SYMBOLS AND SYMBOLISM OF «ARDEA PURPUREA»
SCULPTURES BY MARCO BRAVURA**

The article is dedicated to the art of Italian artist Marco Bravura (born in 1949), his works are displayed in the permanent exhibition of MAR museum in Ravenna. Bravura belongs to the postwar generation of contemporary Italian mosaic artists, whose artistic research is characterized by wide range of materials and technics, as well as thematic. The article describes the history of creation of «Ardea Purpurea» — a series of sculptural monuments located in Beirut, Lebanon 1999, Pavenna, Italy 2004, and Tarusa — 2024, work in progress.

Key words: monumental art, sculpture, Italian mosaics, Ardea Purpurea, Marco Bravura

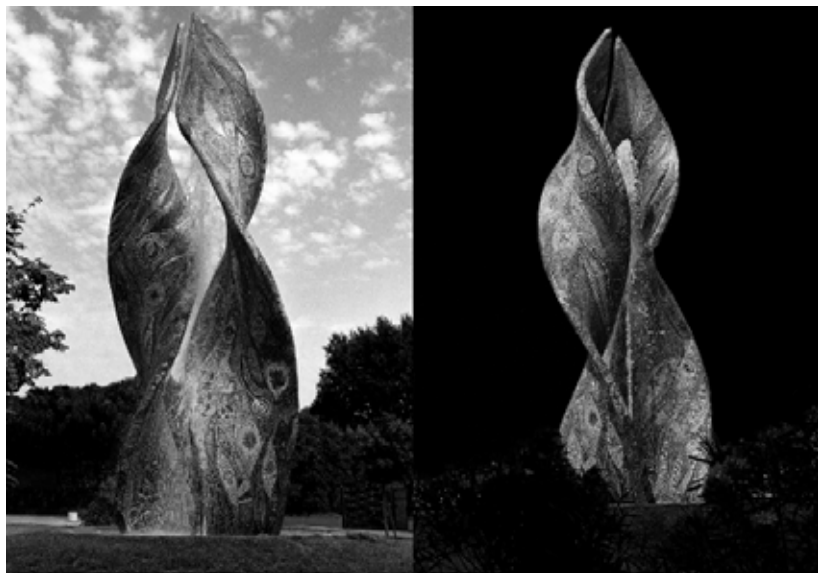
В 1998 г. Итало-ливанская ассоциация обратилась к итальянскому художнику Марко Бравуре с предложением создать скульптуру для Бейрута — столицы Ливана, где только что закончилась продолжительная гражданская война. Эта скульптура была призвана символизировать прекращение военных действий, воцарение мира и начало нового исторического этапа в развитии Ливана.

Марко Бравура родился в Равенне, учился в Равеннском художественном лицее, в Венецианской Академии искусств, а по окончании занимался живописью, жил и выставлялся в Венеции. Художник обратился к монументальному искусству и мозаике в начале 1980-х, когда это было максимально далеко от того, что было принято называть современными практиками, а основные выставочные площадки презентовали арте-повера, концептуальное искусство, перформансы и другие практики постмодерна. Такая расстановка сил не смутила амбициозного художника, что вскоре принесло свои плоды: любовь Бравуры к мозаике, его глубокое и профессиональное знание технологий и истории позволили сформировать свою нишу в современном художественном ландшафте, в которой ему нет конкурентов по сей день. С начала 1980-х Бравура создает проекты для современной городской среды — фонтаны и скульптуры, большая часть которых установлена на побережье Средиземного моря. Художник предложил современному зрителю новый подход к художественному осмыслению общественного пространства, в основе которого природа как отправная точка для разработки художественно образа, как источник вдохновения, как единственный стандарт красоты и гармонии и как нравственный камертон, определяющий художественные качества проектов. Не копируя природу впрямую, Бравура сохраняет натурное видение, обогащая изысканной декоративностью взятую за основу образа природную модель. Конец XX века в творчестве Бравуры отмечен крепкой дружбой с итальянским мыслителем, драматургом, писателем и поэтом Тонино Гуэррой, в соавторстве с которым были созданы, в числе прочих, фонтан «Бабочка» и фонтан «Ковер-самолет».

История создания фонтанов «Ардеа Пурпуреа», или «Рыжая цапля» (ил. 1), началась в 1998 г., когда в рамках реализации проекта «Дорога дружбы»¹ Филармонический оркестр Равенны под управлением Риккардо Мутти выступил во вновь обретшем мир Бейруте, столице Ливана. Тогда же президент Равеннского музыкального фестиваля Кристина Мутти озвучила инициативу создания монумента, который ознаменует воцарение мира на земле, где на протяжении семнадцати лет проливалась кровь. Итало-ливанская ассоциация поддержала эту идею и решила установить современную композицию в центре Бейрута. Заручившись поддержкой дипломатических миссий обеих стран, Ассоциация приступила к воплощению этого плана создания первого монумента, построенного в мирное время. Вскоре Ассоциация пригласила равеннского художника-мозаичиста Марко Бравуру стать автором скульптуры и фонтана. Почему именно мозаика? Бесспорно, по справедливому замечанию Филиппа Даверио, «свежесть цветного стекла мозаики бросает вызов старению и время от времени возрождается и возрождает»².

1 Ravenna Festival: [сайт]. — URL: <https://www.ravennafestival.org/ravenna-festival-1998-ixedizione-2/> (дата обращения: 03.02.2024).

2 Даверио, Ф. *Diamonds Are Forever // Bravura, M. Ardea Purpurea.* — Milano: Skira, 2019. — С. 112.



Ил. 1. Фонтан «Ардеа Пурпура», или «Рыжая цапля». Марко Бравура

Что же могло стать символом воцарившегося мира? Что могло воплотить желание людей жить спокойной жизнью, а вместе тем, олицетворять их надежду на счастливую жизнь в будущем? Нельзя было проигнорировать и тот факт тысячелетней истории обитания людей на этой земле. Здесь оставили свой след все культуры, начиная от Шумерской цивилизации. А религиозный состав современных зрителей включал представителей всех мировых религий. Учесть все эти аспекты, точно попасть в тему и найти адекватный образ для ее воплощения стало главной задачей автора. В поисках вдохновения Бравура обратился к мифологии, и вскоре он утвердился в мысли, что основой художественного решения станет птица Феникс.

Образ птицы, которая умирает и возрождается из пепла, часто встречается в мифах и сказаниях разных народов. Ее изображения встречаются в греческих и римских настенных росписях. Другими известными мифологическими существами, вдохновившими Бравуру, стали исламский Анка — символ вечной жизни, мудрости, величия и могущества; китайский Феньхуан, японский Хо-о, славянские Феникс и Жар-птица. Собирательный образ птицы, воскресающей из пепла, как нельзя лучше подходил для воплощения замысла о возрождении Ливана после долгих лет войны.

Формальное решение родилось у Бравуры сразу: две спирали, закрученные по вертикальной оси, символизируют крылья птицы. Восставая

из пепла, Феникс взмывает ввысь — так же и ливанский народ переживал в тот момент возрождение и заново отстраивал уничтоженную войной страну. Непреодолимая и известная во все времена жажда разрушения неминуемо сменяется фазой созидания. И эти циклы — разрушения и созиданий — на протяжении веков сменяют друг друга. Так происходило на этой земле и во времена финикийцев, и во времена Римской империи, и в Средневековье, происходит и в новейшей истории. Движение ввысь от земли в небо, по спирали, воплощает смену жизненных циклов, утверждая победу жизни над смертью, победу мира и добра над разрушением и энтропией.

Предложение итальянского художника и рассмотренный на встрече в Бейруте макет скульптуры был согласован с небольшими корректировками, и власти города предложили *Rue Verdun*³ как место для установки фонтана. Пропорции площади и стоящего рядом отеля Рэдиссон подсказали правильный размер — высота 6 метров, диаметр основания 6 метров. Было решено создавать скульптуру в Италии и затем транспортировать в Бейрут.

Архитектором проекта выступил Ромео Гаспари. К работе в мастерской Марко Бравура пригласил молодых мозаичистов — студентов Регионального центра профессионального образования в Равенне⁴. Оформлением «крыльев» Феникса должно было стать красочное «лоскутное» полотно, в которое органично вплетались символы и образы разных народов и культур: всех, кто оставил свой след на ливанской земле за всю историю человечества. Таким образом, идея мира, в его пространственном и временном прочтении, получала свое физическое воплощение через соседство и содружество тех, кто жил, живет и будет жить здесь. Мирное и гармоничное соседство финикийских, арабских, христианских символов призвано подтвердить для каждого, кто видит скульптуру, что период вражды остался в прошлом, и настало новое время мира и дружбы. Состав студентов, приглашенных к работе, был международным — Япония, Франция, Голландия, Германия, Бразилия, Италия, — что подсказало Марко Бравуре идею организовать что-то вроде джазовой оркестровой импровизации, или, по словам Даниэле Астролого, «работы хора, которая требует управления внимательного, но не ограничительного»⁵. Для студентов было сформулировано техническое задание и параметры, в рамках которых они должны работать, но конкретное решение — и фактическое, по выбору символов, и колористическое, и ритмическое — оставалось на усмотрение студентов. Все надписи, которые украшают поверхность

3 Dunes Centre, Verdun Street Beirut 13 5904 LB, Beirut, Lebanon

4 Centro Provencale per Formazione Professionale

5 Mosaico e il futuro delle scuole e dell'arte. A cura di Umberto Trame // Astrologo Abadal, Daniele. Marco Bravura. Homo liber. — Bologna: Bologna University Press., 2022. — Vol. 2. — P. 456. — Перевод автора.

скульптуры, мозаичисты создавали на своих родных языках. В полотно также интегрированы четыре важных слова: «Слава правде» на санскрите, «Добродетель» на японском, «Свобода» на арамейском и «Знание» на древнегреческом, которые «демиург Бравура взял из древних языков и возродил в своем творении»⁶, — пишет Лука Маджо. Конечно, в ходе работы Марко ежедневно следил за работой мастерской. При необходимости, он направлял движение мысли и подсказывал практические решения каждому из своих подмастеров, чтобы в итоге была возможность составить из реализованных фрагментов гармоничный и цельный образ. Непрямой набор позволял художественному руководителю корректировать и исправлять ошибки, если они встречались. Работа прямым набором непосредственно на поверхности скульптуры велась только Марко Бравурой и его дочерью Душаной Бравурой.

Реализация скульптуры в Равенне продлилась шесть месяцев. Скульптура из двух частей была упакована и покинула порт Равенны в конце июня 1999 г. Через месяц она прибыла в Бейрут.

В ноябре 1999 г. скульптура «Рыжая цапля» — «Ардеа Пурпуреа» — была открыта на улице Верден в Бейруте. На тожественной церемонии присутствовали автор — художник Марко Бравура; директор Итало-ливанской ассоциации Раймон Нахаз; президент Равеннского фестиваля Кристина Мутти; посол Италии в Ливане Джузеппе Кассини; директор Итальянского института в Ливане Джерландо Бутти; представители министерства культуры Ливана. Открытие прошло на высочайшем уровне, было широко освещено в прессе и очень тепло принято жителями Бейрута. Сегодня можно утверждать, что спустя двадцать пять лет значение композиции только возрастает. Но уже тогда, в 1999 г., стало очевидно, что скульптура «Ардеа Пурпуреа» в Бейруте — это только первый элемент большого замысла, который должен иметь свое продолжение в Европе.

Сразу по возвращении в Равенну Бравура начал думать о скульптуре «Ардеа» для Италии, и практические шаги к ее реализации были незамедлительно предприняты. По обращению президента Равеннского фестиваля Кристины Мутти муниципалитет Равенны выбрал место расположения итальянского Феникса — Площадь Сопротивления⁷, которая находится в центре Равенны на границе старого города. Вновь поддерживаемая Итало-ливанской ассоциацией, скульптура метафорически соединила Бейрут и Равенну, Италию и Ливан. Место расположения итальянского варианта — просторное, открытое, наполненное воздухом и светом — позволяло и предполагало увеличить масштаб скульптуры до десяти метров.

Для реализации равеннской скульптуры художник также заручился поддержкой студентов Регионального центра профессионального обра-

6 Маджо, Л. Фонтан Ardea Purpurea: слова, обращенные к свету // Bravura, M. Ardea Purpurea. — Milano: Skira, 2019. — С. 117.

7 Piazza Resistenza, 125, 48121 Ravenna RA, Italy

зования в Равенне, но — это были уже другие студенты. Команда опять была интернациональной, и идея интеграции символики и письменности разных культур сохранилась. Несмотря на увеличение масштаба композиции вдвое, работа была произведена в рекордные шесть месяцев, и летом 2004 г. состоялось торжественное открытие монумента для широкой публики. «Открытие в Равенне фонтана *Ardea Purpurea* ознаменовало возведение второй “опоры” воображаемого моста дружбы, соединяющего два берега Средиземного моря»⁸, отметили организаторы Равеннского фестиваля. Освещенное встроенными фонарями в ночное время и сияющее в лучах солнечного света, произведение очень полюбилось и жителям Равенны, и приезжающим в город многочисленным туристам. Особую прелесть создает постоянное движение воды, которая взмывает почти до верхней точки произведения. Изысканная декоративность и красочность произведения, гармония формы, цвета и света позволила итальянскому искусствоведу Даниэле Астрологу отметить рождение этого фонтана как факт «реконкисты красоты»⁹.

Последним произведением цикла, о котором пойдет речь, стал третий вариант скульптуры, задуманный и реализуемый в настоящее время в Тарусе. Работа предназначена для экспонирования во внутреннем пространстве, поэтому ее размеры — самые камерные (три метра) среди всех скульптур «Ардеа Пурпура». Форма из двух плоскостей, закрученных по спирали вокруг центральной оси, устремляется вверх. Декор поверхности сохраняет прежний антиминималистический характер, очень яркий, нарочито декоративный, пряно-восточный. Но теперь скульптура не несет на своей поверхности ни символов, ни надписей. Бравура выносит на суд зрителя свой вариант необарокко. Его скульптура состоит из декоративных сегментов (фрагментов), свободных от прямых цитат и ассоциаций и позволяющих остро проживать заложенный автором эмоциональный заряд, который художник передает через ритмы и колористические решения. Итальянский искусствовед Линда Книффитс отмечает, что «так мозаика становится ларцом, из которого можно извлечь сокровища здесь и сейчас: она не просто роскошное покрытие величественных архитектурных декораций, придающая заманчивую пышность объекту, а живая материя, обладающая оригинальными формами»¹⁰.

История птицы Феникс, возрождающейся из пепла, будет рассказана снова на предстоящей выставке Бравуры в Казани летом 2024 г. Галерея современного искусства, входящая в состав Государственного музея

8 Равеннский фестиваль. Музыка и мозаика // Bravura, M. *Ardea Purpurea*. — Milano: Skira, 2019. — С. 119.

9 Mosaico e il futuro delle scuole e dell'arte. A cura di Umberto Trame // Astrologo Abadal, Daniele. Marco Bravura. *Homo liber*. — Bologna: Bologna University Press., 2022. — Vol. 2. — P. 457. — Перевод автора.

10 Книффитс, Л. Фонтан *Ardea Purpurea*: за археологию настоящего // Bravura, M. *Ardea Purpurea*. — Milano: Skira, 2019. — С. 114.

изобразительных искусств Республики Татарстан в Казани, организует масштабную выставку современной мозаики летом 2024 г. Не только три этажа музейного пространства, но и сама Казань станет выставочной площадкой для презентации современных произведений итальянских и русских художников, так как в центральных парках города и на его площадях предполагается размещение скульптур Марко Бравуры и Душаны Бравуры. А «Ардеа Путпуреа» — птица Феникс, родившаяся в мастерской итальянца на берегах Оки — впервые расправит свои крылья в выставочных залах казанского Музея.

Литература

1. *Accademie patrimoni di Belle Arti* / a cura di Giovanna Cassese. — Roma: Gangemi Editore, 2013. — 415 p.
2. *Bravura, M. Ardea Purpurea* / M. Bravura. — Milano: Skira 2019. — 124 p.
3. *Il Mosaico e il futuro delle scuole e dell'arte* / a cura di Umberto Trame. — Bologna: Bologna University Press., 2022.
4. *Монтесума. Фонтана. Мирко: скульптура и мозаика: от Фонтаны до Пьетро Д'Анджело: метаморфозы тессеры в XX–XXI вв. в итальянской скульптуре.* — Milano: Silvana Editoriale, 2017.

УДК 730:001.895:004 (510)

Бинсянь У

Чэнду, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Чжан Минцзы

Датун, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Чжан Хуа

Чунцин, Китай

Чунцинский педагогический университет, Чунцинская ассоциация
традиционной культуры

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ СКУЛЬПТУР В СОВРЕМЕННЫХ ГОРОДАХ КИТАЯ

Традиционная китайская скульптура имеет богатое историческое наследие, но современная концепция городской монументальной скульптуры представляет собой совершенно новое явление. Это характеризуется не только культурной традицией, но и определяется социальной структурой древнего Китая. Вторжение зарубежных колониальных стран в XIX в. пассивно интегрировало Китай в современную городскую модель западной культуры, вследствие чего в Китае появились современные городские монументы. Благодаря интеграции и толерантности, развитию глобальной политической экономики, тенденциям времени, в которых доминировала западноевропейская культура, они стали объектом изучения китайских художников, которые продолжают вводить новации в процесс развития современного искусства. Прогресс китайских промышленных технологий стал популярен во всем мире и повлиял на технологическую трансформацию современной монументальной скульптуры Китая.

Ключевые слова: монументальная скульптура Китая, эволюция пластического языка, традиции и новаторство, скульптура в городском пространстве, современные тенденции развития монументальной скульптуры

Bingxian Wu
Chengdu, China
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Zhang Mingzi
Datong, China
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Zhang Hua
Chongqing, China
Chongqing Pedagogical University, Chongqing Association of Traditional
Culture

THE TECHNOLOGICAL TRANSFORMATION OF MONUMENTAL SCULPTURES IN MODERN CITIES IN CHINA

Traditional Chinese sculpture has a rich historical heritage, but the modern concept of urban monumental sculpture is a completely new phenomenon. This is not only a characteristic of cultural tradition, but also determined by the social structure of ancient China. The invasion of Western colonial countries in the 19th century passively integrated China into the modern urban model of Western culture, and modern urban monumental sculpture was born in China. Thanks to the integration and tolerance of the global political economy, the trends of the time, which were dominated by Western culture, have become the object of study of Chinese artists, and they continue to innovate the development of modern art. The progress of Chinese industrial technology has become popular throughout the world as «Made in China», and also influences the technological transformation of China's modern monumental sculptures.

Keywords: monumental sculpture of China, evolution of plastic language, traditions and innovations, sculpture in urban space, modern trends in the development of monumental sculpture

В 80-е г. XX в. процесс глобализации мировых архитектурно-художественных практик актуализировал в Китае идею средового подхода к организации городских пространств. По сути, китайский город стал местом, где здоровый прагматизм, технологичность и эстетика сформировали благоприятную среду для трансляции общегосударственных социально-идеологических программ. На этом пути одним из важнейших инструментов воздействия на общество стали произведения монументальной пластики.

Важно подчеркнуть, что монументальная скульптура в пространственной среде современного китайского города — явление сравнительно новое, обусловленное тенденциями культурной «вестернизации» Китая в XIX в. И, тем не менее, «молодость» явления не стала препятствием для его изучения западными и китайскими социологами, искусствоведами, культурологами. Напротив, в последние годы мы наблюдаем значительный

интерес к вопросам образно-стилевого, композиционного и жанрового своеобразия произведений современной китайской пластики. Однако при всем разнообразии публикаций на эту тему проблема эволюции пластического языка китайской монументальной скульптуры в современных городах КНР так и не стала основным предметом исследовательского анализа.

В связи с этим актуальность исследования определяется возрастающей ролью китайской монументальной скульптуры в создании новой художественной образности современного города, а также недостаточной степенью изученности данной проблематики в историографии.

1. Появление западной скульптуры в Китае

Как свидетельствуют письменные источники, со времен династий Цинь и Хань и до конца династии Цин в Китае практически не создавалась мемориальная скульптура ввиду запрета на идолопоклонство [2, с. 60]. Единственное, в чем в той или иной степени выражалась коммеморативная практика была резьба на гробницах, которая, однако, была направлена не на объективное отображение реальности, а на воплощение пожеланий теократии, царства или простых людей.

Появление и развитие монументальной скульптуры в Китае в том виде, в котором она существовала в европейской художественной традиции, было обусловлено усилением межкультурных связей с Западом, эксплицитированных «Опиумной войной» 1840 г. Тогда западные державы получили концессию на строительство в Китае городов в западном «стиле». В план реновации входило не только обновление архитектурного облика китайских городов, но и возведение мемориальных скульптур в память о погибших во время колониального грабежа: «Памятник из красного камня» (1862), «Бронзовая статуя Бродера» (1870), «Памятник Макару» (1892) и «Памятник Илдису» (1896), и другие городские монументальные скульптуры. По окончании Первой мировой войны культурная «интервенция» Запада повторилась, оставив после себя памятники погибшим на войне солдатам, например: «Памятник европейской военной победы», «Монумент мира», установленный французами в Тяньцзиньской концессии, а британцами в Шанхайской концессии. Эти мемориальные скульптуры не только познакомили китайских мастеров с традициями академической школы, но и во многом изменили эстетическое сознание китайской нации, актуализировав проблемы создания нового языка монументальной пластики.

2. Обучение за границей на Западе

Ключевой стратегией овладения опытом западноевропейского реализма стали поездки за границу в 1872–1875 гг. Однако настоящий переворот в сознании китайской интеллигенции произошел в рамках «Движения 4-го мая» (1919), ориентированного на переосмысление национальных традиций и усвоение западноевропейских социальных и культурных идей. Линь Фэнмянь в манифесте на Большом Пекинском художественном собрании писал:

«Долой традицию копирования!
Долой искусство аристократического меньшинства!
Долой антисоциальное искусство, оторванное от масс!
Долой творческое искусство, которое олицетворяет время!
Долой искусство, которым могут поделиться все люди!
Долой народное искусство, стоящее на распутье!» [6, р. 44].

В общей обстановке «вестернизации» наступает третья волна обучения за рубежом. Многие молодые художники были отправлены в университеты и академии искусств Франции, Бельгии и других стран. Обучение в Европе расширило традиционный инструментарий китайского художника, внесло в привычный репертуар тем и мотивов новые идеи, новые формы и средства художественной выразительности. Как отмечает Сунь Лунбэнь, «в эти годы происходит становление монументальной скульптуры, расширяются её жанровые границы, появляются новые типы памятника — портретный и памятник-монумент» [5, с. 13]. Кроме того, искусство приобретает социальную окраску, становится выразителем общенародных настроений. Все чаще художники обращаются к сюжетам текущей исторической действительности, разрабатывают гражданские темы, воспринимаемые как отклик на революционные, демократические преобразования. В этот период значимый вклад в становление монументальной скульптуры внесли Ли Цзиньф, Цзян Сяоцзянь, Лю Кайцюй, вернувшиеся в Китай из Европы. Их усилиями традиции западноевропейского реализма постепенно интегрируются в искусство Китая.

Так, Цзян Сяоцзянь во времена Китайской Республики создал большое количество мемориальных скульптур. В начале XX в. металлургическая промышленность Китая была практически на нуле. Цзян Сяоцзянь нашел в Шанхае небольшую частную мастерскую по литью чугуна. Он преобразовал мастерскую в студию бронзового литья скульптур, которая стала первой в Китае современной компанией по литью бронзы.

Лю Кайцюй после возвращения в Китай в 1933 г. занимался в основном преподаванием. Пик его славы пришелся на годы Антияпонской войны (1937–1945). Создав памятники героям, погибшим в Антияпонской войне, он зарекомендовал себя как блестящий скульптор. После освобождения Нового Китая он руководил работой по созданию «Памятника народным героям», а также другими крупными монументальными проектами в Новом Китае.

3. Учеба в Советском Союзе

Развитию китайской монументальной скульптуры способствовало и установление дипломатических отношений между Китаем и Советским Союзом в 1950-х гг. [3]. Помимо высокого мастерства скульпторов, создание городских скульптур требовало и экспансии промышленного производства. Когда в 1949 г. закончилась Гражданская война — экономика была практически нулевой [1]. 156 проектов помощи, запланированные Советским Союзом для Китая, заложили основу для всестороннего про-

мышленного развития. Что касается подготовки талантов, то лучшие китайские студенты получили возможность обучаться в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина и в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Среди первых были: Цянь Шаову и Дун Цзюя, в 1953–1959 и 1957–1963 гг. соответственно обучавшиеся в мастерской Келкина; Цао Чуньшэн и Ситу Чжаогуан в 1959–1966 гг., учившиеся в мастерской М. К. Аникушина. Эти и другие выпускники советских художественных вузов интегрировали академические традиции в традиционную китайскую культуру, создав стиль, который сочетает в себе импрессионистическую лепку и точное моделирование форм, внимание к натуре, ее форме, пропорциям, движению, конструкции и позе.

Одновременно с этим в Китай приглашаются известные советские скульпторы — преподаватели московских и петербургских учебных заведений — Л. Э. Кербель, Л. Д. Муравин, Н. Н. Клиндухов для руководства скульптурными мастерскими в Центральной академии художеств.

Период с 1949 по 1979 гг. был начальным этапом социалистического строительства Китая. В качестве материалов для создания монументальных скульптур часто использовали цемент, гипс и традиционные технологии обработки камня. Примером таких скульптур служат: «Хунвейбины, защищающие председателя Мао» (1962); революционная сценическая скульптура «Двор для сбора арендной платы» в уезде Дайи, Сычуань (1965); Тибетские сценические скульптуры «Гнев крепостного» (1974). Кроме того, из цемента были отлиты такие работы, как «Создание гор и разделение вод» (1960), большинство великих портретов Мао Цзэдуна, воздвигнутых крупными учреждениями и школами по всей стране.

Советский проект помощи Китаю позволил добиться технологического прорыва в промышленном производстве, металлургии, химической промышленности, обработке цветных металлов и добыче полезных ископаемых [4]. Это расширило возможности городской монументальной скульптуры, сделав ее созвучной эре технологических достижений. В этот период с использованием мрамора, гранита, бронзового литья и других материалов были построены главный «Национальный памятник народным героям», «Мемориальная статуя Мао Цзэдуна» в Китайском военном музее и памятник «Помощь Советского Союза Китаю».

Монументальная скульптура «Весна, лето, осень и зима» для моста через реку Янцзы в Чунцине, завершенная в 1984 г., является знаковым событием в трансформации технологии строительства городских скульптур в Китае. Поскольку мост приподнят, использование камня и металла в памятнике было невозможно. Решением стало применение устойчивого к коррозии, высокопрочного и, в то же время, очень легкого материала — алюминия, изготавливаемого на Юго-Западном государственном алюминиевом заводе. Предшественник Southwest Aluminium был одним из 156 проектов, которым Советский Союз помог Китаю в ходе

первой пятилетки. Успех мемориала «Весна, лето, осень и зима» стал первым случаем использования добычи цветных металлов в создании скульптурного искусства в Китае, расширившим горизонты творческого воображения китайских скульпторов.

4. Перспективы технологии монументальной скульптуры в современных городах Китая

Конец XX столетия потребовал от китайских скульпторов обновления пластического языка монументальной пластики и его соответствия идее средового подхода. Теперь эстетика новой городской среды должна была решаться в соответствии с феноменологией современного художественного сознания, опираться на новые способы преобразования духовного мира человека и его окружения. В связи с этим важным становится не только репрезентация социально-значимых идей и сюжетов, но и формирование ландшафта городской среды, предоставляющей зрителю возможности для самоопределения.

Так, в 1982 г. на заседании Союза Художников Китая было поддержано «Предложение по созданию средовой скульптуры в ключевых городах КНР», повлекшее за собой установку монументальных памятников, ориентированных на потребности общества в открытости. Другой характерной особенностью китайской градостроительной культуры становится создание «скульптурных аллей», расположенных вдоль улиц и крупных магистралей, а также парков скульптуры — специализированных рекреационных объектов, направленных не только на создание благоприятных условий для работы скульпторов из разных стран, но и формирование особой среды для развития публич-арта в черте города.

Заключение

Через колониальную эпоху зарубежных держав китайцы пережили время, когда Китайская Республика заимствовала эстетику западного искусства, пережили эпоху, когда Китай и СССР объединяла общая идеология, в том числе в области культуры и искусства. Китайские мастера в своем творчестве постоянно исследуют сочетание восточной и западной культур. С усилением национальной мощи Китая и развитием китайских промышленных технологий, в настоящее время «Сделано в Китае» постепенно стало объектом мирового внимания. Сегодня цифровые технологии стали самой актуальной темой для молодого поколения Китая, а интеллектуальные цифровые технологии широко используются в скульптурном искусстве. Очевидно, что в ближайшем будущем, благодаря развитию китайской культуры и искусства, «Создано в Китае» также станет культурным достижением, разделяемым людьми во всем мире.

Сегодня китайская монументальная скульптура не ограничивается поиском новых форм и жанров. Она направлена на установление взаимодействия между архитектурно-художественными, пространственно-культурными и социокультурными факторами современного города. Коммеморативная скульптура в пространственной среде современных

китайских городов сделала новый виток — от нарратива революционного реализма к теме, более близкой к реальной жизни народа.

Литература

1. Александрова, М. В. Экономика Северо-Восточного Китая и советская помощь КНР в 50-х годах XX века / М. В. Александрова // Китай в мировой и региональной политике: история и современность. — Москва: ИДВ РАН, 2013. — Вып. XVIII. — С. 331–338.
2. Ван Фан. Этапы и особенности развития китайской монументальной скульптуры / Ван Фан // Человек и культура. — 2023. — № 1. — С. 60.
3. Китайская Народная Республика в 1950-е годы: сборник документов: в 2 томах / под ред. В. С. Мясникова. — Москва: Памятники исторической мысли, 2009. — Т. 1: Взгляд советских и китайских ученых.
4. Романова, Г. Н. Москва — Пекин ... Экономическая помощь Советского Союза Китаю в выполнении первого пятилетнего плана 1953–1957 гг. и формировании индустриальной базы Северо-Востока КНР / Г. Н. Романова // Россия и АТР. — 2000. — № 4. — С. 74–85.
5. Сунь Лунбэнь. Современные тенденции развития средовой скульптуры: дис. ... канд. искусствоведения / Сунь Лунбэнь. — Санкт-Петербург, 2009.
6. Lin Fengmian. Manifesto at the Great Beijing Art Meeting / Lin Fengmian. — [S. l.: s. n.], 1917.

УДК 738.4:74.01/.09:378.147 (470)

Б. Н. Клочков

Екатеринбург, Россия

Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алфёрова

ГОРЯЧИЕ ЭМАЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

История появления и развития мастерских горячих эмалей на кафедрах монументально-декоративного искусства художественных ВУЗов. Становление техники горячих эмалей как метода освоения студентами-монументалистами материала, позволяющего расширить и дополнить учебный процесс, стать участниками выставок и симпозиумов наряду с профессионалами.

Ключевые слова: горячие эмали, монументальное искусство, образовательный процесс, Е. Матько, Н. Вдовкин, А. Карих, А. Талашук

Boris N. Klochkov

Ekaterinburg, Russia

Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Alferov

HOT ENAMELS IN THE WORK OF MODERN MONUMENTAL ARTISTS

The history of the emergence and development of hot enamels workshops in the departments of monumental and decorative art of art universities. The formation of the hot enamels technique as a method for students-monumentalists to master material that allows them to expand and supplement the educational process, to become participants in exhibitions and symposiums along with professionals.

Keywords: hot enamels, educational process, E. Matko, N. Vdovkin, A. Karikh, A. Talashchuk

Введение

Эмальерное искусство традиционно для русского и советского искусства и, несмотря на свою древность, оно молодо и современно. Сейчас, когда обнаруживается все возрастающая тяга и интерес к прикладному искусству, эта художественная техника и ремесло заново обретает популярность [5, с. 248].

Постараемся рассказать об истории становления этого вида искусства и опыте применения его в учебном процессе, о создании художественной

мастерской, которая объединяет педагогов и студентов в совместном творчестве и выставочной деятельности.

Теория

Начало расцвета освоения горячей эмали художниками-монументалистами России положили международные симпозиумы эмальеров в Кечкемете (Венгрия), Лиможе (Франция), Дзинтари (Литва), Ярославле, Ростове Великом, Минеральных Водах, проходившие в 90-е гг. XX века.

Распад СССР, системы художественных фондов, отсутствие централизованных государственных заказов, а по сути работы — в связи с этим образовалась «творческая пауза». Благодаря симпозиумам появилась возможность объединить ведущих художников-монументалистов бывшего СССР, знакомых по творческим дачам «Сенеж», «Челюснинская», вокруг этой новой «старой» уникальной изобразительной техники. Создавалось новое направление — горячие эмали как самостоятельное, «самоценное» искусство. Симпозиумы, поездки, выставки, совместная работа в России, Европе, обмен опытом, секретами мастерства, находками в технологии, приемах работы создавали уникальное явление «Современная горячая эмаль России», а появление центров, объединений, школ признанными мастерами сделало этот вид изобразительного искусства очень популярным.

Практика горячей эмали, обратившаяся к станковизму, призвала к себе многих профессиональных художников, ранее работавших в других жанрах и видах прикладного искусства, в станковой и монументальной живописи, дизайне и архитектуре. Новые принципы пластических решений и пространственных построений, предложенные и освоенные художниками-эмальерами, содействовали рождению союза декоративного и живописного начал, прикладного и станкового искусств. Они подарили горячей эмали колористическую тонкость акварели, дисциплину графики, многоцветность русского лубка, композиционную завершенность витража [1, с. 8].

В 1991 году я руководил большой группой монументалистов России, собравшихся на творческой даче «Горячий ключ». Был среди них и Николай Вдовкин из Минеральных Вод. Он привёз муфельную печь, краски, инструменты и увлек нас всех эмалями. На следующий год он собрал нас у себя в селе Побегайловка. Это стало началом создания творческого союза известных художников-монументалистов: Н. Вдовкин, А. Карих, Е. Матько, как и я, окончили «Строгановку» (Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)); А. Талашук, Л. Малышева, Г. Лиховид, О. Лысенкова — «Мухинку» (Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной). Они образовали костяк Международного творческого центра «Эмали», который был создан в 1992 г. в Ярославле. Его возглавил энтузиаст и подвижник, известный живописец и монументалист Александр Карих. За 20 лет было проведено более 100 выставок в стране и за рубежом (в России, Германии, Австрии, Испании, Италии, Японии и т. д.) (ил. 1).



Ил. 1. Б. Клочков, А. Карих, Н. Вдовкин, А. Талашук

В 2000 г. на «Первой Уральской выставке декоративного искусства» с участием мастеров Европы и ближнего зарубежья в Екатеринбурге, наряду с достижениями в различных жанрах ДПИ (скульптура, керамика, гобелен, батик, ювелирное искусство и т. д.), впервые на Урале были широко показаны произведения в технике горячих эмалей художников России и зарубежья. Я стал автором идеи и главным художником этой выставки. Мне удалось привлечь к участию в ней моих друзей — ведущих эмальеров России, показать все самое лучшее, созданное за 10 лет существования международного творческого центра «Эмалис». Это стало заметным событием в культурной жизни нашего города. Многие уральские художники стали осваивать этот уникальный материал. И на выставках самого разного уровня всегда присутствуют работы, выполненные в технике горячих эмалей.

Художественное эмалирование — одна из самых долговечных техник живописи, свободное владение которой бесспорно необходимо современному художнику декоративного и монументального искусства [2, с. 47].

В 2004 г. я начал работать доцентом кафедры монументально-декоративного искусства Института изобразительных искусств Уральской государственной архитектурно-художественной академии (преподавал академический рисунок и композицию на 5–6-х курсах, руководил дипломными проектами). В том же году организовал мастерскую горячих эмалей, в которой знакомил студентов и педагогов Академии с этой техникой.

Горячая эмаль — элитарный и дорогостоящий вид искусства, сохраняющий на века изначальную звонкость и прозрачность цвета. Живопись

на металле уникальна и сложна по технологии: обработка металла, приготовление красок на основе стекловидной массы и окислов металлов, изучение их свойств и порядка нанесения слоёв, рассчитанный по секундам обжиг в печи при температуре 800–850 градусов. Случается, одну работу приходится обжигать десятки раз, пока не получишь желаемый результат. Студенты с интересом осваивают технику горячих эмалей, которая широко используется в оформлении интерьеров, в создании монументальных панно, картин, скульптур, gobеленов и т. д.

Итог практического обучения — создание законченных произведений, которые мы показываем на выставках самого высокого уровня. Помимо всего этого — профессиональное изучение основ композиции, рисунка, цвета.

Большую помощь и поддержку оказывает руководство Института изобразительных искусств и Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алфёрова (УрГАХУ) в предоставлении мастерской для занятия эмальями, создании материальной базы, проведении выставок. Ежегодно мы отправляем студентов на различные симпозиумы по горячим эмальям, в том числе, и в Международный творческий центр «Эмалис» (г. Ярославль). Там они вместе, за одним столом с ведущими эмальерами России, осваивают сложнейшую технологию, учатся приемам, тонкостям работы с материалом. Идет уникальный образовательный процесс.

Многие продолжают заниматься этим видом искусства, организуют подобные мастерские в своих ВУЗах.

