

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»**



XI ТЕРЁХИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

*Проблема художественной формы и содержания в
современном искусстве, архитектуре, дизайне*

Пермь, 2022

УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА
ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА»

XI ТЕРЁХИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

**«Проблема художественной формы и содержания
в современном искусстве, архитектуре, дизайне»**

XI TEREKHIN READINGS

**«The problem of artistic form and content
in contemporary art, architecture and design»**

Пермь, 2022

УДК 7.0(061.3)
ББК 85.1я431
П 781

*Печатается по решению Ученого совета Уральского филиала
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова», директор А.А. Мургин*

Научный редактор А.П. Крохалева
кандидат искусствоведения

Научный рецензент О.М. Власова
доктор искусствоведения

Редактор текстов на английском языке
В.Н. Вишневская

П 781 Проблема художественной формы и содержания в
современном искусстве, архитектуре, дизайне. Мате-
риалы Всероссийской научно-практической конферен-
ции с международным участием «XI Терёхинские чте-
ния» / Под. ред. А.П. Крохалевой. – Пермь, 2022. –
300 с.: 16 ил.

ISBN 978-5-6048400-0-9

Настоящий сборник представляет материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «XI Терёхинские чтения», посвященные проблемам академического искусства и образования в сфере культуры, изобразительного искусства, архитектуры и дизайна.

This collection presents the materials of the All-Russian scientific-practical conference with international participation «XI Terekhin readings», dedicated to the problems of academic art and education in culture, fine arts, architecture and design.

УДК 7.0(061.3)
ББК 85.1я431

ISBN 978-5-6048400-0-9

© Коллектив авторов, 2022

СЛОВО РЕДАКТОРА

Сборник материалов «XI Терёхинские чтения» представляет собой результат работы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, которая состоялась в Уральском филиале РАЖВиЗ Ильи Глазунова 26 ноября 2021 года.

«XI Терёхинские чтения» прошли под названием *«Проблема художественной формы и содержания в современном искусстве, архитектуре, дизайне»* и были посвящены изучению различных теоретических, исторических, образовательных, реставрационных аспектов художественной культуры. На конференции работали две секции. Секция преподавателей была представлена участниками из ведущих художественных вузов и музеев России (Екатеринбурга, Ижевска, Кирова, Москвы, Оренбурга, Перми и Пермского края). Также в ней приняли участие крупные исследователи современного искусства из г. Любляны (Словения). Студенческая секция проводилась как конкурс научно-исследовательских работ. Лучшие, призовые исследования студентов, выполненные под руководством преподавателей, представлены в данном сборнике.

Научные исследования структурированы по разделам. Первый раздел посвящен теоретическим и историческим аспектам искусства и культуры; второй – проблемам современного искусства, архитектуры и дизайна; в третьем разделе размещены исследования по вопросам художественного образования и методологии; четвертый раздел включает научные работы по реставрации и сохранению культурного наследия. В сборнике традиционно представлены региональные темы по культуре и искусству.

Благодарим исследователей за участие!

*А.П. Крохалева,
заместитель директора по научной и творческой работе
Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
кандидат искусствоведения, член Союза художников России*

СОДЕРЖАНИЕ

СЛОВО РЕДАКТОРА.....3

**РАЗДЕЛ I. Теоретические и исторические аспекты искусства
и культуры 11**

Степанов А.В., Степанова Т.М. «Живописный градиент»
как элемент структуры образного текста 11
Stepanow A.V., Stepanowa T.M. «Pictorial gradient»
as an element of structure figurative text 11

Овчинников В.М. От формальной композиции к
образному началу (из опыта работы в скульптуре) 20
Ovchinnikov V.M. From formal composition to figurative
beginning (from experience in sculpture)..... 20

Колчанова Л.А. Этический аспект гармонии дуализма
цветовых антонимов (желтого – синего, зеленого –
красного цветов) 27
Kolchanova L.A. The ethical aspect of the harmony
of the dualism of color antonyms (yellow–blue, green–red) 27

Трофимов М.П. История, культура и прогресс в
Исторической библиотеке» Диодора Сицилийского..... 30
Trofimov M.P. History, culture and progress
in the «Historical Library» by Diodorus Siculus 30

Мальцев К.А. К вопросу об историческом определении
импрессионизма 39
Maltzev K.A. On the problem of the historical definition
of impressionism 39

Хужина Д.А. Искусство рассказывает истории 44
Khuzhina D.A. Art tells stories 44

Доминьяк А.В. Эволюция формообразования пермского звериного стиля	51
Dominyak A.V. Evolution of the Perm animal style formation.....	51
Ивановская В.И. Орнамент в пространстве православного храма	64
Ivanovskaya V.I. Ornament in the space of an Orthodox church.....	64
о. Алипий (Кожухов В.В.) Святой Праведный Симеон Верхотурский – покровитель Уральской земли. Иконография образа	73
Father Alipiy (V.V. Kozhukhov) Saint Righteous Simeon of Verkhoturys – patron saint of the Urals. Iconography of the image.....	73
Карцева У.В. Местные традиции в произведениях камнерезов Прикамья.....	81
Kartseva U.V. Local traditions in the works of Kama stone carvers.....	81
Ренёва О.А. Кунгурская камнерезная школа и «Метод Ковалёва»	85
Reneva O.A. Kungur stone-cutting school and the «Kovalev Method».....	85
Дутлова А.Ю. Специфика прикамской обвинской росписи: традиции и современность.....	90
Dutlova A.Yu. Specifics of the Kama Obvinsky painting: traditions and modernity.....	90
Подюков И.А. Отражение профессиональных традиций в шахтерской речи Прикамья	94
Podyukov I.A. Reflection of professional traditions in the miners' speech of Prikamye	94
Чебан А.Н. Орнаментальные символы в христианской культуре на территории Западной Европы.....	101
Cheban A.N. Ornamental symbols in Christian Culture in Western Europe	101

Серебрякова Л.В. Специфика готического в романе Г. Леру «Призрак оперы»	107
Serebryakova L.V. The specificity of the Gothic in G. Leroux's «The Phantom of the Opera»	107
Заякина С.А. Тайны Уильяма Шекспира.....	113
Zayakina S.A. Mysteries of William Shakespeare.....	113
Вишневская В.Н. Интермедиаьная отсылка к фреске Гирландайо в 24 главе романа Генри Джеймса «Женский портрет».....	116
Vishnevskaya V.N. Inermedial reference to fresque by Girlandaio in Chaphapter 24 of Henry James's novel «The Portrait of a Lady».....	116
РАЗДЕЛ II. Проблемы современного искусства, архитектуры и дизайна	123
Жданова А.Д. Тема клоунады в творчестве Анатолия Матвеевича Бугакова (по материалам выставки «Буффонада жизни»).....	123
Zhdanova A.D. The theme of clownery in the artworks by Anatoly Bugakov (based on the exhibition «The Buffoonery of Life»)	123
Кобер О.И. Роль и место абстракционизма в современном изобразительном искусстве Оренбурга: аксиологический контекст	131
Kober O.I. The role and place of abstractionism in the contemporary fine arts of Orenburg: axiological context.....	131
Крохалева А.П. Пермский период Мацумаро. К юбилею художника	139
Krohaleva A.P. Permian period of the artist Matsumaro. To the artist's anniversary	139

Графенауэр П., Тепина Д. Протесты в Словении 2020/2021: искусство и борьба за автономию	149
Grafenauer P., Tepina D. Protests in Slovenia 2020/2021: art and struggle for autonomy.....	149
Худына В.И. Мини-гобелен как форма современного искусства в творчестве Бориса Юрчатова.....	166
Khudyna V.I. Mini tapestry as a form of contemporary art in the work of Boris Yurchatov.....	166
Балюк В.В. Нетрадиционные материалы в российском ювелирном искусстве начала XXI века.....	168
Balyuk V.V. Non-traditional materials in Russian jewellery.....	168
Болотова Т.С. Декоративное текстильное искусство: современные тренды	174
Bolotova T. S. Decorative textile art: current trends	174
Шарапов И.А. Диаграмма, орнамент и текст: концептуальная архитектура П. Айзенмана	178
Sharapov I.A. Diagram, ornament and text: conceptual P. Eisenman's architecture	178
Малых О.В. Малые архитектурные формы в формировании комфортной среды общественных пространств	190
Malykh O.V. Small architectural forms in the formation of comfortable environment of public spaces	190
Исмагзамова Д.И. Жилые мосты.....	194
Ismagzamova D.I. Residential bridges.....	194
Шеффер Е.С., Ившин К.С. Креативные индустрии в дизайне пространства Центра ремёсел Республики Коми (г. Сыктывкар)	198
Sheffer E.S., Ivshin K.S. Creative industries in space design Center of Crafts of the Komi Republic (Syktyvkar)	198

Зобова Т.А., Жиганова Е.В., Ремеева Л.И. Опыт внедрения бережливых технологий в дизайн входных и регистрационных зон на примере «Регионального сосудистого центра (г. Ижевск)»	201
Zobova T.A., Zhiganova E.V., Remeeva L.I. The experience of implementing lean technologies in the design of entrance and registration zones on the example of the «Regional Vascular Center (Izhevsk)»	201
Кислухина С.С. Концепция благоустройства сквера на площади Дружбы, г. Пермь.....	209
Kislukhina S.S. Concept of improvement of the square on Druzhba Square, Perm	209
Останина Д.Д., Плюснин А.А. Разработка архитектурной концепции геронтологического центра в Пермском крае	216
Ostanina D.D., Plusnin A.A. Development of an architectural concept for a Gerontological centre in the Perm region.....	216
Нижегородцев Л.С. Концепция благоустройства сквера в Свердловском районе г. Перми на пересечении улиц Героев Хасана, Чкалова и Николая Воронцова.	226
Nizhegorodtsev L.S. Concept of landscaping the square in Sverdlovsky district of Perm, at the intersection of Geroev Khasan Street, Chkalova Street and Nikolay Vorontsov Street....	226
РАЗДЕЛ III. Вопросы художественного образования и методологии	233
Власова О.М. Методология курса «Описание и анализ произведений станковой живописи».....	233
Vlasova O.M. Methodology of the course «Description and analysis of works of easel painting».....	233
Шайдурова А.А. Описание и анализ художественного произведения «Две римлянки с бубном и флейтой» художника Павла Александровича Сведомского	240

Shaydurova A.A. Description and analysis of the artwork «Two Romans with Tambourine and Flute» by artist Pavel Aleksandrovich Svedomsky	240
Кавко М.В. Описание и анализ картины К.А. Савицкого «На войну»	243
Kavko M.V. Description and analysis of the painting «At War» by K.A. Savitsky.....	243
Саянский М.К. Значение пленэра для художественной подготовки студентов	247
Sayansky M.K. The importance of plein air for the artistic training of students.....	247
Кузнецова О.Б. Проблемы и перспективы физического воспитания в художественном вузе.....	254
Kuznetsova O.B. Problems and prospects of physical education in art high school	254
Байбородова Т.С. Особенности обучения изобразительному искусству учащихся с ОВЗ в условиях дистанционного образования	260
Baibarodova T.S. Features of teaching the fine arts of students with disabilities in the context of distance education	260
Черныш Е.В. Анализ отношений и пропорциональных систем, лежащих в основе композиционного построения собора Девы Марии в Солсбери	267
Chernysh E.V. Analysis of the relationships and proportional systems underlying the compositional design of the Cathedral of the Virgin Mary in Salisbury	267
Сухих К.А. Исследование фасада Миланского собора	270
Sukhikh K.A. A study of the facade of Milan Cathedral	270

РАЗДЕЛ IV. Реставрация и сохранение культурного наследия..... 272

Скиба А.В. Значение деревянных усадеб первой
половины XIX в архитектурном облике Москвы 272
Skiba A.V. Significance of wooden estates of the first half
of the 19th century in the architectural appearance of Moscow..... 272

Шестаков Г.Д. Ревитализация архитектурного наследия.
Исторический центр Екатеринбурга..... 275
Shestakov G.D. Revitalisation of architectural heritage.
The historic center of Ekaterinburg 275

Коробейникова О.А. Реставрация и исследование
картины «Сцена охоты» неизвестного художника второй
половины XIX века из собрания Государственного музея
А.С. Пушкина в Москве.....280
Korobeinikova O.A. Restoration and study of the painting
"Hunting Scene" by an unknown artist of the second half
of the 19th century from the collection of the Pushkin State
Museum in Moscow280

Симанова Е.А., Сторожев И.И., Волкова А.Р. Реставрация
парковой скульптуры из каменно-цементной смеси
«Дети с зайцем»284
Simanova E.A., Storozhev I.I., Volkova A.R. Restoration
of a stone-cement park sculpture «Children with a hare».284

Воротникова А.Г. Реконструкция ювелирных изделий
из литературных произведений..... 287
Vorotnikova A.G. Reconstruction of jewelry from literary
works 287

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И РУКОВОДИТЕЛЯХ 293

РАЗДЕЛ I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Степанов А.В., Степанова Т.М., Екатеринбург

«ЖИВОПИСНЫЙ ГРАДИЕНТ» КАК ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ ОБРАЗНОГО ТЕКСТА

Stepanow A.V., Stepanowa T.M., Ekaterinburg

«PICTORIAL GRADIENT» AS AN ELEMENT OF STRUCTURE FIGURATIVE TEXT

В статье рассматривается вопрос когнитивной актуализации и оптимизации процессов живописного творчества. В данном аспекте предлагается включить в теорию и практику новое понятие «живописный градиент», в котором на системном уровне раскрывается первоэлемент живописи, синтезирующий свет, цвет и материал.

The issue of cognitive actualization and optimization of the processes of painting is considered. In this aspect, it is proposed to include in theory and practice a new concept of «painterly gradient», in which the primary element of painting, synthesizing light, color and material, is revealed at the system level.

Ключевые слова: свет, цвет, живопись, световой тон, цветовой тон, «живописный градиент», синтез.

Keywords: light, color, painting, light tone, color tone, «pictorial gradient», synthesis.

Под живописью традиционно понимается наиболее полное отражение (изображение) визуально воспринимаемого окружающего мира в его фрагментах (частях), определяемых мотивацией автора/художника. Как правило, живописи отдают первенство в классической триаде изобразительных искусств: живопись, графика, скульптура. Обосновано это вероятно тем, что живопись

вбирает в себя наибольшее разнообразие выразительных средств, формирующих визуальные образные тексты.

Если графика преимущественно основывается на линейно-тоновых средствах с подчиненным им цветовым строем, то живопись, наряду с линией и светотенью, напротив, активнее использует цветовые субстраты, как наиболее активно влияющие на эмоциональный отклик зрителя компоненты. Уточним, что под «цветовыми субстратами» в живописи целесообразно понимать:

1. Аналитически выделенный чисто цветовой субстрат (цветовой тон);
2. Цветовой субстрат (простого или сложного цветового тона), синтезированный со световым тоновым компонентом;
3. Реализацию первых двух субстратов в материале.

Добавим, что, по всей видимости, именно сложно синтезированное и разнообразное цветовое содержание живописи делает её аттрактивным (притягательным) лидером в сравнении с графикой, а также скульптурой. И это все несмотря даже на то, что, например, в скульптурном образе присутствует *реальная трёхмерность*, соответствующая характеристикам объективно (реально) воспринимаемого мира, а в живописи она всего лишь иллюзорна.

В связи с чем, возникает сопутствующая проблема научного рассмотрения функциональности «двухмерной трёхмерности» живописи в её восприятии человеком – впечатлении, изучении, а также и развитии. Данный вопрос в перспективе может дать (попытаемся определить это так) очень неожиданные и эффективные для развития мышления человека результаты.

Если обратить внимание на некоторые особенности восприятия живописи современным индивидом, то следует признать, что доминирующим мотивом для реципиента/зрителя является эмоциональное впечатление от объекта живописи. Такая мотивация находит довольно активный выход в массовом воспитании зрительского контингента, отодвигая на второй план когнитивные аспекты его общения с живописными текстами. Более того, много «пробелов» когнитивного характера можно обнаружить и в подготовке самих художников, в системе подготовки которых (на начальном, среднем, высших уровнях) существует (и вполне оправданно) доминантность эмпирического подхода. Но все-таки в со-

временном художественном образовании можно обнаружить (уже априори) то, что в его процессах существует дефицит внимания к теории визуального моделирования, что не даёт живописи, как одной из важнейших форм художественного творчества, приобрести актуальную траекторию развития, стать глубже содержательно, получить соответствующую тому образную конфигурацию.

Здесь непременно следует вспомнить знаменитый тезис Леонардо да Винчи «практика без теории бескрыла, а теория без практики мертва». Необходимость новых теоретических аспектов, подходов, гипотез сегодня становится очевидной для осуществления целостных и профессиональных процессов развития, касающихся как живописи, так и вообще всего искусства.

Новые теоретические знания необходимы современному художнику, каким бы видом жанром искусства он не занимался. Что касается живописи (и живописца), то особое значение для теоретической базы данного направления деятельности приобретает актуализация рассмотрения взаимодействия света и цвета, а точнее – *светового и цветового субстратов*. Поскольку именно эти понятия являются базовыми для живописного творчества. Для более привычного в теории и практике живописи восприятия и понимания этих (субстратных) категорий можно воспользоваться аналоговой маркировкой «взаимодействие цветового тона и светового тона».

Как правило, феномен *цвета и света* рассматриваются в практике живописи под углом определённого доминирования *цвета* в структуре живописного текста. Вопрос этот не будет открыт для понимания без обращения к такой области естественнонаучного знания, как физика. В физике *свет* трактуется как излучение, испускаемое нагретым телом и веществом, находящемся в возбуждённом состоянии. Соответственно *свет* является атрибутивной характеристикой этого излучения. В этом аспекте видения и понимания *света* для живописца важно отметить то, что *цвет раскрывается в модальности компонента света*, то есть содержится в световом структурном субстрате в виде волнового атрибута.

Отсюда следует, обобщая материал данного фактологического знания, «ментально подчеркнуть» *и присутствие цвета в свете, и присутствие света в цвете*, чем признать отчетливо выра-

женную структурную родственность данных явлений и понятий. В то же время необходимо сформировать понимание факта *естественного присутствия цвета в веществе, составляющем всё материальное разнообразие окружающего мира*.

Из этого можно вывести следующее – разнообразие субстратности материального мира, также, как и световой субстрат, включает в себя цветовой компонент. Он раскрывается визуальному восприятию человека только во взаимодействии двух субстратных явлений – *света и материального вещества*. И это происходит в тотальном, непреложном физическом процессе волнового движения и отражения.

В данном взаимодействии в обоих субстратах обнаруживается присутствие *цвета*, что делает *цвет* в определенной степени *универсальным явлением и категорией*, в том числе и для живописи. Сделаем вывод: *цвет универсален для окружающего мира, для восприятия человека, для живописи как вида творческой деятельности, раскрывающей мир в анализе и синтезе*.

В доказательстве данного вывода мы опирались на естественнонаучное знание в упрощенном его виде, что может показаться весьма поверхностным подходом, но, тем не менее, содержание данного вывода не искажает объективности физического *естественнонаучного знания*, а доносит его в схематическом, лаконичном умозаключении, необходимом *знанию гуманитарному* (к которому и обращена живопись). Представленный вывод об универсальности цвета интегрирует естественнонаучное и гуманитарное знание в так называемом *прегнантном* виде – то есть, в виде необходимого упрощения. *Прегнантность* (как понятие ясного структурного гештальта) перманентно присутствует в методиках обучения рисунку, живописи, скульптуре и другим видам визуального образного моделирования, что необходимо не только подчеркнуть, но в дальнейшем связывать с исследовательской, а также и с творческой живописной практикой. Аспект «прегнантности», например, существенно может помочь в формировании представления живописца о «неделимом компоненте» живописных структур – элементе. Для чего это необходимо живописцу?

Если рассматривать живопись (как один из профессиональных векторов деятельности человека) в её целостном системном

виде, то легко можно обнаружить проблемное состояние, связанное именно с когнитивным освоением применения цвета в живописном структурировании (учебном, творческом). Это касается и так называемой «академической» живописи, и декоративной, и разнообразных субъективно выраженных визуально-деятельностных форм, в которых, так или иначе, присутствует цвет [5, с. 108–122]. К примеру, в образовательных процессах (которые являются исходными для овладения цветовым мышлением) преимущественно применяется стратегия «интуитивного колористического поиска», которая, безусловно, имеет существенное значение для любого вида творчества, связанного с *категорией цвета*. Тем не менее, ограничение учебной и творческой деятельности художника, скажем, только эмпирическим интуитивным поиском цветовой гармонии не может быть эффективным и системным без определенного теоретического знания [6].

То есть, для создания качественного «цветообраза» любого жанра необходим *синтез теоретической и практической* деятельности в области цвета. Вот здесь обнаруживается самая значительная проблема – существование «разрывов» между теорией и практикой цвето моделирования. Преодоление этих разрывов – задача сложная и многомерная, её решение требует как стратегического подхода, так и необходимых тактических, а также «пошаговых» действий. В рамках такой «пошаговой тактики» нами предлагается обратить особое внимание на теоретическое видение процесса взаимодействия существующих понятий из области цветоведения с процессами реализации живописных «цветоформ» в рамках материальной структуры. Материальной базой живописи являются, как всем известно, краски (разного вида), а также, конечно, и та основа, на которую они наносятся. С помощью красок живописец моделирует свои образно-концептуальные идеи, которые он хочет выразить, отобразить, запечатлеть, отразить, пластически сформулировать и т.д. [2].

Здесь в его работе над творческим продуктом /объектом совпадают в синтезе цвет, свет, краски и материальный носитель картинной плоскости или поверхности. Композиционно структурируя эти компоненты, живописец, как правило, сталкивается с необходимостью видеть в процессе создания целостной формы не только

обобщения и укрупненные части, но и малые составляющие, элементы. Под элементом обычно понимается первичная материя, часть чего-либо, в состав которой не входят другие части. Задача работы с элементами живописного текста и умение реализации ее сообразно замыслу – это процесс отнюдь не простой.

Если конкретизировать эту задачу, то, в первую очередь, надо обратить внимание на отсутствие в практике живописного моделирования чёткой установки на, скажем так, концептуальный *первоэлемент живописи*. То есть, на понимание того, что входит в базовую специфику языка живописи вообще, являясь её неделимым (естественно, в необходимом абстрагированном состоянии) элементом, в котором присутствуют объективная целостность, самодостаточность и «когнитивная устойчивость». Собственно, направленность на выявление этого *первоэлемента живописи* и есть *цель* данной статьи.

В теоретических установках для практики живописного моделирования оформлен ряд понятий, которые когнитивно воздействуют на творческую деятельность, создают её концептуальную платформу. К таким основным понятиям относятся: *цвет* – как общая, полевая, объединяющая системная категория; *тон* – как напряженность светотеневой характеристики модели и объекта; *цветовой тон* – как специфическая характеристика цвета, выделяющая его из общего цветового поля [7, с. 16–27].

Если, цвет (как поле) является неизменным, константным понятием, *то цветовой тон и светотеневой тон подвергаются* в процессах моделирования (образного или предметного) определённой субъективной интерпретации. Что, собственно, и является одним из результатов живописного творчества. Эта *моделирующая обработка*, как правило, связана с материалами – краской, основой – в различных видоизмененных компонентных и комбинаторных вариантах [6, с. 144–152]. Сюда следует отнести преобразования светлоты и насыщенности цветового тона, их выраженность в конкретном материале (акварель, масло, гуашь, акрил и др.), комбинаторику пропорций, контрастов, нюансов, цветовых масс и так далее. К тому же, согласно цели статьи, в данных процессах надо выделить «синтезированный элемент», обозначить его вербально, терминологически.

Д.Д. Гибсон (американский психолог, основатель экологической психологии) называет результат аналогичного элементарного синтеза в природе «текстурным градиентом» [6, с. 12]. Идея данного термина вполне может быть применима и к области цвето/живописного моделирования. Если обратить внимание в терминологическом подходе Гибсона на такую характеристику, как интегральность естественных природных компонентов текстуры (текста), то в живописном моделировании аналоговую интегральность можно представить следующими составляющими: цвет – свет – тень в их материальном (краска, основа) и градиентном (мера изменений) отображении. То есть, «живописный градиент» определяется и формулируется как первичная, неделимая основа, имеющая синтезированную структуру цвето-свето-теневого материального характера, причем – целостную. В нем как бы аналогово проявляет себя известная «Формула Святой Троицы» – «Не-раздельно и Неслиянно».

Сложносоставный «живописный градиент» – это, по нашему мнению, именно тот «неделимый первоэлемент» живописи, в котором цвет (считающийся традиционно ведущим живописным средством) выполняет *свою формообразующую функцию в рамках синтеза цвета, света, тени, материала.*

Если представить данный вывод в дефиниции, то получим следующее: живописный градиент – это выраженная (в процессе деятельности художника) в том или ином материале живописи шаговая мера синтеза цвета, света и тени. Материально выразить «живописный градиент» можно в разных рамочных видах (паттернах): точке, штрихе, линии, пятне, плоскостной выкраске, моделировке поверхности и объема, а также в комбинаторике приемов и живописных техник [3].

Включение понятия «живописный градиент» в образовательные практики (обучение художников, дизайнеров, архитекторов и др.) видится в современных условиях органичным, во-первых, с понятийной точки зрения. Так как аспект концептуальной «педагогической презентации» синтеза компонентов «*живописного градиента*» даёт информацию определенного научного плана, касающегося этого феномена. Здесь *действие согласно понятию* – это необходимый план деятельности не только в живописи-

ном/цветовом моделировании, но вообще – в любом. Иначе можно в чем-то уподобиться такому герою, как Остап Бендер, который, сам не зная об этом, разыгрывал с васюкинцами классические дебюты и гамбиты. Результат юмористической шахматной игры хорошо известен.

Во-вторых, терминологический маркер «живописный градиент», ассоциирующийся с «текстурным градиентом», «цветофактурным градиентом» – терминами, которые получили распространение в мировом современном вербальном аппарате различных цвето моделирующих практик, воспринимается органичным в силу наработанной связи со своими «ассоциативными аналогами». В доказательство приведем пример широкого использования в компьютерном моделировании маркера «цветовой градиент», который, кстати, также в большинстве случаев используется потребителем без должного аналитического подхода – чисто механически, без «рефлексивного комментария». Кстати, следует напомнить и такой доказательный пример актуальности «градиентного подхода» к системе цвета, как наличие в современной библиотеке цвета (США) приблизительно 17000000 образцов цветотекстурных градиентов, что вовсе не является пределом цветового разнообразия, поскольку массив их постоянно пополняется усилиями природы и человека.

Система живописи в лице художников создает гигантское количество «живописных градиентов», которые также постоянно растут в своем количестве, направленном на качество, а, стало быть, и в самом качестве. Качество живописи и мастерство живописца определяется (в том числе) и таким критерием, как объем и разнообразие цветовых нюансов в их структурном соподчинении и целостности. В этом аспекте достаточно вспомнить творчество М.А. Врубеля, К.А. Коровина, французских импрессионистов, да и многих других мастеров цвета, в работах которых присутствует развернутая, а подчас феерическая градиентная цветовая нюансировка [4]. Владение качеством использования живописных градиентов предполагает не только обязательного присутствия в цветовой структуре множества нюансов, а может быть связано с тщательным отбором ограниченного количества градиентных элементов, что придаст работам особую выразительность, характери-

зующуюся обобщенностью или лаконичностью колорита [2]. Здесь следует учитывать то, что овладение «градиентным цветовым мышлением» является системным подходом, направленным на формирование качества посредством количества, направленного именно на достижение качества (Энгельс).

Таким образом, нами (как аспект новизны) предлагается для применения в теории и практике моделирующих процессов, связанных с образным использованием цвета, такое базовое понятие, как *живописный градиент*. Структура *живописного градиента* в нашем рассмотрении *конфигурируется* как результат синтеза, осуществляемого художником в процессах моделирования им окружающего мира посредством таких феноменов, как цвет, свет, тень, материал, которые интегрально раскрываются в энтропийных процессах «собственного взаимодействия» в контакте с субъектом [3, 7]. Подчеркнем, что в данной статье новая идея «живописного градиента» обозначается для ее дальнейшего использования в области теории, практики и методики художественного образования. Возможности такой тематики авторами статьи активно рассматриваются, изучаются и применяются в образовательных процессах.

Живописный градиент (как понятие) презентует восприятию субъекта структурную шаговую меру взаимодействия, направляя моделирующий процесс на целостное видение того или иного воспринимаемого и пластически осваиваемого объекта. Включение понятия *живописный градиент* в образовательные процессы придаст их эмпирическому характеру (как правило, преобладающему в учебных институциях) необходимую концептуальность, связанную с целями и задачами перцептивного, аналитического и композиционного освоения действительности. Апробация включения понятия *живописный градиент* в реальный образовательный процесс (РГППУ, кафедра дизайна интерьера) показала высокую практико-педагогическую значимость и эффективность данной когнитивной установки.

Список литературы

1. Арт-дизайн: структура и перспективы развития специализации: сб. науч. тр./под ред. Е.В. Ткаченко. – Екатеринбург: РГППУ, 2009. – 162 с.
2. Гете И.В. Учение о цвете. – М.: АСТ, 2021. – 256 с.

3. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – Л.: ЛОСПС, 1989. – 68 с.
4. Коровин К. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. – М.: 1963, с. 426.
5. Кузин В.С. Психология живописи: Учебное пособие для вузов. – М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с.: ил.
6. Практика рисования. Об акцентах восприятия, присутствующих в натуральных зарисовках/Дуглас Купер. – М.: АСТ: Астрель, 2010 – 208 с.: ил.
7. Яшухин А.П., Ломов С.П. Живопись. – М.: Агар, 1999. – 232 с.: ил.

Овчинников В.М., Ижевск

**ОТ ФОРМАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ К ОБРАЗНОМУ НАЧАЛУ
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В СКУЛЬПТУРЕ)**

Ovchinnikov V.M., Izhevsk

**FROM FORMAL COMPOSITION TO FIGURATIVE BEGINNING
(FROM EXPERIENCE IN SCULPTURE)**

В статье, на примере истории создания памятника П.И. Чайковскому, автор делится опытом своей работы в монументальной скульптуре. Рассматриваются этапы создания памятника, от осмысления его темы до проекта и его реализации. Достаточно подробно анализируется спектр основных задач по выстраиванию организма памятника, по его масштабной привязке к месту установки. Особое внимание обращается на поиск формальной композиционной основы памятника, ее сюжетному, смысловому, эмоциональному соответствию очень емкой и сложной теме П.И. Чайковский. Статья освещает не только профессиональные вопросы работы в монументальной скульптуре, но и особенности вхождения ее в городскую среду, а также особенности зрительного восприятия памятника после его установки.

In this article, on the example of the history of the creation of the monument to P.I. Tchaikovsky, the author shares his experience in monumental sculpture. The stages of creating a monument are considered, from understanding its theme to the creation and implementation of the project. The article analyzes spectrum of the main tasks for building the monument's organism, according to its large-scale binding to the installation site. Special attention is paid to the search for the formal compositional basis of the monument, its plot, as well as semantic, emotional correspondence to a very ca-

pacious and complex theme – P.I. Tchaikovsky. The article highlights not only professional issues of work in monumental sculpture, but also the peculiarities of its entry into the urban environment, as well as the peculiarities of visual perception of the monument after its installation.

Ключевые слова: композиционная основа, контраст, масштабное соответствие, цельность пластики, монументальность.

Keywords: compositional basis, contrast, correspondence of scale, integrity of plasticity, monumentality.

Минувший 2020 год был годом 180-летия П.И. Чайковского. Удмуртия – Родина великого композитора, его имя особо значимо в Республике.

В ряду юбилейных мероприятий главным стало открытие памятника композитору в столице Республики.

Памятник ждали, уж очень непростой была задача, учитывая масштаб личности П.И. Чайковского. После длительных обсуждений окончательный вариант проекта памятника был представлен широкой общественности, это естественно, ведь создавался памятник на общественные средства, став, по сути, народным памятником.

Разброс мнений, каким быть памятнику, где он должен быть установлен, был широкий. От автора требовалось и самостояние, и дипломатия, чтобы отстоять свое понимание темы и решение памятника, заложенные в его проекте. Уже в ходе работ по реализации проекта с ним ознакомился гостивший в нашем городе знаменитый дирижер В.А. Гергиев. Его поддержка, как самой идеи памятника, так и его художественного решения, была очень своевременной.

В сентябре 2020 года, с некоторой задержкой из-за пандемии, памятник был открыт. Время идет, все потихоньку становится историей, остается памятник, жизнь которого только начинается.

О ходе работ по проекту памятника П.И. Чайковскому, о реализации проекта, о памятниках вообще, мне и хотелось бы поделиться в данной статье.

Видимо, нужно начать с того, что памятников в стране сейчас ставится много, происходит своего рода бум памятников. Это закономерно, за последние десятилетия многое развенчано, идет процесс замещения утраченных символов. Регионы, малые и

большие города обращаются к своей истории в поисках событий и личностей, показывающих неслучайность своего существования во времени.

Достояние нашей Республики – П.И. Чайковский, имя безусловное в мировой культуре, ставшее частью культурного кода России, имя, лишенное всякой агрессивности, как в личном, так и в творческом плане.

Это то, что так нужно сегодня как ценностный ориентир, как точка отсчета в нашей действительности. Странность в том, что памятников П.И. Чайковскому, одному из самых исполняемых в мире композиторов, совсем немного. И сюжетный диапазон этих памятников неширок: или изображение композитора с нотным станом, как бы сочиняющим музыку, или Петр Ильич – задумчивый лирик, или дирижер.

Памятники разные по качеству, но тут речь идет о решениях самой темы памятников. Повторять уже сделанное другими в своем проекте не было смысла, как и доказывать, что П.И. Чайковский – композитор. Данный памятник – не первая моя работа в монументальной скульптуре, но, пожалуй, впервые пришлось столкнуться со столь сложной задачей.

Не сразу, но прояснилась интонация темы будущего памятника – показать П.И. Чайковского как автора своего «Первого концерта для фортепиано с оркестром», с его торжественно-тревожными интонациями и эмоциональными перепадами. При чем энергетику темы передавать не через внешнее напряжение (например, изображая композитора вдохновенно раскинувшим руки дирижером), а решить тему вообще «не композиторски», без всяких подпорок в виде музыкальных инструментов или атрибутов музыки в композиции памятника. Было понятно, что задача сложная, но была уверенность, что, учитывая имя П.И. Чайковского, зритель домыслит несуществующий в памятнике музыкальный ряд.

Формальная основа всей композиции памятника – принцип неустойчивого равновесия. Это хорошо ложится как на определившиеся в проекте тему и интонацию памятника, так и на жизнь, и творческую судьбу П.И. Чайковского. Фигура композитора, стоящая на асимметричном, наклоненном на зрителя основании

скульптуры и на асимметричном же постаменте, необычна. Все создает впечатление края обрыва, прочитываемого как метафора творческой деятельности, где есть риск, но нет гарантированного результата.

Подобный подход к решению темы при обсуждении проекта вызвал горячую поддержку одних и сомнения других, очень все было непривычно.

Было понятно, что предлагается расширить тему «П.И. Чайковский», речь идет о теме творчества вообще, масштаб личности композитора это позволял. В композиции памятника, по сути, перекликаются две темы: тема Творческого Преодоления Забвения Человека во Времени и, собственно, тема Показа Образа П.И. Чайковского.

Нужно отметить, что осмысливался и создавался проект памятника композитору под девизом «Ветер Времени», уносящий в небытие дела и судьбы людские. Это было авторским вектором движения в работе над памятником и своеобразной подсказкой зрителю для прочтения смыслов в его композиции. Была предпринята попытка сочетать две темы в одном организме памятника, что невозможно передать простым пластическим пересказом, тут нужно нечто другое. Зыбкость и неустойчивое равновесие больших, частично асимметричных масс в памятнике (включая постамент), жестко и энергично уравнивается вертикалью постановки фигуры композитора.

В данном преодолении, по существу, основа композиционного решения памятника. Достаточно вдумчиво переложить это пластическое противостояние на реалии жизни, и извечный конфликт творческого начала с действительностью становится понятным.

Это сегодня П.И. Чайковский – классик из классиков, тут время поработало, а при жизни композитора все было не просто, как в личной жизни, так и в творчестве. Петр Ильич в жизни был закрыт и сдержан в своих проявлениях, а сам облик композитора не отличался фактурой Л.Н. Толстого или вальяжной статью Ф.И. Шаляпина. Гений Духа, со вполне обычной внешностью, совсем не выигрышной для скульптуры.

Можно заметить, что фигура композитора в памятнике дается в движении. Пластика ее строится на контрасте самой фигуры с ее

запахнутостью, незащищенностью от «Ветра Времени», в противопоставлении с упругой постановкой фигуры, активным жестом рук, обращенным вовне взглядом композитора, связывающим его с окружающим миром.

Своеобразное сочетание интровертного и экстравертного одновременно позволяет избежать вялости пластики, дает нерв самой теме памятника. Это хорошо ложится на особенности личности П.И. Чайковского, но соединение столь разных начал требует очень точных акцентов в пластике фигуры, осмысленного отбора деталей в изображении. Без этого решение фигуры теряет цельность и естественность, а передача и прочтение смыслов памятника становится вряд ли возможной.

Очень внимательно решался жест правой руки композитора, он на грани привычного, но он суть и завязка всего решения фигуры. Данный жест естественно функционален, закрывая от ветра, но жест работает и как символ закрытости личности П.И. Чайковского, одновременно тая в себе возможность следующим движением раскрыть себя навстречу людям. В тоже время этот жест подготавливает возможность выразительной посадки головы композитора, становясь своего рода постаментом для нее.

Активность данного жеста, да еще с некоторым поворотом плеч, поначалу казалась рискованным для применения в организме памятника. Проверка на зрителях, при работе над моделью памятника, убеждала в обратном, а попытки изменить жест, чтобы «успокоить» композицию, вели к обыденности и вялости изображения.

Нужно отметить, что это полностью авторский памятник, автору проекта пришлось быть одновременно и скульптором, и архитектором, решая весь комплекс проблем по памятнику.

Непросто шло утверждение места под установку памятника, очень неожиданным было предложенное в проекте решение – установить памятник на площади у Железнодорожного вокзала столицы Республики. Мнения были разные, в конечном итоге прислушались к логике автора проекта.

Ижевск заслуженно пользуется славой Оружейной столицы, это история и современность города. Памятник П.И. Чайковскому на входе в город, у «ворот» столицы Республики, становится еще

одним символом Удмуртии, показывающим, что у региона есть и другая история, другое содержание.

Но дело не только в представительских функциях памятника, что важно, расположение памятника на площади у вокзала имеет много исторических закономерностей. Тут и история поселения при заводе на Иже, где в юности отец П.И. Чайковского был воспитанником архитектора А.Ф. Дерябина, где жили две сестры отца композитора. Здесь и история нашей железной дороги, которую строил сын известного железнодорожного магната П.К. фон Мекк. Широко известна история эпистолярного общения П.И. Чайковского с Надеждой Филаретовной фон Мекк, которая помогала композитору, в том числе финансово.

Памятник композитору у железнодорожного вокзала естественен и символичен, он связывает историю, судьбы, связывает смыслы. Собственно, памятник и создавался под данное место, с учетом его особенностей. Камерная аллея с деревьями соседствует с открытым пространством, все это требовало точной работы с масштабом скульптуры, чтобы памятник, в меру камерный (высотой 4 метра), держался на площади и держал площадь. Этому помогает лаконично-монолитная лепка фигуры композитора и материал скульптуры – чугун, и серый с черным гранит постамента с золотых надписей на нем. Все это придает памятнику монументальность, четко читаемую в пространстве площади массу памятника, с точной прорисовкой силуэта фигуры П.И. Чайковского с разных точек зрения. Памятник хорошо читается на расстоянии, выдерживает его восприятие вблизи.

Так осмысливался и создавался памятник, в нем действительно много необычного: от самой трактовки темы, до, казалось бы, непривычного для данной темы места установки памятника, произошел отказ от многих стереотипов.

Это хорошо понимали и участники проекта, и его спонсоры, поверившие в проект. Памятник – не станковая работа, его не спрячешь в мастерской в случае неудачи или непонимания авторской позиции. Памятник входит (или нет) в городскую среду, в общественно-культурное пространство, тут многое выявляется в момент открытия памятника.

Под живую музыку П.И. Чайковского в исполнении Симфонического оркестра в начале сентября 2020 года состоялось тор-

жественное открытие памятника. По многолюдности, интересу людей к происходящему, по красочности самого действия открытия событие было неординарным, люди пришли к П.И. Чайковскому. Может быть, повлияло волнение автора и всех участников проекта, что сказалось на недооценке зрителя, или на открытии не было случайных людей, но зритель все понял и принял памятник. Наиболее чуткий и подготовленный зритель принял и установку памятника в столь необычном месте, и замысел организма памятника, и финал композиционного развития его темы: гений П.И. Чайковского, существующий в нашей природе, организме города и во времени – своем и настоящем. Люди разные, кто-то прочитал смыслы, заложенные в памятнике, кто-то увидел композитора вдохновенным, кто-то – просто на прогулке.

В этом и смысл работы, чтобы каждый зритель видел свое, при общей авторской направленности зрительского восприятия.

Оправдались и ожидания спонсоров, были Почетные гости, Поздравления и Приветствия всем участникам церемонии Открытия памятника. Выступил присутствовавший на открытии памятника – потомок ветви семей Чайковских – фон Мекк, основатель и руководитель Международного Благотворительного фонда Н.Ф. фон Мекк – Денис Андреевич фон Мекк. Свое приветствие передал ректор Парижской русской консерватории имени С. Рахманинова, граф П.П. Шереметев.

Прошло более года со дня открытия памятника, он вошел в широкое культурное пространство, много откликов в прессе, на телевидении, десятки миллионов просмотров по теме памятника в интернете. Вполне понятно, что это показывает неиссякаемый интерес к личности и творчеству П.И. Чайковского, интерес этот повсеместный, отсюда сложность темы и ответственность любого автора, прикоснувшегося к теме «Чайковский».

А памятник П.И. Чайковскому в столице Удмуртии стоит, работает, он стал архитектурно-смысловой доминантой всего привокзального пространства города. Притяжение личности великого композитора, размеры привокзальной площади, позволяют использовать это место как еще одну площадку для общественно-культурных мероприятий, в том числе по тематике ежегодных фестивалей П.И. Чайковского, проводимых в Республике.

Колчанова Л.А., Пермь

ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ГАРМОНИИ ДУАЛИЗМА ЦВЕТОВЫХ АНТОНИМОВ (ЖЕЛТОГО–СИНЕГО, ЗЕЛЕНОГО–КРАСНОГО ЦВЕТОВ)

Kolchanova L.A., Perm

THE ETHICAL ASPECT OF THE HARMONY OF THE DUALISM OF COLOR ANTONYMS (YELLOW–BLUE, GREEN–RED)

«На небе – как на земле», говорится в Библии. В статье сделана попытка найти соответствие восприятия гармонии двух пар основных дополнительных цветов с закономерностями жизненных процессов. Дополнительные цвета желтый и синий, красный и зеленый дополняют друг друга по своим характеристикам, создавая гармонию. Другое их название – гармоничные цвета.

«In heaven – as on earth» is said in the Bible. The article attempts to find a correspondence between the perception of the harmony of two pairs of primary complementary colors and the patterns of life processes. Complementary colors yellow and blue, red and green complement each other in their characteristics, creating harmony. Their other name is harmonious colors.

Ключевые слова: энергия цвета, духовная сущность цвета, дополнительные цвета, дуализм, цветовой тон, светлота, хроматический, ахроматический, маятник энергий, синтез, космический ритм, контраст, алгоритм жизни.

Keywords: energy of color, spiritual essence of color, complementary colors, dualism, color tone, lightness, chromatic, achromatic, pendulum of energies, synthesis, cosmic rhythm, contrast, life algorithm.

Желтый и синий – два разных до полной противоположности цвета. Желтый. Его сущность – теплота, способ существования – даяние. Вся энергия желтого – это энергия, направленная из себя наружу. Та внутренняя пружина, которая рождает и то и другое – любовь к миру. Она подобна животворящим солнечным лучам. Это «сердце» в «организме» красок.

Энергия синей краски направлена исключительно внутрь. Это холодное беспристрастное проникновение в себя и в нечто, далее себя. Василий Кандинский писал, что синий цвет – это углубление в некую духовную сущность, «где нет и не может быть конца».

Её сущность – холод. Способ существования – вбирание, втягивание. Синяя – «разум» в «организме» красок.

Этот «маятник» энергий подобен таким понятиям как брать – давать, любить всех – любить себя, познавать мир – познавать себя. Время брать – детство, время давать – взрослость. Сжимание – разжимание, от себя – к себе, так выстраивается и механизм работы нашей кисти. Все так просто, естественно, как вдох-выдох. Космический аналог внутренней сущности желтого – расширяющаяся Вселенная, синей – сжимающаяся Вселенная. Космическая жизнь состоит из притяжений и отталкиваний. Синий и желтый цвета – аналог космического ритма.

В этой паре дуализм охватывает не только цветовой тон, но и светлоту. Самый светлый – желтый, самый темный синий (фиолетовый). Один приближается к божественной сущности света – синтеза всех цветовых лучей, дарящего жизнь. Синтеза, где индивидуальность каждого цвета, как и индивидуальность каждого человека, необходимы, чтобы сложилось целое – группа, семья, народ, человечество. Благодаря целому все живет, дышит, наполнено перспективой и движением к бесконечности. Другой стремится к темноте, где нет жизни, все в прошлом, печально и наполнено движением назад («кладбище красок»). Необходимая «переплавка» старого для новых сочетаний и возможностей. Космический аналог – рождение сверхновой и «черные дыры» Вселенной.

Желтый цвет самый легкий – «жизнь» духа, мысли, чувства. Синий, тяжелый – жизнь тела (потребности тела). Нематериальная (более тонкая материальная субстанция) и материальные субстанции взаимосвязаны. Нематериальная первооснова – замысел рождает форму и воплощает ее в материале. Материальная основа – тело дает энергию для замысла. Преобразование энергии, которую дает тело, и ее переход в иное качество – энергию духа, способного создавать красоту, гармонию в материальном мире (архитектуре, предметах). Не в этом ли задумка Создателя?

В радуге цветовых переходов – тот же принцип перехода от темных цветов в светлые. Как этапы пути к качеству духовной энергии – духовной осознанности, зрелости духовного роста.

Две пары противоположных, дополнительных цветов. Есть между ними различие. Если пара желтого и синего контрастна по

светлоте, то пара красного и зеленого – одной светлотной тональности. Это легко увидеть, прищурив глаза и смотря периферийным, боковым зрением, где больше палочек, отвечающих за светлоту и меньше колбочек (рецепторов), отвечающих за цветное зрение. Почему дуализм антитезы красного и зеленого не содержит контраст светлоты, как это происходит в паре дополнительных цветов желтый-синий?

Если высокая духовная сущность желтого-синего вбирает в себя понятия развития от материального к духовному, то зеленое-красное – это принципы жизни материального тела на нашей земле. Активность красного, покой зеленого – вот алгоритм жизни, который нам жизненно необходим. Гармония того и другого – показатель и гарант здоровья нашего материального тела с его составляющими энергиями мысли и энергиями эмоций. Если мы живем в режиме «актив», игнорируя режим отдыха – износ тела и психики. Если в режиме «отдых», игнорируя режим «актив» – ослабление тела и его функций.

Желтый и синий, зеленый и красный. При смешивании каждой из этих пар красок мы получим серый, не цветной – ахроматический цвет.

И при смешивании (суммировании) в определенных пропорциях потоков цветного света получаем: желтый + синий = белый свет, зеленый + *пурпурный* = *белый свет*, красный + *голубовато-зеленый* = *белый свет*.

Цветное и не цветное – хроматические и ахроматические цвета. Контрасты необходимы. Благополучная, спокойная, однообразная жизнь не даст качественного скачка! Контрасты придают нашей жизни движение к более совершенным формам внутренней и внешней жизни.

Много вопросов можно задать и много открытий сделать, пытаясь понять устройство и законы нашего мира и, в частности, мира цвета.

Список литературы

1. Злотникова М.А. Психология цвета в дизайне // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса. Материалы IV научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М., 2019. С. 463–468.

2. Мигалина И.В. Основы архитектурного цветоведения. Учебно-методическое пособие МАРХИ. – М.: Изд-во «Ладья», 1998. С. 69.

3. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – цвет – пространство: Прикладная цветопсихология. – Сокращённый пер. с немецкого. – М.: Стройиздат, 1973. – 141 с.

Трофимов М.П., Пермь

ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА И ПРОГРЕСС В «ИСТОРИЧЕСКОЙ БИБЛИОТЕКЕ» ДИОДОРА СИЦИЛИЙСКОГО

Trofimov M.P., Perm

HISTORY, CULTURE AND PROGRESS IN THE «HISTORICAL LIBRARY» BY DIODORUS SICULUS

В статье рассматривается проблема взаимосвязи исторических взглядов Диодора Сицилийского с его идеями прогресса человечества и развития культуры. Рассматривая историю как линейный процесс развития человечества от дикости и варварства к более развитым формам общественных и политических отношений, сицилийский историк представляется как сторонник прогрессивистской модели истории. Развитие общества тесно связывается с развитием культуры.

The article considers the problem of interrelation of historical views of Diodorus Siculus with his ideas of human progress and cultural development. Considering history as a linear process of human development from savagery and barbarism to more developed forms of social and political relations, the Sicilian historian appears as a supporter of the progressive model of history. The development of society is closely linked to the development of culture.

*Ключевые слова: история, прогресс, культура, Диодор Сицилийский.
Keywords: history, progress, culture, Diodorus Siculus.*

Одним из крупнейших памятников древнегреческой историографии является «Историческая библиотека» Диодора Сицилийского (I в. до н.э.). Это произведение мало знакомо широкой читательской аудитории. Одной из причин этого является отсутствие перевода сочинения Диодора на современный русский язык. Но

главная причина – распространенное в современной исторической науке представление о компилятивном характере «Исторической библиотеки» и неспособности Диодора создать свою историческую концепцию. Таким образом, хотя сведения, которые содержатся в сочинении сицилийского историка, и интересны для восстановления исторической картины той или иной эпохи, но признание его *arriogì* неспособным к самостоятельному размышлению не ставило перед исследователями задач изучения его представлений о ходе исторического процесса.

«Историческая библиотека» является важнейшим источником по истории стран Востока, Греции и Рима. Первые книги своего сочинения Диодор посвятил мифологической истории цивилизованных и варварских народов. Однако первые книги «Исторической библиотеки» интересны также положениями, в которых раскрывается идея исторического прогресса и развития культуры. Как ни странно, именно мифология позволяет полнее выразить эти идеи. Прежде всего, необходимо обратить внимание на главы 6–8 общего введения [3, с. 73–81]. Шестую главу Диодор как раз и начинает с замечания о том, что более подробно свои представления о природе богов он сообщит в соответствующем месте своего произведения (I. 6. 1). По всей видимости, эти сведения заключались в рассуждениях об египетских богах и в характеристике взглядов Эвгемера. Диодор рассматривал всемирную историю как целостную историю греческого, римского мира и варварских народов Азии, Африки и Западной Европы. Историк также включает в мировую историю мифы греков и варварских народов (I. 4, 6). Хотя для греческой историографии характерно представление о том, что миф является недостоверной информацией (Cf. Polyb. III. 47. 9; 48. 8–9; Josephus, c. Ar. I. 25.). По сути, миф и история становятся понятиями, которые находятся в непримиримой оппозиции [11, р. 18–35]. С другой стороны, миф никогда полностью не исключался из исторического повествования, разным был лишь контекст использования мифологической информации [17, р. 403–441].

Диодор рассматривает богов в эвгемеровской традиции как героев-цивилизаторов человечества, позднее превратившихся в богов [2, с. 221; 4, с. 266–281; 9, р. 255–268; 18]. Эвгемер (ок. 340–260 гг. до н.э.) – автор «Священной хроники», произведения, ока-

завшего большое влияние на развитие античной мысли. Самой интересной и важной идеей Эвгемера является его теория происхождения представлений о богах. Он считал, что все боги когда-то были смертными людьми и своей жизнью заслужили почитание современников и поклонение после смерти. Их деятельность на пользу всего человечества способствовала их обожествлению (VI. 2–8). Сведения Диодора подтверждает Секст Эмпирик (II–III вв. н.э.): «Эвгемер, прозванный безбожником, говорит: Когда жизнь была неустроена, то те, кто превосходил других силою и разумом, так что они принуждали всех повиноваться их приказаниям, стараясь достигнуть в отношении себя большого поклонения и почитания, сочинили, будто они владеют некоторой изобильной силою, почему многими и были сочтены за богов» (Sext Emp. IX. 17, пер. А.Ф. Лосева). Здесь автор указывает на самообоожествление героев прошлого, что связано, скорее всего, с распространенной в эллинистическую и римскую эпохи практикой обожествления царствующих правителей.

Другое подтверждение этой ключевой идеи Эвгемера мы можем обнаружить у раннехристианского автора Лактанция (IV в. н.э.). Он для разгрома языческих религиозных воззрений использует материал языческого же автора – Эвгемера (Lact. Instit. Div. I. 11–14).

Нет ничего удивительного, что Диодор с легкостью принимает эту точку зрения. Практика обожествления правителей эллинистических государств, безусловно, была ему знакома. Более того, обожествлен за свои деяния был и современник Диодора – Цезарь, о чем упоминает сам историк (I. 4, 7). Значение деятельности героев-завоевателей он видит в том, что они создавали мировые державы, следовательно, способствовали объединению человечества [10, s. 17; 7, p. 70]. Все известные ему боги – это исторические персонажи, следовательно, исключать их из истории ни в коем случае нельзя.

Диодор особо выделяет мифологический период. Как он сам говорит: «Изложение нашей истории мы начали с мифов, получивших распространение среди эллинов и варваров, исследуя засвидетельствованные у тех и других с древних времен факты настолько, насколько это оказалось для нас возможным» (I. 4, 5–6). Он затрудняется дать четкие хронологические рамки периода

(Ibid.), но принадлежность его к истории, а не к мифу, не вызывает сомнений (I. 2, 1–4). Сетует на то, что историки раньше не обращали должного внимания на миф как на исторические события (упрек, в первую очередь, обращен к Полибию и Эфору), при том, что абсолютная хронология мифа, естественно, невозможна, он рационализирует миф, выводя деяния богов из мифологического пространства и времени в профанное – время и пространство деяний людей. Для того чтобы это сделать, Диодору пришлось переосмыслить и изменить природу богов в своем сочинении. И здесь он действует в русле идей Эвгемера. Диодор рассматривает миф как отражение человеческого опыта. Миф крайне ценен и необходим историку, поскольку он подчеркивает значение индивидуальной доблести [3, с. 70].

Мифологический период описывается в I–VI книгах «Исторической библиотеки». Особенно интересна I книга, которая полностью посвящена истории жизни древних героев и мудрецов, которые благодарными потомками были превращены в богов. Говоря о происхождении представлений о богах в Египте, Диодор отмечает: «... есть и другие боги, они говорят (*египтяне – М.Т.*), которые жили на земле, будучи когда-то смертными, но которые благодаря мудрости и благодеяниям, которыми они одарили всех людей, достигли бессмертия, некоторые из них были царями в Египте» (I. 13). И далее все изложение мифов идет в двух направлениях: первое – это показ проявлений мудрости и благодеяний далеких предков различных народов; второе – это показ того, как выражается их бессмертие. Так, поклонение богам, праздники и другие культовые действия рассматриваются как проявление благодарности великим предкам (Diod. I. 14 sq). Не исключено, что сообщение об египетских богах было взято Диодором из произведения Гекатея Абдерского, который сам находился под влиянием эвгемеристских идей [1, с. 182–197].

Конечно, истоки подобных воззрений лежат в мифологической традиции, в современной и известной Диодору практике обожествления правителей, а также в некоторых характерных для греческого религиозного мировоззрения чертах.

Диодор включает все эти идеи в свою концепцию. Говоря словами Ю.Г. Чернышева, «у Диодора совершенно стирается грань между

реальностью и утопией, между мифом и историей» [6, с. 78]. Можно добавить, что все это вместе для Диодора – исторические факты. Мифологические сведения – это неисчерпаемая кладезь примеров, поучительных и полезных для людей. Вместе с тем это и часть всеобщей истории, которую он попытался отобразить в своем труде.

Однако сразу после замечания о природе богов Диодор начинает вести речь о происхождении мира, а затем и человека. О том, вечен мир или имеет начало и конец, спорили уже древние, и обе гипотезы имели своих приверженцев. Например, Аристотель и перипатетики считали, что мир вечен (e.g.: Arist. *Metaphys.* XI. 1072. a. 20–25; 1075. b. 33). Стоики же считали, что мир имеет начало и конец (e.g.: *Diog. Laert.* VII. 132; *SVFII.* 173. 2; 179. 5; 181. 5–6). Диодор склоняется ко второй точке зрения. Его размышления о возникновении мироздания помещены в седьмую главу введения. В данных фрагментах причудливо переплелись идеи самых разных философских школ. Автором этой запутанной краткой энциклопедии античной философии следует считать самого Диодора. Вольно или, скорее, невольно он спровоцировал обширную дискуссию, конца которой пока не предвидится. Из этого текста (I. 7) видно, что Диодора нельзя назвать стойким приверженцем одной философской школы. Наверное, его вообще нельзя назвать философом. В этой связи следует согласиться с теми авторами, которые считают, что в данном случае Диодор представил ряд наиболее популярных в его время идей, естественно, выступая в полном согласии с ними [16, с. 167–169; 3, с. 81–82]. Одно это уже говорит об образованности и, по меньшей мере, начитанности сицилийского историка. Э. Шварц считал эти главы «продуктом общего образования» [15, с. 670]. Во время жизни Диодора происходило активное сближение позиций различных философских школ. И нет ничего удивительного и предосудительного в проделанном им синтезе.

Не меньшая дискуссия развернулась среди современных исследователей и по поводу восьмой главы «Исторической библиотеки». В этой главе представлена первобытная жизнь людей и складывание первоначальных человеческих коллективов (I. 8. 1–2); возникновение и развитие речи (I. 8. 3–4) и дальнейшее развитие человеческой культуры (I. 8. 5–8). О ранней истории человечества

в античности существовало две точки зрения. Первой точкой зрения было представление обо все более ухудшающейся жизни человека, то есть миф о «золотом веке». Сицилийский историк выступает сторонником прогресса человеческой культуры, то есть поддерживает вторую точку зрения. На первом месте продолжает оставаться вопрос: откуда Диодор позаимствовал эти идеи. Однако, по всей видимости, однозначно ответить на вопрос об источниках и этой части труда Диодора не представляется возможным, так как его описание находит аналогии в произведениях многих его современников, придерживавшихся самых различных взглядов.

В частности, на формирование представлений Диодора о происхождении человека и цивилизации повлияла философия стоиков. Первоначальная жизнь людей, описанная им, выглядит безрадостной. Первые люди, согласно Диодору жили в дикости, и только опыт и осознание пользы изменили их образ жизни (I. 8). В I. 8. 1 историк говорит: «они [люди], вступив в жизнь беспорядочную и подобную животным, в одиночку выходили на пастбища и употребляли в пищу пригодную растительность и плоды дикорастущих деревьев». Подобные идеи можно найти и у стоиков. Цицерон передает взгляды Посидония на раннюю историю человечества: «Ведь было какое-то время, когда люди поодиночке наподобие зверей бродили по полям, грубой пищей продлевали себе жизнь и ничего не делали с разумным расчетом» (Cic. De invent. rhetor. I. 2, 2; Cf. Sen. Ep. 90. 7). Только некий герой («великий и мудрый муж») силой слова, убеждения заставляет людей направить свои усилия на улучшение своей жизни (Ibid. I. 2–3). В рассматриваемом нами фрагменте «Исторической библиотеки» нет упоминаний о таком герое, но в других главах введения он говорит о значении деятельности героев-цивилизаторов (I. 2. 1; 2. 4), а впоследствии раскрывает это значение в содержательной части своего произведения.

С другой стороны, в восьмой главе введения очевидно влияние и эпикурейской философии. Это влияние обнаруживается в той части главы, где речь идет о происхождении речи и языков (I. 8. 3–4). Сходство обнаруживается в сообщении Диодора о том, что люди пришли к общему согласию для наименования всех вещей (I. 8. 3) и подобными же заключениями Эпикура (Diog. Laert.

X. 75 = Epic. EpistadHerod. 75) [3, с. 79–80; 8, р. 194–195]. Диодор считал, что люди и языки появились одновременно во многих частях земли и этим он объясняет различия между людьми (I. 8. 4). В этой связи поэтому он не считает, что варвары древнее эллинов, как думал, например, Эфор (I. 9. 4–5). Значение речи в жизни людей подчеркивается и в самом начале введения (I. 2. 5–8).

И, наконец, в последней части восьмой главы снова присутствует влияние стоических воззрений на рассуждения Диодора Сицилийского. Он характеризует человека как живое создание, обильно одаренное природой разумом и речью (I. 8. 9), в чем усматривается сходство с учением стоиков о совершенстве и целесообразности человека как продукта природы [16, s. 141 ff.].

Но самое интересное сообщение, которое содержится в восьмой главе введения и связывает представления Диодора об эволюции человеческого общества с рассмотренными нами ранее взглядами на историю – это признание сицилийским историком пользы (*sumpheron*) как движущей силы исторического процесса (I. 8. 2; 8. 9). Таким образом, польза – одна из важнейших категорий философии истории Диодора. Его моралистическую направленность рассказа стоит рассматривать не только как поверхностное изображение правильных и неправильных поступков людей, но и как показ причинно-следственных связей в истории. Понятие пользы в данном случае тесно переплетается с другими не менее важными понятиями – необходимость (*chreia*) и опыт (*preia*).

Не совсем прав был Т. Коул, когда усматривал в данном тексте массу противоречий [12, р. 177 ff.]. Напротив, обращает на себя внимание тот факт, что содержание 6–8 глав выстроено очень логично и представляет собой не только рассуждения о происхождении мироздания и ранней жизни людей, но и закономерный переход к описанию Египта. Естественно, высказанные в этой главе суждения находят свое отражение и в последующем тексте «Исторической библиотеки».

Для того чтобы подтвердить, что главы 6–8 общего введения связаны с последующим текстом, нам необходимо вернуться к мифологическим описаниям в «Исторической библиотеке». Сам характер представления мифов выделяет Диодора в ряду других авторов. Исходя из своих представлений о богах и героях, он по-

нимает мифологию как продукт сознательного мифотворчества. То есть по большей части предания и мифы – выдумка и ложь (I. 2. 2). Следовательно, он пытается найти историческое ядро в древних преданиях. Но делает это своеобразно. Его интересует процесс приобретения полезного опыта, поэтому мифологическая история Диодора – это «история изобретений, история благодетелей, совершенных во имя человечества, история технического, социального и духовного прогресса» [5, с. 11]. Огромную роль в этой истории играют культурные герои – податели и изобретатели благ цивилизации.

В изложении Диодором прогресса человеческой культуры постоянно присутствуют две тенденции. С одной стороны, это эволюционный путь развития через осознание необходимости и полезности. С другой стороны, новое появляется в виде дара культурного героя. Это видно на примере описания Египта. Египтяне освоили собирательство самостоятельно через опыт (peigan: I. 43. 1). Таким же образом они научились строить дома и смогли приручить животных. А вот земледелие и приготовление хлеба связывается с именем Исиды, дар которой позволил ей остаться в памяти людей и получить божественные почести (I. 14. 1).

Другой пример связан с освещением сицилийским историком изобретения письменности. Возникновение письменности и появление литературы, по словам Диодора – одно из самых величайших изобретений в истории человечества, максимально способствующее правильной жизни (Cf.: XII. 13. 1). С одной стороны, историк говорит об изобретениях или усовершенствованиях в этой области, которые были сделаны различными народами (см. египтяне – I. 69. 4; эфиопы – III. 3. 4–5; финикийцы – III. 67. 1; этруски – V. 40. 2). С другой стороны, появление письменности также связывается с деятельностью отдельных личностей (Cf.: I. 16.1 – Гермес; V. 74. 1. – Музы). Представляя таким образом раннюю историю человечества и мифологию, Диодор стремится связать две разные теории. Теория естественной эволюции человеческого общества и культуры, которая рассматривается через категории пользы и необходимости, служит для определения и характеристики прогресса культуры. Эвгемеровское понимание богов и героев как подателей полезных благ, через связь с первой теори-

ей, позволяет наиболее полно раскрыть роль личности в истории и более органично включить миф в историю. Он считает, что большинство легендарных персонажей были обожествлены за свои деяния, но все же, зная его скептическое отношение к мифической информации, можно предположить, что их историчность его мало волнует [13, р. 68; 14, р. 520–529].

В греческой историографии традиционно считалось, что история – это рассказ о политических событиях. Войны, социальные конфликты, возвышение и падение государств – вот предмет исторических исследований. История культуры, выраженная в мифологических книгах, и, самое главное, изображенная как часть всеобщей истории, выделяет в этом отношении Диодора среди других авторов. Но элементы истории культуры встречаются у Диодора и в других частях его произведения. Рассказывая о событиях какого-либо года, он после описания политических перипетий в различных областях мира иногда сообщает о том, какие литературные произведения были написаны в этом году или сообщает какой-либо факт из биографий поэтов, историков, философов (Е.g.: XI. 26. 8; XIII. 108. 1; XIV. 117. 8; XV. 76. 4 etc.).

Таким образом, для Диодора Сицилийского было очевидно понимание тесной взаимосвязи между историческим прогрессом и развитием культуры, и это понимание историк стремился выразить в своем труде.

Список литературы

1. Васильева О.А., Ладынин И.А. У истоков античного эвгемеризма: Леон из Пеллы // Античность: общество и идеи. – Казань, 2001.
2. Гуторов В.А. Античная социальная утопия. – Л., 1989.
3. Строгоцкий В.М. Введение к «Исторической библиотеке» Диодора Сицилийского и его историко-философское содержание // ВДИ. 1986. № 2. С. 73–81.
4. Трофимова М.К. Утопия Эвгемера // История социалистических учений. – М., 1986. С. 266–281.
5. Цыбенко О.П. Историзированная мифология в «Исторической библиотеке» // Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Историческая библиотека) / пер. О.П. Цыбенко. – М., 2000.
6. Чернышев Ю.Г. Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме. Ч. I.: До установления принципата. – Новосибирск, 1994.

7. Baldry H.C. Unity of Mankind in Greek Thought. – Cambridge, 1965.
8. Blundell S. The Origins of Civilization in Greek and Roman Thought. – London, 1986.
9. Braunert H. Die beilige Insel des Euhemeros in der Diodor-Ueberlieferung // RhM. 1965. 108. P. 255–268.
10. Burde P. Untersuchungen zur antiken Universalgeschichtssreibung. – München, 1974.
11. Cartledge P. The Greeks. A Portrait of Self and Others. – Oxford-NewYork, 1993.
12. Cole Th. Democritus and the Sources of Greek Athropology. – Philadelphia, 1967.
13. Sacks K.S. Diodorus Siculus and the First Century. – Princeton, 1990.
14. Sartori M. Storia, «utopia» e mito nei primi libri della «Bibliotheca Historica» di Diodoro Siculo // Atheneum. 1984. 62. P. 520–529.
15. Schwartz E. Diodoros // RE. 1903. Bd. V.
16. Spoerri W. Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter. – Basel, 1959.
17. Wardman A.E. Myth in Greek Historiography // Historia. 1960. B. 9. H. 4. S. 403–441.
18. Zumschlinge M. Euhemeros. Staatstheretische und Staatsutopische Motive. – Bonn, 1976.

Мальцев К.А., Пермь

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ОПРЕДЕЛЕНИИ ИМПРЕССИОНИЗМА

Maltzev K.A., Perm

ON THE PROBLEM OF THE HISTORICAL DEFINITION OF IMPRESSIONISM

В статье рассматривается феномен импрессионизма в живописи второй половины XIX века. Уточняются различные варианты трактовки термина «импрессионизм» как исторически сложившегося стиля в изобразительном искусстве и первых альтернативных арт-практик. Затрагивается проблема импрессионистического типа мышления и статуса художника, для которого главным условием деятельности становится свобода творчества.

The article presents the phenomenon of impressionism of the second half of the XIX century. Various interpretations of the term "impressionism" as a historically established style in visual art and the first alternative art practices are being clarified. The problem of the impressionistic type of thinking and the status of the painter, for whom freedom of creativity becomes the main condition of activity, is touched upon.

Ключевые слова: импрессионизм, арт-практика, импрессионистический тип мышления.

Keywords: impressionism, art practice, impressionistic type of thinking.

...Мгновенье!

Как прекрасно ты,

Повремени!

И.В. Гёте. «Фауст»

Новый мир родился тогда, когда
импрессионисты написали его...

Даниэль-Анри Канвейлер,
писатель, историк искусства, арт-дилер

Приведенные в виде двойного эпитафия цитаты говорят, каждое по-своему, об овладении временем и представляют собой принципиально разные подходы к его пониманию. Слова Гёте, с позиций сегодняшнего дня, можно считать не иначе как предвидением импрессионистической художественной визуальности – так велик соблазн наложить их смысл на формирующийся во второй половине XIX века новый живописный язык, когда художники начинают писать «остановленное» движение (даже натюрморт перестаёт быть изначальным *still-leben*), не изменчивость *состояний*, но самый *процесс* изменения естественных форм в игре световых бликов и рефлексов. Правда, для Гёте, напомним, возможность «остановить мгновение» и легитимация, тем самым, вневременной вечности – ещё всецело «от дьявола», полагающая себя вне божественно-творческой природы ренессансного человека.

Слова же Канвейлера уже полностью соответствуют духу Нового времени, в котором выражена также новая оптика восприятия секуляризированных образов и повседневных практик кардинально – социально, технически, духовно – меняющегося мира. Метафорически «дематериализовав» мир, сделав его зависимым от модернизированного художественного взгляда, автор цитаты, тем са-

мым, сформулировал проблему: не революционность XIX века – социально-экономическая, политическая, техническая – становится источником новой визуальности и новой арт-практики, но, напротив, разрушение прежних художественных (и, в целом, эстетических) конвенций и канонов в изобразительном искусстве провоцирует «турбулентность» социокультурных изменений.

Собственно, определение импрессионизма – отведение ему исторического места и статуса – как ни странно, оказывается затруднено в силу нескольких причин. Во-первых, в самом явлении заложен сущностный эмоциональный компонент, который не столько конкретизирует, сколько максимально расширяет возможности определения, а по сути – размывает его. Во-вторых, в границах самого «определения» недостаточно просто конкретизировать термин *impression* (впечатление), который сам по себе является достаточно поздним (начало 70-х годов XIX века) и применяется к уже исторически состоявшемуся явлению.

Базовым сегодня является исторический дискурс, осмысляющий импрессионизм как определенный этап в развитии изобразительного искусства, а именно, французской живописи 60-х – начала 90-х годов XIX века, как своеобразный исток всех художественных практик и арт-проектов, именуемых сегодня современным искусством. Помимо расцвета деятельности знаменитых художников, в этот период начинается создание альтернативных по отношению к традиционной «школе» и исторически знаковых институций. Стоит назвать Салон отверженных (1863), восемь выставок импрессионистов с 1874 по 1886 годы, начало объединения художников нового направления в группы и союзы, иногда эфемерные и стихийные (такие, например, как понт-авенское товарищество во главе с Гогеном), иногда – достаточно устойчивые, как группа «набидов». Историческое пространство импрессионизма включает также идеологию «живописи света и цвета», технику дробного мазка и цветовых пятен, теорию и даже культ взаимодействия основных и дополнительных цветов, приоритет работы на пленэре и, как следствие, размывание границ между этюдом и законченной картиной.

Исторический импрессионизм – это и постоянная ожесточённая полемика с академическим пониманием формы, классици-

стической нормативностью обучения живописи, в которой самым догматическим выглядит всё ещё обязательная практика рисунка и штудий антиков. В ходе этой дискуссии, острой и непримиримой с обеих сторон, и задаётся, собственно, вектор развития, направляющий художника, взявшего на вооружение непосредственность чувства и сиюминутного впечатления, к исторически искомой свободе творчества, которая предстаёт с конца XIX века как «автономия искусства».

«Импрессионистический тип мышления» уже не связан обязательством соответствовать слову и тексту в качестве отправной точки создания произведения. Не зависит он и от навязываемых обществом консервативных установок – по сути, впервые в истории искусства новаторский стиль живописи подпитывается негативной критикой, разгромными обзорами в прессе, откровенными насмешками публики, отсутствием рыночного спроса. Преображается не столько живописная проекция, сколько оптика динамично изменяющегося мира. То, что имеет значение теперь – ценность произведения, которое ещё не создано, но уже завизуализировано, схвачено взглядом художника. Он не ищет сюжет, он сам его формирует в процессе создания картины, легко его трансформируя, даже делая подвижным.

Определение и легитимация импрессионизма как типа креативного мышления приводит в итоге, уже в конце XIX века, к тому, что в его контекст вводятся все явления художественной жизни, имеющие, пусть даже чисто формальные, черты новой, неакадемической, манеры исполнения. Импрессионизм выступает как новый канон, не только в живописи, но и в литературе, где царили произведения братьев де Гонкур, Мопассана, Золя, позже – М. Пруста, и в музыкальной эксцентрике первых модернистов – Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля. В распространении «моды» на импрессионизм стоит отметить и роль «четвёртой власти» – прессы, которая охотно и не всегда к месту увязывала импрессионизм с событиями культурной жизни, превращая термин в ярлык.

Даже достаточно специализированная трактовка понятия «импрессионизм», на самом деле, есть результат глубокого обобщения исторической перспективы развития его культурного феномена. К примеру, М.Ю. Герман в своей работе «Импрессио-

низм. Основоположники и последователи» объясняет это понятие как *«прилагаемое независимо от места и времени к импровизационной, непосредственной манере видения и художественной реализации...»* [1, с. 11].

Важно также отметить, что свобода творить, завоеванная импрессионизмом, отразилась не только в новаторском, «эскизном», стиле и методах живописной практики, но и в появлении художника нового типа. Именно в этот период художник как никогда независим (и порой отчуждён по собственной воле, «отвержен») от давления официальных институций (Салона), художественной критики, прежних изобразительных традиций (канона), волеизъявления заказчика. И даже, в известной степени, от денег.

Тем самым, свобода обходится весьма дорого. Независимые художники-импрессионисты в большинстве своём – постоянно нуждающиеся люди, чьё материальное благополучие остаётся неустойчивым из-за консервативных вкусов публики и колебаний ещё несформировавшегося рынка (справедливости ради стоит сказать, что среди художников хватало и прирождённых аристократов). Они представляют совершенно новый вид парижской богемы, разночинной по своему происхождению. Не случайно, рождение импрессионизма, в 1860–1870-е годы ещё альтернативного направления, связывают с окраинами Парижа (район Батиньоль, только-только присоединённый к столице и ещё не утративший сельских черт, и, разумеется, Монмартр с его Бульваром), со знаменитыми артистическими кафе, такими, как «Гербуа» и «Новые Афины» (не считая пивных и кондитерских).

Эта ситуация, более всего иллюстрирующая буржуазно-капиталистическую направленность развития искусства, приводит к появлению арт-дилеров и популяризаторов импрессионизма, первым из которых считается П. Дюран-Рюэль. Он, как и другие коллекционеры-меценаты нового искусства остаётся, по примеру парижских маршанов, очень близким по духу к самим художникам, составляя с ними общую группу художественной богемы. Никогда прежде (меценаты эпохи Возрождения) и никогда после (галеристы и коллекционеры искусства XX века) «торговец картинами» не был так органично, в виде обязательного условия существования художника и, одновременно, полноценного «образа», встроен в историю искусства. Вспомним в этом контексте, по-

мимо Дюран-Рюэля и его деятельности, Тео Ван Гога с его преданностью творчеству брата, Жюльена-Франсуа Танги («папашу Танги»), позднее – Амбруаза Воллара и упомянутого выше Д.-А. Канвейлера – они вошли в историю искусства, кроме прочего, своими портретными изображениями, исполненными Ван Гогом, Сезанном и Пикассо [2].

Можно сказать, что импрессионисты запечатлевают – своим свободным, дробным, рельефным и полным эмоций мазком – меняющийся на глазах мир. Передаваемые ими сиюминутные ощущения, несмотря на красочную иллюзорность и эфемерность создаваемых образов, не обманывают – единый некогда мир предстаёт в их произведениях калейдоскопом индивидуальных «миров». Творческую практику импрессионистов вполне можно назвать одной из первых попыток экзистенциального конструирования действительности.

Список литературы

1. Герман М.Ю. Импрессионизм. Основоположники и последователи. – СПб: Азбука-Классика, 2017. – 352 с.
2. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. Альбом. – М., 1973.

Хужина Д.А., Екатеринбург

ИСКУССТВО РАССКАЗЫВАЕТ ИСТОРИИ

Рук. М.С. Косенкова

Khuzhina D. A., Ekaterinburg

ART TELLS STORIES

Supervisor M.S. Kosenkova

Рассматривая роль искусства в обществе, авторами делается вывод о том, что оно несет в себе информацию, зачастую вымышленную как миф. Отмечается эмоциональный способ передачи идеи в искусстве, необходимость владения художником техническим мастерством и умения воздействовать своим творением на людей, которое достигается четким пониманием цели искусства и каждого произведения в отдельности. Отдается приоритет искусству как профессиональному виду деятельности.

Considering the role of art in society, the author concludes that it carries information, often fictional, as a myth. There is an emotional way of conveying ideas in art, and the need for the artist to possess technical skills and the ability to influence people with his creation, which is achieved by a clear understanding of the purpose of art and each work individually. Priority is given to art as a professional activity.

Ключевые слова: социальная роль искусства, мифотворчество, хобби, профессиональное искусство, содержание произведения.

Keywords: the social role of art, myth-making, hobbies, professional art, the content of the work.

«Всякое искусство и всякое учение, а равным образом поступок и сознательный выбор, как принято считать, стремятся к определенному благу. Поэтому удачно определяли благо как то, к чему все стремится».

Аристотель [4, с. 793].

Люди задаются вопросом: «Зачем этому миру искусство?». Оно не помогает выращивать пищу, не производит математических расчётов, не решает технических, экономических проблем. Так зачем же этому миру искусство? Пусть каждый работает на благо общества, а искусством занимается в свободное время, в порядке хобби и самовыражения. Но так ли всё просто с этим «побочным» продуктом мировой культуры?

Наиболее распространённой точкой зрения является то, что искусство играет важнейшую роль в изучении истории. По росписям стен, утвари, скульптурам и другим удивительным произведениям человеческой деятельности можно судить о быте и обычаях наших предков, о том, чем они жили и какой была их философия, технические возможности и многие другие аспекты жизни. Анализируя археологические артефакты, чаще всего, выносят суждения, выделяя лучшее, что сохранило время. Значит, искусство, как минимум, важно исторической науке.

Во-вторых, искусство и религия на протяжении всей истории человечества были мощным средством сплочения индивидуумов в большие группы, превосходящие численностью даже обширные колонии муравьев и пчелиные ульи. И всё благодаря мифам.

И это уже впечатляет. Люди создавали мифы, делали их интересующими убеждениями – то есть догмами, в которые верила большая часть сообщества. Почти всегда эти истории были или недоказуемы, или псевдо-доказуемы. Гром, например, являлся воплощением ярости богов, и грешная душа, нарушившая закон, верила, что именно она стала причиной Божественного гнева. Но, разумеется, причиной грома были природные явления, а человек лишь связывал два явления как причину и следствие. Но суть именно в том, что связующим звеном реальных явлений стала выдуманная история о богах. Так, фантазия людей способна управлять поведением. Для наглядности нематериальных историй умельцы изображали духов, возводили статуи богов, лепили образы демонов. Сверхъестественным силам возводили храмы. И, как точно заметил известный историк современности, Юваль Ной Харари: «Мы привыкли думать, что теистические религии превозносили великих богов. Мы забываем, что они превознесли и человека над природой» [1, с. 27]. Вспомните пример о громах: один маленький человек верил, что какое-либо его действие могло вызвать грохот в небесах.

Затем, когда мифы помогли вознести человека над богами в эпоху гуманизма, люди больше не верили в могущество богов. На пантеон вознеслись естественные и точные науки. И открывшие эти незыблемые законы вселенной, люди всё чаще стали называть богами себя. А искусство прилежно «конспектировало» эти метаморфозы и помогало людям уверовать. В очередной раз, укрепляя новую философскую концепцию до тех пор, пока большей части сообщества не останется ничего, кроме как уверовать в нее.

Превосходно, мы знаем, чем было искусство в давние времена. Но чем же является искусство в современном мире? Глобальное сообщество соединило почти всех представителей нашего вида. Нынешними интересующими мифами стали кредиты – движущая сила экономики, и демократия, которая, кажется, вот-вот превратится в религию, если ещё не стала таковой. И это часто находит отражение в искусстве, подкрепляя законы физики и холодные формулы живыми эмоциями. Для того, чтобы работали кредиты, нужна опора на ненасытность человеческой природы и постоянный рост производства, обуславливающие потребление.

Как интенсивное, так и экстенсивное развитие предстают в средствах массовой информации как благо. Что удивительно, до сих пор, несмотря на очевидный урон экологической ситуации, потери контроля над ней и логических аргументов обратились в пользу именно интенсивного пути.