У многих моих студентов уже во время учёбы в институте начинается творческая биография. Регулярно, с 2005 г., проходят выставки-отчёты мастерской горячих эмалей в зале УрГАХУ, других галереях и выставочных площадках города (ил. 2).

О достойном уровне работ говорит внушительный список основных выставок, на которые нас приглашали, многочисленные дипломы участников и лауреатов, имена наших студентов, педагогов в альбомах и каталогах, рядом с выдающимися мастерами России и Европы.

- Всероссийская выставка декоративного искусства «На радость вам», Москва, 2005 г.
- «Молодые художники России» (работы четырех наших студентов), ЦДХ, Москва, 2007 г.
- Международная выставка «Искусство, рожденное огнем», Музей истории камнерезного и ювелирного искусства. Екатеринбург, 2007 г.
- Региональная выставка «Молодые художники Урала», Челябинск, 2008 г.
- «Горячие эмали. Белые ночи», Санкт-Петербург, СПХПА им. А. М. Штигица, 2007 г.
- Региональная художественная выставка «Урал-Х», Челябинск, 2008 г.
- «Петропавловская крепость. Эмальерные фантазии», выставочный зал Иоанновского рavelина Петропавловской крепости, Санкт-Петербург, 2008 г.



Ил. 2. Афиша выставки мастерской горячих эмалей ИИИ УрГАХУ под руководством Б. Н. Клочкова

- «Эмальерные фантазии в галерее Зураба Церетели, Москва, 2008 г.
- Международная выставка «Эмаль. Петербургские встречи», СПХПА им. А. Л. Штигица, 2009 г.
- Выставка-отчет «5 лет работы мастерской горячих эмалей в УрГАХУ», где вместе с моими работами, студентов и педагогов нашего института были представлены эмали прославленных мастеров России и Германии: Алексея Талашука, профессора, президента СПГХПА им. Штигица, народного художника РФ, академика РАХ (Санкт-Петербург); Николая Вдовкина, профессора, народного художника РФ, академика РАХ (Минеральные Воды); Валентины Вдовкиной; Георгия Лиховида, заслуженного художника РФ (Ростов-на-Дону); Гертруды Ритманн-Фишер (Германия), Президента Международной ассоциации эмальеров (СКИ) и других известных эмальеров, 2010 г.

- Международная биеннале искусства эмали «Образы белых ночей» Санкт-Петербург, 2010 г.
- Международная выставка «Образы белых ночей» в Галерее искусств Зураба Церетели, Москва, 2010 г.
- «Горячие эмали» в здании Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации, Москва, 2010 г.
- Международная выставка, посвященная 1000-летию города Ярославля, Ярославль, 2010 г.
- Спецпроект «Мастерская горячих эмалей в ИИИ УрГАХА» на выставке дипломных работ художественных ВУЗов России в залах Российской Академии Художеств, 2011 г.
- Международная биеннале горячих эмалей «Солнце для всех», Санкт-Петербург, 2012 г.

«Современные художники-эмальеры, монументалисты сумели оторваться от исторически характерных для этой техники малых предметных форм. На выставках было представлено множество по-своему интересных произведений и творческих находок таких мастеров как: А. Талашук, А. Карих, Н. Вдовкин, Н. Яшманов, Б. Клочков, Г. Лиховид, С. Пономаренко, М. Бекетов, А. Мукушев, О. Лысенкова, И. Дьяков, Н. Кузмич, О. Зуева, Т. Киселёва, Э. Фокин, Л. Байцаева и молодых художников (Е. Клочкова, Г. Карих, Н. Акчурина, А. Хлыбов, У. Станкевич, Г. Бутуралиева)» [3, с. 6].

С 2005 г. на базе нашей мастерской я ежегодно провожу мастер-класс по горячим эмальям для студентов и педагогов из различных вузов России в рамках выставки-конкурса творческих работ «Архиперспектива», организуемой УрГАХУ с 2005 г. С 2015 г. к нам присоединилась и Российская академия художеств. За эти годы такое мероприятие стало очень популярным — каждый раз около 60 человек изъявляют желание познакомиться с уникальной техникой живописи на металле, историей и современным её развитием. Приходится проводить по 2 мастер-класса, где участники на практике создают небольшие картинки, украшения, которые они увозят с собой как сувениры.

Близкое общение увлеченных людей во время проведения мастер-классов развивает новые темы, техническое совершенствование искусства горячей эмали и, несомненно, способствует консолидации творческих идей вокруг академического центра эмальерного искусства — мастерской эмали кафедры монументально-декоративной живописи [4, с. 131].

В 2009 г. издан прекрасный альбом «Современное эмальерное искусство» (Санкт-Петербург). Это первое наиболее полное издание в России, где собраны произведения ведущих художников, работающих в этой уникальной технике, их достижения и школы. В альбоме помещен и мой материал о Мастерской горячих эмалей в Институте изобразительных искусств УрГАХУ, где я вместе со своими работами показал эмали своих студентов. Благодаря этому альбому и многим другим каталогам, буклетам, публикациям, наш УрГАХУ вписан в историю современного эмальерного искусства.

Вывод

На примере создания подобных мастерских я хотел показать, как можно образовательный процесс в учебных заведениях сделать интересным, привлекательным для студентов, соединить учебу и творчество.

Такая живая, непосредственная связь учебы и совместного практического, творческого участия учителя и ученика в современном художественном процессе повышает уровень подготовки студентов, делает их способными легко найти свой путь в жизни и искусстве, а горячая эмаль — продолжить творческое содружество на выставках, воплощая свои идеи в этом уникальном, популярном материале.

Литература

1. *Горбунова, Т.* Международная биеннале искусства эмали в Санкт-Петербурге: [каталог] / Т. Горбунова. — [Б. м.]: Арт-проект «Современная художественная эмаль», 2010. — 92 с.
2. *Зеркало мира: III Междунар. Биеннале искусства эмали, 16 мая — 10 июня 2017*: каталог / [сост. С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов, науч. ред. А. О. Котломанов]. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. — 184 с.
3. *Перфильева, И. П.* II Международная биеннале искусства эмали в Санкт-Петербурге: [каталог] / И. П. Перфильева. — [Б. м.]: Арт-проект «Современная художественная эмаль», 2012. — 132 с.
4. *Пономаренко, С. П.* Горячая эмаль: учебное пособие / С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов. — Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. — 172 с.
5. *Секисова, К. А.* Исторические аспекты развития горячей эмали на Дальнем Востоке / К. А. Секисова, Г. Г. Добрынина. — Владивосток: ВГУЭС, 2020. — С. 248–249. — URL: <file:///C:/Users/user/Downloads/nionc-2020-volume3.pdf> (дата обращения: 10.05.2023).

УДК 738.4 (=161.1) Selishchev

Я. А. Александрова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

М. А. СЕЛИЩЕВ — СВОБОДА МЫСЛИ И ЭКСПЕРИМЕНТ

На примере работ М. А. Селищева, одного из неординарных эмалиров России, предпринимается попытка показать безграничные возможности эмали в области синтеза материалов. Путем анализа работ, выполненных в период с 1990 по 2010 гг. автор показывает, что эксперимент и свобода мысли способствуют свершению открытий в технологии горячей эмали, несмотря на ее многотысячную историю.

Ключевые слова: М. А. Селищев, горячая эмаль, современная эмаль, синтез материалов

Yana A. Alexandrova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

MIKHAIL SELISHCHEV — FREEDOM OF THOUGHT AND EXPERIMENT

Using the example of the works of Mikhail Selishchev, one of the outstanding enamellers of Russia, an attempt is made to show the endless possibilities of enamel in the field of material synthesis. Analyzing the works performed in the period from 1990 to 2010, the author shows that experiment and freedom of thought contribute to the achievement of discoveries in the technology of fire enamel, despite its many thousands of years of history.

Keywords: Mikhail Selishchev, hot enamel, contemporary enamel, synthesis of materials

Михаил Александрович Селищев является одним из неординарных художников эмалиров России. Его работы отличают постоянный творческий поиск, смелые эксперименты с совмещением материалов. Также Михаил Александрович является создателем дома творчества «Хорс» на базе которого он проводит симпозиумы и выставки, в том числе по горячей эмали. Но несмотря на яркую творческую индивидуальность и активную организаторскую деятельность творчество М. А. Селищева практически не освещено в научной литературе. Существуют лишь автобиографичная книга, вступительные статьи в альбомах и каталогах выставок автором которых является сам художник.

Целью статьи является показать неограниченные возможности технологии горячей эмали на примере эмальерных работ Михаила Александровича Селищева.

ровича, акцентируя внимание на важности экспериментов, поисков как в области технико-технологических приемов, так и в синтезе материалов.

Актуальность статьи определяется отсутствием исследований, посвященных проблеме совмещения материалов в произведениях, выполненных в технике горячей эмали.

Михаил Александрович Селищев в технике горячей эмали начинает работать только с 1990 г. с того момента как поселился в одном из старейших эмальерных центров — Ростове Великом.

Предваряя анализ эмальерных работ Михаила Александровича Селищева, остановимся на нескольких фактах из его биографии, которые, возможно, во многом повлияли на его творческий путь, характер мышления.

Прежде всего отметим, что творчество, искусство было в жизни Михаила Александровича с рождения. Его отец — Александр Никифорович Селищев талантливый художник, основатель и первый директор художественной школы г. Ливны Орловской области, в которой учился и его сын. Если мы обратимся к творческим работам Александра Никифоровича, то увидим, что он любил экспериментировать с разными техниками. Среди его работ есть и живопись маслом, и линогравюра, и графические работы, выполненные акварелью и пастелью. Важно отметить, что в каждой из работ отца Михаила Александровича чувствуется любовь к изображаемому, интерес исследователя, стремление передать характер, настроение, поэтому все работы разные по техническим приемам, что характерно и для эмалей его сына — Михаила Александровича Селищева, в которых он свободно применяет различные технические приемы.

Следующий важный момент — обучение в Московском художественном училище имени 1905 г. на театральном отделении — отсюда возможно стремление к многоплановости, разноуровневости в творческих работах художника, о которых будет сказано позже.

И наконец — обучение в московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова (1984–1988 гг.) в мастерской монументальной живописи под руководством Клавдии Александровны Тутеволь, ученицы Дейнеки. Как отмечает М. А. Селищев — «Клавдия Александровна единственная ученица Александра Александровича Дейнеки, мастер не брал в свою мастерскую женщин»¹.

Как вспоминает художник: «В основу педагогического процесса К. А. Тутеволь ставила прежде всего дисциплину. Она приходила в мастерскую 3 раза в неделю, к самому началу занятий, и очень не любила, когда студенты приходили позже нее. Вторым, но не менее важным делом для нее был рисунок. Она не только прекрасно рисовала, но могла просто и доходчиво объяснить и показать ошибки на натуре студенту, сама же никогда в студенческой работе не рисовала. Рисунок профессор считала основой в монументальном искусстве: если художник не умеет

¹ Интервью Я. А. Александровой с М. А. Селищевым от 10.03.2024 г.

рисовать, то к стене ему лучше не подходить. На линейный рисунок делался главный упор. Третьим “китом” мастерской был материал. Это выливалось в большое количество заданий в материале, причем в каждом задании были свои конкретные задачи. Я не помню случая, чтобы хоть кто-то из студентов смог выполнить все задания, но не это было главным. Важно другое, что нагрузка учеников была по максимуму, а профессор просто смотрела у кого и как что получается, координируя процесс. Задания делились в основном на 2 части: первая — это копии (самые разные, в различных материалах), вторая — это уже студенческие работы в материале, основанные на знаниях, полученных в работе над копиями»².

Здесь важно акцентировать внимание на том моменте, что Клавдия Александровна делала упор на дисциплину, линейный рисунок и самостоятельную работу с материалом. Именно эти три составляющие и проявятся в творчестве Михаила Александровича, в его эмалях, в которых чувствуется виртуозное владение линией, различными технологиями монументального искусства — материалом и дисциплина — умение четко ставить перед собой цель и планомерно ее решать.

Немаловажную роль в судьбе М. А. Селищева сыграл Вячеслав Александрович Забелин, преподаватель живописи в мастерской К. А. Тутеволя. Несмотря на то, что на курсе, на котором учился Селищев он преподавал всего два с половиной года, он научил «видеть и передавать цвет»³. А также, возможно зародил в глубине души любовь к Ростовской земле, Ростову Великому, так как «Забелин свое творчество построил на ростовских сюжетах, его великолепных храмах»⁴. Именно с Ростовом Великим свяжет свою творческую судьбу Михаил Селищев, который не просто переехал в него жить, но и создал на берегу озера Неро творческий дом-музей.

Отметив три важные составляющие в творческой биографии художника, которые способствовали становлению его художественного стиля и мастерства как художника-монументалиста объясним его переход к эмальерному искусству (горячей эмали). Ведь эмаль не входила в программу подготовки художников-монументалистов в институте В. И. Сурикова.

Выполнив на диплом в 1988 г. проект витражного оформления станции-метро «Дружба народов» в Киеве, Михаил Александрович Селищев в самый последний момент получив отказ в его осуществлении уезжает по распределению в мастерские Комсомольска-на-Амуре для налаживания там производства витражей. По счастливой случайности из Комсомольска-на-Амуре художника командировали на стажировку в Вильнюс, именно там художник приобретает печь для витража, которая, как он позже узнал, подходит и для эмали.

2 Интервью Я. А. Александровой с М. А. Селищевым от 10.03.2024 г.

3 Интервью Я. А. Александровой с М. А. Селищевым от 10.03.2024 г.

4 Интервью Я. А. Александровой с М. А. Селищевым от 10.03.2024 г.

«В Вильнюсе мне посчастливилось приобрести специальную печь для обжига стекла, которую мастерили литовские умельцы. В процессе общения с художниками в Москве я узнал, что печь, которую я привез из Вильнюса для стекла, подходит для эмали. Витраж это, как и эмаль — стекло и металл, только пропорции другие. На складе в Комсомольскена-Амуре было много ювелирной эмали, я ее всю выкупил. А познакомил меня с эмалью Архипов — студент Высшего Ленинградского училища имени В. И. Мухиной. Вот собственно и вся краткая история, как я пришел в эту технику. Дальше пошли пробы, эксперименты и обмен опытом» [3], так художник говорит о своем пути к горячей эмали.

Знаменательно, что пробы, эксперименты и обмен опытом начались в 1990 г., — период, когда эмаль переживала новое рождение, расцвет в статусе не декоративно-прикладного искусства, а изобразительного. И все это стало возможным во многом благодаря художникам-монументалистам которые привнесли в нее технологические приемы, стилистику монументальной живописи.

Отметим что М. А. Селищев единственный выпускник института В. И. Сурикова, кто связал свою творческую судьбу с технологией горячей эмали.

Возможно, характер обучения в институте В. И. Сурикова под руководством К. Е. Тутеволя и В. А. Забелина, творческий опыт как художника монументалиста во многом определили неординарный подход к созданию эмалей. Стремление к эксперименту, поиску новых выразительных форм видны уже в первых работах художника, в которых автор, отталкиваясь от восприятия эмали как ювелирного украшения за счет оформления, превращает их в глубокомысленные композиции, подобные монументальным произведениям. Например, серия «Бытие» (1992) — маленькие «эмалевые брошки» закомпонованы в формате квадратной рамы в союзе с обычными бульжниками так, что мы видим рассуждения о смысле жизни, семейных ценностях, о месте человека во вселенной (ил. 1).

То есть автор, начиная работать в технологии горячей эмали, не идет по уже известному пути других художников-монументалистов, которые в большинстве случаев используют медную пластину как лист бумаги, как холст, перенося приемы из живописи, графики в новый материал; он стремится использовать технические возможности новых для него материалов — меди (мягкость, гибкость, податливость к вырезанию сложных форм) и эмали (изотропность — способность покрывать поверхности любой сложной формы).

С точки зрения технологии, в первых работах автор применяет один из приемов монументального искусства — сграффито — процарапывание, но здесь вместо разных по цвету слоев цемента в распоряжении художника эмаль, медь и непредсказуемое воздействие огня.

Что касается оформления. Небольшие эмалевые элементы — своеобразные «броши» и небольшие камни, дополняющие композицию, автор



Ил. 1. М. А. Селищев. Бытие. Медь, горячая эмаль, 43 × 43 см, 1992

располагает в пустом безфоновом пространстве, ограниченном черной рамой на тонких медных тросиках, как декорации в театре. Это привносит в композицию эффект графики, четко делящей пространство на секторы.

Здесь считаю необходимым сказать несколько слов о пустоте, так как этот прием — находка будет развиваться во многих последующих сериях работ. Как говорит сам автор: «Пустота — воздух — ничто — несет в себе свойства материала. <...> Это настолько увлекло меня, что я невольно задался идеей изучить пустоту как разновидность материала, ее свойства фактурности, цветности, легкости. Потребовалось заново все переосмыслить и создать конструкцию, позволяющую вмещать в себя все предшествующие находки. И здесь, как это не покажется странным и абсурдным, я снова вернулся к рамке. Но это не рамка — обрамление для плоскости картины, а это уже была рамка пустоты, отмечающая границы макро- и микромиров. Это была рамка — конструкция, позволяющая нанизывать различные части композиции на один металлический каркас. Здесь исчез фон, вместо него появилась пустота. Картина стала наполовину прозрачна. <...> Этот, казалось незначительный шаг, позволил идти дальше в плане эксперимента с эмалью ... Начались поиски фактуры цвета» [3].

Доказательство слов автора мы можем увидеть на примере эмалей, выполненных в последующие годы.

В сериях работ, выполненных в 1996–1999 гг. «Ангел-хранитель», «Про любовь», «Птичий дом», эмаль занимает ведущее место в композиции как по масштабу, так и по насыщенности изображения. В этих работах уже чувствуется более смелый подход, профессионализм. Михаил Александрович строит изображение на контрасте прозрачной эмали и непрозрачной, четкой графики и удивительных эффектов перетекания одного цвета в другой, полученных путем прогаров, перемешивания и совмещения ювелирной и технической эмали. Но следует подчеркнуть, что автор все также экспериментирует с пустотой — воздухом.

Рассмотрим, как пример, одну из работ серии «Ангел хранитель» (ил. 2) — взяв за основу арку — традиционную архитектурную форму христианского храма, автор изображает в ней ангела. Здесь важно подчеркнуть, что он не просто рисует на одной плоскости, он делит изображение на три фрагмента и соединяет их так, что две симметричные боковые части выступают над плоскостью центральной, так что между ними появляется воздушное пространство — пустота. Именно воздух (пустота) создает ощущение расправленных крыльев, оберегающих душу от всех невзгод.

Если мы рассмотрим более подробно композицию «Афродита» (ил. 3), то увидим, как тонко и точно Михаил Александрович передает момент появления очаровательной богини из морской пены. Виртуозно создав в эмали поверхность напоминающую морские брызги автор на их фоне помещает небольшой кусочек эмали с тонко намеченными глазом и переносицей. За счет воздуха (пустоты) между этими двумя фрагментами, мы ощущаем движение из воды в бесконечное пространство вселенной.

Важно обратить внимание на оформление — в вышерассмотренных работах автор совмещает эмаль и дерево, так что матовая природная поверхность доски подчеркивает блеск и сложность фактур эмали. Интересно отметить неординарное решение в серии работ «Птичий дом» (ил. 4) — в них сложно выделить оформление — доски, собранные с одной стороны, как старый деревенский забор, а с другой как складень иконы, в союзе с эмалью сложной конфигурации составляют единое композиционное целое, в котором зритель понимает, что деревня с ее бескрайними полями и есть «птичий дом».

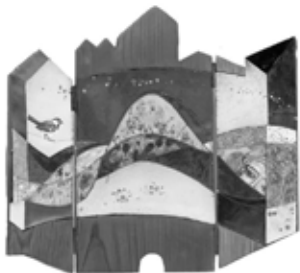
В работах, выполненных в 2000–2005-е гг. таких, как «Чаша», «Дорожные амулеты», «Альфа и Омега» автор меняется, теперь он работает на плоскости, отказавшись от многоярусности в эмали, объема, которые перемещаются в оформление.



Ил. 2. М. А. Селищев. Ангел-хранитель. Медь, горячая эмаль, 43 × 52 см, 1995



Ил. 3. М. А. Селищев. Афродита. Из серии «Про Любовь». Медь, горячая эмаль, 48 × 50 см, 1996



Ил. 4. М. А. Селищев. Птичий дом. Медь, горячая эмаль, доска, 48 × 51 см, 1999



Ил. 5. М. А. Селищев. Чаша. Медь, горячая эмаль, дерево, 32 × 32 см, 2000



Ил. 6. М. А. Селищев. Дорожные амулеты. Медь, горячая эмаль, металл, дерево, 37 × 60 см, 2003

В композиции «Чаша» (ил. 5) автор совмещает дерево и эмаль, так, что деревянная рама, выступающая фрагментами над плоскостью эмали, усиливает ее сакральное звучание, ассоциируясь с крестчатым нимбом.

В отличие от выше рассмотренных работ в серии «Дорожные амулеты» (ил. 6) появляется включение нового материала — ажурных фрагментов проржавевшего насквозь металла. Казалось бы, это мусор — но автор увидел в этом красоту, которая ассоциируется с морской пеной, облаками, сопровождающих путешественников в их странствиях.

В работах 2006–2012 гг. художник достигает максимальной выразительности, цельности образов, создав такие серии работ, как «Заговор предков» (2006), «Ре-ка» (2007), «Движение стихий» (2007–2009), «Троянский след» (2011), «Лунная дорожка» (2012), «Сказки Пушкина» (2012) и др., в которых художник достиг гармонии синтеза материалов, цельности.

Как пример проанализируем эмаль «Слон» (ил. 7). В этой работе композиция строится «на совмещении таких материалов, как эмаль и нить ... Фрагменты объединены по принципу витража с сохранением



Ил. 7. М. А. Селищев. Слон. Медь, горячая эмаль, нить, 42 × 50 см, 2010



Ил. 8. М. А. Селищев. Вечерний звон. Медь, горячая эмаль, нить, дерево, 32 × 42 см, 2006

воздуха, и фон как таковой отсутствует, есть только тонкая черная рама, очерчивающая ее границы» [1, с. 112]. Художник словно возвращается к опыту первых экспериментов с эмалью — «Бытие», но теперь, уже обладая большим опытом работы с эмалью, он смело совмещает живописные пластины и медную проволоку, добавляя активную обмотку нитью и соединяя отдельные элементы подобно стеклам в витраже. Особенно выразителен этот прием в серии работ «Вечерний звон» (ил. 8). Объединяя дерево, проволоку, обмотанную суровой нитью, и эмалевые пластины серебряным швом витражной пайки, автор придает особенное звучание композиции, взглянув на которую, мы словно слышим раскатывающиеся по серебряной зеркальной глади озера Неро Ростовские звоны.

До этого момента мы все время рассматривали работы, выполненные эмалью на меди. В них автор, находясь в постоянном поиске, экспериментируя с техническими приемами, материалами достиг мастерства, профессионализма, при этом ни разу не повторяясь.

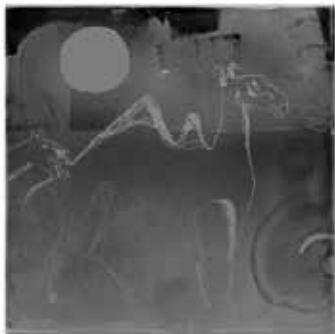
Теперь проанализируем ряд работ, выполненных эмалью постали в период 2015–2020-е гг. Они совершенно другие, как отмечает сам автор, Селищев Михаил Александрович: «Эти две техники часто объединяют в одну. Но это так же справедливо, как если объединить в одну технику живопись и графику. Краски ведут себя по-разному, обжиг разный, но температура одинаковая — 850 градусов. И если одна техника постоянно рефлекирует к объему, воспринимаемому как в ювелирном искусстве, то другая стремится разбежаться в ширину, осваивая большие плоскости ...» [5, с. 6].

Проанализируем такие работы, как «Кратеры головы» (ил. 9), «Каньку-мари» (ил. 10), чтобы понять в чем же заключается отличие эмали по меди от эмали по стали в творчестве Михаила Александровича.

В этих работах стальной лист используется подобно листу бумаги или плоскости холста. Художник не пытается вырезать сложные формы, делать



Ил. 9. М. А. Селищев. Кратеры головы. Сталь, горячая эмаль, 50 × 70 см, 2014



Ил. 10. М. А. Селищев. Каньякумари. Сталь, горячая эмаль, 30 × 30 см, 2018

отверстия, изгибать, так как сталь довольно жесткий и трудно поддающийся обработке материал в отличие от меди. Автор также не пытается применять приемы, наработанные в эмали по меди или в живописи. Представленные работы, как отмечает Селищев — «это скорее изучение свойств материала, его характера, выявление сильных и слабых сторон» [2, с. 19]. Если «работа на меди позволяет включать в композиции самые разнообразные материалы — дерево, камень, веревки, на стали такой возможности нет; поэтому и поиски шли больше в русле станкового искусства — работали над линией, пятном, фактурой» [5, с. 6–7].

Если мы посмотрим на вышеназванные эмали, то в первую очередь нас поражает свобода самовыражения, легкость и смелость, с которой автор наносит широкие мазки густой краски шпателем, или отпечатывает полусохшую кисть на обожженном слое эмали (ил. 9), или брызгает краской, или свободным движением руки в одно мгновение процарапывает силуэт верблюда (ил. 10) или волка. «Работая промышленной эмалью по стали, автор, объединив в произведениях графику и живопись, богатую разнообразием фактур, добивается максимальной образности, выразительности, так, что мы погружаемся в эмоциональный мир произведений, наполненных внутренней энергетикой» [6, с. 5]. И самое главное — эти работы существуют без рам, без добавления каких-либо дополнительных материалов. Автор объясняет это тем, что «большие стальные листы трудно воспринимать как объемы. Это графические листы на стали. Но оформляя их как графику в рамки, художник лишает работу привлекательности эмали. Поэтому большинство листов остается без рам» [2, с. 19].

Суммируя вышесказанное, мы можем отметить, что в творческом пути художника, наполненном поисками образного языка эмали, экспериментами, можно выделить несколько периодов:

1. 1990–1995 гг. — первые эксперименты с эмалью.
2. 1996–1999 гг. — период выработки авторского стиля, эксперименты, направленные на поиск материалов, которые можно совместить с горячей эмалью.
3. 2000–2005 г. — лаконизм самовыражения, отказ от многоярусности эмали и многословности в оформлении.
4. 2006–2012 гг. — расцвет творчества, достижение автором гармонии и цельности в синтезе материалов. Период привнесения приемов из технологии монументального искусства — витража — в эмаль. Эксперименты с совмещением эмали, дерева, нити, медной проволоки путем соединения посредством витражной пайки.
5. 2015–2020-е гг. — эксперименты с эмалью по стали.

При этом важно подчеркнуть, что, обратившись к технологии горячей эмали, Михаил Александрович Селищев, «изначально ориентированный на работу в архитектуре, стремился к расширению диапазона художественных средств. К этому его подталкивало в том числе и первичное образование сценографа, позволявшее выявить театральную образность и драматичность там, где другие видели только декоративность. Мастер хотел, чтобы в его работах соединялись и взаимодействовали многие выразительные средства — конструктивность и пластичность, монументальность и пространный цвет и линия» [4, с. 65], поэтому он пошел по пути творчества и эксперимента, а не переноса выработанных приемов в живописи и графике в новый материал.

На примере творческих работ М. А. Селищева мы увидели, что технология горячей эмали, несмотря на многотысячную историю, хранит в себе много скрытых возможностей. И путем эксперимента, вдумчивого анализа каждый может найти в ней свой художественный язык, ход, который заключается не только в выработке особого технического приема, но и поиске синтеза материалов, технологий. Михаил Александрович при работе с эмалью по меди выявил для себя, что эмаль на меди — это живопись, это взаимодействие цвета меди и эмали, это объем, это возможность «включать в композиции самые разнообразные материалы — дерево, камень, веревки» [5, с. 6–7], а эмаль по стали — это скорее графика, фактуры и их разнообразие. Каждая его работа — это поиск, поиск технических приемов, поиск материалов, гармонично сочетающихся между собой на основе контраста или схожести свойств; это открытие — открытие новых приемов в оформлении работ, новых композиционных ходов, в основе которых — смелость эксперимента и свобода мысли.

Статью хочется закончить словами Михаила Александровича: «Сам процесс эксперимента и творчества затянул меня и стал доминирующим. Одна идея порождала другую. Неудачи стимулировали новые поиски и направления. В итоге получилось то, что получилось» [5, с. 6].

Литература

1. *Александрова, Я. А.* Образы Индии в творчестве петербургских художников-эмальеров / Я. А. Александрова // *Индия — Россия: единство в многообразии: (к 550-летию хождения Афанасия Никитина в Индию): сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной, Я. А. Александровой, Р. А. Бахтиярова, В. Л. Мельникова.* — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2023. — С. 110–116.
2. *Выставка экспериментальной эмали 22: каталог.* — Ростов Великий: Арт-Галерея Хорс, 2017. — 20 с.
3. Доклад М. Селищева на конференции в Академии изящных искусств в г. Кракове, Польша // KHORS. EU: [сайт]. — URL: https://khors.eu/doklad/?langswitch_lang=ru (дата обращения: 17.02.2024).
4. *Епишин, А. С.* Пространство эксперимента / А. С. Епишин // *Русская галерея — XXI век.* — 2018. — № 6. — С. 61–68.
5. *Михаил Селищев.* Художественная эмаль: каталог. — Ростов Великий, 2020. — С. 4–7.
6. *Яна Александровна Александрова* // *Выставка и симпозиум по художественной эмали 08.19.:* каталог. — Ростов Великий: Арт-Галерея Хорс, 2019. — С. 4–5.

СОХРАНЕНИЕ, ВОССОЗДАНИЕ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В НАЧАЛЕ XXI В.

В любую эпоху сохранённое культурное наследие является одним из основных факторов идентификации народов и государств. Сохранение и реставрация ценностей культуры направлены на уход за материальным культурным наследием и предполагает также их защиту и восстановление с использованием методов, которые оказываются эффективными для сохранения этих ценностей максимально близко к их первоначальному состоянию. С начала XXI в. также востребована реконструкция, особенно при восстановлении памятников монументального искусства XIX — начала XX вв.

Ключевые слова: реконструкция, монументальное искусство, роспись, мозаика, Никольский Морской собор в Кронштадте, храм Спаса Нерукотворного Образа в Парголово, Александро-Невская церковь (Челябинск), храм Богоявления Господня на Никитском погосте (Тверская область)

Veronika J. Repkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of Artist

PRESERVATION, RESTORATION AND RECONSTRUCTION OF MONUMENTS OF CULTURAL HERITAGE AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

In any era, the preserved cultural heritage is the one of the main factors in identifying peoples and states. The conservation and restoration of cultural assets aims at the care of the material cultural heritage and also includes its protection and restoration using all available methods that are effective in order to preserve these values as close as possible to their original state. Since the beginning of the 21st century, reconstruction has been increasingly in demand. The above applies in particular to the restoration of monuments of the 19th — early 20th centuries.

Keywords: reconstruction, monumental art, painting, mosaic, St. Nicholas Naval Cathedral in Kronstadt, Church of the Sudarium Christi in Pargolovo, St. Alexander Nevsky Church (Chelyabinsk), Church of the Epiphany of the Lord at Nikitsky Pogost (Tver region)

В любую эпоху сохранённое культурное наследие является одним из основных факторов идентификации народов и государств. Сохранение и реставрация ценностей культуры направлены на уход за материальным культурным наследием и предполагает также их защиту и восстановление с использованием любых доступных методов, которые оказываются эффективными для сохранения этих ценностей в состоянии, максимально близком к их первоначальному состоянию. Деятельность по сохранению включает профилактическую консервацию, реставрацию, экспертизу, документацию, исследования, воссоздание, использование, а также образование. Эта область тесно связана с природоохранной деятельностью, кураторами и регистрами. Сохранение культурного наследия можно охарактеризовать как разновидность этического управления.

В нашей стране проблема сохранения культурных ценностей освещается достаточно давно. На территории России известны такие древние памятники культуры, как Церковь Покрова на Нерли, постройки Пскова, Новгорода, Ростова Великого с сохранившимися в них росписями, и так далее. Безусловно, подобные объекты культурного наследия нуждаются в сохранении и реставрации, а также в статусе музейного использования.

С начала XXI в. всё более востребована не только реставрация, но и реконструкция. Реконструкция — процесс воссоздания того, что больше не существует или того, что так и не было осуществлено. При этом важно использовать в качестве ориентира сохранившиеся фрагменты или источники. Под реконструкцией имеется в виду в значительной степени прототипическая реставрация разрушенных памятников. Особенно вышесказанное касается восстановления памятников монументального искусства XIX — начала XX вв. Это связано с возможностью сохранять и возрождать имеющиеся памятники монументального искусства не только со статусом музейного использования. Однако, исторически сложилось так, что на памятники данной, не очень далёкой от нас эпохи, сохранилась довольно скудная документация. Такие объекты часто имеют разрушения, а порой, в силу каких-либо причин, не достроены до конца уже в то время.

На сегодняшний день при сохранении культурных ценностей применяются простые этические принципы:

- минимальное вмешательство;
- соответствующие материалы и обратимые методы;
- полная документация всех проведенных работ.

Часто приходится искать компромиссы между сохранением внешнего вида, сохранением оригинального дизайна и свойств материала, а также возможностью обратить вспять изменения. В настоящее время особое внимание уделяется обратимости, чтобы уменьшить проблемы с будущим восстановлением, исследованием и использованием.

Один из вопросов, вызывающий постоянные дискуссии — восстанавливать ли из новых, современных материалов или из аутентичных. Например, в Японии издавна каждые 20–25 лет перестраивают древние

деревянные храмы из-за износа несущих конструкций: так, 2000-летние святилища Исэ-дзингу ритуально перестраивались каждые 20 лет из дерева с использованием одних и тех же оригинальных планов. Но если в таком храме сохранена хотя бы одна исконная деталь, то храм априори считается восстановленным старинным, «тем самым» храмом. В Китае многие старинные постройки реконструированы с нуля, по сути, отлиты из бетона. Ворота Небесного мира в Пекине, построенные в 1420 г., были снесены в строгой секретности в 1969 г. и реконструированы в 1970 г. [11]. Они тоже признаны настоящими и показываются туристам, как настоящие древние постройки.

Оценка проектов реконструкции сильно различается. Некоторые проекты принимаются безусловно. Например, янтарная комната под Санкт-Петербургом в Царском Селе (город Пушкин), исчезнувшая в 1945 г. Воссоздание оригинала в 1976–2003 гг. в Екатерининском дворце, полностью утраченного в годы Второй мировой войны. Реконструкция проведена по старым фотографиям, верна оригиналу с точки зрения изготовления и общего внешнего вида. Воссоздана из калининградского янтаря. Т. е. в данном случае, материал изготовления также является новым.

Существуют разные подходы к реконструкции, которые различаются степенью верности оригиналу и возможностью реализации. Вот некоторые из них:

Реконструкция, соответствующая оригиналу, проводится после обширного исследования источников, по возможности с применением тех же материалов и тех же методов. Часто используются существующие оригинальные компоненты. Этот тип реконструкции встречается, в первую очередь, в исторически важных памятниках культурного наследия, которые затем служат экспозиционными объектами и выставляются в музеях. При анастилозе (частичной реконструкции ветхого старинного объекта с использованием его оригинальных, сохранившихся компонентов) исторический объект переделывают с использованием первоначально сохранившихся, но пришедших в упадок компонентов, которые затем снабжают новой несущей конструкцией.

Моделированная реконструкция — это реконструкция, не отвечающая требованиям точности оригинала из-за отсутствия источников. Типичные примеры: когда остаются планы лишь частично или существуют только словесные описания, или имиджевая документация, в таком случае остальная необходимая информация максимально «создаётся заново» путем сравнения с аналогичными объектами того времени.

Интерпретационная реконструкция создает новую конструкцию на основе исторических источников. Целые объекты или их части создаются без попытки копирования один в один, но соответствуют характеру и общему впечатлению оригинала.

Независимо от того, какой тип реконструкции проводится, возникают некоторые повторяющиеся проблемы и вопросы:

- Первоначальные структуры часто были задокументированы лишь частично, поэтому недостающие части приходится переосмысливать.
- Материалы или технологии, которые использовались для создания оригинала, больше не существуют или недоступны с финансовой точки зрения. То же самое относится и к мастерам, которые владеют историческими или похожими технологиями, либо ещё не освоили исторические техники и материалы.
- Оригинал не соответствовал требованиям к пространству нового использования объекта. Пространство объекта будет структурировано по-другому.
- Реплика не будет соответствовать современным требованиям статической безопасности, поэтому несущую конструкцию придется изменить.
- Оригинал или копия с такой же внутренней структурой не будут соответствовать правовым нормам безопасности, таким как противопожарная защита или пути эвакуации.
- Оригинал или копия не будут соответствовать современным законодательным требованиям, например, соответствию с правилами энергосбережения или доступности.
- Если делать точную реализацию, то оригинал больше не будет соответствовать современным требованиям комфорта (кондиционирование воздуха, электротехника, и т. д.), поэтому первоначальный проект соответствующим образом адаптируется.
- Юридические проблемы в первую очередь касаются оригинальных памятников культурного наследия, поскольку их нельзя перепланировать, а переоборудование приходится проводить в существующих объектах. Однако законы об охране памятников обычно предоставляют свободу в отношении положений, так что старая структура может быть сохранена в значительной степени в соответствии с оригиналом [1]. Это всё отчётливо прослеживается на примерах, приведённых ниже.