Отсюда следует третья роль искусства в жизни общества: мы не способны эффективно мыслить, оперируя исключительно рациональными данными. Людям необходимы эмоции. В каждой книге о мотивации и повышении эффективности есть советы о том, как важно подкреплять работу чувствами. Для общества важны как личностный творческий подход к деятельности, так и профессиональное художественное «одушевление» жизни. Выражаясь метафорически: ни одна машина не способна долго ехать на своём топливе, всем нужны заправочные станции. Так и человеку живётся лучше, когда каждый день его окружает красота и маленькие поводы для радости.

Также искусство может служить не только своеобразными витаминами для жизни, но и помогать при обучении. Происходящие сейчас глобальные процессы трудно понять, даже если посвятить все время попыткам уследить за наукой, политикой и экологией. И это, не говоря уже о том, чтобы научиться использовать их на благо глобального сообщества. Благодаря эмоциональному закреплению информации, можно значительно улучшить качество обучения. Это объясняется тем, что эмоции при необходимости извлекаются из человеческой памяти гораздо быстрее и легче. Примером тому могут служить учебные фильмы, в которых труд художников соединяется со знаниями учёных и педагогов. Такие фильмы получаются не только достоверными и понятными, но также красивыми и, зачастую, зрелищными. Благодаря этим качествам информация получает эмоциональное закрепление и легче удерживается памятью, точнее и изобретательнее находит применение. [7, с. 8]

Искусство может рассказать и о том, что мы знаем мир недостаточно хорошо. Неспособные в полной мере понять происходящее, мы не знаем, является ли существующий порядок вещей лучшим из возможных. Должны ли мы что-то менять? Из-за сложных взаимосвязей в природе кажется невозможным сказать, какое её звено достаточно хорошее, а какое лучше заменить.

Глобальное потепление кого-то волнует как главная проблема сообщества, а кто-то считает её частью естественного цикла. Одни считают пластик страшнейшим выхлопом человеческой деятельности, а другие, что природа способна приспособиться к чему угодно, аргументируя тем, например, что уже появились организмы, которые питаются пластиковыми полимерами [6]. Как должны люди действовать? Какая точка зрения является успокоительным мифом или излишней истерией? Что делать человеку, который наблюдает мир с единственной точки зрения? На протяжении всей истории в поисках лучшего решения люди нередко ошибались, находя, в конце концов, оптимальный путь. Но что если ставки, на сей раз, слишком высоки?

Паутины смыслов рвутся и сплетаются заново, и далеко не последнюю роль в этом играет искусство. Пожалуй, художникам, как никому другому, необходимо уловить самую суть в словах знающих свою сферу людей и передать эту самую суть в своём искусстве. Отсюда следует пятая функция искусства – формирование собственной позиции, и объединение людей в сообщество единомышленников вокруг идеи. В современном мире искусство служит рупором весьма эффективным, вследствие наглядности и чувственного наполнения.

Ю.Н. Харари в книге «21 урок для XXI века» обрисовал неприятную действительность наших дней: «Почему индийское правительство тратит свои ограниченные ресурсы на пошив гигантских флагов, а не на строительство канализации в трущобах Дели? Потому что флаг, в отличие от канализации, делает Индию реальной». [1, с. 340] Искусство способно обличать, высмеивать подобную слепую веру и реальные жертвы, приносимые ради фикции, менее значимой, чем жизнь людей, пострадавших от этого. Но способно и поддержать.

Чтобы яснее мыслить нужно уметь рассматривать проблемы и мифы, пусть и в общих чертах, но под разными углами. Ключевая задача любой истории – не решение, но попытка вывернуть проблему и показать её под новым углом. В этом проявляется шестой аспект искусства.

Некоторые называют это явление «здоровым эскапизмом», то есть уходом от реальности и её проблем в мир фантазий. При умелом использовании такого взгляда на проблему, удастся ее рас-

смотреть по-новому и со стороны, если она рассказана художественными средствами или даже является всего лишь воображением автора, но имеет нечто общее с действительностью. Такова специфика человеческой мысли. Как отмечает Юваль Ной Харари, «Граница между вымыслом и реальностью подвергается размыванию с самыми разными целями, начиная с развлечения и заканчивая выживанием. Вы не сможете читать романы или играть в игры, если хотя бы ненадолго не отбросите скепсис» [2, с. 288].

Многokrратно практика убеждает человеческое сообщество в предвосхищающих свойствах искусства. В мыслях художников часто черпают вдохновение учёные, психологи, изобретатели. И, конечно, воплощать хочется то, что интересно в концепте, мысли человека с большей охотой возвращаются к тому, что детально, правдоподобно, проработано.

Часто произведения непрофессиональных художников тоже несут в себе ценную идею и красоту. И возможно профессиональному художнику порой не хватает именно этого: разносторонности мышления и жизненного опыта. Художник, получивший профессиональные навыки, несомненно, мастерски выполнит произведение, но будет ли в нём оригинальность и ценная для зрителя идея? Отсюда возникает закономерный и животрепещущий вопрос: как сделать профессиональное искусство не только более качественным технически, но как вложить в «поточные», созданные профессионалами произведения, стоящий внимания контекст – историю, которую художник стремится рассказать.

Так, например, о талантливом художнике Поле Гаварни, не имеющем профессионального образования, пишет писатель и критик Анатолий Франс: «Гаварни предстает в «Дневнике» человеком почти равным великим художникам Возрождения. Он живописец, философ, математик, и всё, что он говорит, полно своеобразия и глубины. Он мыслит, и это вызывает удивление, ибо в мире художников обычно довольствуются тем, что умеют видеть и чувствовать». Есть широко мыслящие художники и среди профессионалов: Леонардо да Винчи, Пикассо, Дали, – но это скорее исключение, чем правило.

Профессиональное проявление искусства должно заключаться в том, что художник должен понимать, как воздействует его творение на людей, и сопоставлять это с тем, какую цель пресле-

дует его искусство, какой посыл несёт каждое его произведение. Для грамотной передачи содержания художнику необходимо владеть разными техниками, в том числе научными знаниями и академической подготовкой, которые дают профессиональные учебные заведения. К тому же, на создание полноценного образа в произведении нужно время. У человека, отводящего искусству роль хобби, зачастую не хватает этого ресурса на замысел и его воспроизведение.

В связи с вышеизложенными фактами, можно сделать следующие выводы. Во-первых, история чаще рассматривает только вершину айсберга культурного содержания эпохи. Во-вторых, люди объединяются только вокруг четко продуманных мифов, даже если они не слишком объективны. В-третьих, прилив мотивации и эмоциональная наполненность человека от эстетического удовольствия, полученного от искусства, тем больше, чем больше мастерство и осознанность художника-создателя. Наиболее сильное эмоциональное воздействие достигается теми авторами, которые хорошо знакомы с законами пространства, света, цвета, формы, а также со спецификой зрительного восприятия. То, что выглядит красиво, зрителем воспринимается объективным, правильным изображением действительности. Поэтому художник должен уметь работать с информацией и грамотно ее преподносить. А для этого он должен постоянно развивать гибкость и образность мышления для четкого представления проблемы или рождения новой идеи, раскрывающей наиболее полно эту проблему, кристаллизованную из множества точек зрения.

Список литературы

1. Бучило, Н.Я., Чумаков, А.Н. Философия: Учебное пособие. – М.: Знание, 1998. – 304 с.
2. Философы Греции: Пер. Н.В. Брагинская. – М.: ЭКСМО-Пресс, М., 1997 – 1502 с.
3. Харари, Ю.Н. Homo Deus. Краткая история будущего: Пер. А. Андреев. – М.: Синдбад, 2019. – 496 с.
4. Харари, Ю.Н. 21 урок для XXI века / Ю.Н. Харари. – М.: Синдбад, 2019. – 416 с.
5. Юнг, К.Г. Аналитическая психология: Пер. с англ.: вступ. ст. В. Зеленского. – СПб: МЦНКТИТ «Кентавр», 1994. – 136 с.

Электронные ресурсы

6. Кириллова, Л.М. Педагогические аспекты эффективности учебного фильма / Л.М. Кириллова. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-aspekty-effektivnosti-uchebnogo-filma> (дата обращения 02. 10. 21).

7. Науменко, Н.М., Шаврыгина О.С. Использование учебного кино как средства формирования общепрофессиональных и профессиональных компетенций студентов в процессе преподавания педагогических дисциплин в вузе / Н.Н. Михайловна, О.С. Шаврыгина [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-uchebnogo-kino-kak-sredstva-formirovaniya-obshcheprofessionalnyh-i-professionalnyh-kompetentsiy-studentov-v-protsesse/viewer> (дата обращения 17.04.2021) (дата обращения 17.04.2021).

8. Халтон, Мэри. Отдел науки, BBC. Революция в утилизации отходов: бактерия, пожирающая пластик. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-43796698> (дата обращения 17.04.2021).

Доминак А.В., Пермь

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ПЕРМСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ

Dominyak A.V., Perm

EVOLUTION OF THE PERM ANIMAL STYLE FORMATION

Расцвет «звериного стиля» в Прикамье приходится на Ломоватовскую культуру, датируемую VI–VIII вв. н.э. Рассматривая археологически раритеты, легко отметить их четкое деление на две формообразующих группы. Первая представляет собой объемную двухстороннюю металлопластику, вторая – плоскую одностороннюю металлопластику, вписанную в круг, овал и прямоугольник. Изменение форм было связано с эволюцией шаманского культа. Круглая металлопластика отражала манипуляции с экспозицией предметов, вторая – с композицией, построенной в рамках плоскостного формообразования. Этот процесс был долгим, но неуклонным, о чем свидетельствуют памятники средневековой Родановской культуры (IX–XV вв.).

The heyday of the «animal style» in the Kama region falls on the Lomovatov culture, dating to the 6th-8th centuries A.D. Considering archaeo-

logical rarities, it is easy to note their clear division into two form groups. The first represents volumetric double-sided metalwork, the second represents flat single-sided metalwork inscribed in a circle, oval and rectangle. The change of forms was connected with the evolution of the shamanic cult. The circular metalwork reflected the manipulation of the exposition of objects, while the second reflected the composition built within the framework of planar shaping. This process was long but steady, as evidenced by the monuments of the medieval Rodanov culture (IX-XV centuries).

Ключевые слова: Пермский звериный стиль, металлопластика, эволюция формообразования.

Keywords: Perm Animal Style, metalwork, evolution of formation.

Интерес к памятникам пермского звериного стиля проявился давно, до возникновения таких наук, как археология и этнография. Первые образцы первобытного творчества поступали из случайных находок крестьян на своих огородах. К таким же «случайным», с определенными оговорками, можно отнести добычи «бугровщиков». Их ватаги в погоне за денежной прибылью грабили древние могильники – «бугры». Подавляющее число находок составляли изделия из металлов, среди которых были бляшки в виде птиц и зверей, отчего впоследствии возникло и весьма условное название «звериный стиль».

Со временем, когда стали производиться организованные, к сожалению, еще непрофессиональные любительские раскопки, наряду с фигурками зверей значительное число находок представили весьма специфические изображения людей с непременным сопровождением в виде головок лосей и фантастических существ, условно именуемых «ящерами».

Исходя из современных археологических, исторических, этнографических исследований, можно с достаточной определенностью утверждать, что такой «стиль» существовал у всех финно-угорских народов, населявших Волго-Камский бассейн – это финно-пермские (коми, удмурты), волжско-финские (мордва, марийцы, меря) этносы. Они прошли почти одинаковые этапы исторического развития, с одинаковыми видами сначала присваивающего, затем производящего хозяйства, с творческими устремлениями, достижениями и традициями. Однако эти процессы не были одновременными. Северо-восточные финно-угорские племена, окруженные бескрайними лесами, длительное время сохраняли

привычные виды присваивающего хозяйства – охоту и рыболовство, тогда как юго-восточные, в том числе народ меря, бытовавший окрест Ростова Великого, весьма рано утратили привычный хозяйственный уклад. Они подверглись славянской колонизации, ассимилировались, приняли христианство, изменившее взгляды на мир, утратили «изъяснявшее» их самобытное изобразительное творчество. И все-таки допустимо предположить, что в нем некогда «исповедовались» сюжеты и образы, присущие всему финно-угорскому этносу, что дает основание обратиться к творческому потенциалу архаических предков коми-пермяков.

Далеко не все найденные памятники оказались долговечными. Многие, в частности, сделанные из драгоценных металлов, исчезли либо из-за небрежности, либо из-за корыстных целей. В сущности, изделия из золота и серебра ценились не по художественным достоинствам. Так, один из уральских градоначальников переплавил художественные раритеты на украшение своей шпаги.

Надо сказать, что кроме металлопластики, до нас дошли не менее древние деревянные изваяния. Они найдены в Зауралье, в Шигирском и Горбуновском торфяниках. Эти памятники дают повод предполагать возможное существование подобных изваяний в Прикамье.

Основные «чудские» древности Прикамья хранятся в собраниях Государственного исторического музея, Государственного Эрмитажа, в музеях Перми и Пермского края. Заведомо оговариваем, что, называя и характеризуя отдельные памятники, мы не станем увлекаться подробностями, такими как принадлежность к собранию того или иного музея, их инвентаризация. Интересующимся рекомендуем обстоятельное исследование «Искусство Прикамья. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль», изданное в 1988 году довольно большим тиражом [1].

Пермский звериный стиль в своем развитии пережил несколько исторических этапов: Ананьинскую (VIII–III вв. до н.э.) и Гляденовскую (III в. до н.э. – VI в. н.э.) культуры. Расцвет «звериного стиля» в Прикамье приходится на Ломоватовскую культуру, датируемую VI–VIII вв. н.э., а завершающей его развитие явилась Родановская культура (IX–XV вв.) – период формирования раннефеодальных отношений.

Рассматривая археологически раритеты, легко отметить их четкое деление на две формообразующих группы. Первая представляет собой объемную двухстороннюю металлопластику с определенными устройствами для крепления – петлями и втулками. Вторая группа представляет собой плоскую одностороннюю металлопластику, вписанную в круг, овал и прямоугольник, также снабженную креплениями к каким-то объектам, не исключено, что и к субъектам [2].

Детальное знакомство с древними памятниками литья заставило задать вопрос: где, в каких местах, в каких комплексах они найдены, для чего, с какой задачей исполнялись эти шедевры. Следует обратиться к определенным документальным источникам, которые засвидетельствовали в первую очередь места их нахождения, ибо последние определяли их роль и значение в жизни древнего общества. К вышесказанному о первых находках в могильниках и крестьянских усадьбах нужно добавить, что большинство памятников объемного двухстороннего литья обнаружено именно в погребениях. Что касается плоского одностороннего литья, то о нем стало известно значительно позже, когда начались организованные археологически исследования. Первые такие изыскания провел на Гляденовском костыще (в 30 км от г. Перми) любитель древностей Н.Н. Новокрещенных еще в конце XIX века. К сожалению, раскопки велись не профессионально; подробному описанию подвергся всего один памятник, о нем будет сказано ниже, но он позволяет предполагать наличие массы аналогов, что подтвердили нынешние научные раскопки. Современные археологи исследовали скопления разновременных и разнотипных памятников на вершинах гор, в устьях пещер, в священных рощах и других культовых местах. В них найдена масса произведений плоского одностороннего литья.

Самая характерная разновидность произведений древней торевки заklючена в их образах и сюжетах. Объемная двухсторонняя металлопластика изображает птиц и зверей, которых ряд современных исследователей считает изобразительным эквивалентом реальных диких и домашних животных. Однако среди этих поделок значительное число двуглавых коньков, уток с головами лосей, фантастических трехглавых пернатых, птицевид-

ных, кстати, очень поздних, «идолов» с человеческими фигурками или личинами на груди. Заметное место в объемном двухстороннем литье отведено завезенному с Востока фантастическому персидскому божеству плодородия Сэнмурву, преображенному в уточку с хищной пастью и когтистыми лапами. Единственный экземпляр с изображением фантастического хищника предлагает отливка, в которой он показан с фасной человеческой личиной. Все фигурки этих существ снабжены трубчатыми втулками для продевания шнура при подвеске к ритуальным предметам, скорее всего, к костюмам женщин-шаманок, позднее шаманов.

Следует отметить, что объемная двухсторонняя металлопластика существовала на всех этапах культурного развития доисторического Прикамья, в итоге очень четко обозначился ее переход в декоративно-прикладное искусство. Обширный фантастический «пантеон» представлен плоскими односторонними плакетками, самые ранние их варианты предложила Ананьинская культура. Это плоские круглые пряслица. В их центрах имеются такие же круглые отверстия, обрамленные рельефными полосками. Пряслице – неперемнная часть веретена, функцию которого выражают рельефные изображения двух или четырех животных, шествующих один за другим по кругу, в направлении «посолонь» (*по солнцу – А.Д.*), аналогичном вращению веретена. Не станем опровергать их домашнее бытовое предназначение, но не забудем и об их культовой роли. Видный ученый Н.Я Марр, исследуя язык удмуртов, в главе о веретене дал примеры, которые приводят к выводу, что круглое прясло понималось как небо. Отголоски ананьинского мотива шествия зооморфных существ «посолонь» освоили Гляденовская и Ломоватовская культуры, наделенные своеобразием, продиктованным хозяйственно-бытовым и духовным укладами.

В основе ломоватовских, уже не пряслиц, а блях, присутствует все та же окружность. Но в некоторых из них уже отчетливо представлена незримая вертикаль – между фигурами прямостоящих зверей. На одних бляхах изображены, судя по лапам, лось и медведь, на других – одинаковые фигуры, вероятно, медведей. Допустимо предположить, что звери не возлежат, а вертикально стоят на плоскости, «преклоняясь» чему-то или кому-то незримому, а в некоторых бляхах – вполне очевидному. На одной круглой бля-

хе – расположенному над ними круглому отверстию, на другой, находящейся между ними – рельефной розетке. Завершая разговор о произведениях с зооморфными образами, надо отметить в них зачатки будущей композиции, а также неизбежную связь с экспозицией, о чем будет сказано ниже.

Значительную группу ломоватовской металлопластики представляют плоские прямоугольные плакетки с изображениями человекоподобных существ. В каждом из них преобладают либо антропоморфные, либо зооморфные признаки. Определенную группу образуют прорезные блихи с одиночными человекоподобными фигурками, показанными в «скрученной» перспективе, в правостороннем или левостороннем повороте. Они стоят на фантастическом звере, условно названном «ящером». Из их плеч или затылков прорастают либо лосиные, либо человеческие головки, увенчанные фасными головами лосей, за что их стали именовать человеколосями. Показанные в правостороннем и левостороннем повороте, они словно предстоят чему-то или кому-то незримому, находящемуся в центре. Вскоре этот центр обозначится в многофигурных композициях в виде фасной фигурки антропоморфного существа, которому слева и справа «предстоят» человеколоси, но об этом сюжете разговор впереди. Весьма содержательные композиции представлены плакетками с изображениями двух, четырех и семи человеколосей, стоящих или восседающих на ящере. В многочисленных отливках они подпирают только головы ящеров.

Интереснейший экземпляр представлен, к сожалению, единственной плакеткой. На ней изображена композиция из шести лосиных голов и центральной антропозооморфной фигурки, которая восседает на лосе с пышным, явно не лосиным хвостом. Позади, как бы держась за этот хвост, представлен карабкающийся медведь, а впереди – летящая птица. Под копытами фантастического лося изображены семь голов ящеров. Эта тема продолжится в ряде других, менее живописных композициях с двумя, четырьмя и семью точно такими же персонажами, «восседающими» на спинах фантастических, даже трехглавых, как в одной композиции, «конелосей». Соединив воедино все представленные композиции, нельзя не отметить числовое постоянство основных персонажей – двух, четырех и семи, «шестяующих» строго по горизонтали в на-

правлении «посолонь». Обратимся к некоторым, далеко не фольклорным источникам. Этнографические исследования засвидетельствовали, что многие северные народы делили на две половины год и земное пространство (вспомните сказку о Бабе-Яге и герое, посетившем ее неземную обитель). Надо ли убеждать, что и мы, находясь, естественно, в центре мироздания, делим его на четыре пространственные и временные координаты. Так же, до сих пор, в своей лексике мы употребляем слово «семь» и исчисляем еженедельное движение времени. Подводя некоторые итоги, отметим: упомянутые экспозиции и композиции отражают динамические аспекты бытия [3].

Одновременно с только что рассмотренными произведениями семейно-бытовой металлопластики возникают и функционируют другие, в сущности, трансцендентные композиции. Их сюжеты и образы отразили сложные универсальные общественные воззрения, сложные общественные взгляды. Отраженные в изобразительном творчестве сюжетами и образами, которые можно назвать универсально-культовыми и которые раскрыли основные аспекты общественного бытия. Все они, без исключения, предлагают единое композиционное решение, одинаковые сюжеты и образы. Вероятно, ранние произведения изображают одиночные фигурки человеколось. Они показаны в «скрученной» перспективе. В одних отливках их головы повернуты в правую сторону, в других – в левую сторону. Под ногами человеколось – обязательный «ящер», ориентированный либо «посолонь», либо в противоположную сторону. Позднее человеколось соединятся в одну композицию «предстояния» зримому или незримому центру. Впоследствии центр композиции займут фронтальные антропоморфные фигуры с трехпальными руками и трехпальными ногами, подчеркивающими былые и сохранившиеся контакты с животным миром. Так сложился один из основных вариантов металлопластики. В нем заметно ограничилось количество персонажей, значительно сократилось число сюжетов. Произошло самое главное; была доведена до нужной кондиции ритуально-обрядовая система, вероятно, уже возглавляемая шаманом. Сформировалось новое композиционное решение. Динамичную горизонталь не отменила, но подчинила себе статичная вертикаль.

Довольно ранние сюжеты представлены строго фронтальными фигурками двух или трех существ с отчетливо выраженными антропоморфными признаками. Многие из них изображают обнаженных мужчин и женщин, стоящих на «ящере». Их «обрамляют» вертикальные шнуровидные полосы, увенчанные головами лосей. Весьма занимательны композиции с изображением мужчины и женщины с младенцем. В одной из бляшек он сосет материнскую грудь. В ряде других плакеток младенец показан в центре между опекающими его родителями; отец справа, мать слева. Вероятно, заключительный вариант предлагают почти квадратные бляхи с изображением трех фасных антропоморфных равновысоких и, вероятно, однозначных существ. Однако в одной из них слева и справа от «бесполого» существа стоят две женские фигурки с обнаженными грудями. Композицию обрамляют шнуровые полосы, увенчанные головами лосей. Все рассмотренные композиции снабжены обязательным символическим «знаком» – ящером. Он показан в традиционном повороте «посолонь».

Рассмотрев выше названные сюжеты и образы, нельзя не отметить кодифицированное построение композиций, которые четко отразили статические аспекты «бытия» изображенных существ. Теперь в построении пространства доминирует единый вертикальный вектор с четко обозначенными серединой, верхом и низом, то есть настоящим, прошлым, будущим. Они отчетливо представлены фигурами существ в семи бляхах, случайно найденных в окрестностях города Чердыни. Чердынские бляхи имеют внушительные размеры (их высота около 15 см) и изображают нагих существ с антропоморфными и зооморфными признаками; их ноги заканчиваются когтистыми лапами, что говорит об ирреальном происхождении и таком же ирреальном существовании. О том, что это женщины, свидетельствуют груди. Они, в свою очередь, подчеркивают их неземное существование. Эти женоподобные существа показаны строго анфас в торжественных позах. Взгляды больших округлых глаз с четко очерченными зрачками направлены в неведомое нам пространство. Сегодня они репрезентируются нам, их зрителям, тогда как в давние времена репрезентировались участникам обрядов. Вероятно, они изображают матриархальных Богинь – матерей, которые покровительствуют

всему сущему и о которых рассказывает мифология. Доминирующее значение вертикального вектора предельно четко отразили не менее важные «детали»; явно солярные знаки на головах одних, птицы и птичьи головы на головах других. Под их ногами помещены бобер, выдра, двуглавый медведь, два паука, конек, который, как и другие, согласно народным сказаниям, был связан с нижним миром. Только в одной ранней бляхе слева и справа от женоподобного существа представлены человеколоси, а под ногами – три морды лосей, повернутые, как и у остальных животных чердынских блях, «посолонь». Кстати, любители древностей называют такие персонажи изображениями жриц или жрецов, словно забывая об их атрибутах – зооморфных ногах и крыльях.

При знакомстве с сюжетами и образами «звериного стиля» использованы труды археологов, этнографов, краеведов, филологов, хранителей музейных экспонатов. Некоторые исследователи первобытного искусства, не отрицая его культового значения, считают сюжеты и образы иллюстрациями древних легенд или изображениями реальных зверей. Однако двуглавые кони, птицы с лосиными головами, трехголовые пернатые, птица с человеческой головой свидетельствуют о других артефактах. Никто не отрицает их использования в ритуалах и обрядах, однако все же следует уточнить их конкретную функцию в обряде – прикладную или наглядно-действенную, которую, рассматривая некоторые обряды, допустимо назвать «жестовой». Продолжая разговор об обрядовой функции предметов, следует сказать, что они разновременного изготовления и разновременного применения. Сотрудница Государственного Эрмитажа Е.И. Оятева писала о химическом анализе внешне совершенно одинаковых бляшек [4]. Этот анализ показал, что они изготовлены из металлов разного химического состава. Следовательно, изготавливались и функционировали они в разное время и в различных ситуациях. Попытаемся выяснить в каких.

Обратимся к материалам современных исследований, в которых указываются местонахождения выполненных в глубокой древности изображений зверей, подробно описывается их облик. Согласно выводам авторов публикаций, можно заключить, что процессы «изготовления» зверей в живописных и пластических

формах не были религиозными актами. И совершались они не в строго означенное сакральное время. Их создание диктовалось обыденными, житейскими нуждами. Они, эти нужды, явились причиной создания подобных произведений и в позднее время, у домашнего очага, что позволило отнести их к разряду семейно-бытовой металлопластики, а культ, который диктовал их создание, назвать семейно-бытовым.

Этот культ проявился в действиях современных охотников, сохранивших пережитки древних традиций времени присваивающего хозяйства. В одном исследовании этнографов повествуется о таком «священнодействии». Хозяин семьи ушел на охоту. В определенное, к сожалению, не обозначенное автором публикации время, его супруга нарезает из бересты фигурки зверей и закрепляет их на длинной нитке, протянутой с наклоном вдоль избы. В определенный момент срезает ниточки, задерживающие зверей, и они едут вниз, в руки женщины-добытчицы. Понятно, что женщина создала то идеальное, конкретно действенное, что должно состояться у охотника-мужа. Похожий, вероятно, древнего происхождения акт наблюдали у современных охотников, кольских лопарей, которые в первый день охотничьего сезона, добыв, по их мнению, особого оленя, тут же отгораживали еловыми ветками круглую площадку, где устраивали ложе, укладывали на него добытого зверя и осуществляли другие ритуальные операции. Можно привести еще много примеров подобных ситуаций, но отметим весьма важное для нас обстоятельство. Они были бессловесными, наглядно-действенными – «жестовыми» ситуациями. Наглядно-действенная «жестовая» ситуация показательна и для выше описанного сюжета, с одним весьма значительным отличием; в ней фигурировали не реальные животные, а их изображения, одушевляемые воображением женщины. Следует отметить их кратковременное существование. Ханты и манси, убив медведя, ставили в дар к его туше объемные или силуэтные фигурки зверей и по завершении священнодействия навсегда уносили в запретное место – «город слепых богов». Кстати, позднее убитую птицу или ее металлическую фигурку стали класть на покойника.

С распадом матриархальных и становлением патриархальных общинных отношений формируется обряд. В изобразительном

творчестве закладывается стабильная композиционная система, интегрирующая разрозненные образы, бытующие в экспозиции. Одним из таких экспозиционных комплексов было Гляденовское костыще. Огромное количество находок составили груды лосиных костей и масса обыденных предметов. Особую ценность представляли металлические фигурки людей. Раскопки вел любитель древностей Н.Н. Новокрещеных, договорившись с нанятыми крестьянами платить отдельно за каждый найденный предмет. Только один сообразительный крестьянин позвал Новокрещеных осмотреть только что начатый раскоп интересного «комплекса». Это была выкладка из различных предметов, в центре которой лежала круглая серебряная бляха, а вокруг нее – наконечники стрел, небольшие ножи, явные копии настоящих ножей, несколько бусинок и другие бытовые предметы. Вся выкладка была посыпана человеческими пеплом и кусочками обуглившихся человеческих костей, покрыта сверху кусками специально разбитой керамической посуды и засыпана землей. Где трупы сжигались, неизвестно. Совокупность человеческих останков и выкладка бытовых предметов указывает, что костыще было погребальным и обрядовым комплексом. Выкладка явно предназначалась для единовременной презентации и навсегда становилась недоступной по завершении ритуала.

Особый интерес представляет центральный предмет экспозиции. На бляху напаяна фасная человеческая фигура, стоящая на фантастическом звере с раскинутыми в обе стороны руками. Перед нами сакральная композиция, а сама отливка – откровенная часть обрядовой экспозиции. Экспозиция, которая была и есть развернутым мировоззренческим комплексом. Каждый элемент экспозиции указывает на что-то значительное, исповедуемое их создателем. Таким, вероятней всего, был знаток запредельного мира – шаман. Гляденовское костыще можно считать «архитектурным» сооружением, предтечей будущих капищ, кумирен, священных рощ и храмов. В нем, словно в музее, создана экспозиция произведений с четким композиционным решением центрального сюжета и экспозиционной расстановкой вокруг него других предметов. С ними мы знакомимся выше. О них информирует своих соплеменников шаман, который переводит изобразитель-

ные (визуальные) в словесные (вербальные) тексты. Согласно древним воззрениям, вербальными священными текстами располагает только шаман. Шаман обладает бессмертием, ему доступно все мироздание. Он беседует с его насельниками, ему обо всем рассказывает их шаман. С развитием шаманизма происходят серьезные перемены в художественном творчестве. Вербальные тексты шаманских молебнов отодвинули изобразительное искусство на второй план. Оно становится предметом семейно-бытового обихода, в котором главенствуют женщины. Об этом обстоятельно свидетельствуют произведения декоративно-прикладного искусства Родановской культуры.

На рубеже V–VI веков н.э. с распадом родовых и развитием общеплеменных отношений формируются общезначимые, назовем их универсально-культовыми, обряды, которые определили формы и функции художественного творчества. Пожалуй, самые значительные перемены затронули архитектуру. В ней «исполняются» шаманские ритуалы, в которых доминируют бубен и словесные изъяснения священных образов и событий. (Круглый шаманский бубен, в зависимости от места в экспозиции шаманских камланий и мысленного пребывания шамана на участках соединяющей миры вселенной родовой реки, воспринимался и оленем, и лодкой, и птицей, и солнцем, и вселенной). Архитектура в полной мере отразила статический аспект бытия. Основным, жестким неизменным принципом становится ее структура. К сожалению, с христианизацией народов Прикамья исчезли древние кумирни. Однако, о них, их строении можно судить, обратившись к культуре народов Сибири, с которыми, кстати, общалось население Прикамья. Наиболее отчетливо храмовая структура сохранялась у кочующих племен, в частности, у эвенков. Для совершения определенного ритуала сооружался шаманский чум шэвэнчэдек, означающий «место», где происходит действие духов. Весь комплекс шэвэнчэдэк делился на три части: собственно чум, понимающийся как средний мир, и две галереи – дэрпэ и онанг – обращенные, соответственно, к востоку и западу, имитирующие дороги в верхний и нижний миры. Завершалось сооружение чума установкой родовых деревьев в среднем, верхнем и нижнем мирах. Туру-дерево среднего мира, означающее дорогу к небу, ставилось в чум

у очага вершиной в дымовое отверстие. Туру верхнего мира располагалось в конце дэрпэ корнями вверх, туру нижнего мира – в оконечности онанг корнями вниз, и в том и другом случае вершинами к среднему миру вселенной. Их дополняли два других горизонтально расположенных дерева, все так же направленных вершинами к среднему миру. Вероятно, эту модель вселенной воплощают произведения ломатовской универсально-культовой пластики.

«Картина мира» прикамских язычников имела универсальное значение в рамках создавшего ее общества [5]. Несмотря на относительную стабильность, первобытное мирозерцание было довольно подвижным. Социально догматизированные композиции, имевшие константный объем содержания воплощаемого ими обряда, не были неизменными. Обряд динамичен. В нем естественны апокрифические отклонения и вторжение фольклорных тенденций, что ведет к художественно-эстетическому размыванию догматизированных структур. Со всей наглядностью эти моменты обозначились в искусстве следующего этапа прикамской истории, связанной с развитием Родановской культуры (IX–XV веков), которая явилась переходной к средневековой культуре народов Прикамья [6].

Список литературы

1. Оборин В.А., Чагин Г.Н. Искусство Прикамья. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. – Пермь, 1988.
2. Доминяк А.В. Пермский звериный стиль. Теория эволюции. – М.: Перо, 2017.
3. Доминяк А.В. Пространство и время в первобытных культурах и искусстве Прикамья // Советское искусствознание-78, вып. 2. – М., 1979.
4. Оятева Е.И. Искусство Прикамья по материалам художественной металлической пластики. – Пермь, 2003.
5. Доминяк А.В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле. – Пермь: Книжный мир, 2010.
6. Кошаев Н.В. Искусство древней и средневековой пермской бронзы. – М., 2015.

Ивановская В.И., Москва

ОРНАМЕНТ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

Ivanovskaya V.I., Moscow

ORNAMENT IN THE SPACE OF AN ORTHODOX CHURCH

В статье приводится краткое описание основных орнаментальных мотивов и их место в общей схеме художественно-декоративного оформления православного храма с учетом особенностей их воспроизведения в том или ином контексте.

The article provides a brief description of the main ornamental motifs and their place in the general scheme of artistic and decorative design of an Orthodox church, taking into account the peculiarities of their reproduction in a particular context.

Ключевые слова: орнамент; орнамент в пространстве храма; православный храм; синтез искусств; синтез искусств в православном храме.

Keywords: ornament; ornament in the space of an Orthodox church; an Orthodox church; a synthesis of arts; a synthesis of arts in an Orthodox church.

Орнамент по праву называется одним из самых интересных и малоисследованных явлений в мировой художественной культуре. Орнамент сопровождал человека на протяжении всей жизни. Растительные, геометрические, зооморфные и другие мотивы украшали жилище человека, культовые или бытовые предметы, одежду, рукописные книги. Орнамент пронизывал всю жизнь человека, наполняя ее духовной сутью [14, с. 5]. На протяжении веков орнамент видоизменялся, принимал различные формы, но неизменно поражал воображение современников своей поэтикой и красотой линий.

Изучению орнамента, его структуре и символической семантике посвящено много научных публикаций. К числу самых известных современных авторитетов в этой области принадлежат Ю.Я. Герчук [5], Л.П. Светлова, Я. Чернихов, Н.П. Бесчастнов [2], Т.М. Соколова, Л.М. Буткевич. Мир народной культуры изучали В.Б. Кошаев [10], Н.Т. Климова [9], затрагивала тему орнамента в церковном искусстве В.Б. Казарина [8]. основополагающее значение имеют также исследования апологетов XIX столетия, таких

как В.И. Бутовский, Ф.Я. Буслаев, А.И. Успенский, Ф.Ф. Львов, Н.Н. Соболев. Каждый из перечисленных авторов вносил неоценимый вклад в изучение особенностей построения, композиции, мотивов, семантики и символики русского орнамента.

Сегодня изучение орнамента, а также и его применение, не представляется таким уж интересным для большинства молодых архитекторов, художников и дизайнеров. Возможно, в области современной городской инфраструктуры, рекламе, при создании общественных или жилых пространств орнамент и не востребован, но до сих пор существует та область, где знание и умение применять орнаментально-декоративное искусство не просто необходимо, а жизненно важно.

Декоративное убранство храма, его орнаментальное украшение – это не свободный полет фантазии художника, оно исходит из контекста богослужения, визуальной интерпретации текстов, при использовании устоявшихся веками композиционных схем и цветовой семантики. Лишь понимая назначение каждого предмета в пространстве храма, правильно определяя назначение тех или иных сюжетных композиций, можно в полной мере раскрыть семантику орнамента в пространстве православного храма.

Виды, мотивы и элементы орнамента, применяющиеся в декоре храма, чаще всего имеют прямое отношение к цитатам из Библии и других агиографических источников. Богословская трактовка орнамента, а в русском православном храме это, как правило, растительный орнамент, основывается на толковании образа Райского сада. Еще в книге Бытия сказано *«И насади Господь Бог рай во Едеме на востоцех, и введе тамо человека, егоже созда»* (Быт, 2:8). В том саду произрастали всевозможные деревья, кусты и травы. Изгнанные из Рая Адам и Ева лишились права наслаждаться красотами Райского сада. Лишь с приходом в наш мир Господа нашего Иисуса Христа, достижение Райских кущ стало возможно. Именно поэтому все пространство православного храма (и экстерьер, и интерьер) и любой предмет в нем, становятся незримо связаны с раскрытием темы Райского сада и грядущего блаженства по его достижению.

По мнению архимандрита Макария (Веретенникова), одним из основных образов, использующихся в гимнографии, и как следствие, в зрительном отображении в орнаменте – это символ

Древа Жизни, Крестного дерева, как символ спасения через веру Христову. Уже в эпоху раннего христианства этот образ становится достаточно широко распространенным и чаще всего встречается в оформлении элементов, требующих центральной композиционной доминанты. Именно вокруг Древа развивается основное действие, и здесь находит место аллегорическое восприятие Древа жизни как образ Спасителя. «Апостол Карп, один от семидесяти, проповедовал: *“Яко садоделатель изряден, показал еси людем Животное Древо, от Негоже ядый, жив будет... во веки”*. В службе преподобному Ферапонту Можайскому называется подлинный Садовник райского сада – *“Всеблагий Вертоградарь, Христос”*» [11].

Производными элементами от Древа жизни в украшении храма становятся его ветви, листья, плоды. Последовательное чередование каждой детали, или ритмически построенная линия, состоящая из одних листьев (или перемежающихся с плодами или цветами) и создает так называемый эффект орнаментального обрамления. Вольная трактовка мастера претворяет эти элементы или в линейный орнамент, вязь, или складывается в сложную симметричную или центрическую композицию, покрывающую большую поверхность, например, своды храма.

В орнаментальном декоре находит свое место и изображение виноградной лозы, являющейся в христианской культуре символом Причастия. *«Пребудьте во Мне, и Я в вас. Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне»* (Ин. 15:4). В русском искусстве виноградная лоза, а также ее производный образ – хмель, становится основой для создания самых больших разновариантных композиций. Отдельные элементы – виноградные гроздья, шишки хмеля, листья, жгутики, все они являются прообразом темы Спасения через Причастие.

Образ крины, или лилии (бутона с острыми краями лепестков), также довольно часто встречающийся элемент. *«Якоже крин, в мысленных удолиих процветше, Божественныя вони вся наполняете»* [11]. Доподлинно не известно, выращивали ли в монастырях лилии и имели ли представление древние мастера о том, как выглядит цветок. Однако, уже в самых ранних росписях,

выполненных, например, в Софийском соборе в Великом Новгороде, встречаются цветочные элементы похожие на лилии. Все ювелирное искусство XIV–XVII веков представляет собой яркий пример использования образа лилии в орнаментальных композициях. Сегодня в литературе, посвященной украшению храмов цветами, встречаются противоречивые высказывания на тему того, является ли лилия «богородичным» цветком. Пришедшее из европейской практики почитание лилии считается неверным и потому многими флористами при украшении храма к празднику Богородицы отдается предпочтение розам.

Реже всего в русском орнаменте встречаются такие элементы, как масличная или пальмовая ветвь, кедры, терновник. Предположительно, их изображения появлялись лишь в отдельных случаях и скорее свидетельствуют о влиянии восточнохристианской традиции.

Из века в век русский орнамент постоянно наполнялся новыми символами и образами, искусно вплетаемыми в общую композиционную схему. В XVI–XVII веках с проникновением «латинщины» в декоративное оформление православного храма проникают символы и знаки Страстей Христовых (крест, гвозди, копьё, клещи, чаша). В этот же период русские мастера знакомятся с образцами «флемской» объемной, а не плоскостной резьбы. Ориентация на западные образцы и стили в синодальный период вводит моду на орнамент с акантовыми листьями, барочными розетками и завитушками, геометрическим узором. Использование розеток в орнаменте, возможно, было тесно связано с народной культурой, в которой еще не отжили традиции так называемых «соляных» знаков. Предположительно, именно поэтому до петровской эпохи розетки не использовались в декоре храма столь широко.

Каждый из вновь появившихся элементов обогащает язык общего декоративного повествования. Но, что важно подчеркнуть, именно орнаментальная вязь, построенная на сложном сочетании бутонов, кринов, виноградных лоз, шишек хмеля, тугих завитков (как гороховые жгутики) становится для православного храма наиболее характерной.

Сегодня невозможно с уверенностью судить о том, придерживались ли художники какой-то определенной схемы или «рабочей

карты», по которой определяли место для расположения орнаментальной вязи. Декоративное украшение храма XII–XIV веков отличалось от украшения храма XV–XVII веков и, тем более, не походило на художественную систему в храме XVIII или, например, второй половины XIX – начала XX века. Более того, для каждого конкретного памятника характера только ему свойственная система орнамента, использующая общеизвестные элементы и мотивы, но, тем не менее, индивидуальная. Объединять, анализировать и попытаться вывести стройную логическую систему, по которой строится декоративное убранство храма, представляется довольно сложным, так как любой отличающийся от системы образец эту систему нарушит. Тем не менее, проводя первоначальный визуальный анализ памятников архитектуры и их декоративного убранства, можно выявить некоторые основные принципы, которым следовали мастера.

Фасад храма. С одной стороны, храм на протяжении всего периода Древней и средневековой Руси выражает идею крепости, «корабля спасения», стены, окружающей Горный Иерусалим. Такое отношение к архитектуре было продиктовано политическими предпосылками, когда важно было сохранить обороноспособность и укрыть в своих стенах жителей от захватчиков. Стены храмов были выполнены из толстых каменных блоков, которые не пригодны для резьбы (исключением стали храмы Владимиро-Суздальского княжества, где широко применялась белокаменная резьба из известняка).

С момента образования Московского государства, восприятие храма как крепости стало присуще в основном монастырским постройкам, причем эту функцию большее на себя уже взяли монастырские стены, а не сам храм.

Со второй половины XVI столетия формируется взгляд на храм как на образ Горнего Иерусалима, Райского сада. Образ Райского сада отчетливо прослеживается в самом характере оформления куполов (Собор Василия Блаженного в Москве) [6], фасадов, богато украшенных изразцами (церковь Ильи Пророка в Ярославле).

Проникновение на русскую почву униатских и католических философских воззрений через Малороссию, Речь Посполитую

привело к изменению всей структуры русской орнаментики. Барочные картуши, акантовые листья становятся неотъемлемой частью обрамления главного входа в храм, оконных проемов (Церковь Знамения в Дубровицах, церковь Покрова в Филях, церковь Архангела Михаила «Меньшикова башня» в Москве). Позднее их сменяют классицистические портики с акантовыми листьями, иониками и геометрическими узорами. Увлеченные полихромной красотой храмов XVI–XVII веков, архитекторы второй половины XIX столетия стремятся превзойти древних мастеров по количеству декоративных элементов, росписей и мозаик.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что фасад православного храма (его декоративное убранство или его отсутствие) в полной мере отражал те политические, экономические и культурные веяния, что господствовали в стране – регионе – городе.

1. Строгой регламентации по подбору декоративных мотивов как такого могло не существовать, ведь каждый новый элемент мог виртуозно вписываться в богословскую программу и, тем самым, принимался как закономерное эволюционное развитие, а не противоречие основам русского православия.

2. Обилие декоративных элементов (резьба по камню, изразцы, росписи, мозаики, даже сложность кирпичной кладки) свидетельствовало о достаточном финансовом благополучии прихода или о наличии состоятельного ктитора.

3. Как такого орнамента на фасадах храмов не существовало. За редким исключением – белокаменной резьбой, фасады декорировались за счет разности глубины кирпичной кладки, наличия декоративных вставок (самостоятельных композиционных элементов), покраски фасада и отдельных элементов в разные цвета. При этом каждый элемент декора строго подчинялся архитектуре – плоскости, линии, обозначая стыки углов, конструктивные особенности. В некоторых случаях зодчий фасада храма делил орнаментальными поясами, чтобы указать на наличие в храме второго этажа, как, например, это видно на памятниках Владимиро-Суздальской Руси.

4. Орнамент на фасаде храма выполняется либо из того же материала, что и сам храм (кирпичная кладка разными способами, деревянные подзоры) или из материала, близкого по своим

своим свойствам строительному материалу (глиняные изразцы, каменные или стеклообразные кусочки смальты).

Росписи храма. Более свободно орнамент «чувствовал» себя во внутреннем пространстве храма. В отличие от экстерьера интерьер храма всегда был призван поразить богатством своей художественной отделки. Даже при кажущейся простоте и воздушности росписей эпохи ампира, на стенах присутствуют декоративные гирлянды, живописные сетки, виньетки и т.п.

Орнамент в росписях оказывается соподчиненным, служит обрамлением живописным композициям. Художественно-декоративное оформление стен является живой иллюстрацией евангельской истории (сцены из жизни Христа, Богородицы, святых, которым посвящен храм), поучений и назиданий (притчи, заповеди блаженства), современной истории (обретение мощей святых, вселенские соборы, встречи местночтимых икон). В росписях первоначально определялась структура живописных композиций (богословская программа), и лишь затем она дополнялась декоративным обрамлением.

Примечательно, что плотность размещения сюжетных композиций напрямую влияла на объем использования орнаментальных мотивов. Плотное расположение сюжетов по регистрам на стенах не оставляло место орнаменту, который мог вписываться в промежутки между медальонами (подпружные арки Софии Киевской), в оконных проемах (Успенский собор во Владимире), дверные проемы (Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме).

В XVII веке, с организацией работ Оружейных мастерских, появляется понятие «мелкотравчатый узор». Проникнув в иконопись из ювелирного искусства, мелкотравчатый узор появляется и в росписях: богато украшенные парчовые одежды, архитектурные элементы с довольно вычурными формами. Фактически орнамент проникает в саму живопись, а не только обрамляет ее.

Новое слово в принципах декоративного убранства было сказано в петровскую эпоху, изменившую как отношение к храму в целом, так и к системе живописного, декоративного убранства в частности. Как уже говорилось, выше, орнамент стал иллюзорной «рамой» для отдельно расположенных на плоскости стены «картин». Даже плоскостной декоративизм второй половины XIX сто-

летия не нарушил данной связи картина-орнамент. По мнению Э.В. Пастон, изучающей творчество В.М. Васнецова и его росписей в Кирилловской церкви, плоскостной орнамент выгодно подчеркивал материалистическую (академическую) живопись.

Иконостас. Иконостас в храме является важнейшим смысловым и композиционным акцентом, на котором концентрируется все внимание верующего с момента его входа в пространство храма. В разные эпохи конструкция, архитектоника, художественные приемы, стилевые решения иконостасов отличались. Неизменным оставалось наличие растительного орнамента на конструктивных элементах, «обрамляющих» иконные образы.

Сохранившиеся до нашего времени элементы старого тяблового иконостаса (церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде), или открытый фрагмент иконостаса (Богородицерождественский собор в Суздале) дают понимание как выглядел орнамент в XII–XIV веках. Тонкие волнообразные линии наподобие стелющегося вьюна с зелеными, красными листьями и кринами протягивались по всей длине горизонтальной балки. Позднее иконостасы стали закрывать басменными накладками с плоским прокатным орнаментом. Наибольшую пышность достигает орнамент со второй половины XVI – в XVII веке, с распространением по областям образцов «флемской» объемной резьбы.

Наибольшей чистоты и локальности форм, с минимальным использованием орнамента, иконостас достигает в эпоху классицизма и ампира. Особенностью становится создание пространственной архитектурной композиции с портиками, колоннами, антаблементом. Дальнейшие декоративные изыски в иконостасе полностью подчиняются либо реминисценциям древних иконостасов (Покровский собор Марфо-Мариинской обители в Москве), либо архитектурной простоте первых христианских мраморных иконостасов (Никольский морской собор в Кронштадте), либо орнаментальному изобилию по образцу XVI–XVII веков (Храм Спаса-на-крови в Санкт-Петербурге).

Подводя итог, необходимо отметить, что тема орнамента в пространстве православного храма сегодня практически не затронута. Каждый памятник – это уникальное явление, отражение философских идей и культурных задач. Затрагивая тему орнамен-

та, в храме исследователям еще предстоит многое открыть: насколько тесно связан орнамент с чужеземными традициями, присутствуют ли элементы народного творчества в украшении храма, насколько менялась символика элемента в зависимости от богословской трактовки времени.

Список литературы

1. Андреева А.В. Слово и литургическое действие в структуре иконографии религиозной живописи храмов Москвы. Храм – единый ансамбль искусств // Мир современной науки. 2012. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovo-i-liturgicheskoe-deystvie-v-strukture-ikonografii-religioznoj-zhivopisi-hramov-moskvy-hram-edinyu-ansambl-iskusstv> (дата обращения: 16.09.2021).

2. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента. – М.: Владос, 2010. – 335 с.

3. Буткевич Л.М. История орнамента. – М.: Владос, 2010. – 267 с.

4. Волошина Л.А., Орлова М.А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII – начало XVI века // Традиционное прикладное искусство и образование. 2020, № 4 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/m-a-orlova-ornament-v-monumentalnoy-zhivopisi-drevney-rusi-konets-xiii-nachalo-xvi-veka> (дата обращения: 14.09.2021).

5. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Галарт, 1998. – 328.

6. Заграевский С.В. Цветовые решения глав древнерусских храмов. В сб.: Архитектор. Город. Время. Материалы ежегодной международной научно-практической конференции (Великий Новгород – Санкт-Петербург). Вып. XVII. – СПб, 2014. С. 24–36.

7. Ивановская В.И. О структуре русского орнамента // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Сб. научных трудов МГХПУ им. С.Г. Строганова. – М., 2007. №1. – С. 8–15.

8. Казарина В.Б. Древнерусская орнаментика на подвесных пеленах XVI века. – СПб: КультИнформПресс, 2014. – 224 с.

9. Климова Н.Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. – М.: Изобразительное искусство, 1993. – 224 с.

10. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве. – М.: Владос, 2006. – 120 с.

11. Макарий (Веретенников), архимандрит Райский сад и его насаждения / Электронный ресурс: https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Verettennikov/rajskij-sad-i-ego-nasazhdenija/ (дата обращения: 14.09.2021).

12. Орлова М.А. Об орнаментальных композициях в росписи Рождественского собора в Суздале 1230–1233 годов // Искусствознание. 2019.

№3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-ornamentalnyh-kompozitsiyah-v-rospisi-rozhdestvenskogo-sobora-v-suzdale-1230-1233-godov> (дата обращения: 14.09.2021).

13. Сулова Р.А. Символика и геометрия подкупольного архитектурно-декоративного мотива эпохи Ивана Грозного // Культурная жизнь Юга России. 2020. №3 (78). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-i-geometriya-podkupalnogo-arhitekturno-dekorativnogo-motiva-epohi-ivana-groznogo> (дата обращения: 16.09.2021).

14. Успенский А.И. Древнерусский буквенный орнамент. – М., 1911.

15. Черный В.Д. Цвет в каменной архитектуре древней Руси // Артикульт. 2019. № 4 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-v-kamennoy-arhitekture-drevney-rusi> (дата обращения: 16.09.2021).

о. Алипий (Кожухов В.В.), Пермь

СВЯТОЙ ПРАВЕДНЫЙ СИМЕОН ВЕРХОТУРСКИЙ – ПОКРОВИТЕЛЬ УРАЛЬСКОЙ ЗЕМЛИ. ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА

Father Alipiy (V.V. Kozhukhov), Perm

SAINT RIGHTEOUS SIMEON OF VERKHOTURYE – PATRON SAINT OF THE URALS. ICONOGRAPHY OF THE IMAGE

Праведный Симеон для Урала и Сибири такой же значимый святой, как Сергей Радонежский в Москве или Серафим Саровский в Дивеево. Хотя подвиги преподобных стоят несравненно выше скромной жизни простого праведника, но для русской души каждый святой по своему значителен и любим не меньше других.

The righteous Simeon is as important to the Urals and Siberia as Sergius of Radonezh in Moscow or Seraphim of Sarov in Diveevo. Although the exploits of the saints are incomparably higher than the modest life of a simple righteous man, for the Russian soul, each saint is significant in his own way and is loved no less than others.

Ключевые слова: Русская православная церковь, иконография святого, нетленные мощи.

Keywords: Russian Orthodox Church, iconography of the saint, imperishable relics.

За годы творчества наша мастерская неоднократно обращалась к написанию икон святого угодника Божия Симеона Верхотурского, образы которого теперь украшают многие дома и храмы Сибири и Среднего Урала. Это один из самых известных и почитаемых святых нашего края. К раке с мощами святого в Крестовоздвиженский храм Свято-Николаевского Верхотурского мужского монастыря совершаются паломнические поездки со всей России. Во многих храмах святой пребывает частицей своих нетленных мощей. Это один из особых святых, не облеченный священным саном и монашеским званием, простой неприметный человек.

Чем же замечателен этот святой, сведений о жизни и подвигах которого практически не осталось, но имеются многочисленные свидетельства его посмертных чудес и исцелений, которые и сейчас Милостью Божией не прекращаются от его святых мощей. Как мог угодить Богу этот незаметный при жизни человек, чье имя было забыто современниками, и как стяжал такую милость Божию, что благодать сохранила его тело нетленным. Эту тайну знает только Творец всего сущего, а мы смиренно можем просить помощи и заступничества у святого угодника.

Сведения о жизни Симеона очень краткие и известны только из его жития, составленного в конце XVII века на основе рассказов его современников – «Повесть известная и свидетельствованная о проявлении честных мощей и отчасти сказание о чудесах святого и праведнаго Симеона, новаго сибирскаго чудотворца». Составил эту повесть митрополит Тобольский и Сибирский Игнатий после того, как освидетельствовал в 1695 году обретенные мощи праведника. Именно это творение и является литературным источником иконографии святого.

Согласно житию, Симеон родился в знатной боярской семье в Европейской России. После смерти родителей в Смутное время пришёл на Урал и сначала поселился в Верхотурье. В 1620 году перебрался в село Меркушино (около 53 км от Верхотурья). Именно в Меркушине и его окрестностях он провёл большую часть жизни, скрывая своё происхождение. Главной чертой его христианского подвига было «социальное опрощение». Возможно, он явил собой новый тип святости, но подобный подвиг можно считать и юродством Христа ради. Известно, что юродивые

очень почитались на Руси. Подвиг юродства заключается в выходе из социума и стяжание поношений ради приобретения особых добродетелей и Божией Благодати по слову апостола Павла в послании к Коринфянам: «Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас, спасаемых, – сила Божия». (1 Кор. 1–18). Подвиг юродства очень непростой и требует на самом деле высочайшей премудрости.

В селе святой посещал местную деревянную церковь святого Архангела Михаила. В десяти верстах от Меркушина, на берегу реки Туры, Симеон летом уединялся для молитвы, добывая себе пропитание рыбной ловлей. Зимой он занимался пошивом шуб для крестьян в сёлах Верхотурского уезда. Отличался нестяжанием, и чтобы не получать платы, оставлял одежду недошитой и уходил из села. Проповедовал покорность и ещё при жизни заслужил подвижничеством и честностью славу праведного. Вёл проповедь христианства среди вогулов. Скончался в Меркушине в 1642 году и был похоронен на кладбище при церкви.

В 1692 году, спустя 50 лет после кончины святого, жители села Меркушинского чудесным образом обрели открывшееся нетленное тело праведника, имя которого они забыли. Вскоре от явившихся мощей стали совершаться многочисленные исцеления, многие из которых были документально засвидетельствованы. По освидетельствованию мощей митрополитом Игнатием, они были объявлены нетленными и перенесены в Михайловскую Церковь села Меркушино.

12 сентября 1704 года мощи Симеона из Меркушина с разрешения митрополита Филофея были перенесены в Николаевский монастырь города Верхотурье, где их поместили в монастырской церкви у правого клироса

Мощи святого привлекали в монастырь многочисленных паломников, число которых в начале XX века достигало 60 000 человек в год. В связи с этим в 1913 году в Николаевском монастыре был построен Крестовоздвиженский собор, рассчитанный на 8–10 тысяч человек.

После революции 1917 года мощи святого постигли злоключения. Долгое время они хранились в Уральском антирелигиозном музее, располагавшемся в Екатеринбурге в Ипатьевском до-

ме, а затем в запасниках Областного краеведческого музея, где они хранились как «экспонат № 12125».

11 апреля 1989 года мощи вернули Русской православной церкви и поместили в Свердловском храме Спаса Всемилостивого. Основную часть святых мощей 25 сентября 1992 года перенесли в Верхотурский Николаевский монастырь в отреставрированный и вновь освященный Крестовоздвиженский собор.

Как мы уже говорили, святой Симеон один из самых почитаемых святых на Уральской земле. В каждом доме, где молятся и почитают Бога, есть его святые образы. О них нам и надо сейчас поговорить.

Иконография Праведного Симеона сформировалась довольно поздно в XVII веке и не отличается большим разнообразием. Известны два варианта извода личного изображения святого. Это праведный Симеон, стоящий у реки в молитве пред Господом и второй, менее распространенный, это праведный Симеон, стоящий в паре со святителем Николаем. Известны и отдельные иконы с изображением святого. Современные иконописцы пишут образ святого в византийской и древнерусской стилистике. Также образы академического письма, более характерные для поздней монументальной живописи. По большей части это поясные и ростовые иконы. Так же активно тиражируется и самый распространенный извод с праведным Симеоном, стоящим у реки (в пустыне).

В Житии мы не находим описаний внешнего облика святого. Не осталось и каких-либо портретов, и рисунков. Поэтому образ святого складывался по свидетельствам его современников, а также по посмертным явлениям святого. Имя и внешность Симеона Верхотурского стали известны благодаря видению святого во сне иеродиакону Никифору Амвросиеву. Образ святого – это традиционное для иконописи изображение молодого человека средних лет, то есть того возраста, до которого дожил угодник Божий согласно его житию (35 лет). На иконах с его изображением мы видим спокойное открытое лицо с небольшой прямой редкой бородой и не длинными убранными в прямой пробор волосами. Поскольку святой на большинстве икон предстоит в молитве пред Господом, он изображается без головного убора. Одет святой в обычную для простолюдинов того времени одежду – короткий по

колени кафтан, препоясанный веревкой. Кафтан, как правило, на иконах синего (близко к черному) цвета. На ногах часто лапти или онучи и стянутая веревками намотка. В «Иконописном Подлиннике» под 16 апреля значится: «Святой и праведный Симеон Меркушинский и Верхотурский, иже в Сибири новый чудотворец; подобием рус, брада и власы на главе аки Козьмы Безсребренника; ризы на нем просты, русския».

В целом перед нами предстает иконографический тип юродивого. Согласно сложившейся традиции, подобные святые, даже если и имели некогда священный сан или монашеский подстриг, изображались в мирской одежде, характерной для времени их жизни или вовсе без оной. Часто в руках у них изображались особые атрибуты – кочерга, кочан капусты и другие взятые из жития святого. Часто юродивый изображался на фоне местности, на которой он проходил свое жизненное поприще.

Наиболее часто встречающийся извод иконы святого в целом, вполне традиционный. Святой изображен в рост и в три четверти и обращен к Господу, образ которого находится в левом верхнем углу иконы. Правая рука прижата к груди в жесте смирения и молитвы.левой рукой святой держит развернутый свиток с текстом, в котором значится: «Молю вас братия – внемлите себе. Имейте страх Божий и чистоту душевную». Этот духовный призыв святого к внимательной благочестивой жизни мы находим на всех образах, имеющих развернутый свиток. Разнообразия в надписях не наблюдается. Все расположение фигуры святого показывает его кроткий и смиренный нрав и углубление в молитву. Святой стоит у реки, которая пересекает икону по диагонали и организует формат иконы таким образом, что святой находится на противоположном берегу от храма, еще одного элемента композиции, подчеркивая этим его уединенный образ жизни. Расположение храма на иконах варьируется по композиции.

Господь в левом верхнем углу иконы изображается чаще всего восседающим на облаке в окружении лучей Славы, достигающих до святого, на манер западных изображений, эпохи ренессанса. Реже делается облачная мандорла, в полуакадемической манере. Конечно, здесь мы видим утрату большого стиля и уже вполне воцерковленные барочные заимствования.

Храм, который мы видим на иконе, – это образ Крестовоздвиженского собора в Верхотурье, где в настоящее время покоятся мощи святого. Реализм в изображении храма часто не соблюдается. Чаще это собирательный образ Церкви Христовой, чьим верным чадо до конца своих дней оставался угодник Божий.

Вторым планом на иконе мы видим близкий нашему сердцу лесной уральский пейзаж, изображаемый на подобных образах, как правило, схематично. Лес – это символ русской пустыни и безмолвия, которое помогает в стяжание умной молитвы. Рядом со святым изображаются высокая сосна и прибрежный камень – географическое место уединения святого, находящееся близ Меркушино вниз по берегу реки. Это место почитается и посещается православными паломниками и по сей день.

Образ текущей воды часто встречается на иконах. Она часто символизирует «Живую воду» учения Христова. «Всяк пияй от воды сея, вжаждется паки: а иже пиет от воды, юже. Аз дам ему, не вжаждется вовеки: но вода, юже (Аз) дам ему, будет в нем источник воды текущая в живот вечный», – читаем мы в Евангелии от Иоанна слова Христа к самарянке (Ин, 4:13). На иконе св. Симеона представлен образ реки Туры, на берегу которой святой уединился для молитвы и дел благочестия. Река служила для него источником пропитания. Святой ловил рыбу и делал это особым способом, характерным для жителей тех мест. Часть реки у берега перегораживалась плетеной загородкой. Образовывался искусственный залив, в котором останавливалась отдыхать и кормиться рыба, так как река имеет быстрое течение. В этом месте и ловил рыбу святой угодник, что получило отражение в иконографии святого. В большинстве случаев святой изображается на иконе дважды. Один раз в центре или с краю берется основная ростовая фигура святого. Второй раз святой сидит с удочкой на берегу реки. При этом соблюдается значимость масштабов. Центральная фигура значительно крупнее, чем фигура праведника за рыбалкой. Композиция может различаться по месту нахождения рыбающего святого (правый левый берег). На некоторых иконах, за неимением места или малости иконы, изображают только рыболовные принадлежности.

Как мы знаем, иконы, на которых в дополнении к личному образу святого, вторым планом дописываются храм, пейзаж или узнаваемое место, которые полнее раскрывают характер подвига

святого, называют иконами «места» или иконами «основания». Подобную иконографию имеют Преподобные Антоний Римлянин, Макарий Унженский Желтоводский, Герасим Иорданский и другие. Близкой к подобной иконографии, является Иоанн Предтеча в пустыне (или Ангел Пустыни). Конечно элементы второго плана, которыми дополняется и раскрывается образ, не являются необходимыми для молитвы. Они усложняют композицию и отвлекают внимание от главного. Чем позже по происхождению икона, тем более она перегружена второстепенными деталями, поэтому иконы с подобной иконографией в основном появляются с XVI века. Это эпоха Макарьевской иконографии.

Часто подобные изводы происходят от одного из клейм, содержащихся на житийной иконе святого. Так, из образа Преподобного Сергия с житием выделились сюжеты «Благословление на брань Дмитрия Донского», «Явление Преподобному Сергию Пресвятой Богородицы», которые потом стали самостоятельными изводами. На житийных иконах Праведного, в качестве средника, мы видим чаще всего нашу икону с пейзажем.

Иконы Праведного Симеона рассмотренной нами иконографии встречаются повсеместно и отличаются различным уровнем художественного достоинства и по размеру. Их писали в иконописных мастерских Верхотурья, Екатеринбург, Невьянска, Перми – от иконки простого легкого письма величиной с ладонь, до величественных монументальных образов с чеканным золотым фоном. Большинство икон имеют холодный колорит, обусловленный синим фоном, синей водой реки, в сочетании с белым храмом и холодной зеленью лесной чащи. Этот колорит сохраняется на большинстве икон. Меняется лишь техника письма, наличие чеканного фона и другое. Поэтому этот извод иконы святого можно считать основным и единственным образом по значимости и распространению.

Подобные образы издавались в полиграфическом варианте в типографии. Появились иконы и в чеканных окладах фабричного производства, что свидетельствует о глубоком почитании святого в Уральском регионе.

Образ Праведного Симеона, стоящего у реки, во всех иконографических деталях воспроизводится и в монументальных росписях. Большей частью они выполнены в академической манере живописи. Есть варианты фронтального изображения фигуры Праведного.

Известны иконы святого с житийными клеймами. Литературной основой для их создания служит полное житие святого. В целом состав клейм вполне традиционен. В него входят сцены с благочестивыми подвигами и деяниями святого, сцена поучения основам веры вогулов, сцены посмертных чудес и исцелений, сцены обретения и прославления мощей святого. Такие иконы встречаются как в живописном, так и в полиграфическом вариантах.

Еще один часто встречающийся извод – это совместное изображение Праведного Симеона со святителем Николаем на фоне Крестовоздвиженского храма Свято-Николаевского Верхотурского монастыря. Смысл этого изображения понятен. Ведь мощи святого покоятся в монастыре, который посвящен святителю Николаю. Это образ двух великих подвижников, один из которых прославлен в чине Святителей и почитается всей вселенской православной церковью, а другой мало кому известный при жизни праведник, просиявший как звезда на небосклоне уральских святых и прославленный самим Господом.

Чем же объяснить небольшое разнообразие иконографических образов святого? Нам думается, что: 1) это максимальное раскрытие духовного образа святого в одной иконографической схеме, 2) ограниченный ореол активного почитания святого; он включает в основном Средний Урал и Сибирь. 3) максимальное насыщение «рынка» подобными образами и их воцерковление, соответствие образа «Праведный Симеон у реки» тогдашним вкусам верующих.

К Верхотурскому праведнику ежедневно приходят тысячи богомольцев. О его почитании свидетельствуют три праздника в богослужебном календаре, ему посвященные (31/18 декабря – обретение мощей (1694), 25/12 мая – второе обретение мощей (1989), 25/12 сентября – перенесение мощей (1704).

В его честь возводятся храмы. В селе Меркушино храм был построен в 1886 году над местом, где обрелись его мощи. В настоящее время этот храм восстановлен после разрушения в советское время. Можно отметить Кафедральный Собор в Челябинске, возрожденный храм в Златоусте, в Снежинске; Симеоно-Верхотурский храм города Уфы; храмы в Перми и Соликамске; Свято-Симеоновская школа в Екатеринбурге, в селе Колюткино, в пос. Обухово; Новый храм в Приобье; строящийся храм в Москве

(Патриаршее подворье в Марьино). В них имеются росписи, мозаики и иконы, сделанные современными иконописцами.

Праведный Симеон для Урала и Сибири такой же значимый святой, как Сергей Радонежский в Москве или Серафим Саровский в Дивеево. Хотя подвиги преподобных стоят несравненно выше скромной жизни простого праведника, но для русской души каждый святой по-своему значителен и любим не меньше других. Аминь.

Карцева У.В., Пермь

МЕСТНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАМНЕРЕЗОВ ПРИКАМЬЯ

Рук. А.П. Крохалева

Kartseva U.V., Perm

LOCAL TRADITIONS IN THE WORKS OF KAMA STONE CARVERS

Supervisor A.P. Krohaleva

Художественная резьба по мягкому поделочному камню – один из традиционных уникальных промыслов Прикамья и Урала. Наша работа посвящена исследованию камнерезного искусства в Прикамье, его истории, мастерам, специфике тем, приёмам и технологии создания, а также его современному состоянию. Наиболее известными пермскими камнерезами являются А.М. Овчинников, Ф.П. Овчинникова, Т.А. Овчинникова, А.В. Овчинников, В.В. Гнатюк, С.О. Нечаев, С.С. Кривощёков, А.И. Шадрин, Г.М. Ковалёв. Это настоящие мастера своего дела.

Artistic carving of soft ornamental stone is one of the traditional unique crafts of the Kama region and the Urals. Our work is devoted to the study of stone carving art in the Kama region, its history, masters, specific themes, techniques and technology of creation, as well as its current state. The most famous Perm stone-carvers are A.M. Ovchinnikov, F.P. Ovchinnikova, T.A. Ovchinnikova, A.V. Ovchinnikov, V.V. Gnatiuk, S.O. Nechaev, S.S. Krivoshchekov, A.I. Shadrin, and G.M. Kovalev. These are true masters of their craft.

Ключевые слова: камнерезное искусство Прикамья, уральские камни, камнерезный промысел, художники-камнерезы.

Keywords: stone-cutting art of the Kama region, Ural stones, stone-cutting crafts, stone-cutting artists.

Уральский камень – это визитная карточка нашей территории. А камень селенит, разновидность гипса, минерал с шелковистым блеском и красивым переливчатым эффектом на полированной поверхности – тоже важная часть истории и культуры Прикамья.

История камнерезного промысла в Прикамье началась давно. Она начиналась с семейного промысла. Крестьяне, ремесленники вырезали фигурки из подручного материала, а селенит был очень доступным камнем. Сбыт изделий осуществлялся на местных ярмарках, доход был небольшим. Однако пермское земство, радевшее за местный промысел, пригласило именитых мастеров фабрики Фаберже. Это мастера Семериков и Кремлев. Они создали в Пермском крае камнерезные школы, которые назывались «курсами профессиональной подготовки по камнерезному делу». В 1892 году в д. Сходской из нескольких семей образовались кустарные мастерские во главе с екатеринбургскими предпринимателями А.В. Свечниковым и Ф.И. Субботиным. В конце XIX – начала XX века камнерезный промысел получил широкую известность, в середине 1950-х годов стал знаменитым на всю страну, а в 1970–1980-е годы – на весь мир. Дело, начатое отцами, продолжали дети, внуки, правнуки.

Сегодня из того, что просто лежит под ногами, художники из династии Овчинниковых создают произведения искусства. В селе Красный Ясыл они считаются «патриархами» камнерезного дела. Овчинниковым удалось доказать возможность использования мягких пород камней в широком диапазоне жанрового разнообразия – от декоративных предметов и небольших фигурок до крупной станковой скульптуры.

Во второй половине 1950-х годов в СССР начался новый этап в развитии художественной промышленности и декоративного искусства. Время выработало тот пластический язык, который стал называться «современным стилем». Изменились взгляды на эстетику и на такие художественные категории, как форма, пластика, цвет, а обобщенность перестала отождествляться с формализмом. Появились новые задачи и возможности, перед скульпторами-резчиками открылось широкое поле деятельности [2].

Анатолий Моисеевич Овчинников родился и вырос в древнем селе Красный Ясыл. В этих местах есть все нужное для расцвета

камнерезного промысла. Анатолий Овчинников – потомственный камнерез: его мать, Вера Федоровна, работала в местной артели мастером-резчиком. Жена Анатолия Моисеевича, Фаина Павловна родилась в с. Калинино Пермской области. Она пришла на комбинат «Уральский камнерез» в 1958 году после окончания Кунгурской камнерезной школы и начала работать мастером-резчиком. В 1961 году вышла замуж за Анатолия Овчинникова, многому у него научилась и вскоре сама стала работать художником, создавать авторские модели для поточной продукции предприятия [3].

Дочь Татьяна Анатольевна Овчинникова – художник-камнерез, график, художник текстильной пластики. Родилась в 1962 году в с. Красный Ясыл. Окончила Абрамцевское художественно-промышленное училище (отделение камнерезной пластики). Работала на «Уральском камнерезе», создавала тиражные и оригинальные анималистические скульптуры, композиции на бытовые и библейские сюжеты. Работы Татьяны принципиально отличаются от произведений ее родителей. Различия начинаются уже с самого подхода к объекту изображения. Татьяна использует условный пластический язык, который тем не менее подчеркивает жизненную суть образа. Прямолинейное сходство с натурой исчезает, но яркие черты обретают сочную выразительность и создают точную характеристику. Большое внимание автор уделяет тому, чтобы творческий замысел гармонично сочетался с материалом [3].

Начало 1970–1980-х годов стало новым этапом в развитии промысла. Перед коллективом комбината «Уральский камнерез» была поставлена задача: создать новый массовый ассортимент, определяющий «лицо» прикамского промысла. В 1974 году на должность главного художника назначен А.М. Овчинников. В эти годы появилось большое количество анималистической мелкой пластики из селенита, ангидрита, талькохлорита, которую специалисты сейчас рассматривают как произведения искусства. Маленькие фигурки – массовые изделия промысла – пользовались тогда огромным спросом зарубежных фирм. Развивался также выпуск малосерийных произведений выставочного характера.

Начиная с конца 1990-х годов камнерезный промысел испытывал трудности и пребывал в состоянии стагнации. Но сейчас принимаются все усилия для того, чтобы камнерезный промысел

продолжал развиваться. Традиции камнерезного искусства Прикамья продолжают свое развитие в работах студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова [1].

Мы можем выделить четыре основных материала, чаще всего используемых в современном камнерезном искусстве Прикамья: талькохлорит, селенит, кальцит, ангидрит. К традициям камнерезного мастерства Пермского края можно отнести системный подход к камнерезному промыслу от специфики самого камня, до технологии работы каждого мастера в отдельности и в целом. Есть мастера со своей спецификой, со своей технологией работы. У того же Анатолия Моисеевича разработан собственный метод – «метод бисквита». Камнерез Виталий Викторович Гнатюк известен своей мозаикой, которую ещё называют «коктейль Гнатюка». Произведения всех мастеров великолепны, у каждого прослеживается свой стиль, свой почерк.

Почти всегда камнерезное искусство Прикамья подразумевает анималистическую тему. Образ животного – это лаконичная форма, учитывающая структуру и свойства камня, в которой выборочно подчеркиваются анатомические детали. Медведь – очень распространенный образ в прикамском камнерезном искусстве. К нему мастера относятся с особой любовью и вниманием. У каждой камнерезной мастерской в Прикамье есть своя линейка разнообразных «мишек» и каждый из них – неповторим.

При работе с камнем редко используется краска и техника инкрустации – как правило, прикамские камнерезы подчеркивают свойства самого материала, используя гравировку, чередование полированных и матовых поверхностей. Чтобы камень «раскрылся», мало получить образование и овладеть ремеслом. Чтобы скульптура стала живой, ее создателю нужен особый пластический дар, знание не только капризов хрупкого камня, но и природы, птиц и зверей – постоянных образов каменной пластики. Прикамские мастера, несомненно, обладают таким даром.

Несмотря на преобладание малых пластических форм, камнерезное искусство Прикамья отличается монументальностью. Всё это вкуче составляет прикамскую камнерезную традицию, которая активно развивается и живет по сей день.

Список литературы

1. Крохалева А.П. Региональные традиции в работах студентов декоративно-прикладного отделения Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова // «Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве». Материалы международной научной конференции. – М.: Издательство: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2018. С. 422–426.

2. Оживший камень. Анатолий Овчинников. Художественный альбом. Серия «Прикамье. Древо искусств». [Автор-сост. А.И. Пестова, науч. ред. О.М. Власова]. – Пермь: Изд-во «Астер», 2018. – 152 с.

3. Пестова А.И. Камнерезы Овчинниковы: уральская династия. Художественная культура Пермского края. Сайт ПГХГ. URL: <https://permartmuseum.ru/article/44> (дата обращения: 07.10.2021).

Ренёва О.А., Кунгур

КУНГУРСКАЯ КАМНЕРЕЗНАЯ ШКОЛА И «МЕТОД КОВАЛЁВА»

Reneva O.A., Kungur

KUNGUR STONE-CUTTING SCHOOL AND THE «KOVALEV METHOD»

В статье на основе материалов Архива Кунгурского муниципального округа рассматривается вопрос о внедрении передового «Метода Ковалёва» в образовательный процесс Кунгурской камнерезной школы в начале 1950-х годов. В то время главной задачей учебного заведения была подготовка специалистов для камнерезных артелей Советского Союза.

The article, based on materials from the Archives of the Kungur Municipal District, discusses the issue of introducing the advanced «Kovalev Method» into the educational process of the Kungur stone-cutting school in the early 1950s. At that time, the main task of the educational institution was to train specialists for the stone-cutting artels of the Soviet Union.

Ключевые слова: Кунгурская камнерезная школа, метод Ковалёва, стахановское движение, А.Ф. Бутаков, К.И. Олешкевич, З.П. Позднякова.

Keywords: Kungur stone-cutting school, the «Kovalev method», the Stakhanov movement, A.F. Butakov, K.I. Oleshkevich, Z.P. Pozdnyakov.

В начале 1950-х годов, когда по всему Советскому Союзу широко внедрялись стахановские приёмы работы, большой резонанс

имел так называемый «Метод Ковалёва», направленный на изучение передового опыта, где значительную роль играли рациональное планирование и правильная организация рабочего места, позволяющие исключить потери рабочего времени. «Метод Ковалёва», базирующийся на принципах научной организации труда, применялся в различных сферах производства, заговорили о нём и в учебных заведениях, готовящих специалистов для фабрик и заводов. Стахановское движение получило распространение и в камнерезном деле Кунгура. На страницах местной газеты «Искра» практически ежемесячно в числе лучших рабочих назывались имена резчиков Кунгурской камнерезной артели и бригад, использующих поточный метод [8, с. 7].

Резонанс от внедрения новаторских приёмов работы, направленных на повышение производительности труда, коснулся и Кунгурской камнерезной художественной профтехшколы, открытой в 1936 году. Первоначально учебное заведение готовило инструкторов по художественной обработке мягкого поделочного камня для камнерезных артелей Западного Урала, успешно реализовывавших свою продукцию в Советском Союзе и за рубежом. С началом Великой Отечественной войны камнерезная школа была законсервирована, учебный процесс возобновился только в 1943 году [5. л. 51]. Директором назначили Д.Ф. Хроматко. Большую роль в возрождении школы сыграл художник-камнерез Алексей Елисеевич Попов, который стал заведующим учебной частью. Именно ему пришлось решать следующие задачи: подготовка производственных мастеров, приобретение инструмента, подбор педагогических кадров, разработка учебных программ, организация рекламной компании и проведение вступительных испытаний [1. л. 5 об.].

Первый послевоенный выпуск инструкторов был сделан в 1946 году. Большинство выпускников были направлены в камнерезные артели Кунгура и Ординского района. Оказалось, что молодые специалисты недостаточно хорошо подготовлены к работе на производстве из-за того, что в школе существовал серьёзный разрыв между теорией и практикой, это и повлияло на качество профессиональной подготовки [3. л. 4]. Большим минусом было и отсутствие в учебном заведении механизации, которая уже повсеместно использовалась в камнерезных артелях [6. с. 19–20].

Серьёзные изменения в образовательном процессе наметились с 1946 года. В то время учебно-производственная работа была увязана с учебным планом ГУУЗа (Главного управления учебными заведениями), рассчитанным на три года обучения. Изучались следующие дисциплины: русский язык и литература (190 часов), математика (138 ч.), рисунок (448 ч.), лепка (568 ч.), композиция (258 ч.), черчение (86 ч.), материаловедение (86 ч.), анатомия человека (52 ч.), спецтехнология (86 ч.), история скульптуры (86 ч.), организация производства (52 ч.), политзанятия (224 ч.), военная подготовка (258 ч.), производственное обучение (3150 ч.). На экзамены отводилось 78 часов. [з. л. 30б. – 4]. В 1946 – начале 1947 года заведующим производственным обучением был Михаил Григорьевич Лисунов, выпускник Московского художественно-промышленного училища им. М.И. Калинина, приехавший в Кунгур в 1939 году. Инструкторами работали А.Ф. Бутаков, А.К. Лобанов, С.П. Коробкина, А.И. Орлов, а преподавателями спецпредметов – А.Е. Попов и И.С. Семёнов. Должности директора и зав. учебной частью оказались самыми нестабильными. Здесь сотрудники менялись очень часто, большинство из них не имело художественного образования.

Летом 1947 года недавно назначенный директор камнерезной школы И.П. Мокшин издал приказ о создании при учебном заведении творческого кружка, руководителем которого был назначен А.Е. Попов. Задачи этого объединения заключались в поднятии творческой инициативы учащихся, создании новых изделий, «превращению школы в художественный центр промысла», организации своего музея. [з. л. 35 об.].

В конце 1940-х годов в Кунгур приехали выпускники Московского художественно-промышленного училища: Н.Д. Винокурова, З.П. Позднякова, И.А. Варламов, Н.П. Ковалёва. Большинство из них работу на новом месте начали с инструкторской должности, а Наталья Дмитриевна Винокурова сразу была принята преподавателем спецдисциплин: композиции, лепки, спецтехнологии, анатомии, организации производства. С 1949 года в камнерезной школе начал преподавать один из лучших её выпускников – Константин Иванович Олешкевич, проработавший здесь сначала инструктором, а затем мастером производственного обучения вплоть до 1975 года. Таким образом, в педагогическом коллективе

преобладала молодёжь, талантливые увлечённые люди; именно благодаря им совершенствовался учебный процесс, выкристаллизовывалась новая профессия. У них учились подростки, многие из которых впоследствии сыграли важную роль в развитии камнерезного искусства и родного учебного заведения. В их числе: Юрий Нелюбин, Василий Первушин, Аркадий Меркушев, Николай Александров, Аркадий Шадрин, Зоя Соловьёва (Овчинникова), Виталий Тютиков, Анатолий Овчинников, Фёдор Шаршавин, Степан Кривощёков, Александра Чудинова (Кривощёкова), Маргарита Попова (Кустова).