Воссоздание Никольского морского собора в Кронштадте

В 2011 г. при реставрации и воссоздании Никольского морского собора в Кронштадте встал вопрос о реставрации и реконструкции росписей в византийском стиле в конхах, в куполе и подкупольном пространстве храма. Морской ставропигиальный собор Святого Николая (Морской собор святителя Николая Чудотворца — покровителя мореходов в Кронштадте) был построен как православный военно-морской собор, прихожане которого должны были состоять из военнослужащих Императорского Российского Флота. Архитектор — Василий Косяков, собор создан в неовизантийском стиле в 1903–1913 гг. С 2013 г. имеет статус главного собора Военно-Морского Флота России. В 1990 г. собор был внесен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО [2]. Работы по восстановлению проводились в трёх направлениях:

- Реставрация и укрепление имеющегося красочного слоя и штукатурки, восполнение утрат тонировкой и дописыванием.
- Реконструкция и воссоздание полностью или значительно утраченных росписей, что представляет собой моделированную реконструкцию.
- Создание новой росписи в подкупольном пространстве, которая отсутствовала из-за начала войны 1914 г. (пространство в куполе и под ним было расписано под звёздное небо), т. е. интерпретационная реконструкция.

По документам было известно, что автором большей части росписей в византийском стиле на стенах и сводах являлся М. М. Васильев. Это художник, не столь известный в наше время, однако реставраторы достаточно часто встречали его росписи в памятниках того времени, да и гражданский инженер и архитектор профессор В. А. Косяков предпочёл именно его. В росписях также принимал участие К. С. Петров-Водкин. На первом ярусе росписей имела живопись третьего мастера, но его имя восстановить не удалось. Восстановление и реконструкции настенной живописи проводились по сохранившимся фотографиям, однако некоторые композиции на фотографии не попали. По оставшимся небольшим фрагментам определили сюжеты этих композиций. «Работа реконструктора — вооружившись линейкой, по сантиметру высчитывать фигуру, голову, локоть, стопу, палец, собирать композицию, опираясь на интуицию и знание канона» [3].

После изучения стилистики и фактуры живописи делались форэскизы с общим решением композиции. Далее создавались эскизы, привязанные в масштабах к стене; в частности, снималась калька с сохранившихся фрагментов и фигура дорисовывалась полностью на картоне. Затем изображение переводилось припорохом на стену и реконструировалась роспись. Почти везде требовалось воссоздать цветные подкладки под живопись: например, под пурпурный клали тёплый салатно-зелёный, отчего пурпур оживал; розовый наносился под охру; синий — под зелёный, под белый был положен кремано-фиолетовый цвет. «В композициях конх, в частности в “Женах-мироносицах”, на сколе краска достигает толщины трех миллиметров <...>. По реставрационному заданию реконструкции мы обязаны делать роспись несколько светлее и холоднее оригинала, и, следовательно, не в полную силу» [3]. Однако, по словам Болотова, обилие золота в живописи, хоть и делает храм наряднее, но глушит необыкновенное изящество красочной палитры росписей. Реконструкция росписей проводилась акриловой гуашью фирмы Vallejo (Вальехо), смываемой спиртом (Acrylic Gouache Vallejo) [12], Компания Vallejo была основана в 1965 г. в Нью-Джерси, США. В 1969 г. компания переехала в Испанию, специализируется на разработке и создании акриловых красок, избегая самых дорогих цветов и пигментов, таких как кадмий и кобальт.

Восстановление и частичная реконструкция росписей подкупольного пространства храма Спаса Нерукотворного Образа в Парголово

2019 г. — восстановление и частичная реконструкция росписей подкупольного пространства храма Спаса Нерукотворного Образа в Парголово (каменный Спасо-Парголово-Скитский храм [9] был заложен в 1876 г. по проекту архитектора-инженера К. А. Кузьмина, окончание строительства в 1880 г. Расписан в те же годы).

Реконструкция, соответствующая оригиналу, и восстановление живописи с изображением восьми пророков, а также позолоты и орнамента, в подкупольном пространстве храма проводились по схожей схеме. Все росписи были выполнены в классическом стиле и при восстановлении требовали больших знаний анатомии и данной стилистики. Как отмечает автор реконструкции С. Кульнева — работы проводились темперными красками с «предварительной обработкой штукатурных поверхностей прозрачным грунтом. По завершении росписи покрывались специальным лаком по темпера».

Интерпретационная реконструкция мозаичных панно для церкви Александра Невского на Алом Поле в Челябинске

В 2021 г. началась интерпретационная реконструкция мозаичных панно для церкви Александра Невского на Алом Поле в Челябинске. Александро-Невская церковь (Челябинск) заложена в 1907 г. по проекту А. Н. Померанцева в русском стиле, строительство завершено в 1911 г. На заложенные в проект мозаичные панно на фасадах средств во время строительства не хватило [7]. Сохранились частично эскизы В. Васнецова для этих панно [5]. Прототипом мозаичного набора были приняты мозаики храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге, выполненные, в основном, в мастерской В. Фролова в то же время. Храм Воскресения Христова на Крови (храм Спаса на Крови) построен в 1883–1907 гг. по проекту архитектора Парланда А. А. и архимандрита Игнатия (Малышева) в стиле русских храмов второй половины XVII в. [4]. За основу реконструкции были выбраны мозаичные композиции на фасаде этого храма «Снятие со креста», «Несение креста», «Распятие», и «Сошествие во ад», созданные по картонам В. Васнецова [4]. Интерпретационная реконструкция на основе этих мозаик выполнена И. Барановой и А. Дендериной. Далее, по картонам, началось создание мозаичных панно по типу работ Фроловской мастерской. Действительно, мозаики отличаются от мозаик, сделанных другими мастерскими, что для меня было сразу заметно при воссоздании мозаичных панно для церкви в Челябинске. Эти мозаики гораздо тоньше, что, соответственно, уменьшает их вес и себестоимость, не влияя на художественные достоинства панно. Эффект достигается тем, что смальта в таком наборе работает на плоскость, а не на скол. Т. е., появляется возможность отливать блины смальты гораздо более тонкие (порядка 3–6 мм), чем было принято до этого. Мы использовали петер-



Ил. 1. Росписи колокольни и храма Богоявления Господня на Никитском погосте

бургскую смальту фирмы «Смальта Нева» [8] (такой смальтой реставрировались и мозаики храма Воскресения Христова, принятые за образец). В качестве цементно-клеявого раствора мы использовали современный состав фирмы *MAPEI (Maneu)* [10]. Одним из важнейших критериев выбора были системы оценки устойчивого строительства. (Мапеивские составы использовались для: ремонта коридоров в Сикстинской капелле, укладки полов в главном зале Московского Кремля, реставрации фресок работы Джотто в базилике Святого Франциска Ассизского после повреждений, нанесённых землетрясением, при строительстве туннеля через Монблан и Башен-близнецов в Куала-Лумпуре и пр.). В относительно короткие сроки были набраны 62 квадратных метра мозаичных панно модулем порядка 8 мм на основных деталях. Следует заметить, что весь процесс реконструкции мозаик выполнялся в Санкт-Петербурге, далее панно были доставлены в Челябинск и установлены на фасадах храма.

Восстановление колокольни церкви Богоявления (Крещения) Господня на Никитском погосте (Тверская область)

2022 г., начало восстановления колокольни церкви Богоявления (Крещения) Господня на Никитском погосте (Тверская область). Церковь Богоявления (Крещения) Господня на Никитском погосте заложена в 1810 г. по типовому проекту, предположительно, архитектора Андреяна Захарова в стиле Александровского классицизма [6], строительство завершено в 1814 г., деревянная колокольня заменена на каменную в 1841–1843 гг. В июне 2022 г. поднят вопрос о реставрации и реконструкции сохранившихся росписей в классическом (академическом) стиле середины XIX в. на фасаде колокольни в два яруса, над аркой и внутри колокольни (ил. 1). А также о реставрации, восстановлении и реконструкции росписей в классическом (академическом) стиле первой четверти XIX в. внутри храма на стенах, в куполе и подкупольном пространстве.

Работы по реконструкции требуют учитывать максимально большое количество факторов и точек зрения, что является изначально комплексной задачей. Несмотря на это, постоянно появляются новые материалы и технологии, которые позволяют усовершенствовать методы рекон-

струкции, что значительно расширяет возможности реставраторов и, как следствие, увеличивает шансы сохранения памятников культуры. Вопрос лишь в том, сколько памятников доживут до того момента, когда появится возможность их воссоздать.

Литература

1. *Российская Федерация. Законы. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федеральный закон: принят Гос. Думой: 25.06.2002. № 73-ФЗ.*
2. *Анисимов, А. В.* Василий Косьяков — архитектор Священного Синода (1862–1921) / А. В. Анисимов // Academia. Архитектура и строительство. — 2013. — № 1. — С. 41–48.
3. *Болотов, И. В.* Никольский Морской собор в Кронштадте: опыт реконструкции стенописи / И. В. Болотов // Научные труды. Вып. 42: Художественное образование. Сохранение культурного наследия, июль/сентябрь, 2017. — Санкт-Петербург: Ин-т имени И. Е. Репина, 2017. — 260 с.; С. 169–187.
4. *Бутиков, Г. П.* Музей-памятник Спас на крови / Г. П. Бутиков. — Санкт-Петербург, 2015. — С. 30–32; 57–60; 73–74.
5. *Васнецов Виктор Михайлович* // Большая советская энциклопедия: в 30 томах. — Москва: Советская энциклопедия, 1971. — Т. 4: Брасос — Веш. — 600 с.; С. 328–329.
6. *Захаров Андреян Дмитриевич* // Большая советская энциклопедия: в 30 томах. — Москва: Советская энциклопедия, 1972. — Т. 9: Евклид — Ибсен. — 624 с.; С. 390.
7. *Алекса́ндро-Невская церковь (Че́лябинск)* // Википедия: свободная энциклопедия: [сайт]. — URL: <https://clck.ru/396KBd> (дата обращения: 06.12.2023).
8. *Группа компаний СМАЛЬТА НЕВА*: [официальный сайт]. — URL: <http://www.smaltaneva.ru/> (дата обращения: 06.12.2023).
9. *Каменный Спасо-Парголово́вский храм* // Википедия: свободная энциклопедия: [сайт]. — URL: <https://goo.su/Vpd8> (дата обращения: 07.12.2023).
10. *МАPEI*: [официальный сайт]. — URL: <https://www.mapei.com/> (дата обращения: 08.12.2023).
11. *Rekonstruktion (Architektur)* // Википедия: свободная энциклопедия: [сайт]. — URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Rekonstruktion_\(Architektur\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Rekonstruktion_(Architektur)) (дата обращения: 09.12.2023).
12. *Vallejo*: [официальный сайт]. — URL: <https://acrylicosvallejo.com/en/introduction/> (дата обращения: 08.12.2023).

УДК 7.025.4:7.046:246.3:75.052 (470-25)

А. В. Белов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ИЗ ОПЫТА ВОССОЗДАНИЯ РОСПИСЕЙ ХРАМА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В Г. МОСКВА

Публикация повествует об опыте работы автора над воссозданием росписей храма Христа Спасителя в г. Москва. От лица участника приводится фактический материал, касающийся данного историко-культурного события, затрагиваются профессиональные вопросы масштабности монументальной росписи к общему пространству храма, некоторые технологические аспекты живописи. Творческий процесс описывается как единение и связь поколений, передача опыта и мастерства.

Ключевые слова: храм Христа Спасителя, церковная живопись, монументальная роспись, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, технология живописи, масштаб, убранство

Alexander V. Belov

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

FROM THE EXPERIENCE OF RECREATING THE MURALS OF THE CATHEDRAL OF CHRIST THE SAVIOR IN MOSCOW

The publication tells about the author's experience in recreating the murals of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow. On behalf of the participant, actual material concerning this historical and cultural event is introduced, professional issues of the scale of monumental painting to the general space of the temple, some technological aspects of painting are touched upon. The creative process is described as the unity and connection of generations, the transfer of experience and skill.

Keywords: Cathedral of Christ the Savior, church painting, monumental painting, St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, painting technology, scale, decoration

Всем очень хорошо известна историческая судьба нашего центрального храма России — храма Христа Спасителя. Она стала неотделима от событий нашей истории. По всей стране было уничтожено или осквернено немыслимое количество храмов, соборов и церквей. Страшные

разрушения до недавнего времени ещё можно было увидеть в малых селениях и городах. Не избежал такой печальной участи и самый большой православный храм, построенный в Москве архитектором К. А. Тоном в 1883 г. в честь победы в Отечественной войне 1812 г. Он также, как и многие другие, был разрушен в декабре 1931 г. [2].

Прошло много лет до тех пор, пока 31 мая 1994 г. не было принято постановление мэрии Москвы о восстановлении храма на том самом месте, на котором он стоял прежде. В 1995 г. состоялась торжественная закладка нового собора. В 1996 г. комиссия по художественному убранству храма Христа Спасителя в открытом Всероссийском конкурсе определила девять работ из более, чем тридцати пяти представленных на конкурс и поручила коллективам-победителям расписать храм, под общим руководством президента Российской Академии художеств З. К. Церетели. Победителями конкурса стали художники из Москвы, Санкт-Петербурга и Ярославля [1].

Санкт-Петербургскую академию художеств имени Ильи Репина (ИЖСА им. И. Е. Репина) представляли две бригады художников под руководством С. Н. Репина, на тот момент профессора, заслуженного художника РФ, лауреата Государственной премии РСФСР и А. К. Быстрова, на то время члена-корреспондента РАХ, доцента мастерской монументальной живописи ИЖСА им. И. Е. Репина. С этого времени до апреля 1999 г. шла кропотливая работа над эскизами, картонами и росписями для храма.

При распределении сюжетов бригаде С. Н. Репина были одобрены композиции придела во имя Святого Николая и темы жития Святого преподобного Сергия Радонежского. А именно: композиция «Тайное вспомоществование Святого Николая», созданная по одноимённому эскизу В. Е. Маковского (исполнение С. Н. Репина, В. В. Сухова, Н. П. Фомина); композиция «Возведение Святого Николая чудотворца в сан иерея» (эскизы и исполнение А. В. Белова по форэскизу В. Е. Маковского); композиция «Преставление Святого Николая Чудотворца», а также житийные сцены: «Избавление от бури Святым Николаем», «Святой Николай избавляет от казни трёх невинно осуждённых» (эскиз и исполнение А. В. Чарина, А. В. Чувина, А. Л. Иванова); «Перенесение мощей Святого Николая из Мир Ликийских в Бар-град» (эскиз и исполнение Х. В. Савкуева, исторические эскизы к этой теме не сохранились), «Основание Киево-Печерской лавры» (эскиз В. С. Махитарьянца, С. Н. Репина, В. В. Сухова, Н. П. Фомина, исполнение Я. А. Штеренберга) и др.

Работа по воссозданию живописного убранства храма Христа Спасителя проходила, как уже говорилось выше, ещё до поездки в Москву. Было получено задание реконструировать по форэскизам авторов росписей XIX в. и оставшимся фотографиям интерьеров, по которым можно было понять, где и какие сюжеты располагались, настенную живопись. Фотографии были чёрно-белые и не очень хорошего качества. Мне достался сюжет по маленькому эскизу В. Е. Маковского «Возведение Святого Николая

Чудотворца в сан иерея». Когда масштаб и характер расположения фигур стали понятны, я приступил к работе над основным эскизом на холсте. Изначально все эскизы выполнялись в 1/4 натуральной величины, т. е. 90 × 110 см.

По сути, создавались малые картины, в которых определились характер и внешний облик людей, а также деталей и аксессуаров, архитектурных форм.

Мы, как художники, не слепо следовали тем немногим и не всегда качественным изображениям на фотографиях. Многие воспроизведения корректировались в процессе работы. Большую помощь и поддержку оказывали члены совета наблюдательной комиссии Академии художеств, в которую входили такие мастера живописи как Д. Д. Жилинский и Е. Н. Зверьков.

Сергей Николаевич Репин, в бригаду которого мы с Х. В. Савкуевым входили, пригласил нас работать в свою творческую мастерскую, которая находилась на Новосмоленской набережной (тогда своих мастерских у нас ещё не было). Мы работали, осознавая свою ответственность за то, что нам предстояло сделать. Каждый из нас понимал, что такой шанс работать с большими мастерами и нашими педагогами по живописной мастерской А. А. Мыльникова выпадает один раз.

После того, как все эскизы были сделаны и написаны малые картины, нам предстояла поездка в Москву, где уже были подготовлены стены для дальнейшей работы на лесах. Это было в апреле 1999 г. Собрался очень хороший дружный коллектив, в котором вчерашние выпускники и аспиранты работали вместе, бок о бок с известными художниками и педагогами института имени И. Е. Репина.

В состав бригады, которой руководил С. Н. Репин входили: представители группы ФоРУС: Н. П. Фомин, В. В. Сухов, педагоги института Е. А. Зубов, А. В. Чувин и, ставшие потом уже педагогами, Х. В. Савкуев, А. Л. Иванов, А. В. Чарин, А. В. Белов, а также О. А. Денисенко и Я. А. Штеренберг.

В ходе начала работы на лесах встал вопрос, какой грунт применить. Для единства тональности всех произведений на хорах храма С. Н. Репиным был предложен единый колер грунта: под житийные композиции — умбристо-серый, а под изображение святых (отдельно стоящих фигур) — охристо-зеленоватый. Перед грунтовкой стен делалась пропитка их олифой со скипидаром. Все были молоды и энергичны. Работали много и напряженно.

О работе над картиной-росписью на тему из жизни Святого Николая Мирликийского (ил. 1–4)

После того, как эскизы малых картин были утверждены комиссией по живописному убранству и подготовлена поверхность стены, был нанесён золотисто-зелёный масляный грунт, можно было приступить к переводу эскиза (малой картины) на стену по клеткам. Переносились определённые масштабные отношения фигур и архитектуры, а также



Ил. 1. А. В. Белов. Возведение Святого Николая Чудотворца в сан иерея. Масло на стене, 450 × 400, 1998–1999 гг. Храм Христа Спасителя в г. Москва

пропорции персонажей переднего и дальнего плана. Уточнялся рисунок персонажей сюжета (ил. 2, 3), искались по источникам изображения Святого Николая Чудотворца, его портретные особенности и характеристики.

Святой Николай в известных его изображениях достаточно пожилой человек, с белой бородой, а во времена возведения в сан иерея, он был достаточно молод. Было непростой задачей создать образ Святого Николая узнаваемым, но с тёмной бородой (ил. 2). Все параметры рисунка и живописи уточнялись и корректировались непосредственно на месте с помощью руководителя группы С. Н. Репина и товарищей по работе. Только в такой обстановке и могли быть единение и связь поколений, передача опыта и мастерства.

Как уже было сказано выше, от института Репина работали две бригады: С. Н. Репина и А. К. Быстрова. Первой принадлежали росписи на темы из жизни Святителя Николая и Святого преподобного Сергия Радонежского, второй — Святого благоверного князя Александра Невского. В выборе тем отразились особенности художественных индивидуальностей руководителей, их творческие темпераменты.

Для художников группы С. Н. Репина очень важна была внутренняя духовная сторона сюжета. Взяв за основу материалы оригиналов, мы пере-



Ил. 2, 3. А. В. Белов. Возведение Святого Николая Чудотворца в сан иерея. Фрагменты. Масло на стене, 1998–1999 гг. Храм Христа Спасителя в г. Москва

работывали и дополнительный материал, связанный с изображением Святого Николая Чудотворца, наполняя большей убедительностью его образ.

Наш руководитель С. Н. Репин, имея огромный опыт работы на архитектурных объектах, обращал внимание на общие вопросы решения проблем масштабности каждого произведения к пространству храма и его деталям, как архитектуре, так и другим частям художественного убранства, обращая внимание всего коллектива на единство отдельных частей и целого, сочетание шрифта и орнамента (ил. 4).

После завершения живописи в Никольском пределе нам с Х. В. Савкуевым были предложены А. К. Быстровым по два фигурных изображения на северной хорной арке храма. Мне достались фигура Святого князя Владимира (ил. 5), крестившего Русь, и фигура Святого Глеба (ил. 6). Работа очень необычная тем, что каждая из фигур имела высоту около 5,5 м. Естественно, такого размера изображения нам писать не приходилось, хотя моя работа над дипломом «За Русь Святую», размер которого составлял 4 м 30 см × 3 м 50 см дала мне очень полезный и незаменимый опыт и помогла в дальнейшем в храме Христа Спасителя. Картоны для фигур мы рисовали на бумаге в размер оригинала, в мозаичной мастерской Академии художеств в Петербурге.

По возвращении в Москву, после утверждения комиссией, картоны были перенесены с помощью припороха на проолифленную и прогрунтованную поверхность стены. Грунт был голубой с растяжкой к нижнему краю стронциановой краской. На этом небесном фоне и писались фигуры святых. Сложность была в том, что фигуры членились лесами на шесть отрезков и видеть мы могли только фрагментарно, отходя к противоположной стене храма. Свет был электрическим и можно было понять каким будет цвет только после снятия лесов.



Ил. 4. А. В. Белов. Возведение Святого Николая Чудотворца в сан иерея, масло на стене, 450 × 400, 1998–1999 гг. Интерьер храма Христа Спасителя в г. Москва



Ил. 5, 6. А. В. Белов. Св. Владимир и Св. Глеб, масло на стене, 1998–1999 гг. Северо-восточная хорная арка храма Христа Спасителя в г. Москва

Ещё одним вопросом являлось то, что фигуры такого размера, как на арках, при взгляде снизу оказывались в сильном перспективном сокращении. Ноги были большими, а головы маленькими. Обычные пропорции пришлось скорректировать в сторону некоторого увеличения масштабы головы чтобы выровнять эффект сокращения.

Все элементы одежды и детали рассматривались с расстояния противоположной стены, что давало возможность хоть как-то увидеть цельность и читаемость силуэтов фигур и детали одежды. Краски подбирались всеми участниками росписи арки совместно, чтобы не было «разнобоя» в изображениях по цвету. Пользовались описанием цветовых характеристик, так как фотографии были только чёрно-белые и не очень хорошего качества.

Было очень интересно всем участникам росписи, как же будет выглядеть наша семимесячная работа после снятия лесов. И, когда стали разбирать, начиная с центральной части, все вопросы и сомнения постепенно рассеялись.

Литература

1. *Храм Христа Спасителя: участие петербургских художников в создании живописного убранства Храма Христа Спасителя* / сост. Н. С. Кутейникова, С. Н. Репин. — Санкт-Петербург: Облик, 2001. — 134 с.: ил.
2. *Яковлева, Е. М. Кафедральный Соборный Храм Христа Спасителя* / Е. М. Яковлева. — Москва: Наш Изограф, 2004. — 367 с.: ил.

УДК 75.052:75.025.4:246:726.54 (470.23)

Н. Г. Коршунова

Санкт-Петербург, Россия

Государственный музей-заповедник «Царское Село»

А. Л. Иванов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

И. А. Вощинин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

О ВОССОЗДАНИИ ЖИВОПИСНОГО НАСТЕННОГО АНСАМБЛЯ ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА В ЕКАТЕРИНИНСКОМ ДВОРЦЕ

Придворная церковь Воскресения Христова в Екатерининском дворце сильно пострадала в годы Великой Отечественной войны. Современные петербургские художники участвовали в масштабном проекте реставрации и воссоздания исторического церковного интерьера, уникального настенного живописного ансамбля. В статье рассматриваются иконографические источники, на основе которых воссоздавались живописные композиции, этапы работы с историческим материалом, методика восстановления церковной живописи XVIII–XIX столетий.

Ключевые слова: Екатерининский дворец, церковь, реставрация, живопись, религия

Natalia G. Korshunova

Saint Petersburg, Russia

State Museum «Tsarskoye Selo»

Alexander L. Ivanov

Saint Petersburg, Russia

Academy of Arts named after Ilya Repin

Ivan A. Voshchinin

Saint Petersburg, Russia

State Academy of Art and Industry named after A. L. Shtiglitsa

ABOUT THE RECREATION OF THE PICTURESQUE WALL ENSEMBLE OF THE CHURCH RESURRECTION OF CHRIST IN CATHERINE'S PALACE

The court church of the Resurrection of Christ in the Catherine's Palace suffered greatly during the Great Patriotic War. Modern St. Petersburg artists participated in a large-scale project of restoration and reconstruction of

the historical church interior; a unique wall painting ensemble. The article considers iconographic sources, on the basis of which pictorial compositions were recreated, stages of work with historical material, methods of restoring church painting of the 18th-19th centuries.

Keywords: Catherine's Palace, church, restoration, painting, religion

Придворная церковь Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца была заложена 8 августа 1746 г. [3] и освящена 30 июля 1756 г. [4]. Церковный интерьер в стиле русского барокко был создан по проекту архитектора Ф. Растрелли. Одной из уникальных особенностей храма был большой настенный живописный ансамбль.

В церкви не было традиционных икон, написанных на дереве, с символическим художественным языком и богословским содержанием. Их заменила религиозная живопись, ориентированная на западноевропейские образцы и выполненная по академическим канонам с объемной формой, линейной перспективой, с использованием холста и масла. Настенные религиозные композиции на библейские сюжеты и образы православных святых были установлены в алтаре, центральном церковном зале, подхором пространные и на хорах.

Храм имеет непростую историю: он пережил два крупных пожара в 1820 и 1863 гг., был варварски разграблен в период немецкой оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг. Его украшали 114 живописных композиций, которые были утрачены (за исключением четырех произведений)¹ в годы войны. Оккупанты вырезали их из резных позолоченных рам. А. М. Кучумов писал, что в церкви «все было выдрано и разломано», свидетельством этого злодеяния стали 17 фрагментов, оставшихся от живописного ансамбля придворной церкви [2]. Также была уничтожена значительная часть резного убранства, из трех плафонов уцелел один в алтаре.

Первоочередные консервационные работы начались сразу после освобождения г. Пушкина в 1944–1956 гг.: были собраны декоративные отделки стен и по возможности установлены на свои места; гнезда похищенной живописи были защищены фанерой или холстом.

Архитектор А. А. Кедринский в 1960-х и 1990-х гг. выполнил проектные задания по восстановлению церковного интерьера, целевая установка которых была ориентирована на полное воссоздание храма. Однако полномасштабная реставрация и воссоздание были проведены только в 2015–2022 гг. на средства компании «Газпром», подрядной организацией была «Царскосельская Янтарная мастерская», заказчиком Государственный музей-заповедник «Царское Село».

Восстановительные работы были связаны с реставрацией и воссозданием декоративного убранства (2015–2019), живописного ансамбля

¹ Сохранилось четыре живописных произведения середины XVIII века — «Иоанн Дамаскин» (И. П. Аргунов, 1749), «Исцеление расслабленного» (Г. Г. Дерябин, 1753), «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» (М. Л. Колокольников, 1753).

иконостаса (2017–2019)², восьми религиозных композиций на хорах (2019–2021)³, плафонов «Слава Святому Духу» в алтаре (2017–2018)⁴ и «Вознесение Христово» в центральном зале церкви (2019–2022)⁵ [1].

Данная статья посвящена восстановлению 57 настенных живописных композиций в алтаре, центральном зале, подхорном пространстве, а также образа «Саваофа» в куполе надпрестольной сени в алтаре храма. Эти работы осуществляла команда профессоров и педагогов из Академии художеств имени Ильи Репина и Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица в состав которой входили пять человек: А. Л. Иванов (бригадир живописцев), И. А. Воцинин, А. В. Чарин, Т. В. Чикова, А. А. Чугунов.

В середине XVIII в. работа по созданию живописного убранства церкви также проводилась бригадным методом. Тогда основной объем выполнили братья Мина и Федот Колокольниковы, которым помогали московские художники. После пожара 1820 г. были утрачены 22 произведения, которые были вновь написаны художниками-академистами А. И. Ивановым, А. Е. Егоровым, И. Ф. Туполевым, Ф. П. Брюлловым. В связи с тем, что в настенном ансамбле храма присутствовало два направления русской живописи — барочное и классицистическое, при его воссоздании необходимо было учитывать особенности этих художественных стилей.

Воссоздание настенного ансамбля было затруднено небольшим количеством изобразительного материала. Сохранились фотографии начала XX в. с изображением фрагмента южной стены, где можно было увидеть шесть из пятнадцати произведений, фотография западной стены с изображением двух сюжетов, которые давали представление о композиционном решении этих работ.

В акварели «Церковь в Большом Царскосельском дворце» (Э. П. Гау, 1860-е гг.) можно рассмотреть еще две композиции южной стены и понять их цветовое решение. Аналогами для воссоздания живописных произведений и образцом авторской манеры послужили композиции, выполненные М. и Ф. Колокольниковыми в Николо-Богоявленском морском соборе Санкт-Петербурга.

2 Работы по воссозданию живописи иконостаса проводили художники Академии Художеств имени Ильи Репина под руководством художника-реставратора Ф. Ю. Боброва; научный руководитель проекта профессор Ю. Г. Бобров.

3 Воссоздание произведений на хорах было выполнено художником-реставратором Д. А. Соломенниковой.

4 Реставрация плафона в алтаре была проведена художниками-реставраторами И. А. Платовой, И. Ю. Прохиным, Д. А. Фомитовой, В. Г. Шевель; научный руководитель Н. И. Русакова.

5 Реставрация живописной «падуги» плафона «Вознесение Христово» проведена под научным руководством Н. И. Русаковой; на этапе создания эскизов центральной части этого плафона принимали участие художники И. А. Платова, А. А. Чугунов, И. Ю. Прохин, А. В. Васькина, А. В. Шешина; плафон в натуральную величину был написан И. А. Платовой.

Единственная сохранившаяся после оккупации сюжетная композиция «Исцеление расслабленного» (Г. Дерябин, 1753) в центральном зале храма свидетельствовала о характере колорита и композиционного решения на которые можно было опираться при воссоздании утраченных произведений.

Это произведение стало «ключом» к пониманию иконографических источников, к которым обращались художники середины XVIII в., так как полностью повторяло композицию этого сюжета из Библии Вайгеля (1695). Описания других сюжетных произведений в музейной описи ГМЗ «Царское Село» (1938) также соответствовали композициям гравюр из Библии Вайгеля и Пискагора. Эти гравюры послужили иконографическим источником и для современных художников, восстанавливавших сюжетную живопись придворной церкви. В то же время, при воссоздании композиций XIX в. подбирались аналоги религиозных сюжетов художников академистов.

При воссоздании настенного живописного ансамбля были использованы следующие материалы: холст грунтованный (синтетический грунт), мелкозернистый без узелков, плотный; краски масляные «Невская палитра» серии «Мастер класс», для лессировок использовались импортные краски «Rembrandt», «Talens», благодаря своей цветовой насыщенности и плотности.

Художники пользовались отечественным разбавителем для красок «Пинен», маслом льняным уплотненным, даммарным лаком. Работа над холстами начиналась флейцами (широкие кисти из натуральной и синтетической щетины), а заканчивалась кистями «Колонок» и «Белка» маленьких размеров (№№ 0–3).

Прямоугольный формат воссоздаваемых произведений был вытянутым, достаточно узким (размер основания укладывался по вертикали до трех раз). Перед художниками стояла сложная задача заполнения более трети сюжетного произведения в его верхней части изобразительными элементами, обоснованными для конкретной композиции.

В некоторых холстах пространство над группами фигур заполнялось деревьями, написанными в стилистике середины XVIII в., в других — архитектурой или элементами архитектуры, занавесями, образцами для которых служили композиции европейских гравюр на подобные сюжеты, в остальных случаях пространство заполнялось изображением неба со сложным строением облаков.

Работа шла в тесном сотрудничестве с кураторами ГМЗ «Царское Село», которые выдавали иконографический материал для живописных композиций, каждая работа обсуждалась и при необходимости корректировалась. Все мастера отличались своим индивидуальным подчерком, но для того, чтобы прийти к наиболее единообразному стилистическому решению живописного ансамбля работа проходила в одной мастерской, чтобы художники могли сверять свои композиции друг с другом.

Предстояло выполнить две больших группы живописных произведений: образа святых и сюжетную живопись отражающую библейскую историю. В алтаре располагались ростовые изображения Отцов церкви, создателей литургий; в центральном зале и под хорами в тондо были представлены полуфигуры митрополитов русской церкви и патрональных святых Дома Романовых. Сюжетная живопись в алтаре была на ветхозаветные и новозаветные темы, в центральном зале и под хорами отражалась в основном новозаветная история.

Художники достойно справились с поставленными перед ними задачами. Каждый работал над сюжетными композициями и изображениями святых: А. Л. Иванов написал 13 настенных композиций, И. А. Воишин — 8 композиций, А. В. Чарин — 9 композиций, А. А. Чугунов — 10 композиций, ему также принадлежит воссоздание образа «Саваофа» в куполе надпрестольной сени, иконографической основой для которого послужили карандашные наброски А. Е. Егорова 1820-х гг.

Т. В. Чикова выполнила 16 композиций, в которые входили образы святых центрального церковного зала и подхорного пространства, и один ростовой образ святителя Григория Богослова в алтаре храма. Воссоздание запрестольного образа «Христа Архиерея Великого» самого большого из настенной живописи выполнил А. Л. Иванов при частичном участии остальных художников, что было связано с необходимостью уложиться в сжатые сроки⁶.

6 Список воссозданных произведений: Иванов А. Л. — алтарь: «Христос Архиерей Великий» «Раскаяние апостола Петра», «Моление о чаше», «Спящие ученики Иоанн, Иаков и Петр», «Святитель Василий Великий»; центральный зал: «Христос, насыщающий пять тысяч человек», «Явление Христа апостолам по Воскресении», «Искушение Христа», «Вера твоя спасла тебя» («Исцеление кровотоковой»), «Отречение апостола Петра», «Христос и грешница»; под хорами: «Притча о мытаре и фарисее», «Хождение по водам»; Воишин И. А. — алтарь: «Иоанн Предтеча», «Апостол Иаков, брат Божий»; центральный зал: «Исцеление слепорожденного», «Явление ангела мироносицам», «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус», «Проповедь Иоанна Предтечи», «Святитель Кирилл Александрийский»; под хорами: «Притча о сеятеле»; Чарин А. В. — алтарь: «Жертвоприношение Авраама», «Жертвоприношение Ноя», «Святитель Григорий Двогослов»; центральный зал: «Притча о блудном сыне», «Притча об убогом Лазаре», «Явление Христа на Тивериадском море», «Христос и самарянка», «Притча о десяти девах»; под хорами: «Изгнание из Рая»; Чикова Т. В. — алтарь: «Святитель Григорий Богослов»; центральный зал: «Евангелист Марк», «Святитель Петр», «Святитель Иона», «Святитель Филипп», «Святитель Алексий», «Великомученик Георгий», «Великомученица Варвара», «Равноапостольная княгиня Ольга», «Святая Наталия», «Великомученица Екатерина»; под хорами: «Климент, папа Римский и Петр, архиепископ Александрийский», «Священномученик Харлампий», «Святитель Михаил», «Священномученик Игнатий Богоносец», «Священномученик Иоаннуарий», «Святой Севастьян»; Чугунов А. А. — алтарь: «Несение Креста», «Убийство Авеля Каином», «Святитель Иоанн Златоуст»; центральный зал: «Христос и Закхей», «Воскрешение Лазаря», «Изгнание торгующих из храма», «Помазание ног Христа миром», «Христос, указывающий на своего предателя»; под хорами: «Притча о сучке и бревне», «Обращение Савла».

В воссоздаваемый настенный ансамбль были включены три сохранившиеся фрагмента сюжетной живописи середины XVIII в., с вырезанной центральной композицией и оставшейся живописной каймой по краям рамы: «Христос, насыщающий пять тысяч человек», «Притча о десяти девах», «Изгнание из рая». Было принято решение написать утраченные сюжеты на новых холстах и вклеить их в подрамники с оставшейся оригинальной живописью, совмещая современные композиции с историческими фрагментами.

А. Л. Ивановым и А. В. Чариным разрабатывались воссоздаваемые сюжеты с учетом сохранившихся живописных элементов, которые «подсказывали» общее колористическое и композиционное решение. Работа была сложной, шла в согласовании с кураторами, с обсуждением на расширенных реставрационных советах. Эта технология, совмещающая в одном произведении воссоздание и реставрацию, являлась новым опытом в реставрационной практике Екатерининского дворца.

Новые композиции обрезались точно по границам утрат, вклеивались с использованием дублировочного осетрового клея и выдерживались под прессом. Между старой и новой живописью было оставлено нейтральное пространство (около 5 мм), которое заполнялось профессиональным шпаклевочным составом (мастикой) с последующей тонировкой, отличающейся небольшой разницей в тоне от общей живописной гаммы. Тонировка была выполнена реставратором А. В. Цветковым. Три воссозданные композиции с оригинальными фрагментами живописи XVIII в. были установлены на свои исторические места в 2022 г.

При изучении сохранившихся живописных фрагментов выяснилось, что в религиозных композициях были обозначены не сюжеты, как это практикуется в православной традиции, а сделана ссылка на текст Библии, как это было принято в лицевых европейских Библиях. Была проделана большая работа по определению каждой ссылки к конкретным библейским сюжетам и на основе этого иконописцем Г. Б. Майоровой были выполнены картоны с подписями к каждой композиции. Перенесение этих подписей-ссылок непосредственно в произведения выполнял А. Л. Иванов, за исключением работ А. В. Чарина и Т. В. Чиковой, которые сами подписывали свои произведения.

Воссоздание настенной живописи придворной церкви Воскресения Христова было полностью завершено в 2022 г. Оно было выполнено на период 1820-х гг., когда в барочный живописный ансамбль после пожара 1820 г. были включены классицистические композиции. Воссозданный живописный ансамбль вернул яркую декоративность внутреннему пространству храма, выявил религиозную и панегирическую программы, связанные с общим характером Большого Царскосельского дворца, главной идеей которого была репрезентация императорской власти. В настоящее время, придворный храм является музейным пространством и входит в экспозицию Екатерининского дворца.

Литература

1. *Коршунова, Н. Г.* Этапы воссоздания живописного убранства церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце / Н. Г. Коршунова // Актуальные вопросы реставрации музейных объектов: сб. науч. ст. / ГМЗ «Царское Село». — Санкт-Петербург: Русская коллекция, 2021. — С. 74.
2. *Кучумов, А. М.* Статьи. Воспоминания. Письма / А. М. Кучумов. — Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2004. — С. 91–92.
3. *Петров, А. Н.* Савва Чевакинский. — Ленинград: Лениздат, 1983. — С. 27.
4. *Яковкин, И. Ф.* История Села Царского: в трех частях / сост. из дел архива правления Села Царского. — Санкт-Петербург: Департамент народного просвещения, 1829. — Ч. 2. — С. 52.

УДК 75.025.4:749.25:725.171 (470.23)

А. О. Котломанов

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская государственная художественно-
промышленная академия имени А. Л. Штиглица

Т. В. Чикова

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

**ВОССОЗДАНИЕ ПЛАФОНА КИТАЙСКОГО ЗАЛА
ЗУБОВСКОГО ФЛИГЕЛЯ ЕКАТЕРИНИНСКОГО ДВОРЦА.
ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ
НАШЕГО ВРЕМЕНИ**

В настоящее время «личные покои» Екатерины II в Царском Селе постепенно обретают свой исторический вид. Художники и реставраторы продолжают работу над восстановлением интерьеров Zubovского флигеля Екатерининского дворца. В тексте рассматривается процесс воссоздания плафона Китайского зала, входящего в монументально-декоративный ансамбль знаменитого дворцового комплекса.

Ключевые слова: Китайский зал, Zubовский флигель, Екатерининский дворец, Царское Село, реставрация, воссоздание

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg, Russia
Stieglitz State Art and Industry Academy

Tatiana V. Chikova

Saint Petersburg, Russia
Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts (St. Petersburg Academy of Arts)

**RECREATION OF THE CEILING OF THE CHINESE HALL
(ZUBOV WING, CATHERINE PALACE). HISTORICAL CONTEXT
AND CREATIVE EXPERIENCE OF OUR TIMES**

Currently, the «personal chambers» of Catherine II in Tsarskoe Selo are gradually becoming identical to their historical appearance. Artists and restorers continue to work on recreating the rooms in the Zubov Wing of the Catherine Palace. It's considered the process of recreating the ceiling of the Chinese Hall, which is part of the monumental and decorative ensemble of the famous palace complex.

Keywords: Chinese Hall, Zubov Wing, Catherine Palace, Tsarskoe Selo, restoration, recreation

Продолжающаяся в наши дни реставрация Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца в Царском Селе показывает, что это здание таит в себе еще много неведомого, ведь архитекторы прошлого не имели обыкновения полностью разрушать существующие строения, а старались приспособить их к новым нуждам. Так что Екатерининский дворец для историка архитектуры, а также монументально-декоративного и прикладного искусства столь же ценен, как для археолога — нетронутые культурные слои древнего города.

Вспомним слова В. П. Толстого, сказанные более тридцати лет назад:

«В наше время, когда над миром нависла угроза глобального уничтожения, благородная и самоотверженная деятельность людей, в течение десятков лет по крохам воссоздающих то, что в одночасье погибло в пламени войны, развязанной агрессорами, является еще одним свидетельством исторического оптимизма и мирных устремлений ... Своим многолетним созидательным трудом, возрождающим прекрасные творения человечества, они поправили саму Смерть, Разрушения, Войну — все то, что противостоит Жизни, Созиданию и Творчеству» [5, с. 28].

Сказано это было в связи с награждением в 1986 г. Ленинской премией автора проекта реставрации дворцов и парков Пушкина (Царского Села) — архитектора А. А. Кедринского, а также участвовавших в воссоздании утраченных шедевров русского зодчества живописцев-реставраторов, скульпторов-модельщиков и резчиков по дереву, мастеров-позолотчиков.

В те годы предполагалось, что в будущем, после восстановления в Екатерининском дворце Золотой анфилады, трех парадных «антикамер» и легендарной Янтарной комнаты начнутся работы в «личных покоях» Екатерины II в левом крыле здания, в т. н. Zubовском флигеле. Судьба распорядилась так, что интерьеры флигеля — среди которых великолепный Китайский зал — вновь обрели свое первоначальное убранство в начале 2020-х гг. Работа над ними стала продолжением подвига мастеров, которые после Великой Отечественной войны шаг за шагом восстанавливали разрушенные архитектурные памятники ленинградских — петербургских пригородов.

Китайский зал расположен между Купольным залом и Серебряным кабинетом. Это большое двухсветное помещение, имеющее площадь 186,17 кв. м со сторонами 19,5 и 9,15 м. Интерьер является частью ансамбля «личных покоев» Екатерины II на втором этаже т. н. Zubовского флигеля Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца.

В помещениях первого этажа флигеля были комнаты, в которых поочередно размещались фавориты императрицы — Г. А. Потемкин, А. Д. Ланской, А. М. Дмитриев-Мамонов и П. А. Zubов. Впоследствии там жили родственники и приближенные императорской семьи. «Личная половина» Екатерины II на втором этаже включала в себя интерьеры,

спроектированные и отделанные Ч. Камероном и Дж. Кваренги, — Купольный зал, Китайский зал, Серебряный кабинет, Опочивальню, Синий кабинет (Табакерку), Зеркальный кабинет, Рафаэлевскую комнату, Камерюнгферскую и Уборную.

На месте Китайского зала до 1779 г. находилась парадная лестница, спроектированная Ф.-Б. Растрелли. Место и площадь будущего зала были определены после перестройки левого флигеля дворца, начатой в 1779 г. Ю. М. Фельтеном (строительными работами руководил И. В. Неелов).

Работы по декорированию зала продолжались параллельно с другими помещениями и закончились одновременно в 1784 г., когда по указу Екатерины II были «освидетельствованы». «Китайский зал» — так называл строящееся помещение Ч. Камерон в рапортах и записках, подаваемых им в Кантору строений. Характер убранства интерьера определил его название, которое было дано сразу и сохранилось без изменений до наших дней.

В литературе первой половины XX в. содержатся достаточно подробные сведения о Китайском зале, сохранившие описание его архитектурного и художественного облика, что является ценным свидетельством былой красоты, восстановление которой продолжается в настоящее время.

Так, в книге С. Н. Вильчковского «Царское Село» читаем: «Четыре окна до полу и одно обыкновенного размера выходят на так называемый “Собственный садик”, а два окна — на площадь. Зал двухсветный. Стены покрыты вывезенными в начале XVIII столетия из Китая панно, сделанными китайскими же рабочими, в рамках черного дерева; вокруг панно укреплены драгоценнейшие древние китайские эмали; с потолка, расписанного в древнем вкусе, спускаются четыре люстры. <...> На месте этой залы до переделки дворца Екатериной II ... был главный подъезд и парадная лестница; над подъездом, выходящим на большой луг, в начале царствования императрицы был устроен крытый балкон ... Небольшая дверь ведет из Китайского зала во внутренние апартаменты Екатерины Великой, которые начинаются с Серебряного кабинета» [1, с. 122].

Вот, что пишет о Китайском зале В. Н. Телепоровский в монографии о Ч. Камероне (1939): «Первое, что ему пришлось сделать в области китайского стиля — это разломать Китайский зал Ринальди и построить такой же на месте парадной лестницы. Камерон, можно сказать шутя справился с этой задачей. Он работал над декорацией в китайском стиле так же серьезно и продуманно, как и над классикой ... внимательно изучая его характерные черты и используя подлинные китайские ширмы, лаковые картины, доски и т. п. “Китайская зала” Камерона — не отсебятина европейца, а искренний пересказ впечатления о китайском искусстве. Особенно внимательно решен карниз и потолок зала. Как было указано выше, декор интерьера Камерон ставил в прямую зависимость от конструкции перекрытия. Как в классических интерьерах Камерон подчеркивал своды и купола росписью альфреско, так и здесь, совершенно в другом характере, он подчеркивает особенность плоских перекрытий Китая прямым

потолком с кессонами, выполненными росписями по бумаге и шелку. Китайский мотив карниза повторен в капителях мраморного камина, сочиненного Камероном специально для этого зала» [4, с. 166].

В каталоге Г. К. Лукомского можно найти следующие сведения: «Переделан Камероном из Парадной лестницы, сначала проект был заказан Екатериной II Фельгену в 1760 году. При Александре II переделан в гостиную и испорчен; были сделаны: новые занавеси, фонари, бра, канделябры, легкая мебель, двери по рис. Камерона — отличные. Монигетти испортил комнату переделкой (акварель 1864 г. указывает, какой она была раньше)» [3, с. 86].

В путеводителе 1939 г. по Екатерининскому дворцу-музею читаем: «Китайский зал заканчивает парадную анфиладу дворца и представляет своеобразный музей, где собраны китайские и японские вещи из фарфора, лака, кости и др. материалов. Стены зала покрыты расписными китайскими панно из карамандельского лака. Вокруг окон и дверей помещены в медальонах фигурки из кантонской эмали на меди. Потолок, расписанный в XVIII веке Камероном, переписан Монигетти; его рисунок — орнамент, стилизованный под китайские письмена. Характерным образцом “китайщины” является отделка карнизов и дверей, выполненная по рисунку Камерона» [2, с. 48].

Приведенные здесь цитаты в целом характеризуют информативность дошедших до нас сведений о Китайском зале, в основном касающихся его состояния после переделки И. А. Монигетти после 1856 г. Был переделан, в частности, плафон, а также карниз, оконные рамы, переплеты и наличники, паркет и двери. Изменения коснулись всех элементов отделки, и, по всей видимости, интерьер утратил тот архитектурно-художественный характер, который был ему придан Ч. Камероном. В то же время, в архивах и музейных фондах имеются подлинные чертежи Ч. Камерона (где изображены все «фасады»), отдельные сведения об изначальной отделке Китайского зала, а также — копии с подлинных росписей конца XVIII в., открытых после войны.

Наличие этих особо ценных материалов, отражающих первоначальное решение интерьера, сыграло определяющую роль в проекте восстановления зала, поскольку они дают почти полное представление о художественно-декоративной отделке всех стен помещения.

В 2021 г., после завершения работ по воссозданию ряда икон в церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца, художникам, принимавшим участие в этом проекте (ООО «Царскосельская янтарная мастерская» под руководством Б. П. Игдалова) предложили дальнейшее сотрудничество в воссоздании плафона Китайского зала Зубовского флигеля. В данном проекте приняли участие: А. Л. Иванов, заслуженный художник России, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств (руководитель

группы), профессор А. А. Чугунов, старшие преподаватели Академии художеств А. В. Чарин и Т. В. Чикова, а также И. А. Вошинин, преподаватель Академии Штиглица.

Размер живописного плафона Китайского зала $19,5 \times 9$ м. Он включает в себя три круглых медальона диаметром 92,5 см и две полукруглых композиции в центральной части, а также восемь живописных вставок по южной и северной стороне; украшен пятью видами орнаментальных мотивов с частичной позолотой и несколькими розетками в виде цветков.

Воссоздание плафона Китайского зала проходило с 2021-го по 2023 г.

Вначале был распределен объем работы на пять человек, — каждому досталось по несколько картин (живописных вставок). Для утверждения тем (сюжетов) и общего колорита был сделан эскиз 1:20 с орнаментами и живописными вставками. Далее шла работа с историческими материалами, которые предоставляли научные сотрудники музея. Ориентировались в основном на гравюры французского художника-декоратора середины — второй половины XVIII в., представителя стиля шинуазри

Ж.-Б. Пильмана (Пиллемана), а также на акварель Л. О. Премацци, запечатлевшего Китайский зал в 1854 г. (ил. 1).

В акварели Л. О. Премацци видны несколько живописных вставок в части композиции потолочного плафона, — угол зрения художником был выбран такой, чтобы в него вошли еще и стены с полом (помещение очень большое, и его сложно изобразить целиком). Сопоставляя акварель и гравюры (бывшие образцами для мастеров, работавших над убранством интерьера при Екатерине II), художники искали соответствия в сюжетных мотивах росписи плафона. Были найдены все гравюры, в которых есть аналогичные сюжетные композиции, а также, благодаря поиску в каталогах и в электронных информативных источниках, в различных российских и зарубежных музеях были найдены фотографии росписей орнаментальных панелей, ширм середины — второй половины XVIII в. с элементами тех же сюжетов.

Надо заметить, что самостоятельный поиск материалов художниками осуществлялся параллельно с изучением материалов, которые предоставили сотрудники музея. В найденных фотографиях стенных панелей и ширм с мотивами шинуазри многие сюжеты повторялись, так как брались с популярных в то время гравюр Ж.-Б. Пильмана, которые затем творчески интерпретировались, дополнялись другими художниками. Последние, в свою очередь, могли менять композиционное наполнение, комбинировать сюжеты, бравшиеся с нескольких гравюр, варьировать цвет деталей, но при этом основная канва сюжетов все-таки в них сохранялась.

Например, по центральному кругу композиции плафона (его воссозданием занимался А. Л. Иванов) нашлась роспись ширмы в стиле шинуазри, где среди других сюжетов было изображение китайца с бубном. Также, для другого круга (А. А. Чугунов) тоже была найдена гравюра, изображающая женщину в китайском костюме, окруженную маленькими



Ил. 1. Луиджи Премацци. Китайский зал Царскосельского дворца. Бумага, акварель, 1854. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»

детьми, что очень напоминало сюжет с акварели Л. О. Премацци. Все остальные сюжеты живописных вставок, видимые на акварели, были найдены в гравюрах Ж.-Б. Пильмана. Сложность заключалась в том, что в гравюрах композиция вертикальная, а формат живописных вставок горизонтальный, и художники приложили немало усилий, воссоздавая данные произведения.

Следующий этап заключался в том, чтобы разработать композиции живописных вставок, которые не были видны в акварели Л. О. Премацци. Было выбрано несколько гравюр Пильмана, и на основе них были созданы эскизы и утверждены сюжеты. Также в эскизах решался колорит. На акварели видно, что он воздушный, легкий, серебристый, почти как туман в традиционных китайских пейзажах в стиле гохуа. После утверждения эскизов на основе собранного материала также вновь разрабатывались орнаменты, входившие в композицию плафона. Подбирался цвет, орнаменты отрисовывались «в масштабе» и затем проходили утверждение реставрационным советом.

Дальнейшая работа шла над картонами. Картоны делались в размер живописной вставки. На данном этапе решались композиционные задачи, шло наполнение деталями, ведь взятая за основу гравюра не давала



Ил. 2. Потолок Китайского зала. В процессе воссоздания, 2023



Ил. 3. Татьяна Чикова. Живописная вставка воссозданного плафона Китайского зала (одна из двенадцати), 2022 – 2023

возможности полного решения только лишь при ее повторении. Также, этот этап воссоздания давал возможность посмотреть все живописные вставки вместе, оценить, как сюжеты подходят и дополняют друг друга.

Тем более, что надо было во всех картонах сохранять соответствующий масштаб фигур, деревьев и других композиционных элементов.

Работа в цвете обнаружила новые проблемы, связанные с тем, что над проектом работали пять художников (у каждого свои авторская манера письма, особенности работы с колоритом), так что в конечном итоге могло не получиться единой живописной, стилистической картины. Поэтому было принято решение писать все живописные вставки в одной мастерской.

В итоге получилось цельное колористическое решение, и когда живописные вставки заняли свои места на плафоне в зале, ни одна из них не выделялась по колориту и манере, и не пришлось ничего менять, что очень порадовало художников (ил. 2, 3). Орнаменты, окружающие живописные вставки, дополняют и создают удивительное впечатление от всего плафона — ярко-красный геометрический орнамент с позолотой, нефритово-зеленая полоса с ромбами и бутонами цветов, золотой меандр со стилизованными ростками бамбука по периметру ... Падуга позолочена, и на нее нанесена сетка из ромбов. Орнаменты создали уникальную «раму» для композиций на тему китайской жизни, решенных в стиле шинуазри эпохи позднего рококо.

По результатам воссоздания плафон Китайского зала оказался очень близок акварели Премацци, на которую ориентировались художники. И когда в будущем весь зал наполнится деталями (лаковыми панелями работы китайских мастеров, люстрами, шторами и т. д.), плафон войдет в общую композицию интерьера, как задумал его архитектор Камерон.

Воссоздание Зубовского флигеля Екатерининского дворца — это сложный кропотливый процесс. Опыт множества специалистов — музейных работников, реставраторов, художников, мастеров отделки интерьера — складывается воедино, и получается поистине фантастический результат!

Литература

1. *Вильчковский, С. Н.* Царское Село: [путеводитель] / С. Н. Вильчковский. — Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1911]. — 278 с.
2. *Екатерининский дворец-музей и парк в г. Пушкине:* [путеводитель] / сост. В. В. Лемус, Т. Ф. Попова. — [Ленинград]: Лениздат, 1939. — 84 с.
3. *Лукомский, Г. К.* Краткий каталог большого Екатерининского дворца (и его исторический очерк, Belle etage). — Петроград: 2-я Гос. тип., 1918. — 96 с.
4. *Телеповровский В. Н.* Чарльз Камерон. — Москва: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1939. — 240 с.
5. *Толстой, В. П.* Воплощение духовной силы / В. П. Толстой // Творчество. — 1986. — № 8. — С. 26–28.

УДК 7.046.3:75.052:246:394.21 (=112.2) Carolsfeld
Е. В. Сергеева
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**«РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО» С ГРАВЮРЫ
Ю. ШНОРРА ФОН КАРОЛЬСФЕЛЬДА В КОНТЕКСТЕ
ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ПРОГРАММ ЦЕРКВЕЙ XIX В.**

С середины XIX в. популярным иконографическим прототипом в церковной стенописи была «Библия в картинах» с гравюрами Ю. Шнорра фон Карольсфельда. Впервые освещается тема «Рождества Христова» в ее взаимосвязи с окружающими сюжетами, создающими определенный богословско-символический контекст. Делается вывод о том, что сюжет располагался в основном объеме храма, иллюстрируя евангельскую историю или являя Домостроительство Божие. В научный оборот вводятся два памятника монументального искусства.

Ключевые слова: Шнорр фон Карольсфельд, Рождество, иконографическая программа, Евангелие

Elena V. Sergeeva
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

**«THE NATIVITY OF CHRIST» FROM AN ENGRAVING BY
J. SCHNORR VON CAROLSFELD IN THE CONTEXT OF
ICONOGRAPHIC PROGRAMS OF CHURCHES OF THE XIX
CENTURY**

From the middle of the 19th century. A popular iconographic prototype in church murals was the «Bible in Pictures» with engravings by J. Schnorr von Carolsfeld. For the first time, the theme of «The Nativity of Christ» is covered in its relationship with surrounding plots, creating a certain theological and symbolic context. It is concluded that the plot was located in the main volume of the temple, illustrating the gospel story or demonstrating the Economy of God. Two monuments of monumental art are introduced into scientific circulation.

Keywords: Schnorr von Carolsfeld, Christmas, iconographic program, Gospel

Рождество Христово занимает особое место среди других двенадцатых праздников, являя начало жизненного пути Богочеловека, тайну Его Воплощения. В связи с этим расположение данной сцены в храме и соседство с другими сюжетами может играть в иконографической

программе одну из ключевых ролей. Актуальность изучения памятников монументальной живописи Синодального периода связана с пространственностью оформления храмов росписями на основе немецких гравюр, реставрацией некоторых из них, а также плачевным состоянием подавляющего большинства провинциальных церквей в наши дни, когда происходит их постепенное разрушение.

Несмотря на пристальное внимание современной науки, церковная монументальная живопись XIX столетия остается недостаточно изученным явлением. Сравнительно недавно искусствоведение обратило внимание на росписи, в иконографической основе которых лежал иностранный, как правило, немецкий образец XIX в.

Наиболее раннее упоминание использования ксилографий Ю. Шнорра фон Карольсфельда в церковной монументальной живописи принадлежит Ф. И. Буслаеву [2, с. 168, 174, 180, 185, 386, 400]. В советские годы об этом явлении писал А. В. Бакушинский [1, с. 86, 101, 249]. Позднее его дополнил Н. М. Зиновьев [6, с. 56]. Упоминание и даже описание иконографических программ росписей содержится в многотомном издании, посвященном шедеврам русского зодчества — «Своду памятников архитектуры и монументального искусства России» [17] [18] [19, с. 58, 60].

В настоящее время появились работы, проливающие свет на использование произведений немецких религиозных художников в качестве иконографического образца в XIX столетии. Это диссертационное исследование и статья Е. О. Мирошиной [9, с. 51, 154, 203, 232], [10, с. 122, 123], а также работы А. А. Суровой [24, с. 399], А. Л. Павловой [13, с. 397], Е. О. Волуйко [3, с. 169], С. И. Михайловой [11, с. 114], Е. Л. Пугановой [16] и Е. В. Сергеевой [21, с. 101], [22], [23]. Таким образом, искусствоведы признают, что ксилографии из «Библии в картинах» Ю. Шнорра фон Карольсфельда в XIX столетии практически повсеместно активно использовали в качестве образца. Ученые рассматривали отдельные циклы и сюжеты на основе его рисунков. При этом тема «Рождества Христова» и созданные русскими монументалистами сцены на основе гравюры немецкого мастера, остались в стороне. До сего дня не существовало ни одной работы, посвященной этой проблеме.

Рамки статьи не позволяют в полном объеме проанализировать иконографическую программу церквей, но оставляют возможность выявить основные идеи, заключенные в окружении праздника другими сюжетами, создающими определенный богословский контекст в конкретной части храма. Ранее не изучавшаяся монументальная живопись Воскресенской церкви в селе Воскресенском Тихвинского района Ленинградской области (церковь Воскресения на Воскресенском-Сяьском погосте) и храма Троицы Живоначальной в селе Салобеляк Яранского района Кировской области вводится в научный оборот.

Целью данного анализа является выявление значения сюжета «Рождества Христова» на основе оригинала Ю. Шнорра фон Карольсфельда

в контексте иконографической программы храмов, расписанных в XIX столетии. Для этого необходимо обнаружить изображения «Рождества» с иконографического прототипа художника и рассмотреть сюжеты, окружающие эту сцену, используя иконографический метод.

Изображение «Рождества Христова» по ксилографии Шнорра фон Карольсфельда было выявлено в пяти храмах: церковь Благовещения в селе Княжево Бежецкого района (возведена в 1776 г., основным объём расписан 1877 г. либо 1883 г.) [19, с. 444, 445, 447]; храм Успения в селе Баскаки Весьегонского района Тверской области (возведен и расписан в 1873 г.) [20, с. 58, 60]; церковь Преображения в селе Нижние Прыски Козельского района Калужской области (возведен в 1787 г. [17, с. 18], расписан в 1850–1880-е гг.) [25]; храм Воскресения в селе Воскресенском Тихвинского района Ленинградской области (возведен в 1847 г. [26, Ф. 480. Оп. № 1. Д. 4297. Л. 321] по типовому проекту К. А. Тона [15], мог быть расписан во второй половине 1860-х гг. и в 1870-е годы, что можно датировать по иконографическому образцу); церковь Троицы Живоначальной села Салобеляк Яранского района Кировской области (возведен в 1866 [7, с. 642] или 1868–1875 гг. [27]); росписи предположительно исполнены после 1883 г., поскольку присутствуют сюжеты из храма Христа Спасителя).

«Библия в картинах» впервые была издана в 1862 г. [28]. Это позволяет указать на раннюю границу периода создания росписей. Так, можно уточнить датировку живописи церкви Преображения в Нижних Прысках, предположительно созданных в 1850–1890-е гг. [25] или Воскресенской церкви на Воскресенском Сясьском погосте, возведенной в 1847 г. [26, Ф. 480. Оп. № 1. Д. 4297. Л. 321], либо Троицкой церкви в Салобеляк, где на северной стене изображены «Константин и Елена» с иконы Т. Неффа из праздничного ряда иконостаса храма Христа Спасителя в Москве. Это подтверждает изображение «Воскресения» с картины Б. Плокгорста 1867 г., интерпретированной в лубке И. Д. Сытина, издававшегося с 1880-х гг. [5] в основании барабана главного купола. В связи с этим, росписи на основе ксилографий Ю. Шнорра фон Карольсфельда можно датировать периодом второй половины 1860-х гг. до середины 1880-х гг.

Сюжет «Рождества Христова» в Преображенской церкви в Нижних Прысках помещен в южном секторе основания барабана купола, расположенного в четверике. Освещаемая люкарнами и осененная изображением Новозаветной Троицы с предстоящими Архангелами, композиция соседствует с изображением «Нового Иерусалима» с востока, «Преображения» с севера и «Погребения» с запада. Здесь автор иконографической программы, поместив в восточной части образ Иерусалима — Царства правды, цели и торжества новозаветной истории, изображает основные вехи Нового Завета: «Рождество Христово» — пришествие в мир Спасителя во плоти для спасения человечества, где Христос — «Солнце правды», исправляющее поклонение звездам вместо Бога. В этом

ожидании участвует вся тварь, приносящая Новорожденному дары: человечество — Мать-Деву, земля — вертеп, место рождения, Ангелы и пастухи — славословие [12, с. 151].

Преображение, показывает не только «свет присносущный», исходящий от Христа и просвещающий верных, но и уверяет учеников и Его последователей в Божественной Славе Иисуса, а значит свидетельствует о том, что Спаситель по Своей воле избрал Страдания на Кресте ради спасения человечества [12, с. 171, 172]. Погребение Христа вспоминается в Богослужении Великой Субботы. Благообразный Иосиф, снявший с Креста Спасителя, «плащаницею чистою обвив и благовониями, во гробе новом покрыв положил» [14]. В то же время в Церкви раздается глас о том, что, когда Он сошел к смерти, будучи Бессмертной Жизнью, тогда «ад умертвил блистанием Божества» [14]. «Новый Иерусалим» — это преобразенный мир после Второго Пришествия — символ «будущего века». И на него взирают молящиеся во время Литургии, видя цель своего жизненного подвига.

К сожалению, от росписей, покрывавших стены и своды храма Воскресения на Воскресенском Сясьском погосте (церковь Воскресения село Воскресенское Тихвинского), сохранились только фрагменты в Алтаре и в нижнем ярусе восточной стены четверика, прорезанной аркой. Это дает возможность лишь частично реконструировать иконографическую программу.

В конхе абсиды изображена «Троица Новозаветная», под которой в простенках окон написаны с севера от центрального окна «Святители Московские», а с юга — Отцы-Литургисты: «Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст». Это свидетельствует о том, что Литургия, составленная столпами церкви, вместе с христианством пришла на Русь, которая принесла обильный духовный плод.

В основном объеме храма еще различимы две парные композиции, помещенные на восточную стену для того, чтобы отразить учение о Домостроительстве Божиим. В северной части изображено «Рождество Христово», которому с юга соответствует «Обетование Аврааму о рождении сына» («Гостеприимство Авраама») с гравюр Ю. Шнорра фон Карольсфельда. Ветхозаветный сюжет — один из первых шагов для исполнения обетования Бога о Пришествии в мир Спасителя, которое исполняется в момент Рождества.

Сюжет «Рождества Христово» в церкви Успения в Баскаках (ил. 1) также изображен в основном объеме храма. Купол церкви разделен на четыре сектора, где в восточном изображено «Вознесение», в южном «Преображение», в западном «Послание Семи Церквям» с гравюр Ю. Шнорра фон Карольсфельда. В северной части «Вознесение Богоматери», которое может трактоваться, как развитие темы «Успения». Все композиции связаны с ожиданием грядущего века. «Рождество Христово» изображено в люнете северной стены, в противоположном люнете написано



Ил. 1. Рождество Христово. Северный люнет четверика церкви Успения в Баскаках. Фото: М. Л. Никитин



Ил. 2. Рождественский цикл в приделе Прп. Сергия Радонежского в церкви Благовещения в Княжево. Фото: М. Архипова, В. Архипов

«Благословение детей». Восточный, посвящен «Иерусалиму», который являлся фоном для Распятия, венчающего иконостас [18, с. 60]. Западный люнет украшает композиция «Нагорная проповедь» с оригинала Эдуарда Дюбуфа. В этих сюжетах отражается призывание молящегося стремиться к чистоте ребенка, исполняя заповеди Нового Завета, провозглашенные в Нагорной проповеди.

В церкви Благовещения в Княжево (ил. 2) практически все композиции приделов четверика выполнены по гравюрам Ю. Шнорра фон Карольсфельда. Сюжет «Рождества Христова» изображен в южном приделе во имя Сергия Радонежского, пристроенного вместе с приделом Пророка Илии с 1881 г. [18, с. 60]. В центральном компартименте южного придела представлены сюжеты из рождественского цикла: «Рождество Христово», «Видение Иосифу», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев». В западном компартименте изображены: «Явление Христа Марии Магдалине», «Жены-мироносицы у Гроба», «Явление Христа на пути в Эммаус», «Уверение Фомы». Это свидетельствует о том, что авторы стремились на сводах четверика отразить все евангельское повествование, разделив его на циклы. Приделы, сообщаясь с центральным восьмериком посредством арок, представляют собой обособленное пространство с крестовыми сводами. В северном приделе стенопись раскрывает Страстную цикл, а в южном — Рождество Христово и Воскресение [19, с. 450].

В церкви Троицы Живоначальной в селе Салобеляк Яранского района Кировской области от здания сохранился лишь четверик, живопись которого дошла до наших дней с большими утратами. Здесь «Рождество Христово» располагается в южном приделе во имя Николая Чудотворца, в восточном люнете, под юго-восточным малым куполом. С юга к нему примыкает «Поклонение волхвов» с оригинала Ю. Шнорра фон Карольсфельда. Другие изображения в люнетах неразличимы, но можно предположить, что как в церкви Благовещения в Княжево, здесь помещался рождественский цикл. В зените купола изображен Св. Дух в сиянии, а в парусах — символы Ветхого и Нового Завета: Крест и Евангелие, Скрижали Завета и Потир.

На южной грани юго-восточного столпа, обращенной в Никольский придел написан образ «Богоматери Казанской», которому соответствует медальон с иконой «Спаса Нерукотворного», как символ непризрачности Боговоплощения. На южной стене придела в двух клеймах написаны Святители, изображения которых подчеркивают тему архиерея — образа Христа. На северной грани юго-восточного столпа помещена «Ветхозаветная Троица» или «Гостеприимство Авраама», а на западной — «Преображение» с ксилографии Ю. Шнорра фон Карольсфельда. Тема Авраама и Христа объединены через образ ветхозаветной скинии, являющейся символом спасения и грядущего Царства Небесного [8, с. 36].

Важный иконографический сюжет «Рождества Христова», изображаемый с популярного оригинала Ю. Шнорра фон Карольсфельда, вероятнее всего, был достаточно распространен, но многие памятники не дошли до нашего времени. Во всех пяти храмах, где сохранилась эта композиция, сцена располагается в основном объеме — четверике. При этом, ни в одной церкви иконографическая программа не повторяется. В церкви Преображения в Нижних Прысках в основании купола предстает Новозаветная История, начало которой положило Рождество, а завершает

Небесный Иерусалим — Царство правды. В храме Воскресения в Воскресенском подчеркнута взаимосвязь Ветхого и Нового Завета, исполнения Обетования о Пришествии в мир Спасителя. В церкви Успения в Баскаках говорится о Новом Законе Любви, когда человек, исполняя заповеди вновь обретает чистоту ребенка. В храме Благовещения в Княжево Рождество начинает рождественский цикл, свидетельствуя об евангельских событиях, увенчивающихся Воскресением. В церкви Троицы в селе Салобеляк рождественский цикл представлен, как Вестник Нового Царства, пришедшего в силе.

Литература

1. *Бакушинский, А. В.* Искусство Палеха / А. В. Бакушинский. — Москва: Ленинград: Academia, 1934. — 266 с.
2. *Буслаев, Ф. И.* Русский иконописный подлинник // Сочинения Ф. И. Буслаева: сочинения по археологии и истории искусства: в 3 томах. Т. 1. — Санкт-Петербург: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1908. — [2], IV, 552, II, [1] с., [1] л. портр. ил.
3. *Волуйко, Е. О.* Иллюстрированная Библия как источник иконографии «сотворения мира»: по материалам росписей церкви Бориса и Глеба в Кидекше / Е. О. Волуйко // Педагогическая наука и образование в диалоге со временем: мат-лы VI Междунар. науч. — практ. конф., посвящённой памяти В. А. Пятина, Астрахань, 16 июня 2021 года / ред.-сост. И. А. Романовская. — Астрахань: АГУ, 2021. — С. 167–169.
4. *Воскресенское. Церковь Воскресения Христова* // Соборы. ру: [сайт]. — URL: <https://sobory.ru/article/?object=00546> (дата обращения: 11.11.2023).
5. *Двадцатые праздники и Воскресение Христово*: картины с тропарями, кондаками и объясн. текстом. — Москва: И. Д. Сытин и К°, 1888. — 60 с., 13 л. ил.
6. *Зиновьев, Н. М.* Искусство Палеха / [предисл. М. Тихомировой]. — 2-е изд. — Ленинград: Художник РСФСР, 1975. — 246 с.
7. *Кибардин, Н. В.* Вятская епархия. Историко-географическое и статистическое описание: (с картой Вятской губернии) / Н. В. Кибардин, В. И. Шабалин. — Вятка: Изд. ред. Вятских епархиальных ведомостей, 1912. — 665, VII с.
8. *Макаров, Д. И.* In terram visionis: образ патриарха Авраама в Слове на Преображение Никифора Хумна // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. — 2017. — Вып. 2 (18). — С. 34–72.
9. *Мирошина, Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий: национальное своеобразие и процессы стилиобразования: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е. О. Мирошина; МГХПА им. С. Г. Строганова. — Москва, 2016. — 260 с.
10. *Мирошина, Е. О.* Эсхатологические сюжеты в монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий / Е. О. Мирошина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 5–2 (55). — С. 117–124.

11. Михайлова, С. И. К вопросу об источниках иконографии росписей трапезной Успенского храма в селе Завидово / С. И. Михайлова // Завидовские чтения: мат-лы науч.-практ. конф., Завидово, 03–04 декабря 2018 года / сост. М. В. Строганов; ред. Е. Г. Милогина, М. В. Строганов. — Завидово: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. — С. 107–119.
12. *Молитвослов*: молитвы на всяку потребу. — Санкт-Петербург: Общество Святителя Василия Великого, 1998. — 480 с.
13. Павлова, А. Л. Церковная стенопись северо-востока Тверского края в XIX веке: монография / А. Л. Павлова. — Москва: Курс, 2022. — 440 с.
14. *Песнопения Великой Субботы* / Триодь постная // Православный-молитвослов. рф: [сайт]. — URL: https://православный-молитвослов.рф/post_tr/text/velik_subbota.html (дата обращения 12.11. 2023).
15. Прохоров, С. О. Воскресенское // Фотопрогулки: [сайт]. — URL: http://photorogulki.narod.ru/lad2_voskresenskoie.htm (дата обращения: 11.11.2023).
16. Пуганова, Е. Л. «Библия в лицах» по рисункам Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда как образец для иконописания / Е. Л. Пуганова // Румянцевские чтения — 2021: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2-х частях, Москва, 21–23 апреля 2021 года. Часть 2. — Москва: Пашков дом, 2021. — С. 206–210.
17. *Рошефор де, Н. И.*, (граф, 1846–1905). Описание церковных памятников Калужской губернии / граф Н. И. де Рошефор. — Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1882. — 52 с.; С. 18.
18. *Свод памятников архитектуры и монументального искусства России*: Тверская область: в 4 частях / отв. ред Г. К. Смирнов. — Москва: Индрик, 2013. — Ч. 3. — 752 с.
19. *Свод памятников архитектуры и монументального искусства России*: — Тверская область: в 6 частях / отв. ред. Г. К. Смирнов. — Москва: Наука, 2006. — Ч. 2. — 742 с.
20. *Свод памятников архитектуры и монументального искусства России*: Тверская область: в 6 частях / отв. ред Г. К. Смирнов. — Москва: Индрик, 2013. — Ч. 3. — 752 с.
21. Сергеева, Е. В. Значение тиражируемого образца в церковной монументальной живописи середины XIX — начала XX вв. / Е. В. Сергеева // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2021. — С. 98–104.
22. Сергеева, Е. В. «Мытарь и фарисей» Ю. Шнорра фон Карольсфельда в церковных росписях середины XIX — начала XX вв. / Е. В. Сергеева // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. — Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2022. — С. 172–179.
23. Сергеева, Е. В. Колористическое решение «Притчи о милосердном самарянине» в церковной стенописи конца XIX — начала XX вв. / Е. В. Сергеева // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: мат-лы II Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 26 сентября 2022 года. — Санкт-Петербург: СПб ГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. — С. 405–417.