5 июня 1951 года в камнерезной школе состоялся педсовет, посвящённый совершенствованию профессиональной подготовки камнерезов [4. л. 11–14]. На нём присутствовали зав. учебной частью И.А. Варламов, преподаватели Н.Д. Винокурова и З.П. Позднякова, инструкторы А.Ф. Бутаков, Я.А. Зубенин, К.И. Олешкевич. Доклад «О применении метода Ковалёва в производственном обучении» сделал Александр Фёдорович Бутаков, начавший работу в школе ещё в 1936 году. В его выступлении речь шла о необходимости изучения опыта передовиков-камнерезов (примерно 5–6 человек), отслеживая не весь процесс изготовления изделий одновременно, а его отдельные операции. Он предложил обращать внимание и на подготовку мастером рабочего места, на то, как на верстаке раскладывается инструмент, чтобы им было удобно пользоваться. Александр Фёдорович заострил внимание на том, что даже у стахановцев могут быть не рациональные приёмы работы: «... надо отбирать не суетливые движения, а спокойные и обдуманые» [4. л. 11 об.]. Затем, после изучения труда мастеров на производстве, А.Ф. Бутаков предложил проанализировать все операции самим инструкторам уже в камнерезной школе, чтобы понять, какие методы более приемлемы. По его мнению, начать анализ нужно было с выпилки из куска камня болванки (заготовки будущего изделия). Затем следовало определиться с изготовлением шаблонов и перейти к процессу опилки, когда лучковой пилой удаляется лишний камень, чтобы на следующем этапе рашпилевки затратить как можно меньше времени на уточнение формы. Хорошая рашпилевка позволяла провести качественную резьбу, требующую большой точности. В данном случае на всех операциях подразумевался ручной труд с использованием

таких инструментов, как лучковая пила, рашпиль, стамески. Механизация в камнерезной школе по-прежнему отсутствовала.

Выступая в прениях, Антон Яковлевич Зубенин обратил внимание, что многие учащиеся не уверены в инструментах, часто говорят «выпилилось, а не выпилил» [4. л. 14]. Он же предложил начать использование механизации сначала в плоскостных работах, изготавливаемых учащимися на 1 курсе. Другой инструктор, Константин Иванович Олешкевич, который скептически относился к применению «Метода Ковалёва» в ручном труде, посетовал, что учащиеся не развивают свой глазомер и часто прибегают к использованию кронциркуля, затрачивая на это немало времени. О необходимости внедрения механизации в учебный процесс говорила и Зинаида Павловна Позднякова, руководившая в то время творческим кружком. По её словам, школа должна выпускать не кустарей, а мастеров-стахановцев, которые владеют всеми приёмами обработки камня. В пример она привела борнуковских камнерезов, обрабатывающих мягкий камень методом скалывания. Такая разносторонность в подготовке мастеров камнерезного дела была требованием времени. Выпускники Кунгурской камнерезной школы в 1950-е годы трудились также на фабрике «Борнуковская пещера» (село Борнуково Бутурлинского района Горьковской области) и на заводе камнерезных изделий в Архангельске, открытом в 1952 году. Подводя итоги совещания, его участники разделились на две группы – сторонников и противников метода «Ковалёва», что было обусловлено, в первую очередь, отсутствием механизации в учебном заведении. Но в будущем, когда в школе появились станки и механизмы, пусть и не полностью, рациональные зёрна Ф.Л. Ковалёва дали всходы. Например, благодаря нормированию каждой операции, удалось синхронизировать действия учеников, уменьшить потери их рабочего времени. Также большое внимание стали уделять правильной подготовке рабочего инструмента и его использования в работе.

Список источников и литературы

1. Архив Кунгурского муниципального округа (далее – АКМО). Ф. р. 21. Оп. 1. Д. 2.
2. АКМО. Ф. р. 21. Оп. 1. Д. 5.
3. АКМО. Ф. р. 21. Оп. 1. Д. 6.
4. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 14.

5. АКМО. Ф.р. 78. Оп. 1. Д. 179.
6. Лялицкая С. Молотовские камнерезы. – М., 1955.
7. Оплетин А. Лучшие люди артели // Искра. – 1951. – 7 окт.
8. Успехи камнерезов // Искра. – 1951. – 10 февр.

Дутлова А.Ю., Пермь

СПЕЦИФИКА ПРИКАМСКОЙ ОБВИНСКОЙ РОСПИСИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Рук. А.П. Крохалева

Dutlova A.Yu., Perm

SPECIFICS OF THE KAMA OBVINSKY PAINTING: TRADITIONS AND MODERNITY

Supervisor A.P. Krohaleva

Обвинская роспись является одним из ярких феноменов народной росписи Прикамья. В давние времена крестьяне из обвинского поречья украшали ею прялки, бондарную посуду, игрушки, конную упряжь. В данной статье рассматриваются особенности прикамской обвинской росписи, время ее бытования, предметы, технологии создания. В исследовании также рассмотрим, продолжают ли сейчас традиции уникальной росписи, есть ли сегодня в Прикамье мастера, работающие в этом стиле народного искусства.

Obvinsk painting is one of the brightest phenomena of folk painting in the Kama region. In ancient times, peasants from the Obvinsk region decorated spinning wheels, cooper's utensils, toys, horse harness with it. This article discusses the features of the Kama Obvinskaya painting, the time of its existence, objects, creation technologies. In the study, we will also consider whether the traditions of unique painting continue today, whether there are masters working in this style of folk art in the Kama region today.

Ключевые слова: обвинская роспись, народные промыслы, искусство Прикамья.

Keywords: obvinsk painting, folk arts and crafts, Kama region art.

Художественная роспись является одним из самых древних видов народных промыслов, которые на протяжении нескольких

столетий являлись неотъемлемой частью повседневной жизни и самобытной культуры людей. В русском народном творчестве существует большое количество разновидностей этого вида декоративно-прикладного искусства. Искусствоведы выделяют несколько школ: мезенская роспись, хохлома, гжельская роспись, жостовская, федоскинская, городецкая, палех, северодвинская, прикамская роспись. Сегодня все многие виды народной росписи существуют по-прежнему. Роспись по дереву стала одним из самых распространенных видов традиционной росписи на Руси. В давние времена люди были ограничены в путешествиях, поэтому технику декорирования предметов и состав красок мастер передавал от ученика к ученику. Эти секреты сохранялись, как правило, в одном регионе.

Целью нашей работы является выявление особенностей прикамской обвинской росписи, время ее бытования и предметы, на которых она сохранилась. В исследовании мы также рассмотрим, продолжают ли сейчас традиции обвинской росписи, есть ли сегодня в Прикамье мастера, работающие в этом стиле народного искусства.

Обвинская роспись является одним из ярких феноменов народной росписи Прикамья. В давние времена крестьяне из обвинского поречья украшали ею прялки, бондарную посуду, игрушки, конную упряжь. Роспись долгое время была неизвестна специалистам, хотя она давно привлекала внимание исследователей народного быта, культуры и народного творчества. Большое внимание к этому народному промыслу привлек искусствовед В.А. Барадудин, организовав экспедицию научно-исследовательского института художественной промышленности на Урал. Он одним из первых стал говорить об обвинской росписи, как о своеобразном явлении русского народного искусства. Сейчас изделия с обвинской росписью коллекционирует не только музеи Прикамья, но и центральные музеи России.

Время и точное место возникновения живописного промысла на реке Обве неизвестно. Самые ранние датированные прялки относятся к 1870-м годам. В развитии обвинской росписи В.А. Бородудин проследил несколько этапов, заметив, что в ранних памятниках росписи четко прослеживается связь с традиция-

ми народного искусства русского Севера: «Расположение главных мотивов – двух-трех цветов и плодов на оси симметрии – сближает роспись обвинских прялок с резными прялками Вологодской и Архангельской областей. Однако декор обвинских прялок наполнен новым содержанием, обусловленным местной традицией» [2, с. 25]. О влиянии северных традиций на народные промыслы Прикамья пишет пермский искусствовед Т.Л. Сысоева [3].

Многие местные исследователи выделяют главный мотив обвинской росписи. Это восьми-лепестковый цветок-звезда, который, возможно, является элементом языческих верований местного населения. Мотив отсылает нас к древним солярным символам. Археолог В.А. Оборин доказал особую популярность в Прикамье культа славянского языческого бога молнии и грома Перуна. Святилище Перуна, обнаруженное под Новгородом, имело восьми-лепестковую форму, восьми-лепестковая резная розетка, украшавшая русские крестьянские дома, называлась «перунником».

С самого раннего этапа для обвинской росписи характерен контраст яркого цветного фона с живописным орнаментом и своеобразная композиция, в которой восьми-лепестковые цветы располагаются в центре или на оси симметрии, а свободное пространство заполняется пушистыми стеблями, ветками или ягодами.

С развитием промысла 1870–1900-е годы композиция на обвинских прялках меняется, наряду с симметрией получают распространение свободно разбросанные мотивы, появляется графичность. В целом изделия становятся ярче, усиливается цветовой контраст фона и растительных узоров. В обвинских росписях начала XX столетия появляется новый мотив – «кудрявая веточка».

Рассмотрим подробнее технику обвинской росписи. Существует ряд особенностей: рисунок наносится на дерево кистью и красками сразу, без предварительного карандашного наброска или эскиза; композиция повторяет форму изделия, подчеркивая ее; рисунок достаточно динамичный, что делает всю композицию пластичной; иногда используются метафорические образы.

В обвинской росписи краски смешиваются непосредственно в росписи. К еще непросохшим росписям добавляются фоновые тона и оттенки, что создает мягкие пастельные переходы цветов. Пробелы или доработка росписи белилами придают некоторый

объём цветам и листьям, усиливают глубину и насыщенность. Однако фронтальное положение основных цветковых пятен способствует сохранению ее плоскостного характера. Важным выразительным приёмом становится приём контраста цветов. Например, на синем фоне прописывались оранжевые или красные листья. Если роспись выполнялась по зеленому фону, то главный рисунок создавался в красных тонах. Использовался приём «разживки» – смягчение цвета. Например, оранжевого – желтым, темно-зеленого – цветом молодых листьев. Основная задача «разживки» – гармонизировать сочетание контрастных цветов, подправлять слишком резкие переходы. Для этого на кисть брали, например, оранжевую или красную краску, а на кончик наносили моделирующую – желтую, белую, голубую.

Мастера обвинской росписи практически неизвестны. Совсем недавно удалось установить имена мастеров обвинских прялок – это Павел Деменев и Андрей Теплоухов.

В наше время также есть художники, которые стараются бережно хранить традиции уникального местного промысла. В 1970–80-е годы обвинская роспись была возрождена на Краснокамской фабрике игрушек в объединении «Парма». В школе ремесел имени императрицы Александры Федоровны при пермском Свято-Троице-Стефановом мужском монастыре есть кружок росписи по дереву. Там ребята изучают обвинскую и уралосибирскую роспись. В этой школе возрождает традиции народной живописи художник Татьяна Котегова. Традиции народных промыслов, в том числе обвинской росписи, сохраняются и в Уральском филиале РАЖВиЗ Ильи Глазунова при подготовке специалистов в области декоративно-прикладного искусства и народных промыслов [1]. В последние годы в обвинской росписи применяется новая технология. Изделия грунтуют столярным клеем и расписывают гуашевыми красками, затем закрепляя лаком. Современные работы очень красочны, предметы декорирования очень разнообразны (магниты, сувениры, футболки, значки, игрушки). Также проводится очень много мастер-классов по обвинской росписи для всех заинтересованных людей.

Можно с уверенностью сказать, что данная роспись в наше время не забыта, она продолжает развиваться и радовать глаз.

Список литературы

1. Крохалева А.П. Тема истории Прикамья в работах студентов Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова // Пермский сборник. Материалы Смышляевских чтений. – Пермь, 2021. С. 131–135.

2. Народная роспись по дереву. Серия «Искусство Прикамья». [Альбом-каталог, сост. В.А. Бородулин]. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1987. – 184 с., ил.

3. Сысоева Т.Л. Народные промыслы Пермской губернии: северные традиции и их трансформация // Русские в Прикамье. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Сборник статей. 2018. С. 164–171.

Подюков И.А., Пермь

ОТРАЖЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ШАХТЕРСКОЙ РЕЧИ ПРИКАМЬЯ¹

Podyukov I.A., Perm

REFLECTION OF PROFESSIONAL TRADITIONS IN THE MINERS' SPEECH OF PRIKAMYE

В статье рассматриваются языковые особенности профессиональной субкультуры шахтеров Прикамья. На примере демонологической лексики, профессионализмов-метафор, примет и запретов, речевых шуток делаются выводы об отражении в шахтерской речи таких особенностей профессиональной идентичности горняков, как суеверность, склонность к черному юмору, брутальность. Выявляются языковые средства, способствующие психологической адаптации шахтеров к агрессивной и опасной подземной среде.

The article examines the linguistic features of the professional subculture of the miners in Prikamye. Using the example of demonological vocabulary, professionalisms-metaphors, signs and prohibitions, speech jokes, conclusions are drawn about the reflection in the miners' speech of such features

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Пермского края в рамках научного проекта № 20-412-590002 «Промышленные горнозаводские субкультуры Прикамья в языковом отражении».

of the professional identity of miners as superstition, inclination to black humor, brutality. Linguistic means are identified that contribute to the psychological adaptation of miners to an aggressive and dangerous underground environment.

Ключевые слова: профессиональные субкультуры, профессиональная речь, рабочий фольклор, культурная идентичность шахтерской профессии.

Keywords: professional subcultures, professional speech, working folklore, cultural identity of the mining profession.

Неотъемлемая часть культуры Прикамья – культура городов-заводов в ее прошлом и настоящем. С XVII века здесь формировались творческие кадры, внедрялись передовые технические достижения и распространялись научные знания. На заводах Прикамья делали якоря, кричные молоты, проволоку, гвозди, скобы; во время войны 1812 года тысячи пудов ядер, бомб, гранат, картечи. Заводские поселения, появившиеся в Пермском крае, стали центрами развития науки, литературы, искусства. На всех шахтах и заводах работали горные инженеры, знакомые с мировыми традициями горного дела и с технологиями получения металла. Горнозаводская деятельность, профессии шахтера и металлурга стали важнейшим регионообразующим фактором, ведущей характеристикой культурно-исторического образа региона. В 1927 году молодой профессор Пермского университета на Урале П.С. Богословский, крупный специалист в области гуманитарных наук, сформулировал понятие «горнозаводская цивилизация», заметив, что горнозаводской Урал – уникальный феномен русского мира, а не просто провинция со старыми заводами.

Хлебом промышленности в свое время назвал уголь В.И. Ленин (выступление на первом съезде горнорабочих, 1920). С момента появления чугунолитейное производство обеспечивал углежогный промысел; ежегодно для нужд древесноугольной металлургии вырубалось десятки тысяч гектаров леса. В конце XVIII века было открыто Кизеловское месторождение «горючего камня», которое постепенно стало обеспечивать топливом заводы Прикамья, российский флот, железные дороги, появившиеся электростанции. В XX веке строятся новые шахты, где добываются хромиты, калийная соль, магний, карналлит. Шахтеры (как и металлурги), имея отличные заработки, путевки в санатории и на

курорты, неплохое снабжение, представляли в СССР «социальную аристократию» рабочего класса. О значении профессии для Прикамья говорит, в частности, шахтерский пласт топонимики: посёлок *Шахта* в окрестностях г. Кизела (в нем жили работники рудников), посёлок *Углеуральский* (с начала XX века здесь работало несколько угольных шахт), в Соликамске посёлок *Калиец*, в г. Березники *Карналлитовый* (*Первый Рудник*; в просторечии *Карналиха*, *Карналлитовка*; от названия минерала с высоким содержанием калия), *Шахтерская улица* в Березниках, Перми и Кизеле, *улица Шахтеров* в Соликамске, *улица Горняков* в Перми.

Профессия горняка свой высокий социальный и символический престиж утратила в постсоветское время, сейчас «потомственные рабочие относятся к социально уязвимым категориям населения: они оказались заперты в рабочих и шахтерских поселках и малых городах без особых перспектив профессионального роста» [1, с. 287]. Разрушение многовековой промышленной традиции типично для многих стран. В память об ушедшей культуре создаются музеи горного дела, проводятся фольклорные карнавалы, вторую жизнь получают заброшенные шахты в виде памятников промышленности, мемориалов и даже оперных площадок. Исследователи рабочих культур и пролетарских профессий отмечают, что язык и профессиональный фольклор долго хранят память о горняцком труде, во многом воспроизводят его индивидуальную идентичность.

Горняки – уникальная профессиональная каста работников, поскольку горное дело всегда отличали сочетание романтики и трагизма, риска и расчета. Предполагающая опасности и мистическое ощущение неизвестности работа объясняет сохранение в шахтерской среде суеверий, демонологических персонажей, примет. Так, за счет ряда мифологических персонажей создается сакрализация пространства шахты. Это образ *Хозяина*, или *Горного* (ср. *Горный батюшка* у донецких шахтеров, у горняков Алтая и Сибири [2, с. 197]). Как и в других территориях, шахтеры Кизела верят в *Шубина* (*Придешь на смену в забой, надо первым делом с Шубиным поздороваться*, Кизел; *если часто обваливается порода, значит, Шубин не хочет, чтобы сегодня добывали уголь*, Соликамск). Имя этого горного духа связано с названием густого покрова шерсти у животного: он весь покрыт волосами. По широко распространенной вер-

сии, Шубин представляет древнейшую шахтерскую специальность: так называли одетого в шубу с вывернутым мехом работника-газожёга, который был занят выжиганием метана в горных выработках (чтобы избежать его скопления и крупного взрыва). Можно предположить, что на образ демонологического Шубина определенным образом повлиял образ покровительствующего шахтерам пустынника святого Макария Египетского, старца-отшельника, полностью покрытого собственными волосами, скрывавшими его наготу (см. ниже). Этот признак в отечественной научной литературе часто приписывают святому Макарию Египетскому, хотя Е.Е. Носова убедительно доказала, что в данном случае нужно говорить о другом святом – Макарии Римском [6, с. 17]. Контексты употребления названия духа шахты указывают на то, что Шубин в зависимости от ситуации воспринимается не только как вредный дух, но и как помощник (о контаминации в этом образе хранителя, вредителя и одновременно помощника говорит и Швабауэр Н.А., указывающий, что в этом плане он связан с природными духами традиционного крестьянского фольклора [10, с. 337]). Еще один шахтерский персонаж, тесно связанный с крестьянской демонологией, – *Белая баба* (*Белая баба показывается перед смертью, говорят. Если увидел, не выйдешь больше из шахты*. Соликамск). Встречается в шахтерской среде и расширение этого сюжета: *Если встретишь по пути на работу женщину в белом платье, то лучше в шахту не ходить* (Кизел). В славянских мифологиях определение *белый* часто используется при определении смерти, а сочетанием *белая баба* называется водяной дух [7, с. 122, 153].

Персонаж, которого шахтеры называют *Синий заяц*, представляет горение метана, выходящего в невзрывной концентрации из газоносного пласта (горящий газ скачет как облачко синего цвета). Заяц, как известно, в традиционных культурах воспринимался двояко: и как одно из воплощений черта, и как дух плодородия. Шахтеры верят, что того, кому в шахте покажется «синий заяц», непременно ждет счастье (легенду о фантастическом синем зайце, символизирующем мечту о лучшей жизни, приводит Борис Горбатов в романе «Донбасс» [3, с. 244]). Эпитет *синий* не указывает на цвет животного, а подчеркивает фантастичность, вымышленность персонажа (неслучайно таких не существующих в природе зайцев много в детских мультфильмах и сказках).

Горняки верили во вмешательство сверхъестественных сил, способных уберечь от опасностей, указать место богатой залежи [9, с. 72]. Строчка из В. Высоцкого «Мы топливо отнимем у чертей» (песня «Черное золото») наглядно свидетельствует о склонности шахтеров к дохристианским культам (об этом же говорят запреты типа запрета в шахте помечать что-либо крестиком – *горные* не любят христианских символов). Обращались они и к наделенным святостью персонажам. Самой почитаемой святой покровительницей горного дела считается святая великомученица Варвара, культ которой был известен шахтерам Европы (Австрия, Германия; ей молились также от неожиданных неприятностей, бед и от внезапной смерти). В ее честь праздник немецких шахтеров называется «*Barbarafeier*», а в России (Кемерово) возведен памятник св. Варваре. В Прикамье, вероятно, в честь святой покровительницы, была названа *Варварой* шахта в Луньевке. Возможно, впрочем, что в названии отражено имя одной из представительниц рода Демидовых: в конце XIX века Луньевские копи купил П.П. Демидов, и многие шахты были названы в честь родственников (Павел, Елим, Акинфий). На Зыковском руднике, например, была построена шахта *Сабина*, название которой было дано по имени дочери управляющего заводами Камского акционерного общества [5, с. 98].

Еще один покровитель и защитник шахтёров, известный в Прикамье, – раннехристианский *Святой Макарий* (Макарий Великий, Египет; жил в IV веке; считается основателем иночества). По преданиям, преподобный Макарий в молодости работал в пустынях добытчиком селитры, а в конце жизни ушел, выкопал под своей кельей глубокую пещеру, где уединялся от приходивших к нему людей. Традиция почитать Макария Египетского как покровителя горняков формируется в начале XIX века. Из рассказа старожилы посёлка Углеуральский Н.Н. Сулова узнаём о заложении Семёновской копи в 1904 году: «Около одного разведочного шурфа стояла вековая берёза. Рядом был насыпан небольшой холмик угля. «Вот здесь будет ствол шахты его сиятельства Семена Семёновича [Лазарева]!» – указывая на корневище березы, торжественно произнёс чиновник, приехавший из Кизеловского горного управления. Кто-то быстро прицепил к берёзе позолоченную иконку «Святого Макария». И все закрестились на образ» (Зап. Коротких М.А., Архив МАУ «Усолье Строгановское», Ф. 1., Оп. 1).

С темой смерти, типичной для экстремальной, полной опасности профессии шахтера, связаны не только мифические и религиозные в образы, но и большое количество устойчивых выражений шуточного характера типа *Могила – это двухметровый горизонт* (термином *горизонт* называется линия, с которой начинается добыча угля, расположенная на одном уровне система горных выработок). Шутливый эффект фразы связан с идеей продолжения шахтерской деятельности и после смерти. Шутка *Что шахтер получает после смерти – три дня отдыха и снова под землю* построена в этом же ключе и представляет типичное и для народной культуры в целом объяснение жизни после смерти. Исследователи шахтерской культуры отмечают, что именно постоянное ощущение близости смерти мотивирует жизнелюбие горняков, их юмористическое отношение к жизни [4, с. 98].

Одно из ярких проявлений мифопоэтического мышления шахтеров – обилие персонификаций. В таких образах отражена «символическая связь шахтерской профессии с хтоническими силами земли, что оценивается как проявление профессиональной идентичности. Шахтеры обращаются как с живыми существами с техникой: *У нас был такой парень – по утрам с конвейером здоровался* (газета «За калий», 14. 03. 2008, № 10); *у техники случаются «травмы» от нашей нерадивости* (г. «За калий», 29. 08. 2008); *Эрка – ленивее комбайн, чем Ашка; Вагон у нас вообще стажист – больше двух миллионов тонн руды вывез* («За калий», 27. 11. 2009, № 46). Соответственно имена получают техника, механизмы, рабочие инструменты: *Гоша, Гриша* – горный комбайн 1 ГШ-68, *Люся* – породопогрузочная машина, *дядя Ваня* – кувалда. Особенно активно одушевляется внутреннее пространство шахты: *в шахте свистеть нельзя, на свист кровля идёт* (об обрушении породы – от кровля расположенные выше пласта угля пласты породы), *забой любит, если перед сменой с ним поздоровается* (*забоек* называется место разработки руды или угля). Передняя часть рудничного забоя, продвигающаяся вперед по мере выработки горной породы, называется *грудью* (реже *титькой*: *С грудью всё просто, по аналогии: в забое же остаются два круга с пимпками, вот и титьки*. Березники). Соответственно система удержания груди забоя, подвижная крепь с прижимным щитом и домкратом носит название *лифчик*.

В профессиональной шахтерской речи немало слов, отражающих не только специфику горняцкого труда, но и особый шахтерский взгляд на мир. С помощью метафорических аналогий достигается обытовление шахтного пространства, насыщение его бытовыми атрибутами: *штаны* – развилка, разделение горных выработок, *соха* – механическая лопата для зачистки, *пчёлка* – пневмосверло, *бобик* – проходческий комбайн. Для психологической адаптации человек дает названия осваиваемой среде, железным техническим механизмам, «пользуясь самыми отдаленными их подобиями с привычными предметами домашнего обихода, одежды, утвари» [8, с. 72]. Отношения внутри коллектива нередко метафорически представляются как родственные. Так, название *тёща* для работницы на стволовой поверхности, которая регулирует движение клетки по шахтному стволу и отвечает за порядок спуска-подъема людей и материалов, мотивировано распространенным ироническим восприятием матери жены (отсюда же *теща* название кувалды, молота, в речи железнодорожников название фонаря, который вешается на последнем вагоне). Ощущается в номинации и элемент властности, даже демонизма этой родственницы мужа (ср. в криминальном жаргоне *тёща* – полиция).

Приведенные материалы свидетельствуют о насыщенности шахтерской субкультуры символическими формами, которые часто выступают как знаки профессиональной идентичности горняков. Наименования демонологических персонажей, образные аналогии, тип построения поговорок, примет, шуток указывают на суеверность представителей шахтерской профессии, на их склонность к черному, нередко грубому юмору. Многие символические и языковые элементы субкультуры соответствуют формам народной культуры: большинство горняков в прошлом было выходцами из русской крестьянской среды.

Список литературы

1. Абрамов Р.Н. Рабочие в современных социологических исследованиях: российский контекст. – Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. 2019. Т. 3, вып. 3. С. 283–291.
2. Гельгардт Р.Р. Фантастические образы горняцких сказок и легенд (к типологической характеристике старого рабочего фольклора). – Русский фольклор. Вып. VI. – М.-Л.: Наука, 1961. С. 193–226.

3. Горбатов Б.Л. Донбасс. – М.: Молодая гвардия, 1951. 414 с.
4. Гринько Н.К., Грунь В.Д., Лунев В.Д. Культурные традиции и обычаи горняков. – Горная промышленность. 2015, № 1. С. 98–101.
5. Киреев В.В. О некоторых географических названиях иноязычного происхождения на территории Горнозаводского района Пермской области. – Уч. зап. Ургу. 190. Сер. филологическая. Вып. 13. № 90. С. 97–98.
6. Носова Е.Е. Об изображении святого Макария в церкви Спаса на Ильине улице в Великом Новгороде – Вестник Новгородского государственного университета. 2013, № 72. С. 15–19.
7. Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М: Международные отношения, 1995. 575 с.
8. Словообразование современного русского литературного языка: Социолого-лингвистическое исследование / Под ред. М.В. Панова. – М., 1968. 230 с.
9. Титова В.Н. Шахтерский фольклор как компонент региональной культуры. – Материалы XII Открытых республиканских Матусовских чтений (г. Луганск, 18 апр. 2019). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ имени М. Матусовского», 2019. С. 71–76.
10. Швабауэр Н.А. Классификация демонологических персонажей рабочего фольклора / Дергачевские чтения – 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции, Екатеринбург, 10–11 октября 2000. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. Ч. 1. С. 336–339.

Чебан А.Н., Москва

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Cheban A.N., Moscow

ORNAMENTAL SYMBOLS IN CHRISTIAN CULTURE IN WESTERN EUROPE

Орнамент – один из древнейших видов изобразительного искусства. С появлением христианства орнамент становится частью христианской культуры. Католическая и протестантская церковь наполняют орнамент новой символикой, меняя под свои нужды языческое описание.

Ornament is one of the oldest types of fine art. With the advent of Christianity, ornament becomes a part of Christian culture. The Catholic and

Protestant churches fill the ornament with new symbols, changing the pagan description to suit their needs.

Ключевые слова: символ, знак, орнамент, церковь, христианство, искусство, королева Виктория, Англия.

Keywords: symbol, ornament, Church, Christianity, art, Queen Victoria, England.

«Орнамент (от лат. ornamentum – украшение) – узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия и оружие, текстильные изделия, мебель, книги и т.д.), архитектурных сооружений (как извне, так и в интерьере), произведений пластических искусств (главным образом прикладных), у первобытных народов также самого человеческого тела (раскраска, татуировка). Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, орнамент, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесён. Орнамент либо оперирует отвлечёнными формами, либо стилизует реальные мотивы, зачастую схематизируя их до неузнаваемости» [4]. К определению орнамента из «Большой советской энциклопедии» можно добавить, что орнамент несёт в себе описание места или предмета, раньше люди читали орнамент, как современный человек читает книги.

К концу X века все территории Восточной и Западной Европы становятся христианскими, за исключением небольших территорий в Скандинавии и на севере. В 1054 году происходит раскол христианской веры на католическую (Западная Европа) и православную (Восточная Европа). Большим конгломератом православной веры становится территория Киевской Руси и позже Московского государства и Российской империи.

В начале XVI века, 31 октября 1517 года, монах Мартин Лютер разослал 95 тезисов которые были посвящены богословским вопросам, что послужило расколу католической церкви на католиков и протестантов. За каждым расколом христианской церкви следовали ожесточённые сражения в Западной и Восточной Европе не только между протестантами и католиками, но и между католиками и православными. В этот период орнаментальная символика становится частью военных конфликтов, которую мы можем увидеть не только на знамёнах, но и на рыцарских доспехах.

Например, крылья на доспехах польских рыцарей (ил. 1) означали, что это «ангельское войско», которое идёт на диких язычников (православных) обращать их «в истинно правильную веру» – католицизм. На щитах и доспехах рыцарей-крестоносцев мы видим крест как символ защитников «христианской веры». Символ в виде креста известен уже давно и может считаться одним из самых древних символов в мире.

У славян крест имел связь между управлением жизнью и порядком на земле и на небе. Крест в переводе с древнеславянского и санскрита означает «божественный огонь».

Анкх – египетский крест, крест с петлёй, был сакральным символом культуры Древнего Египта. Это знак вечной жизни символ бессмертия и мудрости, силы. Петля в верхней части креста символизировала небесный свод, где обитал дух Бога Солнца – Ра. Так же крест являлся ключом от царства мёртвых из-за этого его называли «Ключом Жизни». Горизонтальная переключина – линия солнца, а вертикальная отражала путь человека на земле [3].

У христиан крест является одним из главных символов в вере, он символизирует не только Христа, но и христианскую веру. Поэтому рыцари, отправляясь в поход, на щитах и одеждах изображали крест как бы ассоциируя себя с «Христовым войском».

Впервые крест появился на рыцарских доспехах в Первом крестовом походе¹, когда под знамена папы римского Урбана II было собрано войско, чтобы освободить Иерусалим от власти мусульман. Крест рыцарей-крестоносцев – это равносторонний прямой красный крест на белом фоне (ил. 2). Возможно, от рыцарей-крестоносцев в Западной и Восточной Европе идёт традиция наградных военных и военно-монашеских орденов в виде креста.

¹ Первый крестовый поход (1096-1099) был организован римским папой Урбаном II по просьбе византийского императора Алексия I. Цель похода заключалась в оказании помощи восточным христианам в защите Анатолии (Восточной Азии) от наступления сельджуков. В июле 1099 года рыцари-крестоносцы подошли к стенам Иерусалима. Из 300 тысяч до стен добрались лишь около 20 тысяч рыцарей. С криками «Так хочет Бог!» рыцари-крестоносцы ворвались в город и устроили кровавое побоище. Практически всё население Иерусалима было вырезано, мало кому удалось спастись. Объявив бойню «очищением» Иерусалима от «нехристей», «войны Христовы прошли по разрушенному городу в благодарственной процессии. В этой бойне было убито более 70 тысяч человек.

Есть и общие для всех христианских конфессий орнаментальные символы в культовых сооружениях, скульптурах, мозаиках, иконах, предметах интерьера и в настенной росписи.

Белая лилия является символом невинности, чистоты и непорочности, архангел Гавриил часто изображается с белой лилией в сюжете «Благовещение». Если обратиться к классической древнегреческой мифологии, то мы увидим, что лилия является символом чистоты молока, льющегося из груди богини Геры, также цветок ассоциируется с плодородием в Древней Греции и Риме, в Египте и на Ближнем Востоке. Лилия символизировала императорскую и королевскую власть в Византии и Франции.

Популярным, но очень сложным символом является роза. Согласно христианской легенде ««королева цветов» росла в раю без шипов, обрета их после грехопадения человека» [5]. Роза – символ центра, мироздания, космического центра и божественной любви. «Усыпать путь розами» – значит сделать дорогу лёгкой. Бутон розы символизировал девственность, увядающая роза означала скоротечность жизни, колючки символизировали мученичество, боль и кровь.

Моральный дух, долголетие, выносливость, богатство, плодородие, сопротивление и знания олицетворял дуб. В мифологии Древней Греции дуб – символ Зевса, в Древнем Риме – символ Юпитера. у славян дуб символизировал Перуна. Волшебным деревом в кельтской мифологии символизирующим любовь и защиту был боярышник. Также боярышник известен как «сказочное дерево», так как считалось, что под ним живут феи. Собирать ветки и цветы боярышника могли только невесты, так как цветы в волосах и букеты символизировали любовь и чистоту (невинность). Позже в христианской культуре боярышник сравнивали с терновым венком на голове Христа.

Древний мир и Средние века оказали большое влияние на орнаментальную символику Нового времени¹. Новое время, эпоха Просвещения и промышленная революция меняют мир в сторону рыночных отношений.

¹ Новое время – принятое в исторической науке наименование периода всемирной истории, следующего за Средними веками и предшествующего Новейшему времени (период с XVI века до начала XX века).

Промышленная революция в начале XIX века меняет отношение людей к жизни, появляется средний класс, который стремится к новым знаниям и диктует свои условия царям, монархам и императорам. В этот период меняется политический, социальный и экономический строй в Европе. Изменение мирового порядка начинается с Англии, которая в XIX веке ведёт колониальные войны за человеческие и природные ресурсы. Обширные территории (колонии) позволяют королеве Виктории влиять на мировой строй и диктовать свои условия миру. Англичане так же, как французы и граждане других европейских стран начинают задумываться о своей уникальности и идентичности. История зарождения народа страны становится важной темой для дискуссий не только среди аристократов, но и рабочих, крестьян и ремесленников. Власть в Англии укрепляется за счёт исторических событий, возрождается государственная символика эпохи правления Елизаветы I¹. Христианские и языческие орнаментальные символы возрождаются в Англии в XIX веке в эпоху правления королевы Виктории².

Страсть англичан к растениям дает растительному орнаменту второе дыхание. Растительный орнамент мы видим на оградах в парках, фасадах зданий, на страницах книг. Но если раньше англичане пользовались французским символическим толкованием цветов, то в XIX веке Беверли Ситон впервые издает труд под названием «Язык цветов: история». В книге он подробно описывает значение цветов исключая эротический подтекст французских авторов. К традиционной символике дуба добавляется описание кельтов, которые сравнивали дуб с осью мира и использовали его как храм. Например, в ограду Гайд-парка вплетены ветки дуба с желудем, которые символизируют могущество страны и королевы Виктории (ил. 3).

В Англии в XV веке белая роза – это эмблема дома Йорков, красная роза – эмблема Ланкастеров (ил. 4). Позже Генрих VII объединяет белую и красную розу в «Союз роз», делая его эмблемой Тюдоров после окончания «Войны Роз» («The Wars of the Roses»). Сегодня розу как символ любви и красоты можно увидеть

¹ Елизавета I (1533-1603) – королева Англии и Ирландии с ноября 1558 год, последняя представительница династии Тюдоров.

² Королева Виктория (1819-1901) – правительница Соединённого королевства Великобритании и Ирландии с 20 июня 1837 года и до смерти, императрица Индии с 1 мая 1876 года.

на фасадах исторических зданий, построенных в викторианскую эпоху, в исторических интерьерах.

Лилия в викторианскую эпоху остается символом чистоты, она часто используется в свадебном букете, но также и на похоронах, символизируя уходящую жизнь.

Плющ как вечнозелёное растение символизировал жизнь и вечность, бессмертие, а за свою способность расти на стенах означал упорство в жизни. Венок из плюща носил греческий бог Дионис. Греки также использовали венки из плюща для награждения спортсменов, а древние римляне – для интеллектуальных достижений. В XIX веке в викторианской Англии плющ выражал «верность, вечность и дружбу».

Цветок мак символизировал сон и смерть, а в начале XX века становится символом памяти жертв всех военных и гражданских конфликтов. «На полях Фландрии между крестами / Качает ветер мак рядами...», – эти строки в 1915 году военно-полевой хирург Канадской армии Джон Маккрей [2].

В 50-х годах XIX века в Англии зарождается дизайн. Создателем нового направления в искусстве и первым дизайнером считается художник, поэт, издатель и теоретик искусства – Уильям Моррис¹. Организовав производство предметов интерьера, он украшает их орнаментом, делая его доступным для всех классов и сословий населения. Уильям Моррис писал: «Любое украшательство бессмысленно, если оно не вызывает приятных воспоминаний. Не лучше ли иметь обои или шторы, навевающие мысли о лугах Пикардии или виноградных лозах в вашем саду, чем унылые ряды фальшивых цветочков и листочков, которые остаются только пересчитывать от скуки?» [1].

В викторианскую эпоху орнамент переживает новое перерождение и как часть прикладного-декоративного искусства становится общедоступным, в связи с чем перестает нести сакральный смысл не только в Англии, но и во всем мире. Символизм остается в растениях и цветах, которыми украшаются сады и парки, а также зарождается новое искусство – «флористика». Букет теперь не просто цветы – это цветы, которые могут рассказать о чувствах, любви и страсти.

¹ Уильям Моррис (1834-1896 гг.) английский художник, поэт, прозаик, переводчик, издатель, социалист, теоретик искусства, близкий к прерафаэлитам. Основатель движения «Искусства и ремёсла».

Сегодня историки, искусствоведы, архитекторы и художники возрождают орнаментальную символику в своих исследовательских и проектных работах. Изучая произведения искусства и основываясь на орнаментальной символике христианской культуры, можно лучше понять и объяснить их смысл.

Список литературы

1. Лозинская Р. Дизайн жизни Уильяма Морриса: искусства, ремесла и увлечения. URL. https://archive.ru/publications/3722~Dizajn_zhizni_Uil'jama_Morrisa_iskusstva_remesla_i_uvlechenija (дата обращения: 12.11.2021).
2. Маккрей Дж. В полях Фландрии. Сборник стихов. Пер. на русский язык Андрея Воробьева / Из-во «Скифия». – СПб, 2016.
3. Матье М. Э. Искусство древнего Египта. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2010. – 672 с.
4. Недошивин Г.А. «Большая советская энциклопедия», БСЭ. 2012. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2025749.html> (дата обращения: 11.11.2021).
5. Энциклопедия символов [сост. В. М. Рошаль]. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. – 1007, [1] с.: ил.
6. Phillips Henry. Floral Emblems. London, 1825. 4. Shoberl Frederic. The language of flowers. London, 1834.
7. Seaton Beverly. The language of flowers: a history. Charlottesville; London: University press of Virginia, 1995.

Серебрякова Л.В., Пермь

СПЕЦИФИКА ГОТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Г. ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

Serebryakova L.V., Perm

THE SPECIFICITY OF THE GOTHIC IN G. LEROUX'S «THE PHANTOM OF THE OPERA»

В статье рассмотрено жанровое своеобразие романа Г. Леру «Призрак Оперы» как образца готического детектива. Проанализирована готическая традиции в сюжете и хронотопе романа.

The article examines the genre uniqueness of the novel «The Phantom of the Opera» by G. Leroux as a model of the gothic detective. The author analyses gothic traditions in the plot and chronotope of the novel.

Ключевые слова: Леру, «Призрак Оперы», готический детектив, готика, детектив, хронотоп.

Keywords: Leroux, «The Phantom of the Opera», gothic detective, gothic, detective, chronotope.

Гастон Леру (1868–1927) вошёл в историю мировой литературы как признанный мастер детектива. Самым известным произведением автора является роман «Призрак Оперы» (1910), по мотивам которого был поставлен одноименный мюзикл Эндрю Лойда Уэббера, несколько экранизаций, в 2011 году опубликованы романы «Дар скрипача» М. Таргиса и «Реквием» О. Немона, своеобразное продолжение истории Эрика.

Сюжет «Призрака Оперы» основан на городской легенде об ужасающем человеке, жившем в подземельях парижской Гранд-Опера. Интерес Г. Леру к городским слухам и легендам связан с его профессиональной репортёрской деятельностью, освещением парижских новостей. В 1907 году писатель стал очевидцем удивительной находки в подвалах новой Оперы, когда в замурованном помещении обнаружили скелет с асимметричным строением черепа¹. Другим источником романа считается история о появлении во время представления мумифицированного трупа, рассказанная Гектором Берлиозом в книге «Вечерá в оркестре» (1852) [3, с. 183].