24. *Сурова, А. А.* Влияние западноевропейских образцов на русскую монументальную живопись Синодального периода на примере храмов Тверской области / А. А. Сурова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2012. — № 2. — С. 395–400.
25. *Храм Преображения Господня (Нижние Прыски)* // Азбука паломника: [сайт]. — URL: [https://azbyka.ru/palomnik/Храм_Преображения_Господня_\(с._Нижние_Прыски\)](https://azbyka.ru/palomnik/Храм_Преображения_Господня_(с._Нижние_Прыски)) (дата обращения: 27.05.2023).
26. *Церковные ведомости города Тихвина и его уезда* // ГАНО. Ф. 480. Оп. № 1. Д. 4297. Л. 321.
27. *Церковь Троицы Живоначальной в Салобеляке* // Храмы России: [сайт]. — URL: <http://www.temples.ru/card.php?ID=17507> (дата обращения: 21.05.2023).
28. *Die Bibel in Bildern: 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld.* — Leipzig: Georg Wigands Verlag, 1862. — X, 38, 240 Bl. Abb.

УДК 75.052:7.033.23

М. П. Ким

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ ИКОНОБОРЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Статья посвящена монументальному искусству иконоборческого периода в Византии (726–843). В этот период иконы запрещались и уничтожались, что привело к изменению иконографических традиций и развитию новых форм христианского искусства. В статье анализируются причины иконоборчества и разделения византийского общества на иконоборцев и иконопочитателей. Статья также рассматривает влияние иконоборческого периода на развитие христианского искусства в иконографическом и пластическом отношении, включая изменения в использовании материалов и техник, а также развитие новых стилей и форм искусства.

Ключевые слова: иконоборчество, иконопочитание, монументальная живопись, мозаика, Византия

Maria P. Kim

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ICONOGRAPHIC FEATURES OF MONUMENTAL PAINTING OF THE BYZANTINE ICONOCLASTIC PERIOD

The article is devoted to the monumental art of the iconoclastic period in Byzantium (from 726 to 843). During this period, icons were banned and destroyed, which led to changes in iconographic traditions and the development of new forms of Christian art. The article analyzes the reasons for iconoclasm and the division of the Byzantium society into iconoclasts and icon worshipers. The article also examines the influence of the iconoclastic period on the development of Christian art in iconographic and plastic terms, including changes in the use of materials and techniques, as well as the development of new styles and forms of art.

Keywords: iconoclasm, icon veneration, monumental painting, mosaic, Byzantium

Приступая к характеристике особенностей монументального искусства Византии иконоборческого периода, необходимо привести краткое опи-

сание исторических событий, имевших место в Византийской империи в период с VIII по IX вв. Без изучения исторического контекста и верного понимания законов и уклада жизни того времени, вряд ли можно в полной мере понять, как отражались в искусстве общественные настроения, что было востребованным и поддерживалось со стороны государства, а что предавалось гонениям и анафеме.

В рамках этой статьи мы будем рассматривать указанный исторический период, ориентируясь на положения, высказанные в трудах В. Д. Лихачевой [2] и Г. С. Колпаковой [1]. Здесь отмечается, что иконоборчество представляет собой важный период в истории Византии, когда использование изображений в религиозных целях было запрещено и провозглашено ересью. Этот период продолжался с 726 г. до 843 г. и был отмечен резким упрощением иконографии в сфере монументальной живописи.

В представленной статье мы рассмотрим основные черты иконографии монументальной живописи Византии иконоборческого периода. Идеологически иконоборцы обосновывали свою позицию тем, что сущность Бога находится за пределами человеческого понимания. Они выступали против распространения икон и укрепляли свое влияние, аргументируя собственную позицию тем, что невозможно воссоздать в материальной форме сущность Христа. Восточные имперские территории и провинции были захвачены движением иконоборцев. Земельные аристократы, проживающие здесь, были прочно связаны с византийской военной знатью, которая теперь ощутимо противостояла растущей силе монастырей.

В политическом и экономическом укреплении своих позиций иконоборцам существенную поддержку оказывала государственная власть. Империя испытывала нехватку драгоценных металлов, однако в определенный момент оказалось возможным присвоить церковные сокровища, направив силы на борьбу против почитания икон с целью ослабления позиций церкви. Также иконоборчество способствовало повышению императорской власти над церковью и делало роль императора более важной. Сами императоры считали, что с почитанием икон слабеет поклонение правителю, при том, что христианские монастыри имели к тому моменту большой авторитет в Византии.

Свои взгляды на политику, культуру и общественную жизнь представители разных слоев византийского общества выражали через собственное отношение к почитанию икон, которое могло не совпадать с той позицией, которую занимала в отношении этого вопроса императорская власть. Таким образом, противоречия вокруг почитания икон изначально могли приобрести массовый характер. Византийский император Лев III Исавр во время борьбы за централизацию государственного аппарата решил использовать иконоборчество в свою пользу. Он имел поддержку в виде провинциальной власти, которой были выгодны централизация власти и её укрепление.

В результате к началу периода иконоборчества в Византии сложилась достаточно сложная ситуация. Империя навсегда потеряла ряд крупных городов и культурных центров в ходе войн со славянами и арабами. Варварские племена расселялись по территории Византии. Вследствие вторжения арабов богословское образование сосредоточилось лишь в Константинополе. Однако несмотря на все эти препятствия внешнего характера и на сильное противостояние императора монастырям, в иконоборческий период искусство не находилось в упадке. Оно продолжало способствовать укреплению императорской власти.

Императорский портрет приравнялся по своей сущности к иконам, тем самым отражая неразрывную связь христианства с властью государства. Еще византийский император Тиберий II (520–582) приказал выбить на монетах собственное изображение, подобное тому, как на тот момент принято было изображать лишь Христа — восседающим на троне. Так же в дворцовом зале над троном императора был помещен образ Христа. В то же время монеты, изображающие с одной стороны лик Христа, а с другой императорский портрет, появились в VI в. при Юстине II.

Принято считать, что иконоборческий период начался в 726 г., в период правления императора Льва III, когда группой людей, имеющих отношение к императорскому двору, было уничтожено глубоко почитаемое верующими изображение Христа над Халкскими вратами, служившими главным входом во дворец. Надпись, указывающая на значение императора как иконоборца, и крест теперь размещались именно над этими вратами.

В 730 г. Львом III издается эдикт, запрещающий иконы. С этого момента начинается гонение на монастыри и их насельников. Многие монахи покидали империю и бежали в Рим.

Особенно жестокой борьба против иконописцев и иконопочитателей становится при сыне Льва Константине Копрониме. Иконопочитатели заключались в тюрьмы, подвергались пыткам и убийствам. Многие храмовые монументальные композиции уничтожались подобно иконам. К примеру, по распоряжению Константина Копронима весь евангельский цикл церкви в Влахерне был уничтожен и заменен на растительные и животные мотивы.

Лишь при императрице Ирине в 787 г. почитание икон было вновь разрешено, но на короткий период, вплоть до Вселенского собора 815 г. Окончательно же иконопочитание было восстановлено в 843 г. при императрице Феодоре.

Сейчас нельзя точно сказать, насколько последовательно исполнялся эдикт о запрете икон в империи на всей территории Византийской империи, но в любом случае, в Константинополе под императорским надзором иконы систематически подвергались истреблению. В результате «на их месте появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы. Храмы <...> превратились в сады и птичники» [2, с. 244]. Если говорить о характере изобразительного искусства иконоборческого периода, о нём можно судить

лишь по немногим сохранившимся памятникам, пребывающим к тому же в полуразрушенном состоянии. Теперь этот характер определяла изменившаяся тематика росписей. Художникам пришлось перестраиваться со сложившихся в течение нескольких веков принципов изображения фигурных композиций на декоративные бессюжетные темы. Но, как и прежде, неизменной темой для художников оставалось прославление императора.

Что касается храмов, чаще всего в апсидах размещали изображение креста. Ещё со времён правления императора Константина в христианском сообществе сохранялась вера в силу креста, который, согласно легенде, держал в руках ангел, явившийся Константину и его соправителю Максению перед битвой. Однако лишь в период иконоборчества значение креста стало особенным, поскольку теперь оно могло заменять образ самого Христа.

Пример такого креста, выполненного в технике мозаики, можно и ныне видеть в церкви св. Ирины в Константинополе (ил. 1). В южном нефе были найдены фрески с орнаментами VIII в. и с крестом как основным иконографическим элементом.

Подобные мотивы можно найти на одном из сводов храма св. Софии в Салониках, где находится декоративная мозаичная композиция, которую составляют равноконечные кресты в окружении квадратных рам. Ниже расположены медальоны и монограммы императора Константина и его матери Елены. К сожалению, большинство монументальных живописных произведений периода иконоборчества не сохранилось, так как их заменили фигуры Христа, Богородицы и святых в тот момент, когда было восстановлено иконопочитание.

Теперь следует кратко рассмотреть стилистику монументальной живописи иконоборческого времени. Выполненные в первой половине VIII в. мозаики Омейядской мечети в Дамаске (ил. 2) и храма Скалы в Иерусалиме (ил. 3), выполненные сирийскими мастерами, являются примером композиций с богатыми орнаментальными формами, без включения человеческих фигур. С одной стороны подобную декоративность в мозаике привнесло исламское искусство, с другой, в изображении садов прослеживается влияние эллинических живописных мотивов. Эти мозаики служили образцом для византийских художников иконоборчества, при живописном оформлении имперских храмов.

На примере Каппадокийских фресок можно видеть, что не всегда живописцы, которые работали далеко от Константинополя, исполняли иконоборческие требования. С тех времён сохранилось множество пещерных церквей, самые ранние из которых, по имеющимся упоминаниям, можно отнести к IV в. Эти церкви, вырубленные в горной породе, довольно просты с архитектурной точки зрения. Они являются лишь выемкой в скале без внешних объемов. Однако известны попытки приблизить их к каменным церквам, посредством создания трёх апсид на востоке интерьера.



Ил. 1. Интерьер церкви св. Ирины в Константинополе, IV в. Фрески с орнаментами VIII в.



Ил. 2. Мечеть Омейядов в Дамаске, 715 г.

Рассмотрим церковь св. Василия около Синассос, в основе которой два нефа, разделённых аркадой. Оба нефа завершены апсидой, отделённой от главной храмовой части скалой, срезанной до уровня парапета. Северная стена оканчивается тремя аркадами. На южном нефе располагаются росписи. Некоторые фрагменты изображений святых сохранились до наших дней. На плоскости потолка сохранилось изображение удлинённого креста, в окружении геометрического орнамента.

Часовня св. Стефана около Кемил относится к позднему этапу иконоборчества. Расположенные на южной стене фрески представляют



Ил. 3. Храм Скалы в Иерусалиме, 687–691 гг.

сцену Евхаристии, а плоский потолок, подобно часовне св. Василия, украшен крестом. Уже после прекращения иконоборчества, живописцы Константинополя, создавая свои композиции с включением человеческих фигур, опирались на линейность, яркие цвета и плоскостность фресок Каппадокийских художников.

В VIII в. переживает расцвет декоративное искусство, появляется множество орнаментов различных типов — как растительных, так и геометрических. Несмотря на это, всё же изобразительное искусство Византии сильно пострадало за прошедшие десятилетия. Большое количество композиционно сложных произведений было безжалостно уничтожено.

Однако каких бы мотивов не придерживались императоры-иконоборцы, их движение с самого начала было обречено на неудачу, поскольку оно не могло существовать рядом с национальной традицией греческого народа, еще сохранявшего память о величии искусства античной эпохи и о его неразрывной связи с формами и явлениями зримого мира. В результате к 843 г. почитание икон было полностью восстановлено. С окончанием иконоборческого периода, престиж и популярность монашества существенно возрастают. Также происходит восстановление светского образования. Теперь на территории Византийской империи можно было свободно использовать линии, краски и образы, чтобы проповедовать христианство, и появились необходимые условия для развития христианской культуры.

Рассмотрение пластических и иконографических особенностей монументальной живописи Византии иконоборческого периода позволяет понять, насколько серьезно на развитии искусства могут отражаться исторические события и общественные настроения. Ещё совсем недавно почитаемые изображения Христа, Богородицы и святых, теперь стали

запрещаться и заменяться простыми орнаментами и изображениями флоры и фауны, использование которых на короткий промежуток времени сблизило византийскую монументальную живопись с искусством арабского Востока, где также использовались чисто орнаментальные мотивы и символы. В целом иконоборческий период в Византии, не оказав большое влияние на развитие христианского искусства в иконографическом и пластическом отношении, стал первым в средневековую эпоху примером прямого вмешательства государства в развитие церковного искусства.

Литература

1. *Лихачева, В. Д.* Искусство Византии IV–XV вв. / В. Д. Лихачева. — Ленинград: Искусство, 1981. — 310 с.
2. *Колтакова, Г. С.* Искусство Византии: ранний и средний периоды / Г. С. Колтакова. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. — 528 с.

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Бахтияров.

УДК 75.047 (=161.1)

А. И. Баутина

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

ПУТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА СЕВЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. А. БОРИСОВА И К. А. КОРОВИНА РУБЕЖА XIX И XX ВЕКОВ

В статье анализируется история создания произведений «северного цикла» А. А. Борисова и К. А. Коровина. Рассмотрение особенностей образного решения работ, выполненных этими мастерами на рубеже XIX и XX века и посвященных теме Арктики и Русского Севера, позволило лучше уяснить своеобразие их содержания и пластического решения в контексте развития стиля модерн. Отмечается, что особенно сильно влияние стиля модерн проявилось в использовании формата большой картины-панно, а также в декоративном обобщении формы в цикле северных панно К. Коровина.

Ключевые слова: модерн, монументальная живопись, картина-панно, Александр Борисов, Константин Коровин, Русский Север, Арктика

Anastasia I. Bautina

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

WAYS TO IMPLEMENT THE IMAGE OF THE NORTH IN THE WORKS OF A. A. BORISOV AND K. A. KOROVIN AT THE TURN OF THE XIX AND XX CENTURIES

The article analyzes the history of the creation of the works of the «Northern cycle» by A. A. Borisov and K. A. Korovin. Consideration of the features of the figurative solution of works made by these masters at the turn of the 19th and 20th centuries and dedicated to the theme of the Arctic and the Russian North, made it possible to better understand the originality of their content and plastic solution in the context of the development of the Art Nouveau style. It is noted that the influence of the Art Nouveau style was especially strong

in the use of the format of a large picture-panel, as well as in the decorative generalization of the form in the cycle of northern panels by K. Korovin.

Keywords: Art Nouveau, monumental painting, panel painting, Alexander Borisov, Konstantin Korovin, Russian North, Arctic

Тема освоения Арктики начала формироваться в русском искусстве в конце XIX в., в первую очередь, благодаря участию профессиональных художников в составе арктических экспедиций. Художественное освоение Кольского полуострова началось в 1894 г. с экспедиции А. А. Борисова и творческих командировок К. А. Коровина и В. А. Серова. Коровин и Борисов отправились в Арктику примерно в одно и то же время, но с разными целями и результатами.

А. А. Борисов открыл целую главу в истории отечественного искусства, представленную именами Николая Пинегина и Тыко Вылки, а во второй половине XX в. — братьев Смолиных, Андрея Яковлева и других художников, обращавшихся к природе берегов и к образам их коренных обитателей. Многие из этих художников стали продолжателями линии воплощения образа Заполярья, намеченной Александром Борисовым. Этому художнику удалось найти тот подход к воплощению северного ландшафта, который соединял конкретные натурные впечатления, их декоративное обобщение, и, в отдельных случаях, особый монументальный масштаб, в котором проявилось тяготение к важному для стиля модерн типу картины-панно.

Мечта Александра Борисова — путешествие на Северный полюс — исполнилась в 1894 г., когда была организована экспедиция министра финансов С. Ю. Витте на Соловецкие острова и Мурманск. Далее, в 1896 г. состоялось путешествие Борисова в составе экспедиции Академии наук на Новую Землю для наблюдения за полным солнечным затмением. Результатом этой поездки стало создание серии произведений, впервые принесших художнику известность и признание у широкой зрительской аудитории. Рассматривая творчество А. А. Борисова в контексте развития русского пейзажа конца XIX — начала XX вв., следует, в первую очередь, обратить внимание на то, что этот период для русской пейзажной живописи был отмечен нарастанием новых тенденций. В целом путь А. А. Борисова от работ этюдного плана, выполненных в 1890-е гг., был связан с поиском монументальной формы, обобщающей конкретные натурные наблюдения и тяготеющей к широким обобщениям, усвоенным этим художником у И. И. Шишкина, и с характерной для другого его наставника А. И. Куинджи декоративной обобщенности цвета.

Отметим композиционное решение, характерное для ряда работ, созданных Борисовым в Заполярье. В картине «Новая земля. Маточкин Шар. Освещенные солнцем вершины гор» (1899) покрытые белым снегом земли создают основание обширного фрагмента полярного ландшафта. Избранный автором мотив изначально заключал в себе устойчивую композици-

онную структуру, от которой он мог отталкиваться в процессе работы над завершенным композиционным полотном. Сама суровая природа Новой земли с соотношением основных стихий: неба и земли или неба и моря (иногда эти три стихии могли соединяться) предполагала именно такое лаконичное и монументальное по характеру решение, которое мы встречаем в большинстве работ, написанных А. А. Борисовым в этих краях.

Земля, почти лишенная растительности и покрытая снегом и льдом, часто оставляет в работах художника мало места изображению неба и выступает образной доминантой картины, занимающей весь ее первый план. Небо тянется лишь узкой полосой вдоль заснеженной земли или гряды невысоких гор. Такой подход мы встретим и в картине «Маточкин Шар. Освещенные солнцем вершины гор», также построенной на простой и лаконичной композиции, где горная гряда очерчена протяженными или плавными спокойными линиями.

В самой значительной работе северного цикла «Полное солнечное затмение на Новой Земле в 1896 году» (1904) А. А. Борисов ищет органичную форму синтеза станковой картины и монументального панно, что будет актуальной задачей для целого ряда ведущих российских живописцев, включая К. А. Коровина и М. А. Врубеля. В построении композиции картины автор останавливается на устойчивом решении, построенном на равновесии крупных масс и плоскостей. Здесь можно выделить три плана. Первый план фактически разворачивается не в глубину, а снизу вверх — именно так зритель воспринимает встающую перед нами гигантскую стену глетчера. Второй план — это уходящая к горизонту плоскость ледника, и дальний — гряда невысоких гор, замыкающих пространство и фиксирующих линию горизонта. Здесь наблюдается характерная для эпических пейзажей организация пространства протяженными горизонталями, в которые в данном случае необходимое разнообразие вносят плавные волнообразные линии.

Примечательно, что, характеризуя декоративную тенденцию, с которой связана картина «Полное солнечное затмение на Новой Земле в 1896 году», А. А. Федоров-Давыдов отмечал ее близость стилистическим установкам стиля модерн, не порывающим с традицией реалистического пейзажа второй половины XIX в.: «Присущая пейзажам этого направления все возрастающая декоративность обнаруживается и в композиции, и в плоскостности трактовки расположения предметов, и, в особенности, в системе живописи <...>. Эта декоративность является не формальной, внешней, а глубоко содержательной, как выражение нового восприятия и трактовки природы» [3, с. 198].

В близком направлении — от натуральных этюдов, выполненных в реалистической или импрессионистической стилистике к широким декоративным обобщениям в духе модерна, развивалась живописная интерпретация образа Севера в творчестве Константина Коровина, у которого мы также можем отметить переход от многочисленных работ натурального плана

к монументальным картинам-панно. Суровое Заполярье потрясло Коровина, который завершил творческую поездку на Север монохромностью красок и сложными цветовыми нюансами. Во время этого путешествия, организованного предпринимателем Саввой Мамонтовым в 1894 г., мастер выполнил такие этюды, как «Ловля рыбы на Мурманском море», «На севере», «Пристань у фактории на Мурмане», «Мурманский берег». Для этих и других северных пейзажей художник часто использовал серый цвет, его тонкие жемчужные оттенки, которые позже проявятся и в его цикле монументальных панно. Путешествие длилось два месяца. Из этой творческой поездки Коровин привёз больше тридцати картин и этюдов. Все полотна вошли в единый северный цикл, и позже Коровин использовал их для оформления павильона на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде.

Павильон «Крайний Север» представлял собой деревянный рубленый дом, в котором разместились пейзажные панно, панорамы и диорамы. Работы Коровина, размещенные в определенном порядке, составляли впечатляющую панораму Заполярья, включающую виды пустынного побережья Ледовитого океана, тундры, торгово-промышленных поселков, гаваней. Написанные темперой на холсте и рассчитанные на восприятие издали, панно стали характерным образцом русской живописи стиля модерн с его тягой к синтезу, с присущей ему декоративностью. Выдержанный в серебристо-лиловой гамме колорит построен на сопоставлении больших, гладкоокрашенных и по тональности близких, «оконтуренных» ломким штрихом плоскостей цвета. Натурные работы, ставшие результатом поездки Коровина в Заполярье, позволили ему найти выразительный, лаконичный и емкий язык для серии декоративных панно, украсивших парижскую выставку. В то же время в этих панно развита идея выраженного горизонтального формата изображения, служащая эффекту «панорамности» целого.

В 1899 г. К. А. Коровин приступает к оформлению павильона России на Всемирной выставке в Париже. Северные мотивы были положены в основу всего комплекса построек Русского павильона, разместившегося во французской столице. А. Н. Бенуа точно отметил своеобразие северных панно К. А. Коровина: «Его стынувшие в холоде и мгле северные пустыни, его леса, обступающие редким строем студеные озера, его бурные и сизые тучи, его стада моржей и вереницы оленей, наконец, фонтаны желтого солнца, играющего на всплесках синих заливов, — все это является настоящим откровением Севера. <...> Коровину необходимо дать стены, вечные, каменные стены, в которых бы собирался русский народ, стены дворцов, музеев, училищ или других общественных зданий. Непростительно будет для нашей эпохи, если и этот художник пройдет, не сказав всего того, что он может и должен сказать, не излив всей глубокой и широкой любви к русской природе» [1, с. 216]. Стиль модерн здесь освобождается от вычурности и переусложненности формы, которая

была характерна для многих декоративных панно западноевропейских мастеров. Колорит построен на синтезе больших локальных пятен, сохраняющих связь с натурными объектами, но придающих этим панно особую силу декоративного обобщения. Как справедливо отмечалось в каталоге выставки «К берегам Антарктиды и Арктики», где экспонировались наиболее значительные панно, для Коровина здесь характерно «смелое обобщение формы, фризообразное построение композиции, где графически четкими выразительными силуэтами выступают люди в меховых одеждах, олени, мерно шествующие в составе поезда самоедов. Им вторят омытые холодными волнами утесы и камни или пернатые обитатели морских просторов» [2, с. 8].

В целом по характеру пластического решения масштабные панно, написанные К. А. Коровиным для парижской выставки и заключающие в себе приметы стиля модерн, принадлежат скорее не уходящему девятнадцатому, а наступающему двадцатому веку. Вместе с тем, и подход А. А. Борисова к созданию картины «Полное солнечное затмение на Новой Земле в 1896 году» позволил преодолеть формат станкового произведения и найти на основе многочисленных натуральных близкую монументальному искусству форму картины-панно. Она стала востребованной в русской живописи благодаря М. А. Врубелю в первой половине 1890-х гг. и получила новый, лаконичный и обобщенный язык, более подходящий для пространства большого интерьера формы, который окончательно оформился в цикле северных панно К. А. Коровина.

Литература

1. Бонуа, А. Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. — Москва: Республика, 1995. — 446 с.
2. К берегам Антарктиды и Арктики: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. — 88 с.
3. Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века / А. А. Федоров-Давыдов. — Москва: Искусство, 1974. — 208 с.

УДК 75.052:725.945 (470.23–25) «1950/1970»

М. С. Жарких

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

**ПУТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ОБРАЗА
В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЛЕНИНГРАДА
В ПЕРИОД 1950–1970-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
М. К. АНИКУШИНА И А. А. МЫЛЬНИКОВА)**

В статье рассматривается роль человека новой революционной эпохи в монументальном искусстве Ленинграда 1950–1970-х гг. и особенности иконографической трактовки образа в искусстве послевоенного времени. Анализируются истоки пластического решения памятников работы М. К. Аникушина и монументальных панно А. А. Мыльниковой, а также основные принципы их образного решения и значение их монументальных композиций в организации городского пространства.

Ключевые слова: историко-революционная тематика, ленинградские художники, идеология, революция, коммунизм, гражданственность

Margarita S. Zharkikh

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 WAYS OF EMBODIMENT OF THE HEROIC IMAGE IN THE
MONUMENTAL ART OF LENINGRAD IN THE PERIOD 1950–
1970S (ON EXAMPLE OF WORKS BY M. K. ANIKUSHIN AND
A. A. MYLNIKOV)**

The article examines the role of the man of the new era in the monumental art of Leningrad in the 1950–1970s and features of the iconography of the image of the leader and worker in the art of the post-war period. The origins of the plastic solution of monuments by M. K. Anikushin and monumental panels by A. A. Mylnikov are analyzed, as well as the basic principles of their figurative solution.

Keywords: historical and revolutionary themes, Leningrad artists, ideology, revolution, communism, citizenship

Период 1950–1970-х гг. в Советском Союзе был временем быстрого экономического и социального развития страны. Монументальное искусство играло важную роль в пропаганде коммунистических идей. В Ленинграде два выдающихся художника-монументалиста — живописец Андрей Андреевич Мыльников (1919–2012) и скульптор Михаил Константинович Аникушин (1917–1997) создали ряд произведений, которые позволяют говорить о создании героического образа «нового человека», рожденного новой эпохой, в формах, восходящих к классическому европейскому и отечественному искусству.

А. А. Мыльников был одним из самых известных советских мастеров, работавших в 1950-е гг. В своих работах Мыльников часто изображал советского лидера как центральную фигуру, окруженную людьми, работающими вместе ради достижения общей цели. Художник отражает в своих произведениях важность символики в идеологии коммунизма, где такие вожди, как Ленин, играют роль символов и знаков, которые объединяют людей вокруг общих идеалов и целей. Как справедливо отмечала Л. Яковлева, «изображение В. И. Ленина, сделанное по рисунку А. А. Мыльникова для жесткого занавеса Кремлевского Дворца съездов, а также портрет вождя, выполненный этим мастером в технике флорентийской мозаики, заключают в себе образную метафору: “Ленин — это знамя”» [3, с. 76].

В канун столетия со дня рождения В. И. Ленина в Ленинграде был открыт памятник вождю работы М. К. Аникушина (1970, архитектор В. А. Каменский, (ил. 1)). Строгая торжественность здания, на фоне которого вырисовывается монумент, хорошо аккомпанирует его напряженной пластике. Установка памятника явилась для архитектурного ансамбля Московской площади завершающим моментом. Динамика образа созвучна ритму жизни города, бурному течению двадцатого века. Бронзовая фигура В. И. Ленина, который стоит на высоком постаменте, в динамичной позе, одна рука указывает вперед, другая откинута назад, что помогло найти смелый, волевой жест, активно утверждающий само понятие революционной идеи.

В 1960-е гг. в ленинградской монументальной скульптуре важное значение получают образы, выражающие деятельную энергию народа, его сплоченность и силу, интенсивность психологического напряжения, богатство творческих дарований. Монументальные произведения более активно связываются с природным окружением, средой; также изменяются привычные границы жанров и видов искусства.

Новой важной приметой этого периода стали грандиозные архитектурно-скульптурные мемориальные ансамбли, монументы в память о погибших советских воинах и жертвах фашистского террора. Эти монументальные сооружения были важным символическим обозначением идей социализма и коллективизма, а также напоминанием о героических деяниях советского народа. Величественен монумент, посвященный



Ил.1. М. К. Аникушин. Памятник В. И. Ленину. Санкт-Петербург, Московская площадь, 1970

героическим защитникам Ленинграда (1974–1975, скульптор М. К. Аникушин, архитекторы В. А. Каменский, С. Б. Сперанский, (ил. 2)) на месте соединения Московского проспекта и площади Победы. Как известно, Московский проспект с первых дней войны служил фронтовой дорогой, по которой уходили на передовую дивизии народного ополчения. У площади Победы, получившей такое название только в 1962 г., был образован узел мощного сопротивления: въезды в город защищали противотанковые стальные ежи, железобетонные надолбы, были вырыты рвы, подготовлены артиллерийские установки, располагались огневые артиллерийские позиции. Именно здесь проходил второй рубеж обороны Ленинграда.

Идея создания монумента на площади Победы возникает ещё в годы Великой Отечественной войны. Однако приступить к созданию мемориала удалось лишь в начале 1970-х гг. На первом этапе подготовки данного проекта предполагалось, что на пьедестале в виде разорванного кольца будет возвышаться скульптурная композиция из нескольких фигур, изображающих жителей осажденного Ленинграда. В центре этой композиции находится стоящая на земле маленькая скульптура ребенка, который воспринимается как образ будущего, ради которого сражались защитники Ленинграда. Однако фигурка мальчика так и осталась в мастерской скульптора. Вместо нее в качестве композиционного центра была предложена



Ил. 2. М. К. Аникушин. Монумент «Героическим защитникам Ленинграда», 1975

40-метровая гранитная стела, увенчанная женской скульптурой, символизирующей Победу. Затем стелу заменили на классический обелиск, при этом увеличив его высоту до 48 м. Подножие обелиска обрамляет скульптурная композиция «Непобедимые». Фигуры простого рабочего и солдата олицетворяют собой героизм и мужество защитников города, как гражданских, так и военных. От площадки перед скульптурой вниз, в сторону шоссе, спускается широкая лестница, ограниченная с боков пилонами, которые служат постаментами для скульптурных групп защитников сражающегося города. Здесь представлены солдаты и ополченцы; мать провожает сына на фронт; женщины, работающие вместо своих воюющих мужей в литейном цехе. Это запечатленное в бронзе и граните повествование о нелегкой судьбе города. Южный фасад мемориала имеет название «Площадь Победителей». На гранитных пилонах установлены 26 бронзовых скульптур, олицетворяющих образы защитников Ленинграда. Скульптурные группы обращены в сторону бывшей линии фронта — к Пулковским высотам.

Еще одно мозаичное панно, которое выделяется среди работ А. А. Мыльникова — панно «Изобилие» на станции метро Владимирская (ил. 3). В основе мозаики лежит симметричная композиция. Золотой фон отсылает нас к искусству Византии, а сюжет триумфа производительных сил природы и ее щедрых даров заставляет вспомнить творчество Веронезе и венецианское искусство XVI века в целом. К началу 1960-х гг. стилистика творчества А. А. Мыльникова меняется, становится более близкой к лаконичной графичности, лишенной парадной торжественности образов первой половины 1950-х гг. Об этом же в своей статье пишет М. Г. Кудреватый — художник-живописец, кандидат искусствоведения, профессор, почетный член РАХ



Ил.3. А. А. Мыльников. Мозаика «Изобилие». Вестибюль станции метро «Владимирская», 1955

СПб ГАИЖСА им. Репина при российской академии художеств: «Так, уже в работах начала 1960-х гг. меняется отношение Мыльникова к пространству и плоскости, к далекому образу, сокращается мера глубинности изображения. Цвет постепенно очищается от избытка полутонов, становится более чистым, декоративным. Тоньше становится фактура письма, в нем все большую роль начинает играть незакрашенный белый холст или его просвечивание сквозь положенные выше слои краски, что также способствует усилению большей плоскостности изображения» [2, с. 12].

Именно плоскостность и знаковость мы видим в мозаике на станции метро площадь Ленина (1958), выполненной А. А. Мыльниковым в соавторстве с А. Л. Королевым (ил. 4). Мозаичное панно посвящено выступлению только что вернувшегося из эмиграции Владимира Ленина, которое состоялось в Петрограде 3 (16) апреля 1917 г. Темный силуэт вождя на ярком, красном фоне воспринимается как выразительный знак, что отвечает главной задаче монументального искусства — хорошо «читаться» с дальнего расстояния.

Проанализировав произведения М. К. Аникушина и А. А. Мыльникова можно сделать вывод, что их работы, несмотря на смену идеологических ориентиров не утрачивают свою выразительность. Скульптуры Аникушина, отражающие исторические события, связанные с Великой Отечественной войной и блокадой Ленинграда, размещены в тех точках городской среды, где сходятся большие транспортные магистрали. Пространство между ними должна «держат» скульптурная композиция, которая становится пластическим и смысловым центром в том районе, где сравнительно с историческим центром города памятников немного.



Ил. 4. А. А. Мыльников. Мозаичное панно. Вестибюль станции метро «Площадь Ленина», 1958

С другой стороны, создание памятника Ленину и монумента «Героическим защитникам Ленинграда» позволило дополнить протяженную магистраль Московского проспекта двумя композициями, последовательно отмечающими сразу несколько значительных героических эпизодов истории нашей страны. Если за начало этой линии принять памятник воинской славы «Московские ворота», созданный в 1830-е гг. и восстановленный после демонтажа в начале 1960-х гг., то в памятнике Ленину можно видеть символ следующего этапа отечественной истории, а в мемориале на площади Победы — завершающий этап истории воинской славы.

Несмотря на изменения в общественно-политической жизни России, работы М. К. Аникушина и А. А. Мышникова отражают идеалы коллективизма и героизма, которые сейчас снова становятся актуальными и востребованными. Более того, масштаб идеи позволил каждому из авторов искать синтез скульптурной или живописной композиции с городской средой или пространством интерьера в тех же формах, которых придерживались отечественные художники с XVIII до начала XX вв. Сам формат памятника с традиционным соотношением фигуры и постамента или большого мемориального ансамбля в творчестве М. К. Аникушина не был чем-то непривычным для города на Неве. Однако благодаря тому, что памятник Ленину и мемориал «Героическим защитникам Ленинграда» установлены на южной окраине Ленинграда, они существенно обогатили облик города в районе въезда в него с южной стороны. Здесь можно

говорить о том, что памятники Аникушина первой половины 1970-х гг. отразили важную для советского монументального искусства тенденцию, связанную с насыщением идеологическими знаками пространства новых районов. «В идеале под монументальной пропагандой коммунизма понималось теперь не текстовое воздействие знаков, плакатов или надписей, но городская среда в целом, среда, в которой “обобщенный” язык истории, воплощенный в конкретной технике и материале, должен был синтезироваться с телесно проживаемым урбанистическим пространством — и, таким образом, даже совершенно абстрактные, не несущие прямого идеологического сообщения мозаики и монументальные композиции рассматривались как элементы монументальной пропаганды» [5, с. 132].

С этой точки зрения мозаики А. А. Мильникова, прославляющие изобильные плоды труда на мирной земле и образ вождя в мозаике на станции, носящей его имя, также выступают необходимыми акцентами. Они обозначают две важные страницы истории Петербурга-Ленинграда. Кузнечный рынок и место выступления Ленина перед пролетариатом нашли воплощение в монументальных панно, отсылающих в первом случае к искусству Византии и Венеции XVI в., во втором — к лаконичному языку революционного плаката. Таким образом, Мильников мог менять свою манеру исходя из стоявших перед ним образных задач, определяемых историческим контекстом места, для которого предназначена мозаика. Тем самым классическое наследие, история города и его современность в его творчестве стремятся к гармоничному синтезу, позволяющему создать запоминающийся акцент в новом для Ленинграда искусстве оформления станций метро. В то же время и М. К. Аникушин благодаря использованию и творческому развитию лучших традиций петербургской монументальной пластики создал значительные монументальные композиции, акцентирующие в районе современной застройки два важных этапа истории нашего города, один из которых связан с революцией 1917 г., другой — с битвой за Ленинград.

Литература

1. *Кудреватый, М. Г.* Формирование композиционного метода в творчестве А. А. Мильникова // Новое искусствознание: специальный конференц-выпуск «Русское искусство второй половины XX — начала XXI вв». — 2019. — № 1. — С. 11–17.
2. *Крылов, С. Н.* К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов / С. Н. Крылов // Инновации в науке. — 2016. — № 1 (50). — С. 24–29.
3. *Художники Ленинграда.* — Ленинград: Художник РСФСР, 1977. — 216 с.
4. *Шефов, А. Н.* Скульптор М. К. Аникушин. — Санкт-Петербург: ТОНЧУ, 2011. — 200 с.
5. *Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса.* — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 192 с.

УДК 738.5:75.044:725.945.1 (470.23–25)

Д. Е. Волкова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ТЕМЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И БЛОКАДЫ ЛЕНИНГРАДА В ЖИВОПИСИ И МОЗАИКАХ ТВОРЧЕСКОГО СОЮЗА ФОРУС

Статья посвящена выявлению истоков пластического решения произведений монументальной живописи, выполненных представителями уникального ленинградского-петербургского творческого сообщества ФОРУС (Василий Сухов, Сергей Репин, Иван Уралов и Никита Фомин). Автор показывает, каким образом монументальное искусство этого времени воплощало важнейшие события истории СССР. Особое внимание уделено истокам композиционного и пластического решения работ, выполненных художниками-представителями сообщества ФОРУС. На примере анализа живописных и графических эскизов к монументальным композициям показана специфика раскрытия темы Великой Отечественной войны и блокады.

Ключевые слова: советское монументальное искусство, мозаика, тема Великой Отечественной войны, блокада Ленинграда, ФОРУС

Darya E. Volkova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE SPECIFIC FEATURES OF EMBODIEMENT OF THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR AND THE BLOCKADE OF LENINGRAD IN PAINTING AND MOSAICS OF THE FORUS CREATIVE UNION

The article is devoted to identifying the origins of the plastic solution of works of monumental painting made by representatives of the unique Leningrad-St. Petersburg creative community FORUS (Vasily Sukhov, Sergei Repin, Ivan Uralov and Nikita Fomin). The author shows how the monumental art of this time embodied the most important events in the history of the USSR. Particular attention is paid to the origins of the compositional and plastic solutions of works performed by artists representing the FORUS community. Using the example of analysis of pictorial and graphic sketches for monumental compositions, the specifics of revealing the theme of the Great Patriotic War and the blockade are shown.

Keywords: Soviet monumental art, mosaic, theme of the Great Patriotic War, siege of Leningrad, FORUS

Санкт-Петербург славится гармоничным сочетанием архитектуры и монументально-декоративной живописи в государственных, общественных и жилых зданиях. На протяжении нескольких столетий художники города на Неве украшали витражами, фресками, живописными полотнами, гобеленами и мозаиками архитектурные сооружения различного назначения. Многие из этих монументальных работ вошли в золотой фонд петербургского искусства и воспринимаются неотъемлемой частью культурного пространства города на Неве.

Талантливейший и самобытный тандем четырех художников-монументалистов, живописцев и философов, стремящихся осмыслить важнейшие этапы истории нашего Отечества в своих работах — Василий Сухов, Сергей Репин, Иван Уралов и Никита Фомин — существенно обогатили монументальную живопись Санкт-Петербурга. Первые буквы их фамилий образуют аббревиатуру ФоРУС, что, по счастливому совпадению, может означать: «для россиян» или «для России» (For Russia). И это удивительное замечание подчеркивает для автора статьи сакральную и трепетную связь художников со своим народом и его историей, что особенно важно именно для монументального искусства. ФоРус разрабатывал и создавал монументально-декоративные концепции для различных объектов: от памятников до жилых зданий. Важной характерной чертой этого содружества является символизм, работающий на глубинные чувства и эмоциональную внимательность зрителя. Как ни странно, образы монументальных панно чрезвычайно просты. Однако это простота, не доведенная до примитива, а скорее гениальная, пронзительная, ускользающая простота, которую мы часто упускаем. Для художника-монументалиста важно достичь этой простоты, довести замысел до завершенного образа так, чтоб он был понятен зрителю, и одновременно подтолкнул к размышлению и чувствуванию.

Одним из самых выразительных и эмоционально целостных художественных образов, посвященных Великой Отечественной войне, является Монумент героическим защитникам Ленинграда, находящийся на Московском проспекте. В мемориальном зале монумента расположены два отличных по своей эмоциональной окраске мозаичных панно — «Блокада» и «Победа».

При входе в памятный зал зритель сразу же может отметить для себя, насколько мозаики различаются по колориту. «Блокада» наполнена темными, угнетающими, будто опаленными красками; в целом, цвета здесь и нет, только ощущение, передающее боль утрат, небывалый страх, казалось бы, конец жизни, разрушения и смерть, но в этой же мозаике есть проблески золотого света надежды на победу над этим, мящим себя всеильным, злом. Триумф победы жизни над смертью, добра над злом, Света над тьмою сверкает, светится в мозаике напротив. «Победа» искрится золотом радости, счастья от конца трагических, нечеловеческих испытаний, словно все вокруг и даже в воздухе заполнено миллионами цветов и искрящимся серпантином.

В композициях «Блокада» и «Победа» цветовое и тоновое решение убедительно передает настроение изображенных образов. Если в «Блокаде» темный тон работает в качестве основного, и лишь проблески света очерчивают силуэты, то в «Победе» ключевым является светлый тон, как будто бы все герои композиции и их окружение смешались в одно пятно шумного радостного события. Лишь темные пятна и силуэты солдат и жителей города-фронта по бокам напоминают, какая стойкость требовалась, чтобы пережить ужасы блокады. ФоРУСы талантливо используют лаконичный символизм для передачи смысла композиции. Каждая из мозаичных стен делится на три композиционные группы, которые в свою очередь разделены венками. Эти венки в «Блокаде» наделены трагическим, напряженным смыслом. Колочие, острые, высушенные, они формируют у человека определенную чувственную реакцию — холод, мрак, зыбкость, разруха. В «Блокаде» также примечательны символично изображенные в центре громкоговорители, вызывающие чувство тревоги и страха от надвигающейся атаки, а также двое в правой части композиции и световые лучи ПВО в левой части мозаики. Все эти образы формируют целостное представление о блокадном Ленинграде, о чувствах, мыслях людей, переживающих смертельно-невыполнимое испытание. Символические образы в «Победе», наоборот, выражают различные ощущения от завершения подвига, от счастья. Лаконично изображенные Нарвские триумфальные ворота подчеркивают идею победы и ярко ее представляют в изображении венка, сплетенного из летних трав.

Не менее выразительно рассказывается о войне и победе в картинах «Война» и «Салют победы», выполненных ФоРУСами для кинотеатра «Подвиг». Подобно мозаикам в памятном зале монумента героическим защитникам Ленинграда, живописные полотна в кинотеатре изображают две по-разному эмоционально окрашенные истории. «Война» кажется особенно выразительной благодаря темному пятну, на котором контрастно работает свет. Здесь больше мрачных красок. Не теряя живописности, это произведение все же кажется более графичным и жестким.

Композиция здесь строится сродни сменяющимся кадрам киноленты, каждый из которых отображает определенный сюжет. В центре композиции находится сцена прощания солдата со своей беременной женой. Хотя их взгляды соединены надеждой, они, как будто отшатнулись друг от друга, выражая этим разлуку, разрыв; рядом тихонько спит еще маленький ребенок. Это единственное, еще наполненное теплом пятно, поскольку остальная часть работы — коричнево-серая, будто загрязнившаяся копотью войны. Левая часть картины изображает спины, уходящих на фронт солдат, уходящих в тревожно-болезненную желтую зарю, призываемые устоявшимся символом нарушенного спокойствия — громкоговорителем. Чуть ниже изображены совсем юные бойцы, несвоевременно повзрослевшие. В верхней части в кружащемся вихре стремительного нападения появляются истребители фашисткой армии, как бы вырывающиеся

из картины. Особого внимания требует блокадная Пьета в правой части композиции. Ее образ заключен в треугольник, клином рассекающий темное пятно вокруг, поэтому второе, что замечает зритель после теплой уютной комнаты в центре — это женщину, держащую в руках умирающую соратницу.

Образ Пьеты, с ее, казалось бы, не прописанными деталями рук, ликов, деталями одежды — чрезвычайно чувственный, доведенный до почти трагической пронзительности. Художник писал его эмоционально, порывисто, что заметно по густым, размашистым мазкам краски. Над ее головой разрываются бомбы, образуя красно-желтые облака огня. Снова сверкают лучи противовоздушной обороны города, полуразрушенного, окна которого запечатаны белыми крестами. Тоскливо и еле заметно виднеется в правом углу силуэт женщины, читающей письмо с фронта от дорогого ей человека. Это очень интересно закомпонованная фигура, где несмотря на окружающую ее атмосферу холода, отчаяния и страха ощущим проблеск надежды. Эта фигура находится в тишине тускло сверкающей свечи, и как бы окружена этим безумным, ужасающим вихрем разрушения и смерти.

Авторы применяют точное образное решение, которое снова помогает зрителю проникнуться ощущением сопричастности судьбам тех, кто пережил бедственные и горькие события Великой Отечественной войны. В картине «Салют Победы» цветовое решение строится на теплых оранжевых оттенках, перекликающихся с центром композиции «Война». Красно-золотистый колорит, с вкраплениями белых пятен и линий, создает праздничное, торжественное настроение. Искрящиеся салюты, торжественные выстрелы винтовок, шум голосов и смеха, звук музыки, весело играющей на улице и в домах, звон чокающихся стаканов — всё это создается через светопередачу, пластичность пятен и линий, а также посредством особой живописной декоративности красок. Фигуры вернувшегося солдата и встречающей его женщины возвращают нас к паре людей, разлучившихся на картине «Война». Полотно «Салют Победы» написано мягко с пониженными контрастами, в нем цвет преобладает над графичностью. Такой прием характерен для изображения сюжета Победы. Стоит обратить внимание на фигуры солдат справа, заключенные в насыщенное, темно-коричневое пятно, по цвету перекликающееся с полотном «Война». Как и в мозаиках, посвященных блокаде, солдаты, хоть и поднимают винтовки вверх в знак победы, но все же напоминают нам о стойкости и мужестве советских воинов.

Особое место занимают мозаичные надгробия воинам, павшим в годы Финской и Великой Отечественной войн. Памятник посвящен павшим воинам и находится на братском захоронении советских солдат в городе Зеленогорске. Братская могила является центром мемориала, представляющего собой ступенчатое гранитное каре с врезанными в него пятью блоками, где рядом с мозаиками размещены имена погибших. Эти ка-

менные объемы представляются главным эмоциональным акцентом всей композиции. Назначение места определяет монохромный колорит и сдержанность выразительного языка мозаик. Здесь символизм передачи мысли доведен до совершенства. Образность мозаик мемориала лишена какой-либо помпезности, внешней героики. Воины на ассиметрично скомпонованных гранитных плитах в вечном спокойствии спят, облокотившись на край формата. Кажется, будто бы они сейчас проснутся, услышав приказ о наступлении. Фигуры мозаик западного фасада вкомпонованы в активную диагональ, и лишь вечно падающие листья немного оживляют строгость.

Надгробия южного и северного фасадов представляют собой вытянутые прямоугольные плиты, несущие в себе образы спящих вечным сном павших солдат, словно укутанных мерзлой, окованной землей. Среди живописной холодности натурального камня, характерной для скал Севера, фигуры воинов как бы выделены легким, прозрачным, едва уловимым светом. Суровый символизм выражен не только в самих фигурах воинов, но и в небольших мозаичных блоках, изображающих самые ключевые по смысловой окраске военных лет вещи. Это и письмо со свечой, воплощающее память о тех, кто ждет дома и о тех, кто уже погиб, и огонь, понимаемый нами как вечное пламя славы, и голубь, издревле почитаемый как неизменный символ мира и любви. Подобные образы действуют на человека как код или пароль от порой забываемого нами чувства благодарности солдатам, отдавших ради нас свои жизни. Заслуживает внимание то, как архитектурная концепция и входящие в нее мозаики гармонично вписываются в природную среду, подчеркивая слаженность работы художников и архитекторов.

Главным направлением своего творчества ФоРУСы, согласно их собственному свидетельству, избрали взаимодействие архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, рассматривая синтез этих искусств как необходимое условие для создания гармоничной среды обитания современного человека. Нестандартное решение всего ансамбля изменяет традиционные представления об увековечивании памяти павших, где мотив скорби умеряется просветленной надеждой.

Тема войны тяжела и болезненна для восприятия. Более того, ее чрезвычайно сложно изобразить без нарочитой церемониальной парадности, или подчеркивания скорбной интонации чисто внешними приемами. Однако творческому тандему ФоРУС удалось запечатлеть Великую Отечественную войну и блокаду в пронзительно-эмоциональных образах. Мозаики и живопись, созданные Василием Суховым, Сергеем Репиным, Иваном Ураловым и Никитой Фоминым, гармонично вписываются в культурные объекты Петербурга и Зеленогорска, являя собой чрезвычайно важные и ценные сокровища памятной и духовной составляющей русского народа.

Литература

1. *Вьюнова, И. Н.* Художники Ленинграда / И. Н. Вьюнова. — Ленинград: Художник РСФСР, 1977. — С. 30–59.
 2. *Дмитренко, А. Ф.* Голос героической души народа. Великая Отечественная война в советском и современном российском искусстве / А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров. — Санкт-Петербург: Астерион, 2019. — 100 с.
- Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Р. А. Бахтияров.

УДК 75.052:7.061 (=161.1) «1950/1980»

А. Ю. Выговская

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ВЛИЯНИЕ МУРАЛИЗМА НА РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА 1950–1980 ГГ.

Статья посвящена комплексному исследованию влияния мексиканского мурализма на становление советского монументального искусства 1950–1980 гг. В работе рассматриваются стилистические, художественные и идейные аспекты этой темы, проводится сравнительный анализ развития мурализма и советского монументального искусства послевоенного периода. Обосновывается идея о том, что мексиканский мурализм оказал значительное воздействие на творчество советских художников 1950–1980-х гг., что подтверждается использованием близких иконографических и пластических приемов.

Ключевые слова: советское монументальное искусство, мурализм, фреска мозаика, барельеф, художники России, художники Белоруссии, художники Мексики

Alisa Y. Vygovskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE INFLUENCE OF MURALISM ON THE DEVELOPMENT OF SOVIET MONUMENTAL ART IN 1950–1980 S

The article is devoted to a comprehensive study of the influence of Mexican muralism on the formation of Soviet monumental art in the 1950–1980s. The work examines the stylistic, artistic and ideological aspects of this topic, and provides a comparative analysis of the development of muralism and Soviet monumental art of the post-war period. The idea is substantiated that Mexican muralism had a significant impact on the work of Soviet artists of the 1950–1980s, which is confirmed by the use of similar iconographic and plastic techniques.

Keywords: Soviet monumental art, muralism, fresco, mosaic, bas-relief, artists of Russia, artists of Belarus, artists of Mexico, architecture

Мексиканский мурализм, возникший на волне революционных событий XX в., грандиозный и поражающий эмоциональной и интеллектуальной наполненностью, нашел отклик также в советском монументальном искусстве, наполнив его новыми идеями и стремлением к осмыслению

проблем двадцатого века созвучным его открытиям образным языком. О чем хотели рассказать зрителю отечественные монументалисты, обращаясь к достижениям своих мексиканских коллег? Эмоциональность мурализма оказалась актуальной для СССР в эпоху обновления его общественно-политической и культурной жизни, начиная с эпохи «оттепели». Насколько тема свободы, важная для этого значительного явления, актуальна в современных реалиях России и почему эти произведения до сих пор не кажутся неким пережитком прошлого?

Произведения 1960–1980-х гг., приведенные в этой статье, наиболее полно показывают влияние мурализма на советское монументальное искусство этого времени. В данном случае затрагиваются аспекты формирования определенных изобразительных приемов через использование принципов мексиканского мурализма.

Влияние мурализма на советское искусство — интересная и важная, но до сих пор мало изученная тема. Синтез мексиканского и советского искусства, одухотворенный общими идеями свободы и революции, породил новый, оригинальный феномен в монументальном искусстве СССР. Мурализм — революционное течение в искусстве Мексики XX в. Первая монументальная роспись в рамках этого явления была создана художником Диего Риверой в 1921–1922 гг. Монументальная живопись Мексики — это и история, и философия, и политика, и социология, это подлинное средоточие духовного опыта мексиканского народа.

Ключевые мастера мурализма — Диего Ривера, Давид Альваро Сикейрос и Хосе Клементе Ороско, посвящали свои работы борьбе крестьян за землю, забастовкам, вождям мексиканского революционного и национально-освободительного движения (портреты Идальго, Морелоса, Хуареса, Сапаты, Панчо Вильи) украшают стены многих мексиканских зданий. В Мехико, Гвадалахаре, Морелии можно также увидеть портреты Карла Маркса, Фридриха Энгельса, Владимира Ленина. Главная задача мексиканских монументалистов — передать страсть, идею и вдохновить народ на действие. Это не всегда получало необходимое совершенство в плане художественного воплощения замысла, однако благодаря такому подходу родились новые принципы слияния конкретной пластичности со специфическими, условными на первый взгляд средствами и приемами изображения.

В процессе знакомства с работами этих художников зритель может проследить основные технические приемы, делающие мексиканский мурализм оригинальным явлением своего времени. К примеру, это сознательно преувеличенные изображения лиц и рук, яркие цвета, некоторая условность, народные мотивы, стилистическая привязка к древнеиндейскому творчеству, разноплановость, гиперболизированная перспектива. Здесь следует сразу обратить внимание на первостепенную роль рисунка как в работах мексиканских муралистов, так и советских художников-монументалистов, которые начиная с рубежа 1950–1960-х гг. активно

использовали опыт творческой работы своих латиноамериканских коллег, «как когда-то у классицистов, рисунок, а не цвет занял в мексиканских фресках господствующее положение. Этому способствовало и усвоение опыта монументальной живописи итальянского Возрождения, где рисунок никогда не играл подчиненного положения по отношению к цвету, тем более что большинству начинающих стенописцев ренессансное искусство было знакомо по фотографии. Стремление ряда монументалистов повествовать также должно было укреплять позиции рисунка» [2, с. 12]. Таким образом, все перечисленные приемы, характеризующие специфику стиля мексиканского искусства, помогали сделать изображение понятным и действенным в образном отношении и более точно в сюжетном, так и в эмоциональном плане раскрыть основной идеологический посыл росписи.

Мексиканским художникам были интересны особенности искусства ацтеков, майя и других коренных народов Латинской Америки, а также символизм доиспанской культуры. Каждое изображение, каждая деталь в религиозном искусстве древних индейцев олицетворяли комплекс общих для них понятий и идей. Достижению смысловой значительности была подчинена вся изобразительная система, прежде никогда не стремившаяся к решению исключительно внутрихудожественных задач. Располагая современными знаниями, мексиканские монументалисты смогли умело использовать художественные традиции доиспанской Мексики, отвергая примитивную концепцию древнего искусства. Сначала художники применяли элементы западного авангарда. Ороско обращался к мотивам экспрессионизма, Сикейрос использовал футуристические приемы, Диего Ривера обыгрывал в отдельных композициях принципы синтетического кубизма. Однако если авангард стремился достичь полной художественной автономии, упразднив формы зримого мира, мексиканский мурализм строился на сохранении значения сюжетной стороны монументальной композиции, а также на важности социально ангажированного содержания. Благодаря всем этим факторам мексиканское искусство заняло важнейшее место в системе современной культуры, ярко выделяясь также на фоне европейского искусства первой половины XX в.

Возвращаясь к отечественному монументальному искусству, важно рассмотреть изменения, которые оно претерпело, начиная с довоенного времени и вплоть до 1950–1980-х гг. В целом, главное отличие советской монументальной живописи от мексиканской заключается в используемом материале. В то время как мурализм — это, как правило, фрески и большие росписи, отечественное искусство в этом же жанре обнаруживает большее разнообразие используемых техник. В послевоенное время многие молодые художники видели необходимость преодоления тех противоречий, которые сопровождали развитие советской культуры вплоть до 1950-х гг. Не случайно именно художники-монументалисты, чьи произведения изначально обращены к широкой зрительской аудитории, стали

наиболее последовательными пропагандистами идей нового времени, возродившего отдельные принципы отечественного и зарубежного революционного искусства первой трети XX в. Авангардные идеи во многом определяли характер советского агитационно-массового искусства первых послереволюционных лет, и могли бы быть реализованы в монументальных проектах 1920-х гг. Однако единственным примером продолжения этих принципов в сочетании с древнерусскими и фольклорными традициями, стали росписи Л. Бойчука и его школы на территории Украинской ССР, выполненные в 1920-е — начале 1930-х гг. В то же время в практике советского монументального искусства следующих двух десятилетий возобладали принципы, связанные с освоением классического наследия с целью воплощения наиболее актуальных на тот момент сюжетов.

К началу 1960-х гг. протест против догматического восприятия принципов социалистического реализма выявляется в «суровом стиле», затронувшем не только станковую живопись, но и монументальное искусство. Именно в нем прослеживаются стилистические приемы, свойственные мексиканскому мурализму. Содержанием полотен теперь стал не показ счастливой безоблачной жизни под руководством коммунистической партии, а суровые будни построения такой жизни — на всесоюзных стройках, в цехах фабрик и заводов, в геологических экспедициях и т. д. Художники сурового стиля обращаются к героизации рабочего класса, подчеркивают их энергию и волю, что идейно также перекликается с работами мексиканских художников. Для сурового стиля также характерны острые ритмичные композиции, растет интерес к осознанию национальных корней. В 1970–1980-е гг. все острее ощущаются противоречия, связанные с культурной жизнью СССР. В это время появляется ряд изданий, где выделяются имена мастеров, чьи поиски оказываются созвучными задачам революционного искусства и могут быть полезными также для обновления советской живописи и скульптуры. Наряду с именами Анри Матисса, Пабло Пикассо, Фернана Леже и ряда других авторов здесь особое внимание уделяется поискам мексиканских муралистов.

Этапным событием в возвращении наследия мексиканских муралистов в практику советского монументального искусства 1960-х гг. стал выход в свет книги Л. Жадовой «Монументальная живопись Мексики» [1]. В этой монографии дается общая оценка и приводится основная задача, объединившая поиски и открытия мексиканских муралистов: «Новый, открыто социальный пафос мексиканского искусства в своих глубинных основах интернационален. Это подтверждается и интернациональным характером движения с самого его начала. Энергичный пафос познания всех сторон социального и как части его материального бытия человека лежит в основе творческих концепций мексиканских монументалистов. Отражение общественных связей людей, социального устройства общества, его истории и перспектив развития — главные темы мексиканской монументальной живописи. Воплощение этой темы, далеко не всегда

художественно совершенное, но всегда страстное и убежденное, существенно обогатило сферу изобразительного искусства. Возникают новые принципы слияния конкретной пластичности со специфическими, кажущимися иногда условными средствами и приемами изображения человеческого понятий, идей, концепций, интеллектуальной жизни человека и социального устройства мира» [1, с. 14].

Из текста книги Л. Жадовой и представленных в ней произведений мексиканских муралистов советские монументалисты, чье творчество оказалось связанным с эстетикой «сурового стиля», могли многое почерпнуть для своих поисков. Эта и другие книги (прежде всего, монографии, посвященные отдельным муралистам) дали возможность увидеть результаты поисков мастеров зарубежного монументального искусства и использовать их в своей творческой практике.

Отчетливое влияние принципов мурализма обнаруживает мозаика «Освобожденный человек» Бориса Тальберга (ил. 1), расположенная на фасаде спортивного комбината «Урал» в городе Екатеринбург. Композиция была создана в 1968 г. Экспрессия мозаики, иконографически связанной с античным искусством, связана с темой героической борьбы человека за свою свободу. Стилистически работа перекликается с произведением Давида Альваро Сикейроса «Вехи Истории» (ил. 2), в городе Мехико. Динамическая композиция, читающееся направление, яркие цвета. Непропорционально большие руки героя Тальберга, выброшенные вперед, также отсылают нас ко многим работам мексиканских муралистов. В частности, речь идет о мотиве разорванных оков, объединяющем мозаику Тальберга со знаменитой «Новой Демократией» Сикейроса (ил. 3).

Другая работа Бориса Тальберга — витраж «Берегите жизнь на земле» (ил. 4), на первый взгляд, не обнаруживает прямой связи с композициями мексиканских монументалистов. Однако здесь мы вновь встречаем общий для этих произведений мотив: акцент на руках персонажа (или нескольких героев) композиции. Тальберг выделяет руки как отдельный смысловой узел. Такой же прием, например, есть в композиции Диего Риверы «Индустрия Детройта» (ил. 5). Эти произведения схожи многоплановостью композиции и четкой линейной графичностью. Мы можем встретить как очень крупные объекты (руки, люди), так и сравнительно небольшие элементы, сближающие композиции советского мастера и его мексиканских коллег. Главное, что отличает работу Тальберга от типичных образцов мурализма — монохромная палитра, что придает произведению советского мастера, вдохновленному мексиканской монументальной живописью, большее своеобразие.

Другой отечественный художник Андрей Николаевич Кузнецов, работающий в жанре монументального искусства, также испытывал интерес к работам мексиканских художников. Это подтверждает барельеф «Пламя свободы» (ил. 6) в подземном вестибюле станции метро «Шоссе энтузиастов» в Москве (открыта в 1979 г.). Основную идею композиции

раскрывает рука, сжатая в кулак и освобожденная от оков, которые присутствуют также в «Освобожденном человеке» Тальберга. Так же, как и во многих работах мексиканцев, она символизирует народную силу и дух свободы. На заднем плане руки, в которых находятся пламя, напоминают жесткой графичностью, угловатостью и резкостью все тот же мурализм.

В мозаике «Огонь Прометей» (ил. 7) динамичная поза как будто бы парящего человека устремлена вперед. Композиция убедительно раскрывает стремительный полет героя, где волевой порыв обозначен в акцентированном физическом движении. Если в мурализме Сикейроса динамичные формы кажутся более обтекаемыми, то в композиции Кузнецова динамика композиции подчеркивается некоторой угловатостью в изображении фигуры.

Еще один уникальный пример монументальной композиции — мозаика «Исцеление человека» (ил. 8) на фасаде библиотеки второго медицинского института им. Пирогова на улице Островитянова в Москве (1979). Мозаика, созданная по эскизам творческого объединения двух супругов — Леонида Полищука и Светланы Щербининой, покрывает все четыре стены здания. Работа демонстрирует сцены рождения, жизни, боли и исцеления. Очевидно, художники черпали вдохновение у Хосе Давида Альваро Сикейроса и Хосе Клемента Ороско. В мозаике использованы ранее упомянутые в статье художественные и стилистические приемы, отличающие мурализм. Перспектива тела человека, где от головы к ногам фигура уменьшается, уходя как будто вглубь изображения. Увеличенные кисти, стилизация, переплетающаяся с реализмом. Особенно заметно влияние Сикейроса на сюжет «Надежда» (ил. 9). Изображение выглядит как переосмысление композиции «Смерть Рабочего» (ил. 10). Не менее важный аспект влияния мексиканской живописи — смысловая наполненность мозаики. Работа вызывает тревожные чувства, показывая исцеление через страдания, которые приходится преодолевать больному человеку. Создатели «Исцеления человека» не скопировали, а переосмыслили опыт мурализма. Произведение советских монументалистов отличается от него в первую очередь цветовым решением. Вместо насыщенных горячих или подчеркнuto сумрачных оттенков мы видим чисто графичное сочетание белого и холодного синего, что хорошо передает холодный стерильный колорит больницы.

На территории Белоруссии находится множество советских монументальных произведений. Одно из них — мозаичное панно «Партизаны» (ил. 11), автор — А. Кищенко. Рассматривая предыдущие работы, выполненные художниками Свердловска и Москвы, можно заметить определенные сходства. Но мозаика в Минске, пусть стилистически напоминает мурализм, совершенно отличается от ранее приведенных произведений. «Партизаны» выделяются выраженной стилизацией. В этой композиции присутствует сильное различие масштабов (рядом с каждым смысловым узлом-лицом партизана — группа фигур или одна фигура в полный рост),

а цветовая гамма привычна для монументальных работ Мексики, поскольку здесь господствуют яркие и теплые оттенки. Лица и руки — большие, и, на первый взгляд, выглядят примитивно. Данная композиция будто бы отсылает зрителя не к мексиканскому искусству, а к тому, чему отсылал сам мурализм. В мозаике присутствуют древнеиндейские мотивы, но, несмотря на это, произведение не выпадает из окружающего ее ландшафта и заложенных в него смыслов.

Важно обратить внимание на еще одну работу А. Кищенко — мозаику «Октябрь» (ил. 12), расположенную на здании Белорусского государственного института по проектированию предприятий пищевой промышленности в Минске. Произведение стилистически перекликается с рассмотренной выше композицией «Партизаны». Здесь также очевидно влияние мурализма. Помимо вышеперечисленных приемов внимание автора уделено синтезу архитектуры и самого произведения. Интересны в этой работе также особый ракурс, динамичная перспектива, заимствованная у мексиканских монументалистов. Тело сужается от головы к ногам, создавая ощущение движения фигур вперед, на зрителя. Показательно, что такое же впечатление производит композиция Сикейроса «От порфиризма к революции» (ил. 13).

Таким образом, обращение к мексиканской живописи, вновь ставшей востребованной в практике советских монументалистов на рубеже 1950-х и 1960-х гг. способствовало пересмотру сложившегося на тот момент подхода к синтезу архитектуры, живописи и ландшафта. Фрески, барельефы и мозаичные панно стали неотъемлемой, гармоничной частью окружающей городской среды, переходя с одной части здания на другую, а иногда и вовсе занимая собой все стены, что в целом нехарактерно для монументального искусства 1920 — середины 1950-х гг. В данном случае особенно важной становится необходимость в поиске декоративно обобщенной формы, легко «считываемой» с большого расстояния.

Отечественные художники, ознакомившись с работами мексиканских коллег, взяли из их наследия то, что могло усилить агитационное воздействие произведения. Наполняя свои произведения мощными пластическими акцентами и идейной содержательностью, советские монументалисты находили новые, ранее не востребованные, подходы к воплощению темы революции и Великой Отечественной войны, спорта и медицины. Это помогло советским монументалистам, прежде всего художникам, работавшим в Москве и Белорусской ССР, обрести собственную стилистику, соответствующую образной и мировоззренческой системе новаторского искусства двадцатого века, остро ощущающего и убедительно раскрывающего ключевые культурные и социальные проблемы этой эпохи.

Литература

1. *Жадова, Л. А.* Монументальная живопись Мексики / Л. А. Жадова. — Москва: Искусство, 1965. — 136 с.



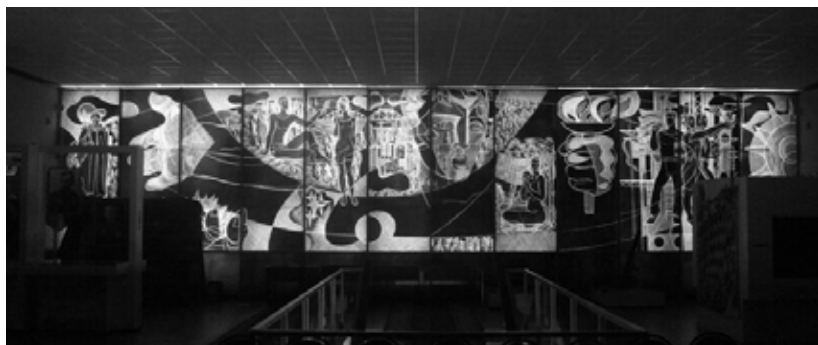
Ил. 1. Борис Тальберг. Освобожденный человек. Мозаика. г. Екатеринбург. Спортивный комбинат «Урал», 1968



Ил. 2. Хосе Давид Альваро Сикейрос. Вехи Истории. Роспись. Национальный автономный университет Мексики



Ил. 3. Хосе Давид Альваро Сикейрос. Новая демократия. Роспись. Мехико. Дворец изящных искусств, 1945



Ил. 4. Борис Тальберг. Берегите жизнь на земле. Витраж. Великие Луки. Музей боевой комсомольской славы им. А. Матросова, 1971



Ил. 5. Диего Ривера. Индустрия Детройта. Роспись. Детройтский институт искусств, 1932–1933 гг.



Ил. 6. А. Н. Кузнецов. Пламя свободы. Барельеф. Москва. Станция метро «Шоссе Энтузиастов», 1979



Ил. 7. А. Н. Кузнецов. Огонь Прометей. Мозаика. Балаково. Здание управления шлюзами Саратовской ГЭС, 1971



Ил. 8. Л. Г. Полищук, С. И. Щербина. «Исцеление человека». Мозаика. Библиотека 2-го медицинского института им. Пирогова, Москва. 1979.



Ил. 9. Фрагмент мозаики «Исцеление человека». Сюжет «Надежда»



Ил. 10. Хосе Давид Альваро Сикейрос «Смерть рабочего». Фреска. Госпиталь Ла Раса, Мехико 1955



Ил. 11. А. Кищенко. Партизаны. Мозаика. Гостиница «Турист». Минск, 1972



Ил. 12. А. Кищенко. «Октябрь». Мозаика. Минск. Белорусский государственный институт по проектированию предприятий пищевой промышленности, 1975.



Ил. 13. Давид Альваро Сикейрос. От порфиризма к революции. Фреска. 1957–1966

2. *Костеневич, А. Г.* Ороско / А. Г. Костеневич. — Ленинград: Искусство, 1969. — 192 с.
 3. *Гусев, К. Д.* Развитие советского монументального искусства в 1928–1941 гг. / К. Д. Гусев // Молодой ученый: [сайт]. — 2016. — № 7 (111). — С. 545–549. — URL: <https://moluch.ru/archive/111/27547/> (дата обращения: 11.01.2024).
 4. *Прокопцов, В. И.* В поисках красоты и гармонии / В. И. Прокопцов. — Минск: Наука и техника, 1988.
- Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Р. А. Бахтияров.

УДК 738.5 (477.75) «1970/1980»

Д. Степаненко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОЗАИК КРЫМА 1970–1980-Х ГГ.

Статья посвящена особенностям стилистического решения мозаик Крыма 1980-х гг. Обосновывается идея о том, что любое искусство неотделимо от среды, в которой оно формировалось. Анализируется контекст формирования стилистических черт монументального искусства данного региона, а также проводятся параллели образного решения произведений советских монументалистов, работавших в Крыму, с монументальными произведениями зарубежных художников.

Ключевые слова: монументальное искусство, Крым, мозаика, стилистические особенности, история Крыма, монументальное наследие Крыма

Daria Stepanenko

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

STYLISTIC FEATURES OF THE CRIMEAN MOSAIC OF THE 1970–1980 S.

The article is devoted to the peculiarities of the stylistic design of mosaics in the Crimea in the 1980s. The idea is substantiated that any art is inseparable from the environment in which it was formed. The context of the formation of the stylistic features of monumental art in this region is analyzed, and parallels are drawn between the figurative solutions of the works of Soviet monumentalists who worked in Crimea and the monumental works of foreign artists.

Keywords: monumental art, Crimea, mosaic, stylistic features, history of Crimea, monumental heritage of Crimea

В 1970–1980-е гг. в советском монументальном искусстве все чаще заявляют о себе характерные для того или иного региона стилистические особенности. На это, в частности, указывают авторы вступительной статьи к альбому «Между утопией и пропагандой»: «К концу 1960-х намечается постепенное разделение республиканских школ мозаики. Национальные различия еще больше усилятся в 1970-х» [5, с. 22]. Монументальное искусство Крыма является важной частью формирования региональной культуры позднего советского периода. На данный момент вопрос стилистических особенностей мозаичных композиций в географическом и историческом

контексте изучен недостаточно. Цель статьи — показать стилистические особенности таких произведений, влияние на них географического и исторического контекста. Объект исследования — мозаики художников-монументалистов П. П. Грейсер, А. А. Крамаренко и Ю. В. Белкиной.

При изучении монументального искусства определенной эпохи и региона важно понимать, что оно неотделимо от исторического, географического, социокультурного контекстов. Появление в 1970–1980-е гг. значительных мозаичных композиций на территории Крыма совпало с ростом интереса к технике мозаики в советском искусстве в целом: «О 1970-х годах сами художники и критики обычно говорят как о времени, когда монументальная мозаика становится самостоятельным видом искусства. При том, что художественное оформление и архитектурный ансамбль проектируются комплексно, в итоговом решении во многих случаях доминируют мозаичные панно. Работы этого времени выглядят ярче, художники часто обращаются к абстракции, но пока что с фигуративными вставками» [5, с. 22]. Это мнение можно встретить и в статье В. Аронова, отмечавшего, что в

1970-е гг. «неожиданно повысился интерес к мозаике и интарсии, перед которыми открываются все новые перспективы и темы. В них композиции многосюжетны, расположены очень свободно, доминируют детали, полные внутреннего подтекста <...>. Мозаика входит и в новую, и в старую реконструируемую архитектуру. Ее можно встретить в помещениях с большими пространствами и зеркальными окнами, а также в интерьерах залов ожиданий аэропортов, вокзалов, кафе, читальных залов, в гостиницах» [1, с. 53]. Также В. Аронов полагает, что такой интерес к мозаике связан со стремлением придать тому или иному объекту величие и значительность, а также ритмически упорядочить пространство в интерьере здания или на его фасаде.

На фоне привычного использования мозаики как украшения стены или интерьера отдельные композиции, находящиеся в Крыму и установленные в 1970–1980-е гг., можно рассматривать как уникальный опыт создания произведения как бы «целиком» из мозаики. Так мозаичное искусство начинает активно взаимодействовать с монументально-декоративной пластикой, при том, что в эти годы идеологическая составляющая сохраняет свою значимость и в такой всероссийской здравнице, как Крым. «Именно в середине XX века монументально-декоративное искусство приобретает значение как одна из сторон решения национальной идеи — воспитания патриотических чувств, любви и гордости человека своим краем» [1, с. 9], — отмечает Н. А. Золотухина. Одним из наиболее значимых событий 1980 г. для Крыма стало открытие Симферопольского аэропорта, что существенно повысило уровень транспортной доступности региона. В год московской Олимпиады в Крыму прошли многочисленные культурные мероприятия, включая фестивали и концерты, которые привлекли множество зрителей. Крым в это время также остается популярным туристи-



Ил. 1. П. П. Грейсер. Рыба-кит, 1978

ческим направлением благодаря своей красивой природе и уникальным историческим памятникам. Большинство советских граждан приезжали туда на отдых или лечение.