«Призрак Оперы» является одним из самых известных образцов готического детектива, жанра, соединяющего в себе черты готического романа и детектива. Детективный сюжет представлен как история, рассказанная репортёром по воспоминаниям вымышленного очевидца Перса. Повествование строится по схеме научного эксперимента, что свойственно классическому детективу: предисловие – гипотеза «Призрак в Парижской опере существовал»; основная часть – «умозаключения», представляющие повествование о событиях; эпилог – результаты расследования, раскрытие тайны читателю. В эпилоге отрицается мистическая природа Эрика, его история получает рационально-логическое объяснение.

В детектив встраиваются элементы готического сюжета: замкнутое пространство Гранд-Опера, тайна, связанная с героем-злодеем, определяющая развитие детективного сюжета, образ

¹ Об этой находке будет рассказано в эпилоге романа.

главной героини – добродетельной девушки, подвергающейся опасности.

Пространство Оперы соотносимо с пространством средневекового замка в готическом романе. Для готического романа характерен особый топос, отличающийся замкнутостью и закрытостью пространства. Обычно действие разворачивается в старинном замке (Г. Уолпол «Замок Отранто», 1764), монастыре (М. Г. Льюис «Монах», 1796), или аббатстве («Нортенгерское аббатство» Дж. Остин, 1798). В романе Леру основным топосом становится Гранд-Опера. Автор наполняет готическими элементами реалистическую топографию парижской Оперы, что можно считать авторской модификацией традиционного для готики места действия. М.М. Бахтин отмечал присутствие в замке «времени исторического прошлого» и к приметам которого относил «следы веков и поколений» [8, с. 394]. Согласно готической традиции, замок, в нашем случае Опера, выполняет не только хронотопическую, но и сюжетообразующую функцию.

Автор наполняет пространство Оперы многочисленными готическими элементами, с помощью которых создается атмосфера страха и таинственности. В Опере есть множество потайных ходов, лабиринтов, коридоров, подвалов, этажей, в которых обитает Призрак. Согласно готической традиции, герой-злодей совершает преступления только в пределах «своего» пространства. Именно в Опере Призрак (Эрик) похищает и удерживает Кристину Даэ в своём жилище, убивает приму, Жозефа Бюке и графа Филиппа. Именно Опера помогает раскрыть истинный характер злодея. С одной стороны, это место, где гениальность Эрика проявляется в полной мере, с другой – страшное место, империя жестокого Призрака. Мотив проявления истинной природы героя-злодея в рамках особого пространства встречается в классическом готическом романе А. Радклиф «Удольфские тайны» (1794). Монтони использует замок Удольфо для создания цепи угроз жизни героини, атмосфера ужаса формируется на основе таинственной истории о призраке прежней хозяйки замка, пропавшей при странных обстоятельствах, неожиданной находки в виде обезображенного трупа за шторой, замогильного голоса.

Для создания готического антуража автор акцентирует внимание читателя, которому, без сомнения, известна архитектура Оперы, на описании подвалов и подземелий, известных как нижние этажи, которые напоминают Ад («Там, возле огромных котлов, стояли демоны в черном и, орудуя лопатами, вилами, ворошили горящие уголья, поддерживая пламя, казалось, что мы... поворачиваем и спускаемся по какой-то бесконечной спирали всё ниже и ниже, к самому центру преисподней...» [2, с. 175]). Таким образом, подземелье представляется как мир иррациональный, противоположный миру реальному. Для Кристины Даэ нижние этажи – это преисподняя, место обитания демонических сил («Из этих подземелий являлся Сатана и туда же низвергался впоследствии. Здесь взрывались адские огни и завывали хоры демонов. Именно здесь призраки чувствовали себя, как дома» [2, с. 175]). Именно эти, напоминающие Ад, подземелья ведут к дому Эрика.

Своеобразной границей между домом Эрика и подвалами Оперы становится озеро, которое Кристина сравнивает с мифологической рекой Летой в царстве Аида: «Души мертвых, подходя к реке Лете, не могли чувствовать большей тревоги, чем я, и Харон не мог быть более угрюмым или более молчаливым, чем мужчина, который посадил меня в лодку» [2, с. 176]. Это сравнение не случайно. Находясь во власти Эрика, Кристина даёт злодею обещание забыть о земной любви к Раулю и остаться жить под землей. Таким образом она добровольно приносит себя в жертву и оказывается в плену Призрака.

Озеро также сопоставимо с рекой Стикс, символизирующей переход из мира живых в мир мёртвых, то есть в мир «живого трупа» Эрика. Описание жилища Призрака наполнено символической смертью: «Стены были завешены черным, но вместо белых прорезей, которые обычны для похоронных портьер, на них было огромное количество музыкальных фраз и нот из Dies Irae (судный день)» [2, с. 185]. Эрик спит в гробу подобно настоящему мертвецу: «В центре комнаты под балдахином из красной парчи стоял открытый гроб» [2, с. 185]¹.

¹ Здесь Призрак напоминает графа Дракулу Б. Стокера. Оба злодея выглядят, как «живые трупы», спят в гробу, источают запах тления.

Эрик превращает Оперу в свою империю, в которой ему подвластно всё, где всё повинуется его воле. Он умеет передвигаться незаметно для окружающих, способен напугать артистов голосом, оставаясь невидимым. На первый взгляд, все это воспринимается как мистические явления, на деле же оказывается обычными искусно исполненными фокусами злого гения.

Особо зловещим местом в жилище Призрака является камера пыток, из которой практически невозможно выбраться: «Мы находились в центре небольшого зала...все шесть стен которого были сплошь покрыты зеркалами, от потолка до пола» [2, с. 303]. Зеркало символизирует смерть и одновременно источник могущества и силы Эрика. Зеркала помогают ему беспрепятственно и незаметно передвигаться по театру, играть роль Призрака. Расположенные в многочисленных уголках Оперы, они служили Эрику своеобразным порталом, благодаря которому он мог оказываться в любом месте. Таким образом, и зеркала, и вода выполняют одну и ту же функцию границы между миром реальным и ирреальным¹.

Традиционным для готики пространством является кладбище, известное еще в английской кладбищенской поэзии середины XVIII века. В романе Кристина и Рауль отправляются на кладбище Перроса, чтобы посетить могилу отца Кристины Даэ. Описание сумеречной церкви, окружённой могилами, наполнено готической атрибутикой: «Смерть просачивалась из земли, казалось исторгавшей из себя останки, которые не могли вместиться. У стены церкви сотнями были навалены скелеты и черепа» [2, с. 85]. Атрибуты смерти усиливают мрачный тон данного эпизода. Поскольку кладбище представляет собой «мир мёртвых», Эрик появляется именно здесь, здесь же демонстрирует своё могущество.

Особым местом в Опере является «Ложа № 5». Пространство ложи наполнено мрачной, готической символикой: «...там царил полумрак, а на красный бархат барьера были наброшены черные чехлы...редкие лучи света – мертвенно-бледного и мрачного, казавшегося отблеском умирающей звезды, – проникали неизвестно откуда...» [2, с. 93]. Зловещее описание, с одной стороны, выделяет место, принадлежащее Призраку в зрительном зале, с другой – об-

¹ Данный мотив есть и в романтической сказке Э.Т.А. Гофмана: «Золотой горшок» (1814), где образ зеркала связывает Веронику и Ансельма, находящихся в разных мирах.

наруживает исключительность злодея, утверждает его сверхъестественную природу. С «Ложей № 5» связана сюжетная завязка романа, когда Эрик отправляет анонимные письма новым директорам Оперы с просьбой не продавать билеты в его ложу.

События, определяющие развитие сюжета в романе, не выходят за границы Оперы. Поэтому время представляется замкнутым, как и пространство, что характерно для готического хронотопа.

В исследовании Г.В. Заломкиной отмечено, что «прошлое, обычно связанное с тайной или преступлением, мистически проникает в настоящее, определяя судьбу героев»; «прошлое в готическом романе вливается в настоящее и определяет будущее» [1, с. 36]. В романе это прежде всего воспоминания Кристины Даэ об Ангеле музыки, о котором рассказывал ей отец: «Ангел музыки невидим, избранные могут только слышать его голос...На вопрос Кристины, слышал ли её отец когда-нибудь Ангела музыки, Даэ грустно качал головой, потом...говорил: – Но ты, дитя мое, его услышишь. Когда я буду на небе, я его тебе пришлю» [2, с. 76]. Обещание, неосторожно данное отцом в прошлом, стало для Кристины Даэ роковым, определило её судьбу, отношение к Эрику, её настоящее и будущее.

С другой стороны, очевидна и ретроспективность детектива, когда время движется из настоящего в прошлое. В предисловии гипотезы и предположения высказываются сыщиком в настоящем времени. Основная часть – история Эрика – события из прошлого. В эпилоге читатель вновь оказывается в настоящем, подводятся итоги расследования.

Пространственно-временной континуум «Призрака Оперы» включает в себя три наиболее существенные в композиционном отношении части: «свой» мир (идиллический хронотоп) – «чужой» мир (хронотоп Оперы, альтернативы замка) – и снова «свой» мир. Светлые воспоминания Кристины о детстве, проведённом с Раулем, сказках, рассказанных отцом, обрамляют «тёмный» центр сюжета, события, связанные с Эриком. Героиня мысленно возвращается в детские годы, которые провела в Перросе: «Но с самым большим нетерпением дети ждали вечера, когда солнце садилось в море и великий покой сумерек опускался над землей» [2, с. 74]. В пейзажной зарисовке мотив уединённого созерцания, свойственный поэзии сентименталистов, повторяется и

в эпилоге романа об идиллических мечтах жизни Рауля и Кристины в уединении, на берегу норвежского озера.

Таким образом, для готического детектива характерен замкнутый хронотоп, восходящий к традиции готического романа. «Готическое» пространство Оперы, представляющее портал между миром мёртвых и миром живых, в конце романа становится обычным местом преступления, всем событиям дается рациональное объяснение, свойственное детективу.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Заломкина Г.В. Готический миф как литературный феномен: автореф. дис. ... доктор филол. наук / Г.В. Заломкина. – Самара: СГУ, 2011. – 44 с.
3. Леру Г. Призрак Оперы: роман / Пер. с фр. Д. Мудролюбовой. – СПб.: Азбука – Атрикус, 2016. – 384 с.
4. Чекалов К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «Прекрасной эпохи» / К.А. Чекалов. – Белгород: Дело, 2018. – 245 с.

Заякина С.А., Пермь

ТАЙНЫ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

Рук. В.Н. Вишневецкая

Zayakina S.A., Perm

MYSTERIES OF WILLIAM SHAKESPEARE

Supervisor V.N. Vishnevskaya

Шекспир – величайший и самый известный английский писатель и, вероятно, величайший драматург, который когда-либо жил. В этом исследовании мы попытаемся разобраться, кем был Шекспир, и опровергнуть утверждение, что этого писателя не существовало.

Shakespeare is the greatest and most famous English writer and probably the greatest playwright who ever lived. In this study we try to sort out who Shakespeare was and disprove the claim that this writer did not exist.

Ключевые слова: Шекспир, драматург, биография.

Keywords: Shakespeare, playwright, biography.

«Shakespeare – is the most famous person
Who have never existed»

M. Tven

One issue that has caused a lot of controversy over the years is the mystery of William Shakespeare. Skapespeare is the greatest and the most famous English writer and probably the greatest playwright who has ever lived. While one group of people think that Shakespear is only a pseudonym, the other group is strongly against it. So let's try to investigate who was Shakespeare and refute – the statement that this writer was nonexistent.

There is no doubt that the enigmatic biography of famous writers is one of the most pressing issues in the modern world. The first thing that needs to be said is that in the middle of the 19th century an English scholar named Hart first suggested that Shakespeare wasn't the author of his plays. A lot of scientists wrote works on the biography of Shakespeare. Alexandr Smirnov wrote about the Shakespearean era and his biography, Peter Ackroyd about facts of Shakespeare's life. Rethinking In Theatrical Documents in Shakespeare's England edited by Professor Tiffany Stern we see Nearly all significant biographical findings from the past few decades are collected under one cover.

The date that Shakespeare was born is unknown but there is the date of his baptism – April 26 1564. That's because of the fact: in that time there wasn't a certificate of birth. Let us assume that Shakespeare was born in April of 1564. His father was a successful artisan. There were 8 children in his family. In theory, referring to the book of Peter Ackroyd «Shakespeare. Biography» a famous writer got an education in his native town – Stratford. It was one of the best provincial schools in the United Kingdom. As we have already said, his life was full of mysteries. It is worthy of note that Shakespeare was keen on acting activity. He played kings and ghosts and due to this experience he understood the opportunities of theatre. In November 1582 he was married to Ann Hathaway. They had 3 children. Added to that Shakespeare lived in London with his family. In fact, there are a huge number of versions about the period from 1585 to 1590. In this period, he decided to connect his life with theatre. He was involved in literary activities. In the first decade he wrote most of his plays.

As for the career of an actor, he usually played supporting roles.

He died on April 23 1616 at the age of 52. It is worthy of note that it is the conventional version of the biography of a great playwright.

As Anton Chekhov wrote, «Shakespeare is not the main thing, but the notes to him». Astonishingly for everyone, most of his biography is myth. As we have already said his date of birth is unknown. The only reliable source of information is spiritual books. Humanity can recognize all significant dates of his life from these books and it can be just an assumption.

We can identify the treasure trove of secular experience from his plays. For instance, he had a good grasp of law and owned legal terminology. He knew court etiquette well and knew how to hunt. In 1860 John Bucknill wrote that the greatest writer had this knowledge. Peter Acroyd wrote that Shakespeare had deep cognition in the region of Greek philosophy. Probably he also knew 4 languages. From the book by Ilya Gililov we learn that in some of his plays there is a detailed description of shipwrecks. He apparently was a sailor. So, the question arises: even if a person has a brilliant education, is it possible to possess all these skills? Furthermore, on the basis of this book we must admit that nowadays educated Englishman rarely use more than 4000 words. John Milton, famous English writer used just about 8000 words in his writings whereas Shakespeare used 21000 words.

In the process of research, we found that the only reliable information about Shakespeare is contained in church books and it's just dates of birth and death. Added to that any diaries and letters have not survived so from my point of view Shakespeare is a pseudonym. Limited reliable data about his life allows us to draw the assumption that it was group of authors.

To draw the conclusion, we would like to say that people are getting more and more concerned about the question: Who was that author who used the pseudonym «William Shakespeare»? As a matter of fact, about four centuries have passed since the days of Shakespeare, and we still have only scant information about Shakespeare's life.

Literature

1. Gililov I. The Game about William Shakespeare, or the Mystery of the Great Phoenix.
2. Ackroyd P. Shakespeare. Biography. 2009 P. 457–698.
3. Literary criticism. Abstract journal. 2018. No. 2. P. 79–89.
4. Crumme H.M. Shakespeare on the Record: Researching an Early Modern Life. 2019. P. 264.

Вишневская В.Н., Пермь

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ОТСЫЛКА К ФРЕСКЕ ГИРЛАНДАЙО
В 24 ГЛАВЕ РОМАНА ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ»**

Vishnevskaya V.N., Perm

**INERMEDIAL REFERENCE TO FRESQUE BY GIRLANDAIO
IN CHAPTER 24 OF HENRY JAMES'S NOVEL «THE PORTRAIT
OF A LADY»**

В статье анализируется использование интермедийной отсылки к фреске Гирландайо в романе американского писателя Генри Джеймса «Женский портрет» для характеристики образа миссис Тачит.

The article analyzes the use of intermedial reference to the fresco by Ghirlandaio in the novel «The Portrait of a Lady» by the American writer Henry James to characterize the image of Mrs. Touchett.

Ключевые слова: Генри Джеймс, Гирландайо, фреска, интермедийная отсылка, экфрасис.

Key words: Henry James, Ghirlandaio, fresco, intermedial reference, ekphrasis.

Экфрастическая беллетристика превращает произведение искусства в историю, отражающую сознание персонажа [8]. В раскрытии его характера, как и в развитии сюжета, наряду с экфрасисом может участвовать и интермедийная отсылка [7, p. 264]. По мнению Э.В. Седых, «писатель или поэт, подражая художнику, старается сблизить языковые средства выражения с художественными средствами живописи. У таких авторов каждая сцена в литературном тексте – живописная картина, «портрет мгновения», выполненный с изяществом мастера-живописца» [5, с. 211]. Исследователи неоднократно изучали роман Генри Джеймса «Женский портрет» («The Portrait of a Lady», 1881), с точки зрения интермедийности [4, 4–20].

В предыдущих статьях мы рассматривали экфрасис картины итальянского художника Антонио Аллегри Корреджо (1489–1534) «Поклонение младенцу Христу» и его функции в раскрытии характера Генриетты Стэкпол (Henrietta Stackpole) в 44 главе романа

[1, 82–87] и проанализировали функции интермедиальной отсылки к наброску Корреджо в сцене первой встречи Изабеллы (Isabel) и Озмонда (Osmond) в его доме в 24 главе романа [2, 16–21].

Цель данной статьи – проанализировать функции интермедиальной отсылки к фреске Д. Гирландайо, когда в 24 главе романа в разговоре Озмонда и Изабеллы речь заходит о ее тетушке, миссис Тачит (Mrs. Touchett).

Доменико Гирландайо (Domenico Ghirlandaio, 1448–1494), настоящее имя – Доменико ди Томмазо ди Куррадо ди Доффо Бигорди (Domenico di Tommaso di Currado di Doffo Bigordi), один из ведущих флорентийских художников кватроченто, автор фресковых циклов, в которых показана домашняя жизнь библейских персонажей, в роли которых изображены знатные граждане Флоренции. Д. Гирландайо создал росписи Сала–дель–Оролоджо (Sala–del–Orologjo) в Палаццо Векьо (Palazzo Vecchio), капеллы Сассетти (Cappella Sassetti) церкви Санта-Тринита (Santa Trinita), а также капеллы Торнабуони (Cappella Tornabuoni) в церкви Санта–Мария–Новелла (Basilica di Santa Maria Novella). В двух последних циклах имеются сцены с портретными изображениями заказчиков, в частности, Джованни Торнабуони (Giovanni Tornabuoni) и его жены Франчески ди Лука Питти (Francesca di Luca Pitti).

С миссис Тачит читатель знакомится в первой главе романа, поначалу не видя и не слыша ее. Мы видим только ее шаль на коленях мистера Тачита (Mr. Touchett), что говорит о его отношении к жене, несмотря на их несчастливый брак. «The ladies will save us,» said the old man; «that is the best of them will – for I make a difference between them. Make up to a good one and marry her, and your life will become much more interesting» [6, p. 26]. Избранница мистера Тачита, по его мнению, не принадлежала к лучшим представительницам своего пола. Большую часть года она живет во дворце Кресцентини во Флоренции (Palazzo Crescentini in Florence), вдали от мужа, который, как представляется, страдает от этой разлуки. Миссис Тачит сама управляет своими делами и состоянием. Она живет независимой жизнью. Дж. Сохье называет ее «подрывная женщина» («a subversive woman»). «She subverts the traditional distinction of the sexes that patriarchy has invented» [11]. Для ее единственного сына миссис Тачит была скорее отцом, не-

жели матерью, а отец более «материнским». «His father, as he had often said to himself, was the motherlier; his mother, on the other hand, was paternal, and even, according to the slang of the day, gubernatorial» [6, 54].

В третьей главе романа Генри Джеймс подробно описывает характер миссис Тачит. Перед нами предстает очень упрямая, своенравная, не способная на обходительность женщина. «The edges of her conduct were so very clear-cut that for susceptible persons it sometimes had a knife-like effect»» [Ibid.: 37]. «She was a plain-faced old woman, without graces and without any great elegance», – пишет Г. Джеймс о внешности Лидии Тачит [Ibid.: 37]. Автор с иронией сообщает причины, почему миссис Тачит считала, что жить в Англии невозможно: вкус хлебной подливки, горничные, употребляющие пиво, и прачки, плохо выполняющие свою работу.

Изабелла, впервые встретившись с тетушкой Лидией в доме своего отца в Олбани (Albany), была озадачена ее видом, манерой поведения и разговора. Внешность миссис Тачит тоже была своеобразной. «She was a plain, elderly woman, dressed in a comprehensive waterproof mantle; she had a face with a good deal of rather violent point» [Ibid.: 41]. Миссис Тачит маленького роста, некрасивая, пожилая, невыразительная женщина с тонкими губами и горящим взором. «No one certainly had on any occasion so held her as this little thin-lipped, bright-eyed, foreign-looking woman, who retrieved an insignificant appearance by a distinguished manner and, sitting there in a well-worn waterproof, talked with striking familiarity of the courts of Europe» [Ibid.: 44]. Миссис Тачит, не отличавшаяся манерами и выглядевшая как иностранка в поношенном костюме, рассуждает о европейских дворах так, как будто она там завсегда.

Тетушка поразила фантазию Изабеллы, рассказав ей о Флоренции и о том, что она живет в старинном дворце, где было убито несколько человек, в том числе трое известных. Главная героиня «заболела» Флоренцией и заявила, что готова на всё, чтобы попасть туда. Так и произошло, после того, как тетушка и племянница посетили Англию. Во Флоренции Изабелла была совершенно очарована палаццо своей тети, старинного и темного, с множеством пышных фресок шестнадцатого века, окруженного благоухающим садом. Этот огромный дом с его прохладными комнатами

притягивал ее более всех сокровищ великолепного города, которыми она несомненно тоже восхищалась. «To live in such a place was, for Isabel, to hold to her ear all day a shell of the sea of the past. This vague eternal rumour kept her imagination awake» [Ibid: 270].

В 24 главе романа Изабелла впервые попадает в дом мистера Озмонда во Флоренции. Мистер Озмонд долго говорит об Италии, о Флоренции, об удовольствиях и недостатках жизни там. Он рассуждает, как по-разному воспринимают Италию ее жители и иностранцы. «Strangers were too apt to see such a world as all romantic» [Ibid.: 281]. По мнению мистера Озмонда в Италии можно получить абсолютно разные впечатления, иные из которых дурны. Но иногда встречается нечто настолько значительное, что искупает все остальное, несмотря на то, что Италия «многих испортила». Себя и постоянных жителей Флоренции мистер Озмонд называет милыми провинциалами. «We're sweetly provincial» [Ibid.: 282].

Озмонд сетует, что местные жители вынуждены постоянно страдать от неизбежной разлуки с теми, кто лишь на время посещает Италию, причем почти не имеет значения, милы вам эти люди или нет. «That's what it is to live in a country that people come to. When they're disagreeable here it's bad enough; when they're agreeable it's still worse. As soon as you like them they're off again!» [Ibid.: 282]. Мистер Озмонд говорит, что настолько часто испытывал подобное разочарование, что перестал разрешать себе к кому-либо привязываться. И тут же интересуется, не собирается ли Изабелла остаться во Флоренции навсегда, отмечая, как это было бы «удобно». «You mean to stay – to settle? That would be really comfortable» [Ibid.: 282]. Веским доводом гарантии того, что Изабелла останется в Италии, служит, по мнению Озмонда, ее тетушка, старая флорентийка. На определении «старая» Озмонд настаивает, с иронией заявляя, что миссис Тачит настолько стара, что является современницей Медичи и Савонаролы¹. «She's a contemporary of the Medici; she must have been present at the burning of Savonarola, and I'm not sure she didn't throw a handful of chips into the flame» [Ibid.: 282]. В подтверждение своих слов Озмонд опи-

¹ Медичи – олигархическое семейство, представители которого с XIII по XVIII век неоднократно становились правителями Флоренции; Джироламо Мария Франческо Маттео Савонарола – итальянский религиозный и политический деятель. Фактический правитель Флоренции с 1494 по 1498 год.

сывает лицо миссис Тачит, сравнивая его с изображениями на старинных портретах и уверяя, что может даже показать его на фреске Гирландайо. «Her face is very much like some faces in the early pictures; little, dry, definite faces that must have had a good deal of expression, but almost always the same one. Indeed, I can show you her portrait in a fresco of Ghirlandaio's» [Ibid.: 282].

Речь идет, как нам представляется, о фресках капеллы Торнабуони церкви Санта-Мария-Новелла, где можно увидеть портрет жены заказчика Франчески ди Лука Питти (Francesca di Luca Pitti), лицо которой очень схоже с описанием лица миссис Тачит.

Фреска Гирландайо выступает как бы доказательством, подтверждением характера и внешности тетушки Изабеллы. На фоне пейзажа итальянской природы, среди монументальных арок и колонн зритель видит коленопреклоненную немолодую женщину, руки которой сложены в молитвенной позе. Одежда изображена без каких-либо изысков – темное глухое платье и белый простой чепец. Лицо женщины сухое, неподвижное, со сжатыми тонкими губами и чуть презрительным выражением. Безжизненный цвет лица практически совпадает с цветом мраморных колонн и арок, что говорит о холодности, бесчувственности и некоей надменности персонажа.

На заднем плане фрески мы видим замок на горе, окруженный деревьями, дорогу и трех прекрасных рыцарей, направляющихся в не менее прекрасный город среди зеленых холмов. Молящаяся на фреске находится вне пейзажа, она отделена от живой жизни, ее окружает холодный мрамор. Колонны стоят практически глухой стеной между нею и зелеными лугами. Всё это можно отнести и к Лидии Тачит. Г. Джеймс изображает миссис Тачит как «старую женщину без воспоминаний». Как утверждает Дж. Сохье, «будучи мещанкой и живя отдельно от своих ближайших родственников, чтобы доставить себе удовольствие, миссис Тачит упустила ценности жизни» [11].

В 54 главе романа, когда Изабелла вновь приезжает в Лондон, чтобы попрощаться с Ральфом Тачитом перед его смертью. Она встречается с тетей, которая постарела, но выглядит, как и всегда. «She looked a good deal older, but her eye was as bright as ever and her head as erect; her thin lips seemed a repository of latent meanings.

She wore a little grey dress of the most undecorated fashion, and Isabel wondered, as she had wondered the first time, if her remarkable kinswoman resembled more a queen-regent or the matron of a gaol. Her lips felt very thin indeed on Isabel's hot cheek» [6, p. 604–605].

В истории Изабеллы миссис Тачит оказалась неким спусковым механизмом, не появившись она, жизнь главной героини была бы совсем иной. «She might have had another life and she might have been a woman more blest» [Ibid.: 604]. Об этом размышляет Изабелла, поджидая тетушку в картинной галерее дома в Гарденкорте. Изабелле кажется, что сейчас она сама похожа на свою тетушку, когда та впервые приехала в Олбани.

Поначалу сухость и бесчувственность тетки раздражает Изабеллу, однако за завтраком в наводящей уныние столовой она вновь чувствует жалость к миссис Тачит, не испытавшей ни взлетов, ни разочарований, которая прожила такую однообразную, бесцветную, жизнь, что несколько ошибок были бы для нее благом. Глядя на тетушку, Изабелла недоумевала, не хочется ли той хотя бы втайне испытать послевкусие праздника настоящей жизни, вкус «отбросов банкета» или даже это вызывает у нее страх? Изабелле вдруг стало ясно, что тетушка начинает понимать, что она упустила и пропустила в жизни, что ее ждет незавидная старость, лишённая воспоминаний. «Her little sharp face looked tragical» [Ibid.: 606]. Ее маленькое заостренное личико выглядело трагичным, совсем как на фреске Гирландайо.

Примечательно, церковь Санта-Мария-Новелла, в которой находится описываемая нами фреска, расположена рядом с одноимённым железнодорожным вокзалом во Флоренции, что косвенно напоминает о постоянных путешествиях миссис Тачит.

Список литературы

1. Бочкарева Н.С., Вишневская В.Н. Экфрасис картины Корреджо «Поклонение младенцу Христу» в романе Генри Джеймса «Женский портрет» // Мировая литература в контексте культуры. 2020 (1). Вып. 10 (16). С. 82–87.

2. Бочкарева Н.С., Вишневская В.Н. Набросок Корреджо в романе Генри Джеймса «Женский портрет»: функции интермедальной отсылки // Культурный код. 2021, №2. С. 16–21.

3. Джеймс Г. Женский портрет / пер с англ. М.А. Шершевой, Л.Е. Поляковой М.: Наука, 1984. 589 с.
4. Душинина Е.В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дис. канд. филол. наук. Иваново, 2010. 205 с.
5. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2008. Сер. 9. Вып. 3. 4 II. С. 210–214. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-intermedialnosti> (дата обращения 08.11.2021)
6. James H. *The Portrait of a Lady*. NY: Oxford University Press Inc., 1998. 634 p.
7. Mullan J. *How novels work*. NY: Oxford University Press, 2006. 346 p.
8. Heffernan A.W. 1. Ekphrasis: Theory // *Handbook of Intermediality*. De Gruyter. 2015 DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110311075-003> (дата обращения 09.03.2021)
9. Rajewski I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités*, no.6 (2005). P. 43–64.
10. Torgovnick M. *The visual arts, pictorialism, and the novel: James, Lawrence, Woolf*. Princeton (New Jersey) Cop. 1985. 257 p.
11. Sohier J. Henry James's *The Portrait of a Lady*: The Figure of the Lady Between Surplus Value and Surplus Enjoyment// *MIRANDA: Expressions of Environment in Euroamerican Culture / Antique Bodies in Nineteenth Century British Literature and Culture*. 2015 №11. URL: <https://journals.openedition.org/miranda/7229> (дата обращения 12.10.2021).

РАЗДЕЛ II. ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Жданова А.Д., Пермь

**ТЕМА КЛОУНАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
АНАТОЛИЯ МАТВЕЕВИЧА БУГАКОВА**
(ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВКИ «БУФФОНАДА ЖИЗНИ»)

Zhdanova A.D., Perm

**THE THEME OF CLOWNERY IN THE ARTWORKS
BY ANATOLY BUGAKOV**
(BASED ON THE EXHIBITION "THE BUFFOONERY OF LIFE")

В статье раскрывается художественная концепция темы клоунады по материалам выставки произведений А.М. Бугакова «Буффонада жизни». Анализируется представление художника о месте клоуна в искусстве цирка, о трактовке образа клоуна средствами живописи, её композиционно-пространственные и стилистические решения. Универсальный код смеховой культуры образа клоуна-простачка, призванного смешить и веселить публику, позволяет осмыслить процессы в современной духовной культуре, а также сущность человеческого начала и природу творческого дарования артиста клоунады.

The article reveals the artistic concept of the theme of clownery based on the exhibition of artworks by A. Bugakov «The Buffoonery of Life». The author analyzes the artist's vision of the clown's place in the circus art and focuses on the artist's interpretation of the clown's image by means of painting, its compositional, spatial and stylistic solutions. The universal code of the laughter culture of the simpleton-clown image, designed to amuse the audience, allows us to comprehend the processes in modern spiritual culture, as well as the essence of the human nature and the ethos of the creative talent of the clown artist.

Ключевые слова: творчество А.М. Бугакова, клоунада, буффонада, гипербола, смеховая культура.

Keywords: A. Bugakov's artworks, clownery, buffoonery, hyperbole, laughter culture.

Бугаков Анатолий Матвеевич, московский живописец и график, родился в 1942 году в селе Большой Хомутец Добровского района Рязанской области. Окончил отделение художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института по специальности «художник-график». С 1974 года преподавал на кафедре рисунка, живописи и композиции Московского полиграфического института. С 1975 года – участник международных, всесоюзных, республиканских и зональных художественных выставок. Член Союза художников СССР с 1982 года.

В работах А.М. Бугакова прочитываются классические традиции законов пространства в композиции, ритмической выразительности линии и штриха в графике, монументальности и декоративности в живописи, заложенные в разное время во время учёбы и совместной работы с преподавателями полиграфического вуза – В.А. Фаворским, А.Д. Гончаровым, Д.С. Бисти, Д.Д. Жилинским, А.В. Васнецовым и другими выдающимися мастерами отечественного изобразительного искусства.

«Мой неформальный учитель – Андрей Владимирович Васнецов», – говорит А.М. Бугаков. – Мы с ним проработали, рука об руку, 25 лет. Собственно, новый период учёбы для меня начался после того, как Васнецов пришел в институт. В монументальном искусстве я у него был ассистентом. Относился к нему не подражательно, а как ученик к учителю. Считаю его одним из самых гениальных художников современности. Он мне дал установки на серьезность как в жизни, так и в искусстве, поставил передо мной высокую планку. Я благодарен судьбе за то, что она меня с ним свела».

С начала третьего тысячелетия параллельно с преподавательской работой значительное время А. Бугаков отводит выставочной деятельности, прежде всего, в Москве, Московской области и по городам России. С 2003 года представляет персональные выставки в Перми и в Пермском крае.

Выставка произведений Анатолия Бугакова «Буффонада жизни» состоялась в художественной галерее «Пермский период» с 22.07 по 30.08 2021 года (Пермь, улица Пермская,17).

Происхождение фигуры клоуна и сходных с ним образов Арлекина и других персонажей итальянской комедии дель арте не раз интересовали исследователей площадных зрелищ в произве-

дениях литературы и искусства. К тому же, образы, сошедшие с балаганных подмостков, в течение длительного времени, как известно, привлекали многих зарубежных и отечественных художников. Искусствоведы пытаются определить истоки природы необычного пристрастия, побуждавшего живописцев прошлого и наших дней изображать в своих произведениях пёструю толпу ярмарочной стихии буффонады и разноликие типажи клоунады.

Следует пояснить, что термин клоунада применяется в цирковом жанре и имеет несколько значений. Прежде всего, это искусство создания комического образа, где используются театральные маски, скетчи, приёмы гиперболы, гротеска, шаржа, буффонады. Клоунада – это и название или текст клоунской сценки. При этом выделяют три вида клоунады: пантомима, разговорный и музыкальный жанры, и, соответственно, три типа клоунов: мим, артист разговорного жанра и музыкальный эксцентрик. Они выступают в одиночестве, вдвоём, втроём и группой. Клоуны, как правило, могут владеть всеми видами циркового искусства.

Исторически сложились разные жанры клоунады: ковёрный клоун, клоун-дрессировщик, клоуны-музыканты, клоуны-мимы, клоуны-акробаты.

Специальная литература о цирковом искусстве отмечает, что жанр клоунады восходит к представлениям придворных шутов, европейскому карнавалу, итальянской комедии дель арте.

Истоками клоунады в России были традиции праздников: ряженые на святках, игры на масленице, традиции русского балагана, скоморохов, петрушечников, медвежьей потехи. Буффонада рассматривается и как утрированно-комическое представление, основанное на резком преувеличении (гротеске), и как эксцентрический приём клоунады.

С конца XIX и в начале XX века популярной была буффонадная клоунада. В первые годы советской власти утверждался жанр публицистической клоунады, а к началу 1930-х буффонада постепенно исчезает из цирка.

Взлёт русской клоунады определяется 1950–1960 годами. Возродилась музыкально-эксцентрическая клоунада, появились выступления клоунесс.

В эти годы на арене цирка популярными были тематические спектакли: «Лечение смехом» Олега Попова, «Причуды клоуна» Леонида Енгибарова, «Город-мир» Юрия Куклачёва. Исследователи истории циркового искусства отмечают, что распространившаяся в 1960-х годах театральная клоунада опиралась на формы спектакля: импровизацию, вовлечение зрителя в действие представления. Лидером этого направления был Вячеслав Полунин и его театр «Лицедеи».

По мнению Вячеслава Ивановича Полунина, народного артиста России, «клоун – интересная и непростая профессия, это философ, он отражает философию времени и своего поколения». Эстетикой клоунады Полунина стало возрождение карнавала как праздника жизни, как протеста против серой обыденности. Клоунада Полунина сегодня – это «и цирк и не цирк одновременно. Это уличный театр, элемент ярмарочной культуры XX – начала XXI века, которая включает в себя не только комическое начало, но и трагическое».

Общепринято считать, что клоун – это персонаж трагический. Поэтому комизм нужно делать, как сторону трагизма, чтобы получалась настоящая человеческая судьба, где соединяются смех и слёзы, поэзия и абсурд, своеобразный трагикомический юмор, в основе которого – сопереживание.

В 1990-х годах Полунин основал «Академию дураков», которая начала грандиозный проект по возрождению карнавальной культуры в России. В 1993 году организовал первый фестиваль женщин-клоунесс мира.

Таким образом, клоунада как ключевое слово в определении темы обозначает цирковой жанр, состоящий из комических сценок, исполняемых клоунами, вносящими в них приёмы эксцентрики и буффонады.

В свою очередь, буффонада, связанная с утрированно-комическими приёмами актёрской игры, часто строится на приёмах народного, площадного театра. В контексте темы сообщения термин «буффонада» рассматривается в ассоциативной связи игрового начала с реальной жизнью человека, включая его в большое пространство игры.

Экспозиция выставки как бы говорит о творческом преломлении и переплетении реальности жизни и условности в искусстве, желая напомнить строки В. Шекспира:

*«Весь мир – театр.
В нём женщины, мужчины –
Все актёры,
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль».*

Концепция игрового начала, в целом, присуща искусству как таковому, поскольку оно создаёт вторую, условную реальность, в которой человек присутствует виртуально.

Основное пространство выставки «Буффонада жизни» занимали произведения живописи, выполненные на холсте, картоне или оргалите. Среди пейзажей, натюрмортов, изображений обнажённой фигуры и произведений религиозного и других жанров, большая часть экспозиции отводилась тематическому циклу «Клоунада».

Как известно, на протяжении всей истории культуры выяснение художественной природы соотношения условности искусства и реальности жизни порождало многочисленные теории.

Искусство рассматривали как форму «подражания природе» и как «свободное формотворчество», как «воспроизведение действительности» и как «самовыражение художника», называли «особого рода игрой» и даже «особого рода молитвой». Такие разногласия, в конечном итоге, объяснялись объективной сложностью природы самого искусства.

Действительно, живописец, ставящий своей целью художественное изображение реальной жизни, должен найти способ преломления этой реальности, которая будет жить в условном (изобразительно-выразительном) пространстве и времени картинной двухмерной плоскости.

В контексте взаимодействия искусства с жизнью в наше время всё большее значение приобретает взаимодействие человека с миром духовной культуры, отражающей появление новых и исчезающих старых образов, понятий и представлений, а подчас и их трансформированное переплетение на уровне создания мифологем, новых устойчивых образов-ассоциаций.

Мифологизация пространственной среды влечёт за собой условность образно-пластического решения, характеризуя особенность культурного пласта современного искусства.

Переплетение в художественном пространстве экспозиции картин реальной жизни природы и человека и клоунады как профессии человека-клоуна ассоциативно привносит новые сюжетные и образно-стилистические сопоставления.

В художественно-композиционном решении произведений мы отмечаем не только авторскую свободу стиля в трактовке образа (обращение к примитиву, чертам наивного искусства («Спящий клоун», 2020), но и сознательную деформацию пластических объёмов обнажённых фигур («Композиция № 4 «Солнечная», 2012), экспрессию ритмов цветовых пятен и сложные динамические ракурсы объёмов уходящих со сцены клоунов. («Уход со сцены», 2020).

Особого внимания в творческой палитре художника заслуживают примеры преломления в современном искусстве классических стилей барокко, ренессансного реализма, неоклассицизма, кубизма, сюрреализма. («Натюрморт с рулоном бумаги»; 2010, «Ангел-хранитель», 2010; «Бегущие в никуда», 2010; «Балаганчик» 2020; «Балет» 2016).

В наше время, пожалуй, у Анатолия Матвеевича тема цирка и, прежде всего, клоунада представлена наиболее полно и разносторонне. (Из прошлых времён тема цирковых артистов наиболее ярко передана в творчестве П. Пикассо, М. Шагала и некоторых сюжетах Н. Пиросмани).

Из ста двадцати работ в экспозиции было показано сорок три произведения, в которых жизнь клоуна воплотилась в разных жанрах. Это портретные типажи, однофигурные и многофигурные жанровые композиции, представляющие клоунов на сцене и в перерывах, за кулисами и в приватной обстановке. Живописные произведения, выполненные маслом на холсте, картоне и оргалите с 2009 года по 2020 год. Самый большой размер 80 x 80, 80 x 60, а самый маленький 24,7 x 40 и 25 x 40 сантиметров.

Типологический ряд портретов и их стилистическая трактовка отличаются глубоким проникновением в жизнь людей этой профессии и умением найти характерную сюжетную или ассоциа-

тивную мотивировку. Эмоциональны и выразительны тонкие романтические образы задумчивого «Розового клоуна» (2009) и «Влюблённого клоуна» (2010), у которого, как говорят, «всё на лице написано».

Сопоставление клоуна с образом Наполеона («Клоун величия», 2009), образ утончённого клоуна-мыслителя («Вспоминая Гамлета», 2009) и почти без маски-личины клоун в зелёной шапочке («Зелёная шапочка», 2015) расширяют наше представление о многогранности и многоаспектности типологии образа клоуна.

Запоминается своеобразное портретное изображение клоуна в произведении «Взгляд» (2012). Костюм как атрибутивная характеристика – только оболочка, запоминается взгляд, умный и сострадающий, вызывающий сочувствие, кажется, он обращён к человечеству. В трактовке этого персонажа угадывается собирательный образ классического Пьеро и современного лицедея. Это духовный портрет-тип клоуна со сложным внутренним миром человека.

Привычная одежда клоуна традиционно соотносится с костюмом Арлекина. Но его одеяние, составленное из разноцветных ромбиков или треугольников, тоже претерпело эволюцию. Одна из точек зрения свидетельствует о том, что это есть не что иное, как стилизация древних лохмотьев странствующих актёров. Главное, для циркового артиста думать о том, чтобы клоунский костюм не выглядел как одеяние для водевиля или драмы.

В покрое костюма клоуна Бугаков использует свободные формы одежды или традиционный колпак с бубенчиком. Раскраска ткани выполнена сдержанной цветовой палитрой тёпло-холодных цветовых отношений или строится на сопоставлении основных и дополнительных цветов, чаще всего зеленовато-красных или голубовато-желтоватых пятнышек, косых полосок, квадратиков, ромбиков и небольших прямоугольников.

Несмотря на то, что портретным характеристикам клоунов предшествовал натуральный набросок, последующий процесс работы был связан с обобщением, порой доходящим до образа-знака.

Торжественный факелonosец в композиции «Факелonosец» (2017) и клоун-свет в композиции «Несущий свет» (2018) сопоставимы с метафорическими образами-знаками.

В произведениях, представляющих жизнь клоунов на сцене и в перерывах между выступлениями («Зыбкое равновесие», 2017,

«Букет для любимой», 2018, «Перекур», 2020), клоун, попадая в житейскую среду, как бы становится обыкновенным человеком. Но его костюм, особенности внешности и поведения у зрителя создают образ человека игры, даже в таком произведении как «Старинный романс» (2013), где сидящие влюблённые изображены спиной к зрителю.

Клоунада Бугакова переключается с русскими Петрушками, представлениями балаганчиков и яркими карнавалами, создавая профессиональный образ народной смеховой культуры в наше время. («Карнавал», 2014; «Петрушки. Сказка о счастливой жизни», 2013).

Особенности развития клоунады в России вызвали к жизни тему клоуна в живописи и графике А.М. Бугакова, через которую он соприкоснулся со многими художественными, нравственно-этическими и философскими вопросами культуры рубежа XX–XXI века, что обогатило его творчество.

Тема клоунады в творчестве художника раскрывает в каком-то плане синтетическую природу современной духовной культуры, ассоциативно объединяющей разные виды искусства в его стремлении творчески переосмыслить первоначальную природу окружающей нас реальности. Невольно хочется провести параллель знаменитых миниатюр выдающегося клоуна Вячеслава Полунина, из которых состоит цирковая трагикомическая клоунада «Снежное шоу», и потребность в создании цикла многочисленных произведений (их сегодня у автора более двухсот) живописной клоунады Анатолия Бугакова, которая может отразить своеобразный карнавал жизни средствами изобразительного искусства как потребность времени.

Список литературы

1. Анатолий Бугаков: [мастер и ученики]: монография / [сост. Кулаков В.В.]. – М.: Муза творчества, 2010.

2. Ардов В. Образ клоуна. Психофизические и социальные черты. [Электронный ресурс]. URL: www.ruscircus.ru/ (дата обращения: 08.10.2021).

3. Биография Бугакова Анатолия Матвеевича: [Электронный ресурс] // Анатолий Бугаков. URL: <http://anatoly-bugakov.narod.ru/biography.htm> (дата обращения: 08.10.2021).

4. Бугаков Анатолий Матвеевич [Электронный ресурс]. URL: <http://enc.permculture.ru/> (дата обращения: 05.10.2021).

5. Старобинский Жан. Портрет художника в образе паяца: [Электронный ресурс]. URL: <https://nenuda.ru/> (дата обращения: 10.11.2021).

Кобер О.И., Оренбург

**РОЛЬ И МЕСТО АБСТРАКЦИОНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОРЕНБУРГА:
АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ**

Kober O.I., Orenburg

**THE ROLE AND PLACE OF ABSTRACTIONISM
IN THE CONTEMPORARY FINE ARTS OF ORENBURG:
AXIOLOGICAL CONTEXT**

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что впервые рассматривается абстрактное искусство «второй волны» оренбургских художников в контексте отечественной культуры. Автор указывает, что становление регионального беспредметного искусства проходило в рамках творческой группы «Академия Садки», созданной в 1970-е годы в оппозицию официальному искусству. Делается вывод, что абстракционизм занял достойное место в современном изобразительном искусстве Оренбурга.

The relevance of this study is due to the fact that for the first time the abstract art of the «second wave» of Orenburg artists is considered in the context of Russian culture. The author points out that the formation of regional non-objective art took place within the framework of the Sadki Academy creative group, created in the 1970s in opposition to official art. It is concluded that abstractionism has taken its rightful place in the modern fine arts of Orenburg.

Ключевые слова: абстрактное искусство «второй волны», объединение художников «Академия Садки», изобразительное искусство Оренбурга, ценностный аспект, галерея «АртА», беспредметное искусство.

Keywords: abstract art of the «second wave», association of artists «Sadki Academy», fine art of Orenburg, value aspect, gallery «ArtA», non-objective art.

Современное культурное пространство Оренбурга представлено широким диапазоном художественных стилей, направлений и течений. Большинство художников работают в русле реализма, но есть и представители абстрактного искусства, которые долго добивались официального признания, а теперь на равных со всеми представляют свое искусство.

Впервые произведения абстрактного искусства «второй волны» в регионе появились в творческой среде объединения художников «Академия Садки». Это авангардная группа была создана в 1971 году выпускником Суриковского института Г.А. Глахтеевым. Художник с «невероятной энергетикой и мощным живописным талантом» [9, с. 71], философским складом мышления, он решил «заново исследовать природу живописи, проверить ее законы практикой, изучить основополагающие категории формы: пространство, пластику, цвет» и «осмыслить реальность не только изобразительно, но и философски» [11, с. 384].

Вместе с молодыми художниками он выезжал в рыбацкий поселок Садки на берегу Азовского моря (отсюда название группы) и в горы Кавказа, чтобы писать обнаженную натуру среди природы и создавать множество этюдов. По мнению московского арт-критика А. Кантора, «Глахтеев всем своим существом привязан к земным радостям, к чувственному очарованию мира, к мирной цветущей жизни. В этой пьянящей реальности он находит поэтическое, философское и музыкальное основание своего искусства» [8, с. 4].

Изучение природы и натуры, как основы искусства, будет общим принципом у всех «глахтеевцев». А еще они обсуждали теоретические труды великих художников, философов, ставили спектакли о Рафаэле, Рембрандте, Шагале, читали лекции об искусстве, устраивали диспуты, писали стихи, проводили дискуссии о смысле жизни, роли художника в обществе и назначении искусства.

Это творческое взаимодействие помогало раскрытию таланта каждого художника. В «Академии Садки» был создан «тип творчества, известный классической внутренней гармонией, мудрой мерой и необычайно органической связью между природой и человеком, между объёмами пространства, между средой и предметом» [1, с. 29]. Художники оренбургского андеграунда отвергали изображение «социальных ущербностей» (Г.А. Глахтеев), их ин-

тересовали проблемы цвета, пластики, пространства и формы в живописи, которые они решали, ориентируясь на западноевропейский и русский авангард начала XX века.

Соучредитель и альтернативный лидер объединения «Академия Садки» Валерий Васильевич Газукин (1951–2014), был последовательным представителем эстетики группы Академия Садки и одновременно «возмутителем спокойствия», ценил и уважал Г.А. Глахтеева за «личный пример служения искусству, методологию становления и развития личности», высокую художественную культуру, убежденность в своих взглядах и верность своим принципам, но при этом постоянно спорил с ним по поводу того, что важнее в живописи. Глахтеев настаивал, что первооснова живописи – рисунок. Газукин утверждал: «Работая с натуры, я пришел к ощущению верховенства цвета в живописи. Я понял, что у меня есть чувство цвета». Он считал, что решающую роль играет активность цвета, поэтому так «важно активизировать валёры, те тончайшие оттенки, что дают живописи пространственность и глубину, ощущение эмоциональной и воздушной среды» [7, с. 31].

Изучив опыт авангардистов начала XX века, и в первую очередь В.В. Кандинского, он разработал собственную художественную концепцию «цветового пространства» («Ташла», 1989; «Тревожный пейзаж», 1990; «Путник», 327), подчеркивая, что «хочет добиться полифонического звучания цветового пространства, вязь пластических начал оркестровать крутыми цветовыми массами» [5, с. 11].

«Контрастные и смело сгармонированные краски картин Газукина, – отмечал А. Кантор, – таят в себе скрытые пространственные ценности», за плоской и «почти плакатной игрой силуэтов, ритмической красотой согласованных красочных пятен» внимательному зрителю открывается «тонкая нюансировка цвета, игра мягких воздушных оттенков цвета» – «валёров» и только чуткому глазу становится ясным и то, что «человеческое, гуманистическое содержание полотен художника заключено в ансамбле силуэтов, гибких линий, чистых, обогащенных тонкими нюансами красок, иными словами, – в мире больших художественных символов» [7, с. 17].

Глахтеев, признавая колористический дар Газукина, подчеркивал его «огромный художественный темперамент, который вы-

ражается в отношении к цвету» и в создании «цветовых симфоний, единственными критериями восприятия которых являются Музыка и Поэзия» [5, с. 4] («Голос лета», 2002; серия «Свободное дыхание», 2003; «Лесное царство», 2004).

Идеи В.В. Кандинского о «духовной сущности мироздания», ценности цветовых сочетаний и музыкальной ассоциативности в живописи оказались близки музыканту Ирине Васильевне Макаровой (1950). Глубокая связь музыки и беспредметного искусства, как считает она, возможны через эмоциональное восприятие, методы и законы создания произведений, визуальный взгляд на нотное письмо и исполнительское искусство музыканта [4, с. 12]. С помощью пластического рисунка, а этим даром Макарова наделена от природы, и «голоса души» она создает абстрактные полотна, в которых цветовые пятна и линии образуют стихию движения и передают сложные душевные состояния. Ей по духу ближе абстрактная композиция, построенная на сочетании различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий, которая, как у «амазонок русского авангарда» начала XX века, отражает ее страстный темперамент и стремительную фантазию («Красный треугольник», 1980; «Беспредметная композиция», 1980). Она смело экспериментирует с формой, представляя картины в виде треугольников, ромба, креста, круга («Крест», 1991, триптих «Треугольники», 1994; «Угловой полиптих», 2002; «Круг. Ташла», 2002; «Ромб. Ташла», 2002); играет с цветом, создавая «Композицию в радужных тонах» (2002) и серию «Композиция в цвете» (2002); передает свой восторг от зажигательных и страстных танцевальных ритмов в триптихе «Кубинские танцы» (2001); выражает визуальные впечатления от красоты местечка Ташла, ставшего художественной колонией оренбургских живописцев, в серии из 22 картин («Абстрактная Ташла», 2002).

На сегодня И.В. Макарова отдает предпочтение фигуративной живописи, проникнутой духом авангарда «второй волны», но время от времени, по вдохновению, пишет и абстрактные композиции.

Встреча с абстрактным искусством для еще одного члена «Академии Садки» Владислава Михайловича Еременко (1941)

стала настоящим испытанием. Как признавался сам художник, лично ему, воспитанному на соцреализме, особенно трудно далось понимание абстрактного искусства: «Я вспоминаю, как тяжело и непривычно, даже страшно было вначале для меня знакомство с абстрактным мышлением в работах Кандинского, как долго, из года в год, приходило постижение» [2, с. 34].

Свой путь в абстракцию он начал, балансируя на грани реалистического и абстрактного искусства, реальные объекты обозначались в придуманном им мире («Двор», 1997; «Теплая земля», 2006). Собственно, таковыми были и работы первого периода Кандинского, которые он называл импрессиями (прямое впечатление от внешнего мира) и импровизациями (бессознательное выражение внутреннего впечатления). По мнению искусствоведа М. Лазарева, «сама по себе изобретенная Еременко композиционная система, органически связанная с реальной и виртуальной действительностями, являет собой достаточно самобытное явление» [15, с. 5]. Постепенно Еременко придет к «чистой», классической абстракции («Проникновение», 2007; «Взаимопроникновение пространств», 2007; «Пространственный мир», 2007), в которой будет господствовать живописная свобода. И все же, попробовав себя в абстрактной живописи, художник убедится, что реалистический подход ему роднее и снова вернется к реализму, иногда разбавляя его абстрактными элементами.

Абстрактное искусство «академиков» долгое время не было доступно широкому зрителю и показывалось в узких кругах, не случайно В.В. Газукин называл объединение «Академия Садки» «интеллектуальным гетто в мире советских художников» [7, с. 7]. Возможность выставляться и демонстрировать местной публике свои произведения появилась у них после открытия в Оренбурге в 1991 году частной арт-галереи «АртА». Хозяин галереи В.Г. Ольхов сделал все, чтобы галерейное пространство стало местом знакомства с современным изобразительным искусством, которое, по его словам, лучше всего представляет творчество мастеров группы «Академия Садки» [10, с. 80].

Но понадобилось еще 16 лет, чтобы, наконец, абстрактное искусство заполнило залы официального учреждения культуры – Оренбургского областного музея изобразительных искусств. Это

была пятая выставка «Беспредметный язык живописи» в цикле, который проводился на разных экспозиционных площадках города по инициативе В.В. Газукина. С пятой попытки абстракционисты, наконец-то, получили признание самого факта своего существования в Оренбурге. Несмотря на то, что было немало противников «непонятного» искусства, появились и сторонники, те, кто с интересом знакомился с неординарным искусством.

Среди участников выставок беспредметного искусства были и молодые художники: В.А. Бартенев и А.А. Курилов. Творческий путь Виктора Алексеевича Бартенева (1971), одного из самых неординарных современных оренбургских художников, – это цепь непрерывных увлечений различными художественными направлениями и видами деятельности: от реализма до абстракционизма и снова к реализму, от поп-арта до концептуализма и китча, от арт-дизайна до фотографии, от арт-объектов до скульптурных композиций. Главное – эпатировать публику. Так что абстрактный период в его творчестве стоит в ряду многочисленных попыток найти себя («Парижские бриллианты», 1992; «Без суеты», 2000; «Звуки» 2000). Абстракция для него – «жанр короткого рассказа, пойманная эмоция», а ему «хотелось крупного произведения» [3, с. 3].

Более основательно к своей миссии последователя основоположника оренбургского абстракционизма «второй волны» отнесся Александр Александрович Курилов (1968). Он начинал с увлечения произведениями сюрреалиста Хоана Миро, и первые его работы были откровенными парафразами известного испанского художника («Корабль блаженных», 1992; «Девочка и подсолнух», 1995; «Полдень», 2000). Но, оказавшись на выставке В.В. Газукина, утвердился в мысли стать абстракционистом, при этом поставил перед собой задачу: быть непохожим на учителя. И это ему удалось. «В живописи нет орфографии, – считает художник, – важно работать с натуры, помнить ощущение и использовать материал на сто процентов его пластической способности. Так получается живопись без сценария».

Для него, как и для Газукина, основным изобразительным средством живописи является цвет, но это другое отношение к колориту и валёрам. Здесь нет драматизма, напряжения и тревоги, его картины открыты миру и зрителям, наполнены светом, радо-

стью, гармонией и верой в жизнь. Лирические абстракции («Слепой дождь», 2014, «Яблоки надо мной», 2018; «Приходит радость», 2020; «Под солнцем», 2020) воплощают чувства, эмоции, цветовые субъективные впечатления и фантазии художника. В 2014 году в Оренбургском областном музее изобразительных искусств прошла большая персональная выставка «Киноварь», на которой его абстрактное творчество за 20 лет было представлено в полном объеме.

Художник-монументалист Сергей Борисович Фазутов (1961), выпускник «Строгановки», изначально выбрал путь монументальной абстракции, наполненной знаками, символами, загадками. Художник создал собственную художественно-философскую систему, аналогов которой нет, чтобы выразить языком знаков основной принцип мироустройства. Внутри абстрактной живописной структуры в его произведениях происходит своя, скрытая жизнь форм, раскрывающая метаморфозы жизни («Ангелы на качелях», 1996; «Примирение», 1997; «Композиция», 2004). Фактурная поверхность филигранно проработанных холстов, четкая архитектура композиционного построения, симметрия, строгая гармония цвета создают ощущение незыблемости и ассоциации с древним тотемом. Художник не скрывает, что источником вдохновения для него являются древние культуры. Высокая живописная культура, эстетизм и тонкое колористическое чутье помогают ему в создании метафизического пространства картины («Голгофа», 2008); «Ключ любви», 2012; «Прорыв», 2019).

В чем ценность абстрактного искусства? Как точно подметил В.М. Еременко: «Абстрактное искусство – это не пицца каждого дня. Это искусство, требующее искушенного зрителя, тонко чувствующего, духовно подготовленного и жаждущего возвышенного и прекрасного в мире» [4, с. 24]

Каждое произведение абстрактного искусства несет в себе тайну, и чтобы попытаться раскрыть живописный код, прикоснуться к миру художника, надо стать сотворцом, а для этого можно использовать иконологический метод Э. Панофского, который выделял три уровня анализа художественного произведения: первичное зрительное впечатление и распознавание изображаемых форм; отождествление этих форм с различными литературными и мифологическими источниками, определение сюжета – вто-

ричного смысла изображения; выявление внутреннего, скрытого, истинного, философского смысла изображения, его символической ценности в контексте эпохи [6, с. 82]. Зрителю надо просто (или непросто) подняться до третьего уровня, чтобы на равных, используя условный язык, вступить в диалог с художником. В.В. Газукин, сетуя на «дикость зрителей и несправедливое отношение к труду художника», мечтал, чтобы его работы «воздействовали на зрителей как удар бича» [5, с. 11].

На сегодня абстракционисты признаны на официальном уровне, участвуют в ежегодном авторском проекте заслуженного художника России Ю.А. Рысухина «100 картин художников Оренбуржья» [12, 13, 14], где представлена вся панорама художественной жизни региона, и активно выставляются на всех экспозиционных площадках города. Так, только в ноябре 2021 года в основном помещении и выставочном зале Оренбургского областного музея изобразительных искусств прошли персональные выставки С.Б. Фазутова и В.М. Еременко, на которых зрители могли оценить такое разное, но оригинальное абстрактное живописное пространство обоих художников.

Список литературы

1. Академия Садки. Альбом. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 336 с.
2. Академия Садки. Каталог выставки. – Оренбург: Изд-во «Южный Урал», 1991. – 80 с.
3. Бартенев Виктор. Каталог выставки. Галерея «МП». – Казань: ООО «Татмедиа», 2011. – 36 с.
4. Беспредметный язык живописи 2. Каталог выставки / авт.-сост. В. Газукин. – Оренбург: ПД «Димур», 2002. – 32 с.
5. Валерий Газукин. Александр Павлов. Александр Ханин. Живопись. Графика. Каталог выставки. – Оренбург: Изд-во «Южный Урал», 1989. – 46 с.
6. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. IV: И–К. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – 752 с.
7. Газукин Валерий. Альбом / авт.-сост. И.В. Смекалов, И.В. Бушухина. – Оренбург: ПД «Димур», 2014. – 152 с.
8. Кантор А.М. Что за выставкой // Творчество. – 1986. – № 10 (358). – С. 2–7.

9. Кобер О.И. Своеобразие «оренбургской школы» живописи // Три века поисков и достижений. Отечественное искусство XVIII–XX веков / под ред. Е. В. Грибоносовой-Гребневой. – М.: БукМАрт, 2020. – С. 69–73.

10. Кобер О.И. Меценатство и коллекционирование в провинции: на примере галереи искусств М.Ф. Коннова в Оренбурге // Искусство Евразии [Электронный журнал]. – 2021. – № 2 (21). – С. 76–91. URL : <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/617> (дата обращения: 13.11.2021).

11. Смекалов И.В. Эстетическая программа группы «Академия Садки» // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: материалы Всерос. науч.-метод. конф. (31 января – 2 февраля 2018 года, Оренбург). – Оренбург: ОГУ, 2018. – С. 384–291.

12. 100 картин художников Оренбуржья: альбом / сост. Ю.А. Рысухин; вступ. ст. А. Кантора и К. Робэра. – М.: ТипоGraphicDesign, 1994. – 48 с.

13. 125 картин художников Оренбуржья. Живопись. Альбом / авт. вступ. ст. Н. Корнева. – Оренбург: Оренбургское книжное издательство, 1999. – 152 с.

14. 125 картин художников Оренбуржья. Живопись. Альбом / авт.-сост. Ю. А. Рысухин; вступ. ст. М. Лазарева. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 128 с.

15. Художники Оренбурга. Владислав Еременко. Юрий Рысухин. Игорь Смекалов. Живопись. Каталог выставки. – М.: ООО «Август Борг», 2011. – 100 с.

Крохалева А.П., Пермь

ПЕРМСКИЙ ПЕРИОД МАЦУМАРО. К ЮБИЛЕЮ ХУДОЖНИКА

Krohaleva A.P., Perm

PERMIAN PERIOD OF THE ARTIST MATSUMARO. TO THE ARTIST'S ANNIVERSARY

Художник Мацумаро оказал большое влияние на развитие современного искусства Перми, оставив в нем яркий и неизгладимый след. Хан Тэвон (настоящее имя) родился в корейско-японской семье в городе Корсаков на Сахалине. После окончания художественного училища в Иркутске приехал работать в Кунгур (Пермский край). Талантливый керамист тонко чувствует и отражает в своих работах красоту

окружающего мира. Мацумаро как художника-космополита интересует культура Востока и Запада, процессы глобализации и актуальные проблемы современности.

The artist Matsumaro has had a great influence on the development of modern art in Perm, leaving a bright and indelible mark on it. Han Tewon (real name) was born into a Korean-Japanese family in the city of Korsakov on Sakhalin Island. After graduating from the art school in Irkutsk, he came to work in Kungur (Perm Region). The talented ceramist subtly feels and reflects in the works beauty of the world around. As a cosmopolitan artist, Matsumaro is interested in the culture of East and West, the processes of globalization and topical issues of our time.

Ключевые слова: Хан Тэвон, Виктор Хан, Мацумаро, современное искусство Перми, современная керамика.

Keywords: Khan Tewon, Victor Khan, Matsumaro, Perm contemporary art, contemporary ceramics.

Мацумаро или Виктор Хан (настоящее имя художника – Хан Тэвон) родился в 1952 году в корейско-японской семье в городе Корсаков (Отомари) на Сахалине.

Корсаков – это небольшой город в Сахалинской области, расположенный на берегу залива Анива, город с необычной и печальной судьбой. В 1905 году, когда весь Южный Сахалин был передан Японии, сторожевой пост переименовали в Отомари. Поселок становится столицей губернаторства Карафуто. В августе 1945 года Отомари был захвачен советской морской пехотой. В июне 1946 года по указу властей страны населенный пункт получил статус города и название «Корсаков». На Южном Сахалине осталось большое количество корейцев, которые попали сюда во время японского правления в качестве бесплатной рабочей силы. В 2007 году на горе Грусти (Слѐз) около Корсаковского порта был открыт мемориал. Он представляет собой композицию в виде символического призрачного корабля, разделенного на две половинки, и как будто бы стремящегося в небо. Мемориал был установлен в память о корейцах, вывезенных на остров во время японской правления на Южном Сахалине. Корейцы не смогли вернуться на родину, они каждый день приходили на гору и ждали парохода. Памятник напоминает о трагедии и заставляет задуматься о будущем.

Семья Мацумаро все время находилась под строгим надзором, родители (отец по национальности кореец, а мать – японка) обя-

заны были отмечаться в спецкомендатуре. Хан Тэвон с детства начал интересоваться японской керамикой. Закончив школу, он уехал в Иркутск, где поступил в художественное училище на отделение керамики. В Кунгур он впервые попал, будучи студентом-выпускником. На керамическом заводе Тэвон выполнял дипломную работу. Диплом понравился, и молодого керамиста пригласили преподавать в Кунгурское художественное училище. В Кунгуре его назначили вторым художником, задача которого состояла в придумывании новых изделий для производства. В это время Хан Тэвон стал называть себя Виктором Леонардовичем Ханом.

Про кунгурский период подробно вспоминает ижевский художник-график Василий Мустаев: «С Мацумаро я познакомился в 1981 году, в моём родном Кунгурском училище, в керамической мастерской, где мы, первокурсники, дружно ваяли на указательных пальцах свистульки за длинным и широким столом. Пришёл Хан, отошёл за отдельный столик и быстро вылепил керамическую композицию. После этого он несколько раз приезжал в Кунгур с известным художником из Перми Славой Смирновым. С ним я тоже подружился. Днём они лепили из шамота заказную работу в виде огромных сосудов и декоративных блюд. Вечерами мы собирались в общаге, в комнате, где они проживали, и с интересом слушали Хана. Он много ездил, много видел и для нас, мало, что видевших, это было настоящим культурным шоком. Правда, всё это очень раздражало определённую часть училищного начальства» [2].

В 1977–1982 годы Мацумаро жил в Перми, работал в художественном фонде, входил в молодежное объединение при Пермском отделении Союза художников. Постепенно о нем стали узнавать как о художнике-керамисте. Его работы экспонировались в Италии, Франции, Польше, в городах Советского Союза. На одной из встреч со студентами Кунгурского училища Виктор Хан показал альбомы с репродукциями Дали и Пикассо. Этого хватило, чтобы получить клеймо «распространителя западной идеологии». Директор Кунгурского училища направил заявление в Пермский обком, в КГБ. Пермское отделение Союза художников устроило показательный суд. Виктора Хана изгнали из Союза за «пропаганду творчества сюрреалистов». В 1982 ему пришлось уехать в Москву, где Мацумаро активно участвовал в выставках современ-

ного искусства, снова вступил в Союз художников России, стал лауреатом международных выставок и биеннале в Италии, Франции, Германии, Южной Корее. Был участником Всемирной выставки 875 лучших художников мира в Сеуле, приуроченной к Олимпиаде. В Перми у Мацумаро осталось много друзей, талантливых художников, поэтов, фотографов. Он дружил с художниками Вячеславом Смирновым, Александром Репиным, Василием Мустаевым, Леонидом Лемеховым и Ириной Лавровой, искусствоведами Александром Доминьяком, Ольгой Власовой, фотографом Петром Агафоновым.

Керамика Мацумаро конца 1980-х годов сохранилась в Кунгурском краеведческом музее. Отдавая дань уважения традиции, сложившейся в кунгурской керамике, он двигался в своем направлении, искал новаторские приемы, пытался создать свой собственный стиль. Много экспериментировал с формой предметов, которая в его работах становилась все более сложной, скульптурной. Глиняный сервиз «Лесная песня» (чайник, сахарница, четыре кружки) был выполнен в 1978 году. Декоративная пепельница и ваза «Лесная сказка» (1980) были выполнены на Кунгурском заводе художественных изделий. В этих работах художник по-новому использует цвет глазури, применяет дополнительный декор на ручках чайников и чашек. В наборе «Лесная песня» особенно хороша глазурь изумрудно-малахитовых тонов. Крышки чайника и сахарницы в этом сервизе, а также их ручки выполнены в виде фантастических птиц. Интересно выполнена четырехугольная пепельница, имеющая неровные волнистые края. Ее цветовая гамма в целом соответствует традиции, сложившейся в кунгурской керамике. «Цветовая гамма [кунгурской керамики – А.К.] давала все оттенки зеленого, которым покрывали внешнюю сторону изделий, а внутрь наносили коричневую поливу, что делало кунгурскую керамику яркой и заметной в ярмарочных рядах» [6, с. 169]. Но художник свободно сочетает два типичных для кунгурской керамики цвета. В вазе «Лесная сказка» (1970) важными становятся природные (и человеческие, женские) формы, красивое сочетание глазури синего и зеленого цвета, имитирующих яркую синеву чистой воды и темную зелень хвойных лесов, характерных для уральской природы.

Глубокое понимание мира природы роднит произведения Мацумаро с искусством Востока (Китая, Японии, Кореи). Во второй половине XX века японская эстетика постепенно завоевывала умы и сердца художников различных стран. Идеи «органического» искусства, близость к природным формам – всё это было ответом на техногенную культуру и дизайн военного времени. У керамистов возникает интерес к японской керамике раку, которая была распространена в Японии в XVII веке. Для керамики стиля раку характерны ручная формовка и продуманная небрежность (например, неаккуратно растекшаяся по стенкам глазурь). Применялась также особая технология. Обжиг изделий происходил в обжиговой камере при температуре от 850 до 1000°C, затем изделия быстро извлекались и остужались на открытом воздухе или погружались в яму с опилками или воду (зеленый чай). Керамика раку отличалась живыми, выразительными формами, эффектами глазури, возникающими при резком охлаждении. Чаши в этом стиле отвечали требованиям эстетики ваби-саби (что означает «простота и архаичность»). Маленькая чайная чаша наполнялась сложнейшими смыслами – от безграничного и вечного космоса до едва заметного журчания горной реки.

Чайной церемонии на Востоке, как известно, всегда придавалось большое значение. Среди произведений Мацумаро тоже много чайных сервизов. Несколько сервизов хранятся в частных коллекциях. При работе с ними Мацумаро возможно использовал технологию раку. Во всяком случае, он много экспериментировал с формой и цветом. Эти поиски заметны в керамическом сервизе из частной коллекции, который можно условно назвать «Чай вдвоем» (1980). В этом сервизе привлекает внимание и чайник с двумя носиками, и сложные, в виде растительных завитков ручки чашек, чайника и подсвечника, рельефные цветы, размещенные с одной стороны каждого предмета (кроме сахарницы). Но декор не кажется избыточным, он оживляет довольно минималистичные формы чайного сервиза. Цвет глазури очень необычен – коричневый с пурпурными оттенками.

Созданных примерно в это же время в трех пиалах для чая, где чаши вставляются одна в другую, и пепельнице Мацумаро идет по пути усиления минимализма и лаконичности форм. Предметы

лишены декора. Пиалы вылеплены вручную. На одной стороне пиал, сбоку, и внутри, на дне, появляются какие-то знаки – возможно, восточные иероглифы. Пепельница имеет правильные геометрические формы. Декор и цвет этих предметов предельно лаконичен. Все предметы сейчас хранятся в частной коллекции

В 1970-е годы в российской художественной керамике меняется сам принцип создания керамических произведений, намечается тенденция к усложнению пластики, идет процесс активного творческого поиска. Рождается новаторское направление – декоративная керамическая пластика свободных форм. Керамика сближается со скульптурой, изделия становятся монументальнее, больше по размеру. В этот период на первый план выходит свобода и спонтанность творчества, сотрудничество с материалом, непредсказуемость конечного результата и его эстетическое своеобразие.

Во второй половине 1970-х годов Мацумаро создает керамические блюда, панно, подсвечники, скульптурные композиции, состоящие из нескольких крупных предметов. Они имеют сложные формы, близкие к скульптуре, арт-объектам или инсталляциям. В них художник уходит от традиции, обращаясь к авангарду. Формы предметов как бы теряют связь с реальностью, становятся сложными и странными, усиливается декоративность, функция произведения уходит на второй план, а то и вовсе теряется.

Известны три декоративные блюда, созданные Мацумаро во второй половине 1970-х годов (хранятся в коллекции Пермской государственной художественной галереи). Это блюдо «Скалы на море» (шамот, лепнина, роспись), блюдо «Летний дождь» (керамика, лепнина, роспись), блюдо без названия (шамот, роспись солями, ангобом, цветными пигментами, лепка). Кажется, что и здесь Мацумаро остается верен стилю традиционных японских изделий с их грубоватыми органическими формами, покрытыми глазурью с насыщенными цветами. Большую роль играет фактура. В блюдах плоскость чередуется с рельефом, матовые участки – с глазурованными. Глазурь наносится слоем разной толщины, создавая сложные переходы от неглазурованного черепка к толстым участкам цветной глазури. Применяется роспись ангобами. В изображение включаются абстрактные элементы, геометрические фигуры, знаки и символы, иероглифы, различные отпечатки с

шаблонов. Используется процарапанная линия, цветное или «задымлённое» пятно. Однако важным художественным принципом остается следование природе.

В декоративном блюде «Падшие ангелы» Мацумаро одним из первых среди пермских мастеров советского периода обращается к христианской теме. Работа отличается напряженными формами рельефа (внутри блюда) и цветовыми драматичными контрастами глазури. Тема Апокалипсиса представлена и в редких графических листах художника.

Композиция «Неоконченный круг Марины Цветаевой» (нач. 1980-х) состоит из тяжелой декоративной плиты большого размера и трех подсвечников (хранится в частной коллекции). При первом впечатлении инсталляция воспринимается как мемориал или надгробие одной из великих русских поэтесс. Но, несомненно, это очень глубокое и философское размышление о ее трагической судьбе, жизни и смерти. Круг, объединенный с квадратом, – это символ связи между душой и телом. Круг ограничивает внутреннее пространство, но круговое движение бесконечно. Подсвечники имеют сложные изогнутые формы, символизирующие перипетии и коллизии судьбы Марины Цветаевой, ее характер, хрупкость и ранимость. Применённые здесь синий, голубой, зеленый и серый цвета глазури на Востоке традиционно символизируют бесконечность и метафизические сущности.

В первый пермский период в творчестве Мацумаро рождаются целые серии. Например, серия «Космос» или серия «Жизнь человеческая». Декоративная композиция «Космос» (1980) состоит из блюда и двух подсвечников. На выбор «космической» темы, возможно, повлияло творчество пермского художника-живописца А.И. Репина, с которым Мацумаро был очень дружен. В этот же период он создает декоративное панно для ресторана «Горный хрусталь», декоративную вазу сложной формы и декоративный пласт «Ноктюрн». В некоторых керамических скульптурах и графических работах используются приемы и образы, отсылающие зрителя к работам сюрреалистов.

В 1982 году Мацумаро был вынужден уехать из Перми в Москву. Там он прожил до 1989 года, а затем эмигрировал в 1990 году в Германию, в Кёльн. О московском периоде Мацумаро известно до-

вольно мало. Он напряженно работал, активно участвовал в выставках современного «актуального» искусства. Поэт и художник Дмитрий Пригов оставил отзыв о московской выставке «Геометрия в искусстве», проходившей в марте 1987 года в выставочном зале «на Каширке», где принимал участие Мацумаро: «Интересную инсталляцию (10 x 2 м) из геометрически организованных символов японской философии природы представил Мацумаро Хан» [5].

В московский период была создана интересная инсталляция «Последний звук». О том, как она создавалась, сохранились воспоминания ижевского художника-иллюстратора Василия Мустаева. «Однажды, во время утренней прогулки в магазин за продуктами на какой-то мусорной свалке мы увидели клавиши от пианино. Подобрали, принесли к нему домой. Мацумаро загорелся идеей сделать на её основе авангардную скульптуру. Он как раз готовился к большой выставке современного авангарда. Пошастали ещё по свалкам, нашли всякие железяки, трубы, двери от старого лифта. Всё это притащили к нему. Жил он на первом этаже большой сталинки, парадная была огромной – всё там сложили. Недалеко работали сварщики, Мацумаро сбегал до них и за литр водки попросил их резать металл по своим нарисованным мелом контурам и всё это сварить. Работа заняла около двух часов. Вечером пошли в магазин автозапчастей, купили там большое количество нитрокраски и привезли на такси домой. За считанные часы работа была готова и стояла под окнами во дворе, ошарашивая жителей дома своей причудливостью. В дальнейшем она была выставлена в залах Центрального Дома художника» [3]. Известность в Москве Мацумаро принесла и выставка «Исчезающий свет», которая открылась на «Винзаводе» в 2007 году.

В 1996 году художник вернулся в Россию, жил в Кунгуре (Пермский край) и в Перми. Являлся продюсером и автором нескольких крупных арт-проектов, акций и выставок современного искусства в Перми и крае в конце 1990-х и начале 2010-х годов.

В 2011–2012 годах в только что открывшейся Арт-резиденции прошла его выставка «Похищение Европы». В ней Мацумаро обратился к известному античному мифу, создав его новую версию. Его трактовку можно воспринимать как своеобразную аллегория на геополитическую обстановку. Художник представил Европу в

виде белокожей женщины с огромными глазами – как у героинь японских аниме, популярных в западном мире. Европу гигантских размеров похищают восемь «игрушечных» самураев, символизирующих Азию. «Сегодня Азия перестала с опаской присматриваться к Европе и приступила к активным действиям», – считает Мацумаро. «Азия – очень самодостаточный регион. Когда я планировал выставку, я изучил вопрос взаимоотношений Азии и Европы с экономической и политической точек зрения. «Похищение Европы» – мой ироничный взгляд на эту ситуацию. Я хотел бы сказать, что самое время для Кореи, Тайваня, Японии, Сингапура объединиться и остановить экономический рост Европы, превзойти его. Но шутка заключается в том, что азиатские государства не объединятся никогда» [7]. «Башня из тазов», также представленная на этой выставке, символизировала тотальность и необратимость перемен, нарастающую мощь и угрозу. Тазы были изготовлены на лысьвенском заводе и обработаны газовой горелкой. На выставке были также представлены инсталляции из изразцов, покрытых эмалью. На каждом присутствовали образцы массовой культуры – от статуи Свободы до подсолнухов из клипарта, которыми в тот момент был наводнен интернет.

В 2013 году, в мае, в Пермской государственной художественной галерее Мацумаро организовал выставку «Transmigration». Участниками были сам художник и студенты кунгурского колледжа: Андрей Белёв, Наталья Головкина, Валентина Перовщикова, Полина Капитонова, Надежда Кабанова. В этом же году прошла еще одна выставка группы «Transmigration» в Арт-резиденции, она называлась «Believe». Как объяснял сам художник, выставка означала «мир, где ремесло и искусство, прошлое и настоящее, реальность и виртуальное пространство пересекаются. Мир, где мы пытаемся перейти границы материала и по-новому взглянуть на керамику, разрушая устоявшиеся представления» [4].

В августе 2014 года Мацумаро был куратором Арт-форума малых городов, который проходил в г. Чайковском (Пермский край) на выставочных площадках местной художественной галереи. На форуме были представлены произведения современного искусства, выполненные студентами и педагогами Кунгурского художественного колледжа. Состоялся показ моделей ведущих дизайнеров

моды Перми, организованный заведующей кафедрой дизайна Пермского гуманитарно-технологического института Людмилой Карнауховой. Мацумаро верил, что российская провинция – это место, где «происходит духовное очищение, где отпадает всё лишнее и суетное...наступил тот момент, когда я должен быть здесь. Чувствую себя подобно миссионеру, хочу доказать, что дело не в том, где живёт будущий художник, нужно просто направить его, показать новые возможности, разрушить привычные стереотипы, которые мешают расти и двигаться вперёд» [7].

В конце 2010 годов художник серьезно заболел, и после 2018 года его следы теряются.

Мацумаро – очень талантливый художник, тонко чувствующий природу, людей, красоту мира. Он – яркий представитель современного искусства, художник-космополит, которого всегда интересовала культура Востока и Запада, процессы глобализации и актуальные проблемы современности. Через его произведения проходит «электрический ток», связующий искусство Востока и Европы. По своим взглядам на развитие искусства Мацумаро был близок П.И. Субботину-Пермяку, известному пермскому авангардисту начала XX века, считая, что провинцию необходимо приобщать к мировым художественным процессам, знакомить с новыми направлениями в искусстве [1]. На пермскую художественную культуру мастер оказал большое влияние, оставил в ней яркий и неизгладимый след.

Список литературы

1. Власова О.М. Революционное искусство П.И. Субботина-Пермяка. // Революция в искусстве и новации в художественном образовании. Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С.Г. Строганова в 1999–2007 годах. 2017. С. 52–59.

2. Мустаев В.Г. Баллада ПОСТПЕРМСКОГО периода. URL: https://vk.com/wall339304680_12802 (дата обращения: 18. 10. 2021).

3. Мустаев В.Г. Мацумаро Хан. «Последний звук» – инсталляция. URL: https://vk.com/wall339304680_4763 (дата обращения: 20 октября 2021 года).

4. Пермская Арт-резиденция. Резиденты. Мацумаро. URL: <http://p-a-g.ru/participants/мацумаро.html> (дата обращения: 26 октября 2021 года).

5. Пригов Д. Мысли. О выставке «Геометрия в искусстве» (март 1987). URL: <https://www.livelib.ru/book/3674/readpart-mysli-dmitrij-prigov/~18> (дата обращения: 10. 11. 2021).

6. Сысоева Т.Л. Народные промыслы Пермской губернии: северные традиции и их трансформация // «Русские в Прикамье». Материалы Всероссийской научно-практической конференции. УдГУ. – Ижевск, 2018. С. 164–171.

7. Шнайдер М. Художник Мацумаро Хан сменил комфорт Германии на общагу в Кунгуре. И подготовил выставку в Перми // «Искра». Город Кунгур (Пермский край). URL: <https://iskra-kungur.ru/all/2013/05/15/6230/> (дата обращения: 20.10. 2021).