Одной из главных особенностей мозаик Крыма является использование ярких цветов и геометрических форм. Это свойственно не только мозаикам, но и другим видам советского монументального искусства рассматриваемого периода. В работах Павла Павловича Грейсера можно видеть удачное сочетание геометрических форм и различных оттенков красного и желтого цветов.

В мозаике «Горные щиты Крыма» можно увидеть изображение горных массивов, характерных для данного региона. С другой стороны, мозаика «Полимеры» отражает важность химической промышленности для Крыма в данную эпоху. Особенно хочется отметить работу «Рыба-кит» (ил. 1). Несмотря на некоторую дробность композиционного и цветового решения, цветовые пятна схожие по пластике, хорошо скомпонованы в единую форму. «Присутствие единого пластического решения формирует конечное восприятие фактуры и значимость соподчиненности композиционного центра» [2, с. 9], — справедливо отмечает Н. А. Золотухина.

Важно рассмотреть также вопрос о влиянии зарубежного модернизма на советское монументальное искусство Крыма. В работах Павла Грейсера можно увидеть элементы кубизма и сюрреализма, что свидетельствует



Ил. 2. З. К. Церетели, мозаичный бассейн детского комплекса в Адлере

о влиянии западных художественных течений на советское искусство. Работа П. Грейсера «Рыба-киг» представляет собой мозаичную композицию, изображающую фантастического обитателя океанов. Сравнивая ее с работами испанских сюрреалистов (С. Дали и Х. Миро), можно отметить, что тенденция к использованию ярких цветов и геометрических форм в работах советского монументалиста позволяет усилить игровое начало, как бы приглашающее детей и их родителей подойти поближе к причудливой рыбине, оценить красочность ее облика, в котором нет ничего устрашающего и тем более болезненно преувеличенного.

Здесь в качестве еще одной параллели с интересующими нас композициями Грейсера следует отметить работы Зураба Церетели для детского пансионата в Адлере. Например, бассейн пансионата, который полностью покрыт мозаикой и представляет различных морских обитателей — рыбок, черепах, морских звезд, коньков. Здесь можно отметить следующие общие стилистические свойства работ Грейсера и Церетели: орнаментальность, динамичность и причудливость форм, яркие цвета, соответствующие колориту юга. Помимо этого, произведения обоих художников несут не только художественную и архитектурную функции, но и служат средством организации большого открытого пространства.



Ил. 3. Ю. В. Белкин. Мозаика в главном корпусе грязелечебницы Мойнаки, Крым, начало 1980-х гг.

Художник А. А. Крамаренко выполнял работы в смешанных техниках. В основном — это роспись в технике энкастики по объемной керамике. В то же время в отдельных работах Крамаренко встречаются элементы мозаичного искусства. В композиции «Юность» (1978–1979) он соединил прямоугольные модули из дерева разных форм и оттенков. Сверху расположены фигуры, а также фрагменты морского пейзажа.

Наряду с такими художниками, как Грейсер и Крамаренко, стоит отметить творчество Ю. В. Белкина. Одним из основных его монументальных произведений является мозаика в главном корпусе грязелечебницы Мойнаки, находящейся в Евпатории (ил. 3). Здесь мы видим фигуры физкультурников и врачей, которые чередуются с изображениями морских судов, рыб и водных растений, что связано с важной для курортного объекта темой спорта и здорового образа жизни в целом. Стилистически это произведение несколько отличается от предыдущих, поскольку имеет более сдержанное пластическое решение, без ярких цветовых акцентов.

Суммируя вышесказанное, отметим, что в сравнении с другими советскими монументальными работами, крымские мозаики имели свои уникальные отличительные черты. Они заключались в том, что в этих композициях отразились географические и исторические особенности

региона, где они были созданы. Можно сказать, что мозаики Крыма — это искусство, вдохновленное его флорой и фауной и значительными страницами его истории. Многие мозаики данного времени имели экспериментальный характер, который заключался в применении новых форм, тем и мотивов, в соединении мозаики и декоративной скульптуры и использовании мажорного колорита, насыщенного цвета. Мотивы спорта и здорового образа жизни, которые в СССР также возводились на уровень идеологии, в крымских мозаиках как бы приближаются к человеку, становятся сомасштабными ему. Все это позволяет рассматривать мозаики Крыма 1970–1980-х гг. как яркое и своеобразное явление в отечественном монументальном искусстве XX в.

Литература

1. *Аронов, В.* Монументальное искусство в координатах среды / В. Аронов // *Художник и город*. — Москва: Советский художник, 1988. — С. 41–60.
2. *Золотухина, Н. А.* Художественно-эмпирическое содержание произведений П. П. Грейсера в формировании крымского менталитета культуры / Н. А. Золотухина // *Культура и искусство*. — 2018. — № 5. — С. 6–18.
3. *Лубинская, С.* По родной стране. Крымский альманах / С. Лубинская. — Симферополь: Доля, 2004. — 104 с.
4. *Краткая история Крыма от древности до начала XXI века* / Т. М. Фадеева, В. П. Любин, Р. Кипке, В. И. Новиков. — Москва: ИНИОН РАН, 2022. — 312 с.
5. *Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой*. — Москва: Эксмо, 2021. — 320 с.
6. *б. Крым* // Большая российская энциклопедия: [сайт]. — URL: https://old.bigenc.ru/domestic_history/text/5682887 (дата обращения: 26.05.2023).

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Бахтияров.

УДК 725.8:791.83 (470.41–25)

Е. О. Жилко

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

АРХИТЕКТУРНОЕ И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ КАЗАНСКОГО ЦИРКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИДЕЙ СОВЕТСКОГО МОДЕРНИЗМА 1960-Х ГГ.

В статье представлен анализ архитектурного решения и монументально-декоративного убранства Казанского цирка (1965–1967). Показано, что использование концепций современных зарубежных архитекторов XX в. (О. Нимейер, П. Л. Нерви) в сочетании с темой космоса, востребованной в советской культуре 1960-х гг. позволило создать принципиально новый тип циркового сооружения. Показана уникальность конструктивного решения цирка и образного решения его интерьера, а также раскрыто значение этого здания в контексте идей советского модернизма.

Ключевые слова: Казанский цирк, памятник архитектуры, советский модернизм, монументальное искусство, тема космоса

Ekaterina O. Zhilko

St. Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

ARCHITECTURAL AND MONUMENTAL-DECORATIVE SOLUTION KAZAN CIRCUS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE IDEAS OF SOVIET MODERNISM 1960S

The article presents an analysis of the architectural design and monumental and decorative decoration of the Kazan Circus (1965–1967). It is shown that the use of the concepts of modern foreign architects of the twentieth century. (O. Niemeyer, P. L. Nervi) in combination with the theme of space, in demand in the Soviet culture of the 1960s. allowed to create a fundamentally new type of circus structure. The uniqueness of the constructive solution of the circus and the figurative solution of its interior is shown, as well as the significance of this building in the context of the ideas of the so-called Soviet modernism.

Keywords: Kazan circus, architectural monument, Soviet modernism, monumental art, space theme

Советский цирк является одним из самых узнаваемых брендов, а достижения отечественных цирковых артистов уже давно и по праву получили широкую известность и признание во всем мире. В то же время проблема развития советской цирковой архитектуры до сих пор должным образом не освещена в отечественном искусствознании. В данной статье будет предпринята попытка рассмотрения архитектурного решения казанского цирка, построенного в середине 1960-х гг. и, с одной стороны, обобщившего опыт европейского модернизма, с другой — по сути, впервые «открывшего» для архитектуры общественных сооружений космическую тему. Рассмотрение вопроса о специфике найденного архитекторами образа цирка представляется особенно актуальным в наши дни. Появление этого архитектурного сооружения открыло принципиально новый этап в истории отечественного циркового строительства, которое на протяжении первой половины XX в. (за редкими исключениями) не смогло дать значительных образцов этого вида архитектуры.

В России первый каменный цирк появился в 1877 г., а через три года было завершено строительство Московского цирка на Цветном бульваре. Эти здания, возведенные в стилистике эклектики или историзма, воспринимаются классическими, узнаваемыми образцами цирковых сооружений. В этой связи казанский цирк действительно стал настоящим событием в истории не только советской, но и всей мировой архитектуры. Не случайно уже в 1973 г. Постановлением Совета Министров ТАССР здание этого цирка объявили памятником архитектуры.

Главная причина, по которой сразу после завершения строительства Казанский цирк (архитекторы Г. М. Пичуева, инженеры О. И. Берима и Е. Ю. Брудный) стали называть «зданием XXI века», заключается в оригинальности его конструктивно-технического решения. На момент его появления единственным в мире сооружением, построенным в виде усечённого конуса, было правительственное здание в Рио-де-Жанейро. В Казани этот тип здания был избран для первого в этом городе цирка. В результате впервые в СССР было построено монолитное бетонное здание в форме «летающей тарелки» (высота 23 м, диаметр 65 м). Другой новаторской приметой этого здания стало отсутствие колонн, на которых держится купол.

Другим новшеством с точки зрения истории цирковой архитектуры стало наличие в рассматриваемом здании сразу двух манежей. Впервые все подсобные помещения были размещены в самом цирке, а не на его территории. Здесь следует подробнее остановиться на архитектурной идее, в полной мере, раскрывшей специфику советского модернизма, который сформировался как раз в 1960-е гг.

Решение, предложенное коллективом советских архитекторов, было основано преимущественно на достижениях зарубежных авторов, работавших в 1950-е гг. В качестве ориентира был избран Малый дворец спорта «Палацетто» (архитектор Пьер Луиджи Нерви, Рим, 1957 г.) и Дворец Национального конгресса (архитектор Оскар Нимейер, Бразилия, 1960 г.).

Цирк в Казани и Малый дворец спорта в Риме близки в плане очертаний разреза зала, и наличия трибун, накрытых куполом.

Поиску архитектурного решения и образа казанского цирка предшествовал долгий и тщательный предпроектный анализ. Он был направлен на выявление соответствий в мировой архитектурной практике и на изучение специальной литературы. Форма диска была «подсказана» куполом и чашей Национального конгресса здания в Бразилиа. Именно на таком решении настаивал архитектор М. Г. Хайруллин: «Среди многочисленных эскизов и рисунков с проектными предложениями архитекторов мы обратили внимание на черновой набросок цирка в виде открытого усеченного конуса, посаженного на узкий конец и перекрытого куполом, предложенный архитектором мастерской № 1 М. Хайруллиным. Нам показалось, что из этого что-то может получиться, и в случае его принятия он может стать новым словом в архитектуре и конструкции цирков» [2].

С другой стороны, выбор формы диска был предопределен особенно популярной в то время космической тематикой. Подготовка первого полета человека в космос и его успешное осуществление, равно как и успешное освоение околоземного пространства в шестидесятые годы требовали реализации, в том числе, в сфере строительства зданий, предназначенных для культурно-массовых мероприятий. Примечательно, что положительное заключение о проекте конструкции Казанского цирка дал конструктор Н. Никитин, получивший известность как один из творцов Останкинской телебашни [2]. В целом основой «футуристического» решения нового здания Казанского государственного цирка в форме космического аппарата стала реализованная в послевоенное время утопия освоения космоса. Важно подчеркнуть, что именно благодаря такому световому оформлению здание казанского цирка удалось превратить в важную доминанту у подножия древнего кремлевского холма, существенно обогатившую ландшафт исторического центра старинного города.

К амфитеатру зрительного зала примыкают вестибюли и фойе с буфетами в виде кольцевого одноэтажного объема, панорамное остекление которого обеспечило взаимосвязь внутреннего пространства с окружающей городской средой. Над вестибюлем и фойе разместилась круговая видовая галерея «Сатурн», с которой посетители могли обозреть панораму города.

Еще одним достоинством здания цирка стало удобство перемещения из зрительного зала в фойе, гардеробы и на открытую галерею с помощью четырех лестниц. Эти лестницы, напоминающие своими очертаниями жирафов, как бы изначально настраивали юных и взрослых посетителей цирка на эмоциональное восприятие не просто самого циркового представления (в том числе, с участием животных), но и пространства самого здания. Посредством такого неожиданного уподобления технического объекта зооморфному мотиву создавалась определенная атмосфера игры, вовлечения зрителя в мир цирка еще до начала самого действия.

В то же время в монументально-декоративном решении интерьера цирка также возникает космическая тема. Подвесной купол в интерьере

зрительного зала был выполнен из перфорированного алюминия — материала, который в то время также часто отождествлялся с космической тематикой. Центр купола был дополнен декоративными алюминиевыми «сотами» и круглыми отверстиями «иллюминаторов». Тем самым создавалось ощущение спускающейся прямо на зрительный зал летающей тарелки.

Стилистику «советского модернизма» развивала и отделка фасада и интерьеров циркового здания. Здесь были применены различные виды декоративной штукатурки, позволившие акцентировать грубоватую фактуру бетона. Наряду с упоминавшимся выше алюминием в оформлении интерьеров использованы пластмассы и стекло. Светильники в сочетании с панорамным остеклением также помогли создать почти футуристический, космический образ, который в темное время суток поддерживался светодинамической подсветкой, впервые примененной участниками студенческого конструкторского бюро (СКБ) «*Прометей*». Это бюро разрабатывало цветомузыкальное оборудование и получило известность, в том числе, благодаря восстановлению музыкальных постановок великого композитора, автора идеи светомызыки А. Н. Скрябина. Коническая оболочка цирка подсвечивалась снизу специальной системой цветowych осветительных устройств, изменяющихся в зависимости от погодных условий, что в вечернее время позволило создать настоящий праздник света. Эффекты вечернего освещения придавали разнообразную цветовую гамму дискообразному объему здания.

Таким образом, казанский цирк стал одним из принципиально новаторских решений зрелищного здания, поскольку «его внешний архитектурный облик был связан конструктивно и функционально с внутренним содержанием сооружения, с его функцией, раскрывая предложенный Нимейером мотив чаши амфитеатра, монолитно связанной с полусферой купола цирка» [1, с. 168]. Активное формирование новой эстетики советской архитектуры, поистине революционные открытия в сфере строительных технологий и конструкций, и использование богатого опыта зарубежного искусства в архитектуре в сочетании с современными технологическими и инженерными достижениями СССР послевоенного периода позволили создать принципиально новый тип циркового сооружения, представляющего собой монолитное бетонное здание в форме «летающей тарелки», в котором все элементы взаимосвязаны и работают на создание цельного образа и комфортного пространства.

Литература

1. *Буренина-Петрова, О.* Цирк в пространстве культуры / О. Буренина-Петрова. — Москва: Новое литературное обозрение, 2015. — 432 с.
2. *Шамаева, Т. В.* Цирки — исчезающий типологический вид или новый этап развития? / Т. В. Шамаева, Н. С. Подколзина // *Инновации и инвестиции*. — 2022. — № 9. — С. 133–138. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsirkischezayuschiy-tipologicheskii-vid-ili-novyy-etap-razvitiya> (дата обращения: 11.01.2024).

УДК 75.052:745/749 (470.11)

Д. Р. Нехорошева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО АРХАНГЕЛЬСКА

В конце 1950-х гг. в СССР произошла настоящая революция в архитектуре, которая определила новый стиль — так называемый советский модернизм. Он вдохновил архитекторов и художников на создание новых архитектурно-художественных комплексов, соединяющих в себе функциональность, эстетику и символический смысл. Это событие открыло новые возможности для монументально-декоративного искусства, предложив различные способы его интеграции в новые и уже существующие здания. В статье проводится обзор монументально-декоративного наследия города Архангельска в контексте данного стиля.

Ключевые слова: Архангельск, советское монументальное искусство, мозаика, Русский Север

Darya R. Nekhorosheva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

MONUMENTAL AND DECORATIVE ART IN ARKHANGELSK IN THE SOVIET EPOCH

In the late 1950s, a revolution in architecture took place in the USSR, which established a new style — Soviet modernism. He inspired architects and artists to create new architectural and artistic complexes that combine functionality, aesthetics and symbolic meaning. This event opened up new possibilities for monumental and decorative art, offering various ways to integrate it into new and existing buildings. This article provides an overview of the monumental and decorative heritage of the city of Arkhangelsk in the context of this style.

Keywords: Arkhangelsk, Soviet monumental art, mosaic, Russian North

В советскую эпоху художественное оформление зданий становится задачей государственной важности. При подготовке архитектурных проектов разрабатывалось также художественное оформление фасадов. Стремление к органичному синтезу архитектуры и живописи, ставшее важнейшей задачей монументального искусства, решали художники, работавшие в разных городах Советского Союза. Эта задача решалась, в том числе, в индивидуальных проектах общественных зданий Архан-

гельска — города, имевшего богатую историю, отмеченную военными победами России и с ее культурными достижениями. Не следует забывать о том, что уроженцами этого края были Михаил Ломоносов и Федот Шубин, с именами которых связаны вершинные достижения русской науки и изобразительного искусства XVIII в.

В послевоенное время начинается подлинный расцвет монументального искусства Архангельска. Монументально-декоративные элементы закладывались в проекты вместе с другой инженерной инфраструктурой. Конкретные примеры таких зданий — ансамбль площади Ленина и улицы Энгельса (сейчас — улица Воскресенская), отдельные здания в центральной части города и на периферии, включающие административные и учебные здания. В качестве примера удачного соединения архитектурной и изобразительной части можно назвать мозаики, украшающие кинотеатр «Русь» (1977).

Ярким образцом монументальной живописи северного города стал заводской декор железобетонных панелей в жилых домах серийной застройки. Пятиэтажные дома второго и последующих поколений возводились с максимальной вариантноcтью панелей. На специальном растворе закреплялись керамическая плитка и стекло, что позволяло создавать бесчисленные вариации орнаментов. Разнообразие панелей «разбивало» монотонность пятиэтажных домов в северном городе, и давало возможность исполнять их в различных цветовых темах. С панелями строители сочетали различные виды ограждений, балконов и лоджий, часто обращаясь к дереву. Вариативность облика жилых зданий иногда дополнялась разными решениями остекления лестниц и нишами. Жилые серии 1980-х гг. в Архангельске получили еще одно важное нововведение — эркеры. Вариантность облика зданий, в фасады которых вводились разноцветные панели, была особенно важна в связи с продолжительными зимами. Здесь важно было избежать монотонности и приблизить архитектуру к человеку через материал. Дома высотой более девяти этажей также получали панели, составляющие крупные сюжеты. Такие сюжеты монтировались на хорошо просматриваемых, высотных частях фасадов.

Мозаика как единение технологии использования материалов, воображения художника и мастерства рабочих рук плиточников представляет собой значимый пласт художественной, архитектурной и градостроительной культуры и составляет важнейшую страницу истории советской монументальной живописи 1960–1980-х гг. «Монументальное искусство теперь не просто выполняло репрезентативную функцию, оно решало проблему однообразия типизированных архитектурных форм, обозначало специфику учреждений культуры, здравоохранения, науки, учитывало пожелания заказчика или идеологические особенности места» [2, с. 21]. Не случайно особо ценным работам присваивался статус объектов культурного наследия.

Движение по включению монументально-декоративных приёмов в городскую среду было усилено перед празднованием 400-летия Ар-

хангельска в 1984 г. К юбилею столицы Поморья было построено большое число новых зданий, и все они были помечены одним символом. Речь идет об изображении высотного современного здания, и внизу под ним — северной башни Гостиных дворов, представляющей собой некий символ единства прошлого с настоящим и будущим. Это одна из наиболее распространенных мозаичных работ на территории Архангельска, и одна из самых разнообразных по содержанию и технике исполнения.

Среди самых известных мозаичных панно Архангельска можно выделить изображения жар-птиц на здании выставочного зала Союза художников на проспекте Советских космонавтов, мозаичные изображения купания на фасаде бассейна «Водник», а также мозаику и барельеф на здании архангельского онкодиспансера и на торце фасада жилого дома № 29 по проспекту Дзержинского. Среди авторов-оформителей архитектурных объектов Архангельска выделяется художник-монументалист Юрий Горбачев. Именно он является автором мозаики на здании выставочного зала.

Следует также обратить внимание на примеры использования деревянных объёмных панно на фасадах зданий, возведенных в стилистике советского модернизма. В этом проявилась достаточно важная черта развития всего советского монументального искусства второй половины 1970-х — начала 1980-х гг., связанная с активным проникновением произведений декоративно-прикладного искусства в организацию пространства интерьера и даже фасада здания. «Среди художников, работающих для конкретных архитектурных объектов, все больше становится художников-прикладников. В первую очередь, это текстильщики, керамисты, художники по металлу. Вместе с тем в их творчестве наметилась тенденция к монументализации образов, сближающая их произведения с фреской, мозаикой, скульптурой» [1, с. 55]. В 1980 г. художник Иван Архипов оформил интерьеры областного Дворца пионеров массивными вырезанными деревянными барельефами по мотивам народных сказок. К сожалению, в середине 2000-х гг. эти панно были убраны из здания. В то же время сохранился один из самых выдающихся проектов художника, размещенный на фасаде Дворца спорта профсоюзов. Огромные резные панели из клееного дерева, с одной стороны, продолжают лучшие традиции монументального искусства СССР, с другой — оказываются элементом, прочно «привязанным» к местным традициям. Железнодорожный вокзал Архангельска, в оформлении интерьера которого также использована уникальная деревянная резьба (автор неизвестен), делает более корректным использование термина «поморофутуризм». В данном случае можно говорить о весьма причудливом синтезе фольклорной традиции со стилистикой футуризма. Заслуживает внимания еще один пример этого направления. Речь идет о композиции, выполненной в технике чеканки по алюминию в оформлении магазинов «Океан» и «Орбита» в стилобате на бывшей улице Энгельса.

В заключении важно подчеркнуть следующее обстоятельство. Характерный для Архангельска синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства во многом был обусловлен специфическими условиями Севера. Ему присущи особый лаконизм цветового решения и одновременно неожиданность решений как при выборе материалов, так и в технико-технологическом плане. Здесь можно усмотреть черты определенного сходства с природой Севера. Долгая монотонная зима с ее сдержанным колоритом сменяется яркой цветовой гаммой солнечного лета. Так же и жилая застройка, которая вначале воспринимается однородной и даже безликой, «оживает» благодаря неожиданному для зрителя включению в уже сложившуюся архитектурную среду панелей, мозаик или барельефов. Примечательно, что в Архангельске мы не встретим примеров схематичных, маловыразительных композиций, которые, к сожалению, постоянно давали о себе знать в монументальном искусстве СССР послевоенных десятилетий. Лучшие работы, которые были рассмотрены в данной статье, до сих пор сохранили свое большое художественное значение и могут выступать образцом и для современных художников-монументалистов, которым предстоит украсить своими произведениями этот северный город.

Литература

1. *Аронов, В.* Монументальное искусство в координатах среды / В. Аронов // *Художник и город.* — Москва: Советский художник, 1988. — С. 41–60.
2. *Кибирев, В. М.* Архангельск: [очерк истории строительства] / М. В. Кибирев. — Архангельск: Облиздат, 1955. — 80 с.
3. *Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой.* — Москва: Эксмо, 2021. — 320 с.
4. *Толстой, В. П.* Советское монументальное искусство / В. П. Толстой. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 288 с.

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Бахтияров.

УДК 75.03:7.035.93 (=161.1) Vrubel»

Е. А. Щербакова

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Бахтияров

Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОГО ВАРИАНТА СТИЛЯ МОДЕРН В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. ВРУБЕЛЯ 1890-Х ГГ.

В статье рассматривается роль творчества Врубеля в формировании национального варианта стиля модерн в отечественном искусстве рубежа XIX и XX веков. На основе анализа живописных произведений художника, а также образцов декоративно-прикладного искусства, выполненных во время пребывания в усадьбе Талашкино, показаны вариации стиля модерн в его произведениях. Также раскрыто значение живописной манеры, выработанной Врубелем во второй половине 1890-е гг., для развития модернизма в искусстве начала XX в.

Ключевые слова: Врубель, модерн, символизм, модернизм, станковая живопись, декоративно-прикладное искусство

Ekaterina A. Shcherbakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Ruslan A. Bahtiyarov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE SEARCHES FOR A NATIONAL VERSION OF THE ART NOUVEAU STYLE IN THE CREATIVE OEUVRE OF M. A. VRUBEL OF THE 1890S.

The article discusses the role of Vrubel's work in the formation of the national version of the Art Nouveau style in Russian art at the turn of the 19th and 20th centuries. Based on the analysis of the artist's paintings, as well as samples of arts and crafts made during his stay in the Talashkino estate, the origins of the Art Nouveau style in his works are shown. It also reveals the significance of the painting style developed by Vrubel in the second half of the 1890s for the development of modernism in the art of the early twentieth century.

Keywords: Vrubel, Art Nouveau, symbolism, modernism, easel painting, arts and crafts

Талант Михаила Врубеля был поистине многогранным. Он не только расписывал храмы, создавал масштабные картины и замечательные рисунки в разных техниках, но и работал сценографом, мастером книжной иллюстрации и даже скульптором. Годы, проведенные в Абрамцево и в Москве, можно с уверенностью назвать периодом расцвета его творчества. В это время сложился индивидуальный стиль художника, в котором были преобразованы множество влияний разных деятелей искусства. Он выработал стиль, основанный на мастерстве объемной скульптурной лепки, уникальность которого заключается в дроблении поверхности формы на острые грани, напоминающие кристаллы.

Творческий путь Михаила Врубеля нельзя назвать легким: критики придерживались полярных точек зрения в отношении его творчества. В начале XX в. интерес к его произведениям все более нарастал, а пик славы пришелся на последние годы жизни уже тяжело больного художника. При этом степень влияния Врубеля на развитие национального варианта стиля модерн в живописи и прикладном искусстве была различной. Своеобразие пластического воплощения этого стиля и будет рассмотрено в представленной статье.

На протяжении всей жизни Михаил Александрович был поглощен образом демона. Он не только стал центральной фигурой его творчества, но и определил духовный путь и трагическую судьбу самого художника. Врубель верил, что именно Демон составит ему имя. «Демон (сидящий)» является первой работой из задуманного мастером цикла. Данный образ возник благодаря синтезу музыкальных и поэтических впечатлений.



Ил. 1 М. А. Врубель. Скамья «Сирия» в Абрамцево (фрагмент)



Ил. 2. М. А. Врубель. Царевна-Лебедь, 1900

В основе дальнейшей работы Врубеля над серией лежит опера Рубинштейна «Демон» (1871) и одноименная поэма Лермонтова (1839). Уже здесь художник отказался от традиционного портретного изображения «демона» и создал более абстрактную композицию. Эта картина отличается необычной формой и цветовыми решениями, а также сильным выражением эмоций. Именно жизнь поверхности холста, самой фактуры, таинственная и завораживающая игра цветовых кристаллов — все это решительно отличает искусство Врубеля от западного символизма последних двух десятилетий. Через язык живописи художник погружает зрителя в ощущение угнетенной мечты, ненужной силы и одиночества. Однако внутренняя энергия и пластическая сила образа Демона, несвойственная трактовке аналогичного образа в работах мастеров западноевропейского стиля модерн, предвещает скорее образы персонажей языческого фольклора в картинах «Богатырь» и «Пан» написанных Врубелем в конце 1890-х гг.

В это время яркое выражение в творчестве М. А. Врубеля находит тема девы-птицы, который воплотил ее в разных художественных формах включая керамику (скамья в Абрамцево (ил. 1), картина «Царевна-Лебедь» (1900), апеллирующих как к творчеству А. С. Пушкина, так и театральному и оперному искусству России рубежа XIX–XX вв. (имеется в виду



Ил. 3. М. А. Врубель. Утро, 1897

опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане»). Премьера оперы «Сказка о царе Салтане» была приурочена к 100-летию юбилею А. С. Пушкина и состоялась в ноябре 1900 г. на сцене московской частной оперы Товарищества Солодовниковского театра. Художником-постановщиком спектакля был сам М. А. Врубель. Партию Царевны Лебедь исполнила жена художника Надежда Забела-Врубель, которую он и изобразил в одном из лучших своих произведений (ил. 2).

С точки зрения эволюции национального варианта стиля модерн заслуживает внимания еще одна работа Врубеля — картина «Утро», написанная в 1897 г. (ил. 3).

Если в картинах «Богатырь», «Пан» и «Царевна-Лебедь» важен иконографический аспект обращения к национальной тематике то в картине-панно «Утро» ярче проявляются новые живописные выразительные приемы. Изначально это панно было написано на заказ для особняка Морозовых, но в последний момент оно было отклонено заказчиками, поскольку они получили совсем не то изображение, которое ранее было утверждено на эскизах. Работа в масле не только была выполнена на совершенно другой сюжет, связанный с образами русалок, но и отличалась особой живописностью. Здесь художник использовал сложную композицию, в которой женские фигуры представлены в разных ракурсах и плоскостях. Это создает ощущение движения и динамизма. Можно сказать, что живописец построил все панно на хроматических вариациях зеленого тона. Кроме того, Врубель использовал необычные для того времени цветовые решения, что также является своего рода предвестием

модернизма. Здесь отказ от естественной цветовой гаммы объекта ради выявления его символического значения во многом был предопределен эстетикой модерна, но впоследствии мог получать и более смелую пластическую трактовку, выражающую индивидуальный темперамент автора, а не эстетические постулаты стиля модерн, которые к концу XIX в. все чаще препятствовали наиболее полному раскрытию этой индивидуальности. В этой связи понятна причина, по которой Врубель, освоив в своей живописи национальные фольклорные образы, не мог удовлетвориться воспроизведением узнаваемых примет иконографической или содержательной стороны этих образов и искал пути решительного переосмысления самих выразительных приемов живописи.

С другой стороны, в творчестве Врубеля формирование национального варианта стиля модерн более отчетливо проявилось в сфере прикладного искусства. В 1890 г. М. А. Врубель поселился в Абрамцево и затем уже в 1899 г. провел несколько недель в Талашкино, которое во многом напоминало Абрамцево. Во главе каждого из центров стояла крупная, творчески одаренная личность. «За каждой из усадеб стояла своя столица; в той же степени, в какой Абрамцево выразило культурно-творческие устремления Москвы, Талашкино — художественный дух Петербурга» [2, с. 50]. Каждый из этих центров проделал огромную работу по возрождению и развитию народного искусства, традиционных ремесел и промыслов, и каждый выдвинул при этом свои принципы и методы деятельности.

Оба центра представляли собой уникальные творческие общности передовых художников своего времени с оригинальной художественной программой. При этом в Абрамцево наиболее активно Врубель работал в технике керамики, где наряду с принципами русского народного искусства отчетливо прослеживаются приемы, связанные с искусством Древнего Востока. «Керамика позволяла Врубелю свободно экспериментировать с пластическими и живописными возможностями материала, а отсутствие ремесленной выучки позволяло свободно реализовать фантазии» [1, с. 245]. В Абрамцево замыслы Врубеля были поддержаны и использованы известным керамистом П. К. Ваулиным.

Большую художественную ценность представляют балалайки, специально расписанные Врубелем для Талашкино, а также эскизы к ним. В отличие от керамических произведений эта сторона преломления стиля национального варианта стиля модерн в прикладных вещах Врубеля известна гораздо меньше, и на ней стоит остановиться подробнее.

В росписях балалаек, удивительно богатых по цветовому решению, художник воплотил свои излюбленные сказочные мотивы, переработанные в качестве аллюзий на русские народные мотивы в сочетании со специфическими приемами стиля модерн, основанных на условности образов и синтезе изобразительных мотивов. На балалайке «Морская царевна» крупные завитки цветков передают движение воды в высокой

волне. Полуфигура морской царевны обнажена, на ее голове кокошник, руки же манерно сложены перед грудью. Живопись лица декоративна, с подчеркиванием цветowych пятен, черты утрированы, цветовая гамма мягкая, пастельная.

Роспись балалайки «Добрыня и Змей-Горыныч» Врубеля — интересная вариация на тему упоминавшейся выше картины этого мастера «Богатырь» (1898 г.). «В балалайке этот мотив получил дальнейшее развитие и представляется более убедительным. На картине богатырь, сидящий на коне, статичен, убедительность его силы ослабевает. В росписи талашкинской балалайки наоборот — богатырская сила находит выход в сражении с чудовищем» [3, с. 72]. Добрыня в росписи изображен резко наклонившимся вперед, ноги его широко расставлены. Приземистая фигура Добрыни с крупной головой в обрамлении каштановых курчавых волос с разгоряченным, но сосредоточенным взглядом — выражение силы и собранности — необычайно пластична и легка [3, с. 75].

В росписи этой балалайки Врубель сохранил всю свежесть акварели, и, одновременно, глубину и насыщенность цвета. При этом живопись настолько прозрачна, что видна основа дерева. Это также сближает ее с образцами народного искусства XVI–XVII вв. Богатырский мотив захватил Врубеля, и он выполнил еще одну акварель — «Повыше дерева стоячего, пониже облака ходячего». Могучий русский богатырь с копьем в руке изображен летящим на вороном коне. Мотив балалайки «Рыбки» отличается простым и изысканным мотивом росписи. Техника исполнения росписи балалайки «Рыбки» сходна с техникой росписи балалайки «Добрыня и Змей-Горыныч». Однако само изображение здесь плоскостно и упрощенно, а мотив рыбы и морских обитателей более традиционен скорее не для русской, а для дальневосточной национальной живописи.

В Смоленском музее-заповеднике хранится эскиз росписи еще одной, к сожалению, забытой балалайки, выполненной по эскизу Врубеля (ил. 4). Это балалайка «Касатка». Здесь художник использовал натурные зарисовки летнего луга: иван-да-марья, розетки цветов, стебли, листья даны в сложном переплетении. Однако реализм флоральных мотивов переключается со стилизацией, в которой видно знакомство Врубеля с произведениями народной живописи (имеются в виду образцы резного и расписного дерева, собранные в коллекции М. К. Тенишевой в Талашкино). В центре композиции среди цветов изображена ласточка, изображение которой восходит скорее к японской традиции.

В целом характерной чертой живописи эпохи модерн как в России, так и в европейских странах стала связь изобразительных мотивов с условно трактованным фоном. В этом отношении формирование национального варианта стиля модерн в творчестве М. А. Врубеля проходило разными путями в его живописных и прикладных работах при том что отдельные орнаментальные и растительные мотивы можно обнаружить как в картинах, так и в росписях балалаек и подготовительных эскиза к ним.



Ил. 4. М. А. Врубель. Эскиз для балалайки, 1899

В то же время иконографические мотивы, имевшие глубоко языческие корни в России, наиболее ярко проявились в философско-эстетической проблематике живописи М. А. Врубеля со склонностью этого мастера к мистике и осмыслению темы Христа, Ангела и демона (цикл «Демон сидящий», «Демон летящий», «Демон поверженный», иллюстрации к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри»). При этом в таких работах как панно «Микула Селянинович» для Нижнего Новгорода еще ярко проявляет себя скованность Врубеля литературно-фольклорными рамками. На этом пути такие работы как «Царевна-Лебедь» и особенно «Утро» представляются шагом вперед в развитии национального варианта стиля модерн в живописи, который не был, однако, поддержан тогда Виктором Васнецовым и Михаилом Нестеровым, которые в трактовке фольклорной и религиозной темы с точки зрения стиля оставались на достаточно консервативных позициях.

Как показал анализ этих картин, эволюция живописной формы в данном случае шла в сторону усиления тех черт, которые были близки европейскому модерну, уже подходившему к решению тех задач, которые были близки французскому кубизму и отчасти экспрессионизму. Однако они еще не имели прямых точек соприкосновения с тем подходом к воплощению национальной тематики, который отличал творчество Виктора Васнецова 1880–1890-х гг. С другой стороны, созданные Врубелем произведения прикладного искусства — росписи балалаек и других изделий из дерева, а также произведения керамической мелкой пластики заимствовали темы

и мотивы из произведений народного искусства и памятников древнерусской монументальной живописи — всего, что заключало в себе столь важную для мастера преемственность с живой традицией русского фольклора. Однако обнаружившая себя здесь более прямая непосредственная связь с принципами национального варианта стиля модерн имела скорее локальный характер. Она выступала для мастера некой лабораторией в поиске определенных средств пластической выразительности, характер которых сближал Врубеля с направлением поисков таких мастеров, как Елена Поленова, Мария Якунчикова и Иван Билибин. В их творчестве на рубеже двух столетий национальные черты стиля модерн проявились более ярко, но не столько в живописи или прикладном искусстве, как у Врубеля, сколько в графических произведениях.

Литература

1. *Домитеева, В. В.* Михаил Врубель. — Москва: Молодая гвардия, 2014. — 410 с.
2. *Журавлева, Л. С.* Талашкино. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 208 с.
3. *Кудрявцева, Т. В.* Керамист Петр Ваулин в Петербурге // Из истории русской культуры. — Санкт-Петербург, 2004. — Т. 5. — С. 150–161.

УДК 75.03 (680)

А. А. Борисова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ЮАР В XX ВЕКЕ

Статья посвящена искусству Южной Африки, которое до сих пор мало изучено отечественными искусствоведами. Особое внимание акцентируется на процессе получения темнокожими художниками профессионального образования и на стилистическом решении произведений, основанных на местных традициях и переосмыслении принципов западноевропейского и американского модернизма.

Ключевые слова: Джейкоб Пьерниф, Ирма Стерн, Мегги Лаубсер, В. Г. Третчиков, искусство ЮАР

Anastasia A. Borisova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

THE MAIN STAGES OF FORMATION AND DEVELOPMENT PROFESSIONAL PAINTING IN SOUTH AFRICA IN THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the art of South Africa, which is still little known to art historians in Russia, as the art of other regions of the world. Particular attention is focused on the process of obtaining professional education by black artists and on the stylistic solution of works based on local traditions and rethinking the principles of Western European and American modernism.

Keywords: Jacob Piernif, Irma Stern, Maggie Laubser, V. G. Tretchikov, art of South Africa

В статье рассмотрены основные этапы становления профессиональной живописи в Южноафриканской республике (ЮАР) в аспекте освоения европейской реалистической школы и опыта модернизма двадцатого столетия. На примере творчества наиболее значительных живописцев, работавших в ЮАР в разные годы, анализируется формирование местной художественной школы, обладающей, несмотря на достаточно сильную связь с принципами искусства Западной Европы и США, ярко выраженным своеобразием.

Художником, положившим начало развитию южно-африканского искусства, является Джейкоб Пьерниф (1886–1957). После обучения

в Роттердамской художественной академии он вернулся в родную южноафриканскую Преторию в возрасте 18 лет. Его первая публичная выставка, на которой его работы были в целом хорошо приняты, состоялась в 1902 г. В 1911 г. он провел свою первую персональную выставку, получившую признание критиков. В 1919 г. Пьерниф начал работать учителем рисования в Гейдельбергском педагогическом факультете (ЮАР), а затем преподавал рисунок на педагогическом факультете в Претории.

Благодаря признанию своего творчества на родине и за рубежом Пьерниф осознал, что его произведения могут рассматриваться в качестве своеобразного воплощения того еще не сформировавшегося, но столь необходимого его родной земле направления, которое можно определить как южноафриканский стиль. Пьерниф посетил территорию нынешней Намибии между 1923 и 1924 гг. Результатом этой творческой поездки стало создание ряда произведений, которые по праву признаны лучшими в его творчестве.

С 1929 по 1932 гг. Пьерниф выполнил росписи 32 панелей для интерьера нового железнодорожного вокзала Йоханнесбурга Грааф-Рейнет, после чего он создал также монументальные композиции для Дома Южной Африки в посольстве ЮАР в Лондоне. Пристальный интерес к пейзажам Южной Африки получил воплощение в его произведениях, многие из которых изображают ландшафт и архитектуру юга Африки. Уже в ранних работах Пьерниф использует упрощенные плоские цветовые плоскости с четкими линиями. В дальнейшем основной его задачей становится поиск величественного образа южноафриканского ландшафта, где натурные наблюдения приводят мастера к мощным декоративным обобщениям, близким с точки зрения композиционного и цветового решения полотнам Николая Рериха 1910–1920-х гг.

В 1930-е гг. первыми художниками, испытавшими влияние новаторской европейской живописи и стремившимися перенести ее приемы в южноафриканское искусство, были Ирма Стерн и Мегги Лаубсер. Они обратились к немецкому экспрессионизму, однако их творческий почерк и темы были глубоко персонифицированными и фольклорными, а для Ирмы Стерн характерно было утверждение гуманистического начала в трактовке образа Африки и ее людей.

Ирма Стерн и Мегги Лаубсер органично сочетали африканскую тематику с приемами раннего европейского модернизма. В целом их творчество отражало неудовлетворенность многих европейских художников реализмом и импрессионизмом. Они обращались к разным техникам, что позволило найти выразительные образы людей и природы Южной Африки. Произведения Лаубсер можно рассматривать как несколько идеализированный мир Южной Африки, населенной настоящими героями — фермерами и рыбаками, а также необычной южноафриканской флорой и фауной. Ирма Стерн высоко ценила Африку — «ее свет и цвета, тропическое плодородие, величие ее гор, ритм и музыку, дикое просто-

ры, богатство и нищету, многообразии и смешении племен и народов, и, наконец, духовную и физическую эрозию этого вечно меняющегося континента» [2, с. 337].

Экспрессионизм, который оказал существенное влияние на Лаубсер и Стерн, сформировался в Германии и Австрии в 1900–1910-е гг. Он раскрыл трагизм бытия человека в мире и переживание трагических противоречий современности через огрубление формы, цветовые диссонансы, острые композиционные ходы с акцентированием контурной обводки. В то же время работы Ирмы Стерн отличает тонкость колорита и его особая «музыкальность». Ее картины рассматриваются одним из специалистов как «песни о природе, о семи возрастах человеческой жизни и четырех сезонах природы континента» [2, с. 338]. Наиболее значительной ее работой можно назвать композицию «Невеста вождя Мангбету» (1947), представляющую собой изображение портрета темнокожей женщины.

Несмотря на то, что изобразительное искусство как таковое не получило последовательного развития в «традиционной культуре черного населения Южной Африки, мы можем специально выделить одну форму уникального художественного творчества местных этносов. Это традиция южных идебеле в южноафриканской провинции Трансвааль украшать стены глинобитных построек цветным художественным орнаментом, причем благодаря краскам, узорам, расположению росписи можно многое узнать об обитателях жилища.

Интересно, что рисуют орнамент женщины племени (набор цветов в орнаментах различается в зависимости от их этнической принадлежности и возраста мастерицы, назначения украшения). Это — характерная и общая для различных расово-этнических групп особенность художественного творчества в Южной Африке, где, как принято считать в этой стране, женщины играли и играют более важную роль, чем в других обществах» [1, с. 10].

В XX в. пристальное внимание специалистов-искусствоведов и художников все чаще привлекает первобытная наскальная живопись, памятники которой представлены также на территории Африканского континента. Росписи мастеров первобытного искусства не обошли стороной творчество Пирнефа и Уолтера Батисса (1906–1982). Батисс не просто развивал в своих работах мотивы наскальной живописи, но и отождествлял себя с «древним человеком Африки», что проявилось в образном решении ряда его полотен. Например, в картине «Символы жизни» символически передано представление художника о реке как о природном объекте и философском понятии, многозначном символе, и о значении реки для человека — обитателя Южной Африки. В этой работе художник смог отказаться от копирования зримого мира и передать идею путем знаков, что характерно для наскальной живописи.

Алексис Преллер также опирается в своем творчестве на знаковость наскальных росписей Южной Африки. Как отмечает крупнейший иссле-

дователь южноафриканского искусства Ю. С. Скубко: «Алексиса Преллера более привлекала мистика Африки (например, мифологизированный “Крааль” племени ндебеле, 1948 г.), чем конкретные формы. Однако вместе эти три художника сделали постижение африканского прошлого частью современного творческого процесса» [3, с. 10].

Также можно отметить влияние искусства Африки на таких художников как А. Матисс, П. Пикассо и А. Дерен, что проявилось в смелой стилизации и цветовой экспрессии.

Особое место в изобразительном искусстве ЮАР принадлежало уроженцу России Владимиру Григорьевичу Третчикову, начиная с 1946 г. работавшему в городе Кейптаун. Как отмечалось в первой серьезной русскоязычной публикации, посвященной творчеству этого мастера, Третчикову «суждено было стать самым коммерчески успешным художником ЮАР. Миллионы репродукций, гравюр и эстампов его работ обошли и «западный», и «третий» мир. Однако в СССР имя Третчикова появилось с ироничной интонацией только на украинском языке в небольшом буклете В. Коротича «О, Канада» в 1965 г. Впрочем, некоторые работы Третчикова советские зрители могли видеть в интерьерах помещений, где разворачивалось действие фильмов американских режиссеров, а также в модных клипах» [1]. Третчиков выполнил ряд ярких по колориту портретов, где запечатлел не только темнокожих музыкантов, проживавших в Южноафриканской республике, но и жителей Китая и даже островов Полинезии.

В целом творчество рассмотренных выше художников отразило сложную панораму культурной жизни страны, отношения с которой у СССР были достаточно сложными, что предопределило недостаточную изученность культуры ЮАР в постсоветское время. С другой стороны, в начале 1980-х гг. южноафриканские власти вынуждены были значительно ослабить «цветной барьер» в связи с окончательным превращением страны в развитое капиталистическое государство, а также благодаря усилиям советских разведчиков, сделавших достоянием мировой общественности разработку ЮАР собственной ядерной программы в обход достигнутых ранее международных договоренностей. Результатом стало устранение в конце

1980-х гг. режима апартеида и повышения квалификационного и образовательного уровня черного населения городов, которое сейчас является основной рабочей силой страны. Обновление художественной школы в ЮАР во многом достигается благодаря устранению расовых противоречий, что, к сожалению, не означает достижения социальной стабильности в этой стране. Существующие противоречия и конфликты могут поставить под угрозу неустойчивое равновесие в ЮАР, что в значительной мере затрагивает также сферу культуры и искусства.

В этом отношении опыт изучения южноафриканского искусства может оказаться полезным и в плане возможности увидеть ранее разде-

ленные группы населения этой страны в пространстве изобразительного искусства, обладающего мощной силой эмоционального воздействия и нацеленного на выявление гуманистического начала, облагораживающего человека и позволяющего в определенной степени сгладить существующие противоречия политического, социального, расового или религиозного характера.

Литература

1. Приходько, Т. Выставка русского художника Владимира Третчикова // Наша гавань: [сайт]. — 2018. — 06 декабря. — URL: <https://rusnewsnz.com/vystavka-russkogo-hudozhnika-vladimi/> (дата обращения: 30.05.2023).
2. Мириманов, В. Б. Искусство тропической Африки: систематика. Эволюция: автореф. дис. . . . д-ра искусствоведения: 17.00.04 / ВНИИ искусствоведения. — Москва: [б. и.], 1978. — 26 с.
3. Скубко, Ю. С. Южноафриканская: XIX–XX века: автореф. дис. . . . канд. Искусствоведения: 17.00.04 / ВНИИ искусствоведения. — Москва, 2006. — 28 с.

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент
Р. А. Бахтияров.

УДК 739: [745.5:671] (=581)

Лю Янсянжуй

Чанша, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Тимофеева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

ТЕХНИКА ДИФОВКИ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Дифовка — это древняя и уникальная техника обработки металла. В статье рассматривается история возникновения техники дифовки в Китае, ее роль в области изготовления религиозных артефактов и холодного оружия. Делается вывод о выразительных возможностях дифовки в современном искусстве и о том, как расширить сферу ее применения.

Ключевые слова: дифовка, художественный металл, художественная обработка металла, китайское искусство

Liu Yangxiangrui

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Rimma A. Timofeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

HAMMERING CRAFT TECHNIQUE: ARTISTIC AND TECHNIQUE ORIGINALITY

Hammering craft is an ancient and unique metalworking technique. This article covers the history of the emergence of the hammering craft technique in China, its representation on metal artefacts and cultural relics, describes the role of the technique in the manufacture of archaeological and religious artefacts and edged weapons. It also discusses the expressive possibilities of the hammering craft technique in contemporary art and how to expand the space for its development.

Keywords: Hammering craft, artistic metal, arts and crafts, Chinese art

Дифовка — это древнейшая техника декоративной обработки золота и серебра, которая является одной из основных техник для работы с драгоценными металлами. Целью статьи является изучение использования

техники дифовки в металлообработке, а для достижения данной цели потребовалось решить следующие задачи: изучить историю дифовки, рассмотреть наиболее характерные примеры в историческом развитии, проанализировать использование дифовки в современной металлообработке.

Дифовку применяют для обработки ковких металлов, таких как золото, серебро и медь. Листовой металл кладут на мягкий материал или на форму и выколачивают заготовку либо по шаблону изделия, либо по чертежу. Причем узорчатые рисунки приходится формировать путем либо однократного, либо многократного выколачивания. После придания формы изделие должно пройти процесс обрезки краев, шлифовки краев и полировки, прежде чем оно попадет на стадию гравировки.

В Китае техника дифовки существовала уже при династиях Шан и Чжоу (1600–256 гг. до н. э.), однако она не имела широкого распространения. Техника дифовки золота и серебра династии Тан (618–907 гг.) не была напрямую унаследована от традиций Шан и Чжоу, многие приемы и методы были заимствованы в основном из Персии, Средней Азии и Византии. Поскольку процесс дифовки опирался в основном на пластичность самого металла, потери материала в процессе изготовления изделий практически отсутствовали.

Появление кованой металлической посуды требовало определенных технологических условий. Во времена династий Ся и Шан (2070–1046 гг. до н. э.), когда технология выплавки металла быстро развивалась, дифовка применялась для изготовления золотых украшений на поверхности литых изделий из бронзы. Дифовка не использовалась для изготовления цельного изделия до тех пор, пока посуда из железа не стала повсеместной. В качестве примера можно привести золотые маски из стоянки Цзиньша (XII–VII вв. до н. э.) и бронзовые фигурки в золотых масках из раскопок стоянки Саньсиндуй (XVI–XIV вв. до н. э.).

Несмотря на то что древние ремесленники уже знали, как регулировать соотношение меди и олова в бронзе для того, чтобы регулировать вязкость и твердость материала, бронза еще не обладала достаточной прочностью для ее использования в качестве металлического инструмента. Более того, выплавки драгоценных металлов в то время было недостаточно для обеспечения чистоты серебра или золота (согласно исследованиям [5, с. 1254–1255], чистота золота в то время была в основном ниже 90%). В таком случае, поскольку гибкость и пластичность металла при ковке не могла быть полностью использована, требовалась более интенсивная эксплуатация, и при этом металл становился менее прочным — его было легче расколоть во время производства.

Истинные достижения кузнечного мастерства были обусловлены влиянием зарубежных культур. Благодаря открытию Великого Шелкового пути, обмен между китайской и западной культурами вступил в период быстрого развития, а мастерство изготовления золотой и серебряной

посуды достигло таких высот, что некоторые страны Центральной и Западной Азии, а также побережья Средиземного моря, в которых было хорошо развито ювелирное дело, привнесли свое мастерство изготовления серебряных изделий в Китай. Золотая и серебряная посуда раннего древнекитайского периода была массивной, и она была изготовлена тем же способом литья, что и бронзовые изделия, найденные в тот же период. Золотые и серебряные артефакты Ли Те, персидских Сасанидов и Древнего Рима в Центральной Азии использовали хорошую пластичность золота и серебра дляковки и формования, а затем украшали резными узорами.

Согласно результатам раскопок, относящимся к периоду Северных и Южных династий (420–589 гг.), золотые и серебряные артефакты и технологии производства, произведенные на западе, были завезены в Китай не позднее этого периода. После бурного развития при династии Тан, традиционное китайское ремесло по изготовлению изделий из золота и серебра, занимающее важное место в китайской культуре, только зарождалось и совершенствовалось. Дифовка и чеканка были среди этих ремесел и также получили быстрое развитие [2, с. 3].

Таким образом, в Китае прием дифовки имеет давнюю историю: большое количество золотых изделий с гравировкой и различными украшениями было найдено в местечке Инью в городе Аньян провинции Хэнань, а золотые и серебряные артефакты из погребов династии Тан, обнаруженные в Хэцзякуне в городе Сиань провинции Шэньси, свидетельствуют о пике развития приема дифовки в древнем Китае. Серебряная чаша «Морские животные» с позолотой сочетает согдийский характерный изогнутый узор волны на брюшке чаши и традиционные для китайской народности Хань образы китайских морских животных на доньшке (ил. 1), которые выполнены методом дифовки, чеканки и позолоты. В этой маленькой серебряной чаше животные, цветы, растения, горы и скалы попеременно выгравированы в ряби воды. Такое сочетание движения и неподвижности становится ярким и интересным приемом. Чеканное ремесло достигло зрелости в древнем Китае во времена династии Тан. Собственные традиции и обычаи влияли или изменяли технологию обработки металлов династии Тан [4, с. 115–116].

В период правления династии Тан золотые и серебряные изделия стали популярны среди высшей аристократии, более широкое применение они получили в период правления династии Сун (960–1279 гг.), когда в связи с развитием виноделия и добычей золота и серебра было изготовлено большое количество золотых и серебряных сосудов для вина, которые вошли в дома простых людей. Возникновение процесса «Тао тай цзязэнг» (套胎夹层), заменившего большое количество расходных материалов и тяжелый вес литья, в полной мере иллюстрирует значение процесса дифовки в декоративном искусстве украшения металла в Древнем Китае (套胎夹层). Две формованные или прессованные шины соединяются вместе, образуя полый и цельный объект. Объекты, отформованные таким



Ил. 1. Серебряная чаша «Морские животные», династия Тан, (618–907 гг.).
Исторический музей провинции Шэньси, Сиань

способом, не только отвечают эстетическим требованиям по внешнему виду, но и имеют относительно небольшой вес, что более подходит для использования людьми в повседневной жизни. Стиль украшения ювелирных изделий династии Сун и Юань отличается от стиля династии Тан тем, что в нем было больше узоров с трехмерным рельефным эффектом, поэтому в производстве золотых и серебряных украшений династии Сун и Юань (1271–1368 гг.) в основном применялся прием дифовки. Он стал основным ремесленным приемом для работы с традиционным китайским декором и изготовления золотых и серебряных ювелирных изделий, использовался чаще всего, и эта техника постепенно развивалась и обогащалась. Особенно в области производства ручных украшений из золота и серебра, вплоть до конца правления династии Цин (1636–1912 гг.) и Китайской республики дифовка и чеканка оставались основными техниками для изготовления традиционных китайских народных серебряных украшений.

В религиозной сфере изделия из кованого металла также занимают свое уникальное положение. Примерно в XVI в. он был внедрен непальцами в Тибете, а затем постепенно стал популярным в Монголии и материковом Китае. Хотя литье являлось одним из важнейших процессов в производстве статуй Будды, бронзовые статуи больших размеров (высотой около 50 см и более), изготавливаемые для храмов, чаще всего производились методом дифовки. Части статуи изготавливались посредством именно

этого метода, а затем собирались в единое целое. В случае крупных статуй внутренняя часть поддерживалась деревянным каркасом. Большинство настоящих статуй Будды, сделанных с применением техники дифовки, которые можно увидеть в Тибете, датируются временем после XVI в.

Техника дифовки широко использовалась в Гималайском регионе и, вероятно, была завезена в Тибет непальскими мастерами. Во время правления императора Цяньлуна в XVIII в. медные статуи Будды, изготовленные при помощи метода дифовки, были представлены пекинскому двору непальскими мастерами, которые использовали их для изготовления придворных статуй Будды [3, с. 113]. Преимущества дифовки при изготовлении бронзовых статуй заключались в экономии меди, в возможности изготовления огромных бронзовых статуй, а также в простоте управления процессом. После завершения работ на голове статуи или на участках декоративной фактуры следовало выполнить чеканку, чтобы придать бронзовой статуе более мелкие детали. Руки и ноги статуй Будды более пригодны для литья, которое позволяет более точно передать такие тонкие изменения, как жесты рук. Интересными образцами такого рода являются статуя Сакьямуни с медной позолотой, статуя Кэчжуцзе с медной позолотой и т. д.

Люди применяли дифовку для украшения холодного оружия по меньшей мере 4 тыс. лет. В Средние века дифовка оставалась доминирующим приемом украшения высококачественных мечей. Наибольшего расцвета дифовка на китайских мечах достигла в период династий Тан и Сун после локального развития от династий Цинь и Хань к династиям Север и Юг, а также после объединения с дифовкой, привнесенной из западных регионов. После династии Юань дифовка по-прежнему была очень распространена на золотых и серебряных предметах, но постепенно сошла на нет на холодном оружии. Причина в основном кроется в изменении технологии: процесс чеканки постепенно заменил дифовку.

Дифовка постоянно возвращается к своим культурным корням, а наследование традиционного мастерства в рамках современного дизайна стало одним из важных вопросов развития современного прикладного искусства. Современная дифовка наследует и развивает традиционную дифовку, а историческая информация и культурный подтекст, отраженные в древней дифовке, делают ее способом сохранения традиций в современном обществе.

В настоящее время активно развиваются новые виды декоративно-прикладного искусства, возникшие на основе традиционных. Современные металлоконструкции очень разнообразны и часто принимают различные формы в зависимости от конкретных требований к изделию. Ковка металла, сварка металла, инкрустация и литье металла — вот некоторые из наиболее распространенных видов современных работ с металлом. Традиционная дифовка в основном отражается в современной ковке меди и нержавеющей стали для создания рельефных форм. Она обеспечивает более широкий выбор декоративных решений для современных разнообразных декоративных изделий.



Ил. 2. Крис Найт. Рисунок на чаше

Интерес к рассматриваемой технике нашел отражение в ряде выставок современного китайского искусства. Так, в 2013 г. золотую медаль на выставке в Культурно-творческом промышленном парке 1895 г. (Наньтун) получила работа молодого преподавателя Нанкинского института искусств Лю Дуна «Серия цветочных сосудов», представляющая собой два цветочных сосуда изящных и благородных форм с прекрасными декоративными узорами. Стоит отметить, что в этой работе использована особая техника, которая предполагает смешивание и сопоставление золота, серебра, меди, латуни и других одинаковых по размеру изделий, расположение их вместе, обжиг при высоких температурах, сплавление, а затем сверление отверстий, ковку и многократную обкатку для получения такого эффекта поверхности, когда она напоминает текстуру дерева. При сплавлении нескольких материалов их твердость меняется, и если техника не отработана, то при ковке и забивке легко возникают трещины и поломки. Поэтому изготовить такое большое изделие в данной технике не просто. Работа в целом не только соответствует традиционной китайской эстетике и философии дзенского искусства, но и отражает современное мастерство и художественные концепции, что является важной особенностью данной выставки.

На Китайской международной выставке современного искусства металла, организованной совместно Академией искусств и ремесел Университета Цинхуа и Китайской ассоциацией искусств и ремесел и проходившей в Шанхайском Всемирном выставочном парке в 2021 г., экспонировалась работа британского художника по металлу Криса Найта «Рисунок на чаше» (ил. 2). Эта работа, вдохновленная природным

ландшафтом деревни Синьхуа в Хэцине, родине китайского серебра, начинается с интуитивного наброска линий, повторяющих линии и структуры сельских и городских пейзажей. С помощью компьютерного проектирования и искусной обработки металла набросок становится трехмерным объектом, что позволяет размышлять о ценности, придаваемой окружающим нас предметам, и о том, как понять их роль и эмоциональное значение в нашей повседневной жизни [1, с. 57–58]. Эти работы являются хорошим примером сочетания техники дифовки с современными технологиями.

Сочетая современное эстетическое чувство с традиционными ремеслами с целью лучше выразить личный жизненный опыт и собственные размышления, художник создает работы от прямых металлических форм до бионических и композиционных, что помогает дать новую жизнь холодному металлу.

В настоящее время, когда современные технологии производства стали общепринятыми, техника дифовки сохраняется и развивается, поскольку она содержит уникальные технические и художественные ценности. Технология дифовки наследует и развивает традиционную техникуковки и чеканки, которая содержит богатую историческую информацию и культурный подтекст. Уникальные художественные характеристики самой дифовки придают большую жизненную силу металлическим изделиям, создаваемым в этой технике. Наследование мастерства дифовки металла отражается не только в использовании технологии, но и в наличии уникальных художественных приемов, позволяющих сохранить уникальное историческое и культурное наследие.

Литература

1. 王晓昕,孙秋爽. 溶炼传统铸就未来 — 中国国际当代艺术展//装饰. — 2021. — 页. 57–58=Ван Сяосинь. Растворение традиций и формирование будущего — Китайская международная выставка современного искусства / Ван Сяосинь, Сунь Цюшун // Декорирование. — 2021. — С. 57–58.
2. 罗振春. 篆刻工艺的说明//百工录 — 首饰篆刻艺术. — 江苏凤凰美术出版, 2013. — 页. 3.=Ло Чжэньчунь. Объяснение ремесла чеканки // Бай Гун Лу — Искусство чеканки ювелирных изделий. — Цзянсу: Феникс Файн Артс, 2013. — С. 3.
3. 谢继胜. 扎雅诺丹西绕西藏宗教艺术. — 拉萨: 西藏人民出版社, 1989. — 页. 113. — Се Цзишэн. Тибетское религиозное искусство / Се Цзишэн, Зая Нодансирао. — Лхасса: Тибетское народное издательское общество, 1989. — С. 113.
4. 韩建武,贺连焯. 花舞大唐春 — 何家村遗宝粹粹. — 北京文物出版, 2003. — 页. 115–116.=Хань Цзяньву. Цветочный танец весной Великой династии Тан — сущность реликвий Хэцзякуна / Хань Цзяньву, Хэ Ляньсинь. — Пекин: Культурные реликвии, 2003. — С. 115–116.
5. 张汉中. 中国历史时期金银器冶炼成形工艺与社会文化史 // 铸造. — 2021. — 页. 1254–1255=Чжан Ханьчжун. Процессы плавки и формовки золотой и серебряной посуды и социальная и культурная история исторического Китая / Чжан Ханьчжун // Литье. — 2021. — С. 1254–1255.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агафонова Анастасия Юрьевна — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Акилов Илья Валерьевич — старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Творческого Союза художников России (Москва, Россия)

Акилов Никита Валерьевич — старший преподаватель Российского государственного художественно-промышленного университета имени С. Г. Строганова, член Творческого Союза художников России (Москва, Россия)

Александрова Яна Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Антипина Дарья Олеговна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

Аполонская Инна Валерьевна — соискатель кафедры русского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, руководитель музея церковного искусства «Ковчег» (Калининград, Россия)

Арутюнян Юлия Ивановна — кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Баранова Ирина Игоревна — старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Баутина Анастасия Ильинична — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Бахтияров Руслан Анатольевич — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Петровской академии наук и искусств, член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

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)

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Бондарева Марта Марковна — специалист по экспозиционно-выставочной деятельности I категории Нижегородского государственного художественного музея (Нижний Новгород, Россия)

Борисова Анастасия Андреевна — 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)

Вдовиченко Анна Александровна — ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Волкова Дарья Евгеньевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Вошинин Иван Александрович — преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Выговская Алиса Юрьевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Вяжевич Мария Валерьевна — кандидат искусствоведения, действительный член Российской академии художеств, заместитель начальника Научно-организационного управления Российской академии художеств, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член Творческого союза художников России (ТСХР), член Московского союза журналистов (Москва, Россия)

Гордин Алексей Николаевич — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Долженкова Татьяна Ивановна — кандидат исторических наук, заместитель директора Советского социально-аграрного техникума имени В. М. Клыкова (Курск, 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)

Жарких Маргарита Сергеевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Жилко Екатерина Олеговна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Иванов Александр Леонидович — профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, Заслуженный художник России, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Варвара Николаевна — научный сотрудник государственного музея-заповедника «Гатчина» (Гатчина, Россия)

Изотова Маргарита Дмитриевна — заслуженный деятель искусств РФ, 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)

Ким Мария Павловна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Клочков Борис Николаевич — профессор Уральского государственного архитектурно-художественного университета им. Н. С. Алфёрова, член Союза художников России (Екатеринбург, Россия)

Корина Наталья Дмитриевна — кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела выставок и международных программ Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Союза художников России, член Комиссии по искусствоведению и критике (Москва, Россия)

Коршунова Наталья Геннадьевна — начальник Отдела научной литературы и библиографии Государственного музея-заповедника «Царское Село», член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС) (Санкт-Петербург, Россия)

Кружкова Тамара Сергеевна — научный сотрудник отдела живописи второй половины XX в. Государственной Третьяковской галереи (Москва, Россия)

Крылов Александр Константинович — академик Российской академии художеств, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, Заслуженный художник России, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Лю Янсянжуй — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Чанша, Китай)

Малкова Ольга Петровна — кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. И. Машкова, член Союз художников России, член Всероссийской Ассоциация искусствоведов (Волгоград, Россия)

Маполис Анна Дмитриевна — куратор, искусствовед, научный сотрудник Ассоциации искусствоведов, член Ассоциации искусствоведов, член Ассоциации исследователей ибероамериканского мира, член Ассоциации менеджеров культуры (Москва, Россия)

Нехорошева Дарья Романовна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Полозов Александр Федорович — заслуженный художник РФ, член Союза Художников России, член ПАНИ, член Академии русской словесности и изящных искусств имени Г. Р. Державина, председатель ОО «Гильдии живописцев»

Припачкин Игорь Александрович — кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры, директор Курской государственной картинной галереи имени А. А. Дейнеки (Курск, Россия)

Прозорова Анна Владимировна — ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Репкина Вероника Юрьевна — член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Северюхин Дмитрий Яковлевич — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Санкт-Петербургского союза писателей (Санкт-Петербург, Россия)

Сергеева Елена Валерьевна — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Соколов Алексей Леонидович — доцент Санкт-Петербургского Горного университета, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Степаненко Дарья — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Судакова Ольга Николаевна — кандидат культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных

технологий и дизайна, заслуженный деятель науки Республики Бурятия, член Международного совета музеев (ИКОМ), член Российского творческого союза работников культуры (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)

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)

Тимофеева Римма Александровна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Туминская Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения, заведующая сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

У Бинсянь — доцент Сычуаньского университета, аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Ассоциации искусствоведов Союза художников Санкт-Петербурга, член Общества китайских скульпторов (Чэнду, Китай)

Филиппова Ольга Николаевна — искусствовед, педагог-психолог компании «Магистр», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Фиртич Елизавета Георгиевна — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Фомина Ольга Никитична — доцент Санкт-Петербургского Горного университета, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Черёмушкин Герман Вячеславович — профессор, народный художник Российской Федерации, Почетный академик Российской академии художеств (РАХ), лауреат Золотой медали РАХ и Золотой медали Московского союза художников (Москва, Россия)

Черёмушкин Пётр Германович — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы (Москва, Россия)

Чжан Минцзы — аспирант Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Датун, Китай)

Чжан Хуа — преподаватель Чунцинского педагогического университета, исполнительный директор Чунцинской ассоциации традиционной культуры (Чунцин, Китай)

Чикова Татьяна Валентиновна — старший преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, член Санкт-Петербургского Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Щербакова Екатерина Александровна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрлова Виктория Сергеевна — студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Ольга Юрьевна — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Международного Художественного Союза (Санкт-Петербург, Россия)

Яковлева Нонна Александровна — доктор искусствоведения, профессор, член Санкт-Петербургского Союза художников, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

Д. О. Антипина Вступительное слово	3
ТВОРЧЕСТВО А. А. ДЕЙНЕКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА	
В. П. Сысоев Новый мир Александра Дейнеки	5
Г. В. Черёмушкин Александр Александрович Дейнека — мой современник и учитель	37
П. Г. Черёмушкин Создание и разгром Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПиДИ) — института Дейнеки	46
И. А. Припачкин О творческом методе А. Дейнеки. Новые материалы	58
А. Ф. Полозов Художник — эпоха. 125-летию художника А. А. Дейнеки посвящается	68
А. К. Крылов Маленькая заметка, связанная с творческой биографией А. А. Дейнеки	73
Е. Э. Сурова Художник в контексте эпохи: к юбилею А. А. Дейнеки	77
О. А. Туминская Динамика искусства А. А. Дейнеки	88
М. Д. Изотова Дейнека и «суровый стиль»	96
Т. С. Кружкова Транформация художественно-композиционных приемов А. А. Дейнеки в раннем творчестве художников «Сурового стиля»	106
А. В. Белов Влияние графики на монументальное творчество А. А. Дейнеки	123
А. В. Прозорова Военная тема в творчестве А. А. Дейнеки. Произведения Русского музея. . .	131
М. В. Вяжевич Мастерская монументальной живописи под руководством А. А. Дейнеки — К. А. Тугеволев — Е. Н. Максимова в МГАХИ им. В. И. Сурикова	136
Н. С. Букури Два живописных плафона Александра Дейнеки 1930-х гг.	143

Л. А. Ефремова	
Сутки страны советов. Превознесённый в небо человек	150
И. И. Баранова	
Мозаика в творчестве Александра Дейнеки.	159
О. Н. Филиппова	
Спорт в творчестве А. А. Дейнеки	168
В. С. Юрлова	
Образ советского человека в графических работах А. А. Дейнеки	173
Т. И. Долженкова	
Сквозь призму художественного сходства: частный взгляд на творчество А. А. Дейнеки (1899–1969) и В. М. Клыкова (1939–2006)	180
Н. Г. Дружинкина	
Конструктивизм в творчестве А. А. Дейнеки 1920-х гг. и опыт современной стилизации в обучении дизайнеров.	187
О. Н. Судакова	
Современные выставочные проекты произведений А. А. Дейнеки как художественная репрезентация советской повседневности	197
Г. Н. Боева	
Между афишей и витриной: А. Дейнека и литература его времени	204
Е. Г. Фиртич	
Проектирование поэтического высказывания графическими формами А. А. Дейнеки	211

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В. П. Сысоев	
Художественный гений великой России. К столетию со дня рождения народного художника СССР В. И. Иванова	217
Н. А. Яковлева	
«Универсальный геном» как метафорическое понятие в науке об искусстве. 12 тезисов доклада о тайнах художественного образа	239
Н. Д. Корина	
К вопросу о религиозно-философском аспекте в монументальной живописи поздних передвижников в конце XIX — начале XX вв.	251
А. Ю. Агафонова	
Монументально-декоративная живопись в современном театральном пространстве (отечественный опыт проектирования)	264
В. Н. Иванова	
Проблемы взаимодействия архитектора и заказчика в XIX в., на примере архитектора А. М. Байкова.	270

О. Н. Фомина Изобразительные средства в архитектурной графике как способ коммуникации архитектора, художника и заказчика	276
Д. Я. Северюхин Общество архитекторов-художников (1903–1932)	284
Ю. И. Арутюнян Творчество Козрое Дузи в системе проблем монументального искусства первой половины XIX в.	291
А. Л. Соколов Монументальное искусство в пространстве метро. Станция метро Автово	299
А. Н. Гордин Вспоминая Рифката Багаутдинова.	306
М. М. Бондарева Валентин Любимов — художник-монументалист. Мозаики г. Горького советского периода	315
Д. О. Антипина Монументальные произведения петербургского живописца А. В. Белова	324
И. В. Аполонская Некоторые особенности программного содержания монументально-живописной декорации храмов Калининградской митрополии.	336
О. А. Исаева Особенности монументально-декоративного убранства в культовой архитектуре колониальной Иbero-Америки	344
И. В. Акилов, Н. В. Акилов Афина Промехос Фидия на рельефе из собрания Лянцкоронского	353
А. А. Вдовиченко Скульптор Анатолий Неверов. Памятник «Погибшим воинам-железнодорожникам. 1941–1945» — новое слово в монументальном искусстве Урала	359
О. Ю. Юрьева Основные проблемы и перспективы создания мемориальных комплексов боевой славы	367
О. П. Малкова Личное и идеологическое в военных памятниках Волгограда 1960–1970-х гг.	376
Р. А. Бахтияров Увековечение памяти о жертвах техногенных и природных катастроф и террористических актов в отечественном монументальном искусстве (1980–2010-е гг.)	389

А. Д. Маполис Символика и символизм скульптурных композиций «Ардеа Пурпуреа / Рыжая Цапля» Марко Бравуры	402
Бинсянь У, Чжан Минцзы, Чжан Хуа Технологическая трансформация монументальных скульптур в современных городах Китая	409
Б. Н. Клочков Горячие эмали в творчестве современных художников-монументалистов. . .	416
Я. А. Александрова Михаил Селищев — свобода мысли и эксперимент	423
В. Ю. Репкина Сохранение, воссоздание и реконструкция памятников культурного наследия в начале XXI в.	434
А. В. Белов Из опыта воссоздания росписей храма Христа Спасителя в Москве	442
Н. Г. Коршунова, А. Л. Иванов, И. А. Вошинин О воссоздании живописного настенного ансамбля церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце	449
А. О. Котломанов, Т. В. Чикова Воссоздание плафона Китайского зала Зубовского флигеля Екатерининского дворца. Исторический контекст и творческий опыт нашего времени.	456
Е. В. Сергеева «Рождество Христово» с гравюры Ю. Шнорра фон Карольсфельда в контексте иконографических программ церквей XIX в.	464
М. П. Ким Иконографические особенности монументальной живописи Византии иконоборческого периода.	473
А. И. Баутина, Р. А. Бахтияров Пути воплощения образа севера в произведениях А. А. Борисова и К. А. Коровина рубежа XIX и XX веков	480
М. С. Жарких, Р. А. Бахтияров Пути воплощения героического образа в монументальном искусстве Ленинграда в период 1950–1970-х гг. (на примере произведений М. К. Аникушина и А. А. Мыльникова)	485
Д. Е. Волкова Специфика воплощения темы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда в живописи и мозаиках творческого союза ФОРУС	492
А. Ю. Выговская Влияние мурализма на развитие советского монументального искусства 1950–1980 гг.	498
Д. Степаненко Стилистические особенности мозаик Крыма 1970–1980-х гг.	511

Е. О. Жилко, Р. А. Бахтияров	
Архитектурное и монументально-декоративное решение казанского цирка в контексте развития идей советского модернизма 1960-х гг.	517
Д. Р. Нехорошева	
Монументально-декоративное искусство Архангельска	521
Е. А. Щербакова, Р. А. Бахтияров	
Поиски национального варианта стиля модерн в творчестве М. А. Врубеля 1890-х гг.	525
А. А. Борисова	
Основные этапы становления и развития профессиональной живописи в ЮАР в XX веке	533
Лю Янсянжуй, Р. А. Тимофеева	
Техника дифовки: художественно-техническое своеобразие	538
Сведения об авторах	545

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Часть I

Корректор М. Е. Казарина

Оригинал-макет подготовлен Я. А. Александровой

Подписано в печать 01.03.2024 Формат 60x84 1/16.

Усл. печ. л. 32,32. Тираж 150 экз. Заказ 90

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26