Графенауэр П., Тепина Д., Любляна (Словения)

**ПРОТЕСТЫ В СЛОВЕНИИ 2020/2021:
ИСКУССТВО И БОРЬБА ЗА АВТОНОМИЮ**

Grafenauer P., Tepina D., Ljubljana (Slovenia)

**PROTESTS IN SLOVENIA 2020/2021:
ART AND STRUGGLE FOR AUTONOMY**

The aim of the article is to document, contextualize and theorise artist's rebellious actions in Slovenia in 2020/2021 and understand them as a potential for aesthetic revolutionary movement. Our focus is on diverse actions and protests of a strong alliances between artist, anti-capitalist, antifascist, ecological movements and other civil structures challenging the oppressive autocratic powers will be addressed. We claim that when an art becomes confrontational, it struggles for its autonomy in experience and production can reach aesthetic revolutionary potential. When art becomes confrontational and demands the impossible, it struggles for its space and place, and becomes life itself. Aesthetic revolutions are a critique of the existing social order and are in a search of the alternatives, so we can understand them as an element of intersection between aesthetic and politics.

Цель статьи – документировать, контекстуализировать и теоретизировать бунтарские действия художников в Словении в 2020/2021 годах и понять их как потенциал для эстетического революционного движения. В центре нашего внимания – разнообразные акции и протесты, в которых будут задействованы сильные альянсы

между художниками, антикапиталистическими, антифашистскими, экологическими движениями и другими гражданскими структурами, бросающими вызов деспотичным авторитарным властям. Мы утверждаем, что, когда искусство становится конфронтационным, борется за свою автономию в опыте и производстве, оно может достичь эстетического революционного потенциала. Когда искусство становится конфронтационным и требует невозможного, оно борется за свое пространство и место и становится самой жизнью. Эстетические революции являются критикой существующего социального порядка и находятся в поиске альтернатив, поэтому мы можем понимать их как элемент пересечения эстетики и политики.

Keywords: art, protests in Slovenia 2020/2021, autonomy, aesthetic revolutions.

Ключевые слова: искусство, протесты в Словении 2020/2021, автономия, эстетические революции.

Protests and uprisings in Slovenia between 2020 and 2021 show the political character of a segment of live art, which goes beyond its usual framework. We are currently studying this phenomenon as a potential link to avant-garde movements. Kovič (1989: 13) states that «the majority of avant-garde poetics were based on a global desire to change the world, establishing a different system of values and relationships with people through art.» Liberalism and neoliberalism have significantly decreased the freedom of art that originate from three generations of avant-garde movements. In Grlić's (1988, 93) words: «absolute freedom in art was only a freedom within an individual's sphere, coming into a conflict with the permanent state of non-freedom as a whole.» The link between the political and art is especially prominent when it comes to avant-garde movements; however, the state continually tries to make them a part of the existing social context. This in turn leads to a constant need for its redefinition.

The avant-garde strived for autonomy and art of life, where an individual's expression is the yardstick for their personal freedom and freedom in general. The concept of freedom and attempts to define it bring art out of the realm of aesthetics and into the field of ethics; it is no longer relegated to the private, it is becoming public and social. Here, autonomy plays a key role. Adorno advocates for autonomy of art, since only through autonomy can it open an area of imagined freedom that is in opposition to the present and draws attention to its

shortcomings. Beckett (2010, 12) goes further in proclaiming that art only becomes autonomous when it demands to become a world «onto itself», and not a reflection of the world. A similar position is adopted by Rancière (2010, 117) who claims it is not about the autonomy of the work of art, but of a mode of experience. There is a questioning of the notion of freedom, as it cannot exist without sufficient space for one's own expression. Freedom is not final, nor it is static. It does not exist without desire and struggle, making it more of a guideline than a final absolute state.

Avant-garde movements are a part of aesthetic revolutions, since they criticise the current situation, seeking and formulating alternatives. This necessarily takes place at the crossroads of aesthetics and politics. According to Rancière (2010: 119), social revolutions are the daughters of aesthetic revolutions. Its fundamental part originates from the emancipation of the individual in terms of the sensorics of the environment of which he is a part and which he can influence. Rancière (2010: 119–123) sees art as a part of the struggle for space, for what we are allowed to show and what we cannot, i.e. into the same domain as aesthetics. The ultimate alternative to politics lies in aestheticization, the creation of a new collective ethos. It starts when art becomes life and life becomes art.

In 2020/2021, artistic initiatives are becoming part of political space and social movements, using art projects to establish new trends in art and social circumstances. The artistic interventions that have sprung up as part of the 2020/21 protest movement are playing a key role in the breakthrough of the aesthetic revolution of public space through the discursive breakthrough of street art and performance.

Starting in the 1990s, the creative industries rhetoric in Slovenia started assessing the value of culture, and even art, based on measurable economic effects. Visual art has likewise become part of the cultural industry. The increasing spread of neoliberalism and the destruction of the welfare state, the 2008 financial crisis, and the 2015–2016 so called social/migrant crisis have all contributed to growing populism. These forces, coupled with the 2020 pandemic, resulted in Janez Janša's third term in office and the gradual transition into what we could call contemporary autocracy.

In 2020, Janša's government did at first provide sufficient help to counter the effects of the epidemic that put a halt on cultural life. However, its further actions in the second and third wave of pandemics of 2020 and 2021 extrinsically and intrinsically cut into art. According to Močnik (2020: 12), there is more to it than that. It represents a takeover of symbolic capital and a method of stifling freedom through iniquitous procedures, all with the aim of creating a new kind of culture and art in Slovenia and redefining values through art and culture to create a janšist neoliberal autocracy.

The people in the art world foresaw significant problems caused by the pandemics, namely the lack of work for artists and other cultural workers in the Slovene art world already in March 2020. For that reason, a closed Facebook group *Help to Freelance Cultural Workers During Covid-19* was formed, gaining more than 2200 members. Its aim was to try and bring together self-employed and other cultural workers and help in two ways: through policy and through solidarity. The group wrote unanswered petitions, appeals, requests, and letters to the Ministry of Culture demanding compensation. Some of its members, with the help of other people, established the initiative *in Solidarity with Culture* solidarity fund for public donations to help cultural workers cover the cost of necessities. Other groups and individuals were also active online during the lockdown, trying to get the government to help the newly unemployed cultural workers.

During the lockdown, on 3, 10, and 17th of April, Ljubljana experienced what were dubbed *Protests from the balconies*. On the 24th of April, public discontent took on an entirely different and continuous form. Thousand people gathered on bicycles to protest the government. Since then, there has been more than 50 protests demanding change (the largest was on 28. 5. 2021 with 40.000 people attending) (Na ruševanih kapitalizma 2020).

Some artists organized by volunteering their talent and creating protest imagery. As time passed, the movement adopted the bicycle symbol, emblazoned in front of Mt. Triglav. On May 21st, 2020, several activist movements formed a Protest Assembly in Ljubljana to address various social and political themes. Activists from the cultural sector were not only fighting for its own sector and industries, but also in solidarity with those concerned about the environment, housing, care

and support for the elderly, the fight against fascism, violence against women, social control and other social problems that are the hallmark of the so-called new reality.

Along that collaboration the *ADDK – Council of Cultural Workers* organized 6 protests for culture in front of the Ministry of Culture. 1st was *Action for Culture: We Are Not Giving Up On Culture*. After months of demands and abundant unanswered documents to the Ministry, the first artists action was therefore to tape over the facade of the Ministry with those documents. 2nd *Action for Culture* itself was protestors forming a row in front of the Ministry entrance, leaving their working props there. In the 3rd one named *The Last Action for Culture* the protestors laid down in the street in front of the Ministry.

Following the Ministry's assertion that did not want to even open a dialogue with its sector, it became obvious that the decision to allow the destruction of cultural sector was a political one. So in response to that and against the rising repression some of the *ADDK* members jumped over a fences on The Republic Square placed there to prevent the Friday protests. The action involved several individuals jumping the fence and reading the Constitution out loud on the empty square. They were removed by the police and fined. To address this, issue the cultural workers prepared a protest campaign they called *Violence. Ministry of culture. Answer.*, which took place in front of the Ministry of Culture and the following week also the 4th *Action for Culture* emerged, when protestors came with chairs and stared at the glass facade of the Ministry in silence as a kind of bio political theatre. *Action for Culture* number 5 was called *Rote Learning* when they called out the Ministry's silence on the art and culture sector during the pandemic. Protestors walked in a line, like prisoners when let out to the prison yard, each reading a book they brought with them out loud. In the action called *Correction* they again plastered papers with exclamation marks and signs demanding the minister's resignation onto the building. Alongside Actions for Culture, they remained a staunch partner in the ant governmental Friday protests and were the ones that were and are still keeping them going.

The artists and cultural workers understood very well that crowds like to be engaged, much like when visiting a gallery, a museum, or the theatre, and not just stand and protest in silence. It was only natural to

make posters that protestors could hold facing the parliament. Because of their content, some people were again fined by the police.

After weekly Friday mobilizations protests became a kind of a routine, the second wave of pandemics followed and actions withdraw from public sphere. Towards the end of the year small scale art actions and protests in cars and on bikes reappeared, but they were again under a huge financial repression until spring when they re-emerged more massively (PLS 2020).

Beside that the beginning of this year also brought another shock for the art and wider social movements and that was the eviction of a social, political and cultural autonomous space Autonomous factory Rog. This opened a public debate of the question of autonomy, space and art. Autonomous spaces play an important role in art's potential breakthroughs. They act as symbolic laboratories, helping find answers to what artistic creation is and what it is defined by. They help invent creative forms that are not conditioned in advance through social consensus or pre-determined guidelines, redefining art and its symbolic value. This in turn makes them important spaces for its development and fostering alternative social relationships. Ljubljana had two important *autonomous centres: one the Autonomous Cultural Center Metelkova City (ACC MM) which still exists and the evicted Rog. Both were under heavy repression of the government during the pandemic. Metelkova City is the target of government-directed repressive measures; the NGO building, which borders on ACC MM, has been directly threatened with the eviction in this year. The most damaging blow was as I said when the City of Ljubljana took advantage of the situation and shut down the Autonomous Factory Rog under the guise of health-and-safety COVID-19 measures and in the name of neoliberal capitalist ambitions.*

Power structures fundamentally interfered in the very development of artistic creativity, which needs autonomy. The violent eviction of creators in Rog by municipality, shows how authorities try to stamp out everything they are unable to subdue or subjugate through recuperation processes. Their aim is to silence the voice of this autonomous self-organised community and its grassroots creative potentials. This action was likewise followed by protests, campaigns, and numerous initiatives, which sprouted from former workers and creators of Rog, and a number of other cultural workers, NGOs, academics, etc.

Aesthetic revolutionary potential, art and its role in the protests

The protest movement, which lasts more than a year, spawned three important points of the public debate, with which can be linked also to a tradition of avant-gardes:

– solidarity principle became a core principle of the protests: between different spheres of social groups with the demands of the social change: common solidarity between artistic, political, and wider civil society was established (solidarity founds for covering essential costs, anti-repression campaigns, common fronts against rising fascism, against capitalism, climate change etc.).

– art is stepping on the streets demanding autonomy of art and life: with several artistically exquisite protest images and slogans they wanted to show that non-art doesn't exist and that it is everywhere, especially in protest movements, where aesthetics is crucial: so the protest imaginary was created not only by some of the finest Slovenian artists, but also by anonymous contributors. The artists and cultural workers are still one of the main driving forces of the protest movement, they use imagery that includes theoretical knowledge of the pictorial turn. The image of the Authority is revealed to be devoid of meaning, lacking truth and low by all credible cultural standards. So, it creates its own aesthetics, with the critique and also a demand of social change.

– emphasizing autonomous spaces and new social relationships: protests opened the debate about space and autonomy through the struggle for Autonomous factory Rog, and also addressed the common governmental pressure on NGO's, precarization of art work, cultural institutions and wider problems connected with gentrification. The struggle for the meaning of art and culture has presented itself as creatively and substantively strong as the protests created it through common assemblies, plural working groups linked only on vague common desire for a just, freer, and more open society.

The people engaged in the protest movements include some of the most prominent poets, visual, theatre artists, and art workers in Slovenia. The pandemics and the actions taken by the government created situation which opened a crack for revolutionary potential, anger and anxiety pushed people to react as political beings and artists stepped in as aesthetic revolutionaries – by coming to the streets they tried to

blur the limits between established art and non-art and use it to embrace the protest movement.

Despite the government's attempts to suppress its critical facets through fines and repression, limiting individuals' sphere of freedom, it couldn't repress the demands and aspirations of social change. At this moment, art continues to maintain its core oppositional nature and – as Adorno (2002, 162) once said – it remains a paradigm of the self-criticism of social consciousness.

We can follow aesthetic revolutionary potential in some points and to some extent as the protests are still ongoing, we cannot yet see the whole picture as the story. For one, we can follow the transition of the methods and modes of pressure on authorities and institutions similar to the ones used by older avant-garde movements (with the manifests, re-branding / *detournement*, street art and performative actions as protest and art as a demand of a different collective life etc.) and also with the attempt to invent alternative social relationships, which have been addressed several times in this movement, but have failed to be rooted in the broader social dynamic. The main obstacles were recuperation and repetition of the protests every week, for now in its second year, so they start to lose their potential, power, and the force of thinking beyond impossible. With the reduction of the protests on a minimum common ground: the departure of the government and the new elections, the protests became predictable, and the creative political space has shrunk.

Capitalist recuperation of the praxis is one of the strongest elements of contemporary suppression of aesthetic revolutionary potentials and building political counter-power from below. And it's one of the key elements of flexibility of capitalism, so it's very important to differentiate between alternative praxis's decodified with alternative social relations (horizontality, solidarity, mutual aid, etc.) from that praxis's which are not or are a simulacrum of the first. We can follow multiple art projects where even though their content is socially critical and aesthetically conspicuous, their recognition or/and popularity are incorporated by economical value, with which they are easily transformed into the existent social order. So, if we use Duarte's (2020: 107–117) concept of the social-aesthetic construct we can explain that difference as it does inherit just the key element of different social rela-

tionships coming from the communities and serving them. So, with it, we could also explain art praxis's which are a part of building and inventing new/different social relationships, with which they also have the aesthetic revolutionary potential.

We can perceive some avant-garde legacy, when its aesthetic revolutionary potential had a momentum for dispersion, but this has closed as it came to an end point of repetition of a shrunken demand. Aesthetic revolutionary potential has always ceased to exist within the restrained boundaries of demands, which helped to return and re-establish existing social order. Capitalism has an unbelievable spectrum of flexibility, and through constant crisis, gets to adopt to new social circumstances. But we can observe that it got to the point of needing brutal adaptations to the new realm, with what we can also explain the rising fascism. The old more sophisticated methods of recuperation and reification of every aspect of individual's life are not enough anymore, so the autocratic phase is now on the rise. It is still to be seen if new aesthetic revolutionary potentials can shake the existing social order.

Протесты и восстания в Словении между 2020 и 2021 годами показывают политический характер сегмента живого искусства, который выходит за привычные рамки. В настоящее время мы изучаем это явление как потенциальную связь с авангардными движениями. Кович утверждает, что «большинство авангардистских поэтик основывались на глобальном желании изменить мир, установить иную систему ценностей и отношений с людьми посредством искусства» [7, с. 13]. Либерализм и неолиберализм значительно уменьшили свободу искусства, берущую начало от трех поколений авангардных движений. По словам Грлича: «Абсолютная свобода в искусстве была свободой только в сфере отдельного человека, вступая в конфликт с постоянным состоянием несвободы в целом» [4, с. 93]. Связь между политикой и искусством особенно заметна, когда речь идет об авангардных движениях; однако государство постоянно пытается сделать их частью существующего социального контекста. Это, в свою очередь, приводит к постоянной необходимости его переопределения.

Авангард стремился к автономии и искусству жизни, где самовыражение индивида является мерилom его личной свободы и свободы в целом. Концепция свободы и попытки ее определения

выводят искусство из сферы эстетики в область этики; оно перестает быть частным, становится публичным и социальным. Здесь автономия играет ключевую роль. Теодор Адорно выступает за автономию искусства, поскольку только через автономию оно может открыть область воображаемой свободы, которая находится в оппозиции к настоящему и привлекает внимание к его недостаткам. Беккет идет дальше, заявляя, что искусство становится автономным только тогда, когда оно требует стать миром «в себе», а не отражением мира [12, с. 12]. Аналогичную позицию занимает Рансьер, который утверждает, что речь идет не об автономии произведения искусства, а о способе переживания [12, с. 117]. Возникает сомнение в понятии свободы, поскольку она не может существовать без достаточного пространства для собственного выражения. Свобода не окончательна и не статична. Она не существует без желания и борьбы, что делает ее скорее ориентиром, чем окончательным абсолютным состоянием.

Авангардные движения являются частью эстетических революций, поскольку они критикуют существующую ситуацию, ищут и формулируют альтернативы. Это обязательно происходит на пересечении эстетики и политики. Согласно Рансьеру [12, с. 119], социальные революции являются дочерьми эстетических революций. Ее основополагающая часть берет начало в эмансипации индивида с точки зрения сенсорики среды, частью которой он является и на которую он может влиять. Рансьер рассматривает искусство как часть борьбы за пространство, за то, что нам позволено показывать, а что нет, то есть в той же области, что и эстетику [12, с. 119–123]. Конечная альтернатива политике заключается в эстетизации, создании нового коллективного этоса. Искусство начинается тогда, когда оно становится жизнью, а жизнь – искусством.

В 2020–2021 годах художественные инициативы становятся частью политического пространства и социальных движений, используя художественные проекты для установления новых тенденций в искусстве и социальных обстоятельствах. Художественные интервенции, возникшие как часть протестного движения 2020–2021 годов, играют ключевую роль в прорыве эстетической революции общественного пространства через дискурсивный прорыв стрит-арта и перформанса.

Начиная с 1990-х годов, риторика креативных индустрий в Словении начала оценивать ценность культуры и даже искусства на основе измеримого экономического эффекта. Визуальное искусство также стало частью культурной индустрии. Все большее распространение неолиберализма и разрушение государства всеобщего благосостояния, финансовый кризис 2008 года и так называемый социальный/мигрантский кризис 2015–2016 годов способствовали росту популизма. Эти силы в сочетании с пандемией 2020 года привели к третьему сроку правления Янеза Янши и постепенному переходу к тому, что мы можем назвать современной автократией.

В 2020 году правительство Янши поначалу оказывало достаточную помощь, чтобы противостоять последствиям эпидемии, которая остановила культурную жизнь. Однако его дальнейшие действия во время второй и третьей волны пандемии 2020 и 2021 годов экстернально и имманентно урезали искусство. По мнению Мочника [9, с. 12], это нечто большее. Оно представляет собой захват символического капитала и метод подавления свободы с помощью незаконных процедур, с целью создания нового вида культуры и искусства в Словении и переопределения ценностей через искусство и культуру для создания яншистской неолиберальной автократии.

Люди в мире искусства предвидели значительные проблемы, вызванные пандемией, а именно отсутствие работы для художников и других работников культуры в словенском мире искусства уже в марте 2020 года. По этой причине была создана закрытая группа Facebook «Помощь внештатным работникам культуры во время Covid-19», в которую вступило более 2200 человек. Ее целью было попытаться объединить самозанятых и других работников культуры и помочь им двумя способами: через политику и через солидарность. Группа писала безответные петиции, обращения, просьбы и письма в Министерство культуры с требованием компенсации. Некоторые из ее членов с помощью других людей создали инициативу «В солидарности с культурой», в рамках которой собирали общественные пожертвования, чтобы помочь работникам культуры покрыть расходы на самое необходимое. Другие группы и отдельные лица также активно работали в Интере-

те во время блокировки, пытаюсь заставить правительство помочь новым безработным работникам культуры.

Во время блокировки, 3, 10 и 17 апреля, в Любляне прошли так называемые «Протесты с балконов». 24 апреля общественное недовольство приняло совершенно иную, непрерывную форму. Тысячи людей собрались на велосипедах, чтобы выразить протест правительству. С тех пор было проведено более 50 акций протеста с требованием перемен (самая крупная состоялась 28 мая 2021 года, в ней приняли участие 40 000 человек) [10].

Некоторые художники организовывали акции, добровольно отдавая свой талант и создавая образы протеста. Со временем движение приняло символ велосипеда, изображенный на фоне горы Триглав. 21 мая 2020 года несколько активистских движений сформировали в Любляне *Ассамблею протеста* для обсуждения различных социальных и политических тем. Активисты из культурного сектора боролись не только за свой сектор и отрасли, но и были солидарны с теми, кого волнуют проблемы окружающей среды, жилья, ухода и поддержки пожилых людей, борьбы с фашизмом, насилия в отношении женщин, социального контроля и других социальных проблем, которые являются отличительной чертой так называемой новой реальности.

В рамках этого сотрудничества ADDK – Совет работников культуры – организовал 6 акций протеста в защиту культуры перед зданием Министерства культуры. Первой была акция «Мы не отказываемся от культуры». После нескольких месяцев требований и множества документов, направленных в министерство без ответа, первой акцией художников стало заклеивание фасада министерства этими документами. Вторая акция в поддержку культуры заключалась в том, что протестующие выстроились в ряд перед входом в министерство, оставив там свой рабочий реквизит. В третьей акции, названной «Последняя акция за культуру», протестующие легли на улице перед зданием министерства.

После утверждения министерства, не желающего даже открывать диалог со своим сектором, стало очевидно, что решение разрешить уничтожение культурного сектора было политическим. Поэтому в ответ на это и против усиливающихся репрессий некоторые члены ADDK перепрыгнули через забор на площади Республики, установленный для предотвращения пятничных

протестов. В ходе акции несколько человек перепрыгнули через ограждение и вслух прочитали Конституцию на пустой площади. Они были удалены полицией и оштрафованы. Для решения этой проблемы работники культуры подготовили кампанию протеста, которую они назвали «Насилие. Министерство культуры, ответь», которая прошла перед зданием Министерства культуры, а на следующей неделе также возникла 4-я акция за культуру, когда протестующие пришли со стульями и молча уставились на стеклянный фасад Министерства в качестве своего рода биополитического театра. Акция за культуру номер 5 называлась «Rote Learning» («Зубрёжка»), когда протестующие осуждали молчание министерства в отношении сектора искусства и культуры во время пандемии. Протестующие шли в ряд, как заключенные, которых выпускают на тюремный двор, и каждый читал вслух книгу, которую принес с собой. В ходе акции под названием «Исправление» они снова наклеили на здание газеты с восклицательными знаками и таблички с требованием отставки министра. Наряду с «действиями в поддержку культуры», они оставались верным партнером в антиправительственных пятничных протестах и были теми, кто поддерживал и продолжает поддерживать их.

Художники и работники культуры прекрасно понимали, что толпам нравится быть вовлеченными в действия, как при посещении галереи, музея или театра, а не просто стоять и молча протестовать. Вполне естественно было сделать плакаты, которые протестующие могли держать лицом к парламенту. Из-за их содержания некоторые люди были снова оштрафованы полицией.

После еженедельных пятничных мобилизаций протесты стали своего рода рутинной, последовала вторая волна пандемий, и акции ушли из публичной сферы. К концу года вновь появились небольшие арт-акции и протесты на автомобилях и велосипедах, но они снова оказались под огромным финансовым гнетом до весны, когда они вновь стали более массовыми [11].

Кроме того, начало этого года принесло еще одно потрясение для искусства и более широких социальных движений – выселение социального, политического и культурного автономного пространства Автономная фабрика «Rog». Это открыло общественные дебаты по вопросу автономии, пространства и искусства. Автономные пространства играют важную роль в потенциальных

прорывах искусства. Они действуют как символические лаборатории, помогая найти ответы на вопросы, что такое художественное творчество и чем оно определяется. Они помогают изобрести творческие формы, которые не обусловлены заранее социальным консенсусом или заранее заданными ориентирами, переопределяя искусство и его символическую ценность. Это, в свою очередь, делает их важными пространствами для его развития и формирования альтернативных социальных отношений. В Любляне было два важных автономных центра: Автономный культурный центр «Metelkova City» (АКЦ ММ), который существует до сих пор, и выселенный «Rog». Оба находились под жесткими репрессиями со стороны правительства во время пандемии. «Metelkova City» является объектом репрессивных мер, направленных правительством; здание НПО, которое граничит с АКЦ ММ, подверглось прямой угрозе выселения в этом году. Самый разрушительный удар, как мы уже сказали, был нанесен, когда город Любляна воспользовался ситуацией и закрыл Автономную фабрику «Rog» под прикрытием мер по охране здоровья и безопасности COVID-19 и во имя неолиберальных капиталистических амбиций.

Властные структуры фундаментально вмешались в само развитие художественного творчества, которое нуждается в автономии. Насильственное выселение художников «Rog» муниципалитетом показывает, как власти пытаются искоренить все, что им не удается подчинить себе или подчинить с помощью процессов рекуперации. Их цель – заглушить голос этого автономного самоорганизованного сообщества и его низовых творческих потенциалов. За этой акцией последовали протесты, кампании и многочисленные инициативы, которые возникли благодаря бывшим работникам и создателям «Rog», а также ряду других деятелей культуры, НПО, ученых и т.д.

Эстетический революционный потенциал, искусство и его роль в протестах

Протестное движение, длящееся более года, породило три важных момента общественной дискуссии, с которыми можно связать и традицию авангарда:

– принцип солидарности стал основным принципом протестов: между различными сферами социальных групп с требова-

ниями социальных изменений: была установлена общая солидарность между художественным, политическим и более широким гражданским обществом (фонды солидарности для покрытия основных расходов, кампании против репрессий, общие фронты против растущего фашизма, против капитализма, изменения климата и т.д.);

– искусство выходит на улицы, требуя автономии искусства и жизни: несколькими художественно изысканными протестными образами и лозунгами художники хотели показать, что *неискусства* не существует и что оно есть везде, особенно в протестных движениях, где эстетика имеет решающее значение: протестное воображение было создано не только некоторыми из лучших словенских художников, но и анонимными авторами. Художники и деятели культуры по-прежнему являются одной из главных движущих сил протестного движения, они используют образность, включающую теоретические знания о «пикториальном повороте». Образ Власти оказывается лишенным смысла, лишенным правды и низким по всем достоверным культурным стандартам. Таким образом, создается собственная эстетика, содержащая критику, а также требование социальных изменений;

– акцент на автономных пространствах и новых социальных отношениях: протесты открыли дебаты о пространстве и автономии через борьбу за автономную фабрику «Rog», а также обратили внимание на общее правительственное давление на НПО, прекаризацию художественных работ, культурных учреждений и более широкие проблемы, связанные с джентрификацией. Борьба за значение искусства и культуры предстала в творческом и содержательном плане такой же сильной, как и созданные протесты, через общие собрания, множественные рабочие группы, связанные только смутным общим желанием справедливого, более свободного и открытого общества.

Среди людей, участвовавших в протестных движениях, есть некоторые из самых выдающихся поэты, визуальные, театральные художники и работники искусства и культуры Словении. Пандемия и действия правительства создали ситуацию, которая открыла трещину для революционного потенциала, гнев и тревога подтолкнули людей к политической реакции, и художники вы-

ступили в роли эстетических революционеров – выйдя на улицы, они попытались размыть границы между устоявшимся искусством и неискусством и использовать их для охвата протестного движения.

Несмотря на попытки правительства подавить его критические грани с помощью штрафов и репрессий, ограничивая сферу свободы отдельных людей, оно не смогло подавить требования и стремления к социальным изменениям. На данный момент искусство продолжает сохранять свою основную оппозиционную природу и, как однажды сказал Адорно, – остается парадигмой самокритики общественного сознания [1, с. 162].

Мы можем проследить эстетический революционный потенциал только в некоторых моментах и в некоторой степени, поскольку протесты все еще продолжаются, и мы не можем увидеть всю картину в целом. Во-первых, мы можем проследить переход методов и способов давления на власти и институты, аналогичных тем, которые использовали более старые авангардные движения (с манифестами, ребрендингом/детурнаментом, стрит-артом и перформативными акциями как протестом и искусством как требованием иной коллективной жизни и т.д.), а также с попыткой изобрести альтернативные социальные отношения, которые неоднократно рассматривались в этом движении, но не смогли укорениться в более широкой социальной динамике. Основными препятствиями были рекуперация и повторение протестов каждую неделю, уже второй год, так что они начали терять свой потенциал, силу и силу мышления за пределами невозможного. С уменьшением протестов на минимальной общей почве: уход правительства и новые выборы, протесты стали предсказуемыми, а творческое политическое пространство сократилось.

Капиталистическая рекуперация праксиса – один из самых сильных элементов современного подавления эстетических революционных потенциалов и построения политической контрсилы «снизу». И это один из ключевых элементов гибкости капитализма, поэтому очень важно отличать альтернативные праксисы, декодированные альтернативными социальными отношениями (горизонтальность, солидарность, взаимопомощь и т.д.), от тех праксисов, которые таковыми не являются или являются симу-

ляком первых. Мы можем проследить множество художественных проектов, в которых, даже если их содержание социально критично и эстетически заметно, их признание и/или популярность обусловлены экономической стоимостью, с которой они легко трансформируются в существующий социальный порядок. Таким образом, если мы используем концепцию Дуарте (3, с. 107–117) о социально-эстетической конструкции, мы можем объяснить это различие, поскольку оно наследует лишь ключевой элемент различных социальных отношений, исходящих от сообществ и обслуживающих их. Таким образом, с ее помощью мы можем объяснить и прaxis искусства, которые являются частью построения и изобретения новых/различных социальных отношений, с которыми они также обладают эстетическим революционным потенциалом.

Мы можем воспринять некоторое наследие авангарда, когда его эстетический революционный потенциал имел импульс к распространению, но он закрылся, так как пришел к конечной точке повторения сократившегося запроса. Эстетический революционный потенциал всегда прекращал свое существование в сдержанных границах требований, которые помогали вернуть и восстановить существующий социальный порядок. Капитализм обладает невероятным спектром гибкости и, проходя через постоянные кризисы, приспосабливается к новым социальным обстоятельствам. Но мы можем наблюдать, что он дошел до того, что ему потребовалась жестокая адаптация к новой сфере, чем мы можем объяснить и рост фашизма. Старых, более изощренных методов рекуперации и овеществления каждого аспекта жизни индивидов уже недостаточно, поэтому сейчас на подъеме автократическая фаза. Еще предстоит увидеть, смогут ли новые эстетические революционные потенциалы поколебать существующий социальный порядок.

Список литературы

1. Adorno, Theodor. *Aesthetic theory*, Continuum, London, New York, 2002.
2. Belting, Hans. *Absolute Art as Utopia*, *Likovne besede* 92, 2010, p 12.
3. Duarte, Rodrigo. *Social-Aesthetic Constructs Peripheral Cultural Phenomena in a New Key*, in Zoltán Somhegyi and Max Ryynänen, eds. *Aesthetics in Dialogue. Applying Philosophy of Art in a Global World*, Peter Lang, Berlin, 2020.

4. Grlić, Danko. Izazov negativnog, Naprijed, Nolit, Zagreb, 1988.
5. Eagleton, Terry. The ideology of the aesthetic, Blackwell, Oxford, Malden, Carlton, 1990.
6. Jalušić, Vlasta 'Inheritance without a will?', Delo, 24 October 2020. URL: <https://www.delo.si/sobotna-priloga/dediscina-brez-oporoke/>, accessed 24 September 2021.
7. Kovič, Brane. «IRWIN – the end of utopia», Sinteza 83–86, 1989, p 13.
8. Ljubljana Open City, LOM. URL: https://lom.je/wiki/Ljubljana_odprto_mesto, accessed 28 October 2021.
9. Močnik, Rastko. What is Janšism, Mladina, 5 June 2020, p 12.
10. On the ruins of capitalism: documents from the corona crisis, Acerbic distribution, Ljubljana, 2020.
11. PLS, Protest People's Assembly, Ljubljana, 2020.
12. Ranciere, Jacques. Dissensus: on politics and aesthetics, Continuum, London and New York, 2010.
13. «Rušenje tovarne Rog», Mladina, 19 January 2021. URL: <https://www.mladina.si/204463/rusenje-tovarne-rog/>, accessed 28 October 2021.

Худына В.И., Пермь

МИНИ-ГОБЕЛЕН КАК ФОРМА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ЮРЧАТОВА

Khudyna V.I., Perm

MINI TAPESTRY AS A FORM OF CONTEMPORARY ART IN THE WORK OF BORIS YURCHATOV

Мини-гобелен – форма современного декоративно-прикладного искусства, набирающая популярность. Опора на традиции и чуткое отношение к современным явлениям бытия делают его искусство актуальным и злободневным.

Mini Tapestry is a form of contemporary arts and crafts that is gaining popularity. Its reliance on tradition and sensitivity to contemporary phenomena make its art relevant and topical.

Ключевые слова: мини-гобелен, техника гладкого ткачества, условное решение пространства.

Keywords: mini tapestry, smooth weaving technique, conventional space solution.

Пермский художник Борис Юрчатов¹ ярко проявляет свою индивидуальность в разных видах творчества: и в декоративно-прикладном искусстве, и в графике. Причем обладает способностью комплексно решать профессиональные задачи. Поэтому проектирование интерьера – сопутствующая и важная часть его работы. В настоящее время к его творческим приоритетам относится такая набирающая популярность форма современного искусства, как мини-гобелен, где он стремится достичь достойного профессионального мастерства. Продолжатель традиций классической культуры, автор участвует в возрождении трудоемкого искусства гобелена, заботясь о сохранении отработанных веками технологий и, вместе с тем, задумываясь об их развитии в новых условиях. В авторских произведениях Бориса Юрчатова выявляется его личность как человека нового времени, который вносит в свое творчество те мысли и чувства, которые его волнуют сегодня, сейчас. В технике гладкого ткачества он настойчиво и последовательно добивается разрешения тех или иных интересных для него пластических поисков, воплощения новых творческих идей в гобелене малого формата. Активная творческая работа позволяет ему периодически принимать участие во многих выставках как международного, так и всероссийского уровня, делая его имя известным среди мастеров своего профиля.

Актуальность поставленной художником творческой задачи определяется запросом той части общества, которая ориентирована на восприятие современного искусства, вобравшего в себя черты традиционной культуры. Отсюда осмысленность выбора тем, соприкасающихся с философией, литературой, кинематографом. Отсылка к культурным ценностям, к традициям и инновациям разного времени помогает ему осознать собственную принадлежность и к большому миру, и к месту своего бытия, служит обогащению творчества опытом прошлого, применимого и к настоящему дню.

Особенностью автора является его вдумчивость, соединенная с тематическим и пластическим поиском. Отсюда тяготение к об-

¹ Юрчатов Борис Юрьевич, род. 1967, художник-прикладник, дизайнер (гобелен, батик, дизайн интерьера), график, участник международных, всероссийских, краевых и городских выставок (с 2012). Член ВТОО «Союз художников России» (с 2021). Произведения его находятся в частных коллекциях в России и за рубежом.

щечеловеческим темам, обобщенным образам, условное решение пространства, стремление к созданию серий и циклов, чтобы объемнее выразить свои замыслы. Им выбрано направление на продолжение и развитие сложившейся культурной традиции в условиях изменяющегося мира. Поэтому те или иные образы человека или объекта, мотивы природы или другой среды, в его творчестве представляют собой особенный мир, наполненный тем содержанием, которое следует из его авторского прочтения.

В целом творчество художника обращено к аудитории широких культурных интересов. Привлекательная сторона его искусства состоит в использовании традиционных материалов, в точности отработанных и найденных приемов для выделения главного, сущностного. Поэтому каждая его авторская работа – глубокий мир ассоциаций и метафор, связанный с освоением культурной традиции и с поиском новых решений. В конечном творческом итоге художник избирает ту форму и средства выражения, которые отвечают времени и нашим ожиданиям.

Балюк В.В., Пермь

НЕТРАДИЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ В РОССИЙСКОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

Рук. А.А. Суворова

Balyuk V.V., Perm

NON-TRADITIONAL MATERIALS IN RUSSIAN JEWELLERY THE RUSSIAN JEWELLERY ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Supervisor A.A. Suvorova

В современном российском ювелирном искусстве наряду с классическими материалами (драгоценные металлы и вставки) применяются и нетрадиционные в классическом понимании ювелирного искусства. К ним можно отнести различные пластики, дерево, бумагу, металлы, синтетические материалы – наноситал. В использовании таких мате-

риалов есть некоторые предпосылки: глобальные монополии, привязанность к технологическому процессу, потребность в самовыражении.

In modern Russian jewelry art, along with classical materials (precious metals and inserts), non-traditional ones in the classical sense of jewelry art are also used. These include various plastics, wood, paper, metals, synthetic materials – nanosital. There are some prerequisites: global monopolies, attachment to the technological process, the need for self-expression in the use of such materials.

Ключевые слова: ювелирное искусство, наноситал, пластик, ювелирное дело, нетрадиционные материалы.

Keywords: jewelry art, nanosital, plastic, jewelry, non-traditional materials.

Материалами современного ювелирного производства принято считать те, из которых изготавливаются ювелирные изделия: металлы и камни. К ним относятся, как правило, благородные металлы (золото, серебро, платина, палладий, а также осмий, рутений), в качестве вставок драгоценные камни 1-го порядка (рубины, сапфиры, изумруды).

В добавок к обозначенным выше материалам предприятия ювелирной отрасли, ювелиры и ювелиры-художники используют:

- цветные металлы (медь, индий, кадмий, никель, олово, свинец, алюминий, ртуть) и сплавы меди (нейзильбер, мельхиор, латунь, бронза, томпак);
- черные металлы (железо и его сплавы – чугуны и стали);
- полудрагоценные камни (гранат, уваровит, шпинель, алемандрит, турмалин, аквамарин, кварц и халцедон, гематит, топаз и др.);
- органические вставки – жемчуг, коралл, перламутр, янтарь;
- поделочные камни (нефрит, малахит, родонит, яшма, лазурит, обсидиан, бирюза и др.);
- эмали и стекло;
- синтетические камни.

Создание последних началось еще в 1857 году французским химиком Марком Годэном, они получили широкое применение и в наши дни ввиду истощения месторождений драгоценных минералов. Наиболее распространенными синтетическими камнями в ювелирной отрасли считаются: синтетический корунд, синтетические изумруд, гранат, сапфир, гранатит (используется как имита-

ция алмаза), фианит (от аббревиатуры ФИАН – Физический институт Академии наук СССР, где был разработан способ его получения) [3].

Как правило, к нетрадиционным материалам в ювелирном искусстве относят: кожу, кость, рог, клыки животных, фарфор, ткани, папье-маше, дерево, раковины моллюсков, титан. Такие материалы в большей степени называют нетрадиционными, потому что они редко входят в широкий ассортимент ювелирных изделий. Хотя еще древний человек активно использовал в качестве первых ювелирных изделий кожу, клыки и рога животных, обычную гальку, цветные камни, самородки золота.

Кирилл Глазырин в своей статье «Новое русское ювелирное искусство» так говорит о нетрадиционных материалах в ювелирном деле: «Но уже в конце XX века в произведениях русского ювелирного искусства появляются текстиль, титан, оргстекло, эбонит и многие другие» [1]. Это доказывает, что само отношение к нетрадиционным материалам складывается ввиду их малого оборота в ювелирной отрасли. Но современные художники-ювелиры не забывают о таких уже устоявшихся материалах и применяют их до сих пор.

Также ювелирами широко используются и «нестандартные» материалы, такие как металлы титан, рутений, ниобий и их сплавы, которые не были известны ювелирам прошлого. В дополнение к металлам в ювелирном искусстве могут использоваться «нехарактерные» материалы: двухкомпонентные полимерные смолы (эпоксиды), которые использовались ранее как компонент необходимый для создания флорентийских мозаик; пластические массы (полимеры, пластики), имитирующие различные вставки. Интерес к использованию материалов органического происхождения в современном ювелирном искусстве несколько угас, большее внимание уделяется металлам с выразительными декоративными свойствами (титан, ниобий).

В основе современного подхода к использованию новых материалов стоят: технологический прогресс ввиду его возможности открывать, синтезировать и добывать, такие материалы, которые не были доступны ювелирам прошлого. Благодаря научным работкам, у художников-ювелиров получается возможность изу-

чить и применить материалы: титан, ниобий, полимерные смолы в изготовлении изделий.

В то же время профессиональное любопытство ювелиров позволило ввести в арсенал бетон, синтетику в разных ее проявлениях, материал наноситал, с которым активно работает, например, художник Влад Глынин.

Разнообразие продуктов нефтепереработки открыло ювелирам возможность широко использовать нейлон, пластик, резину. В то же время активно используются и такие известные и упомянутые выше материалы как дерево в виде бумаги и карандашей, комбинирование металлов (титан и бриллианты).

Если рассмотреть глобальный рынок ювелирного искусства, то XXI век диктует новые и жесткие правила. Они касаются абсолютно всех аспектов ювелирного дела:

– связь технологии изготовления и произведений. Это безусловная отсылка к капиталистическому обществу. В ювелирной отрасли, в общемировом значении происходит некий период застоя, так как отсутствием новых производственных технологий и, вместе с этим, большой динамикой капиталистического прогресса, выраженного в изменении целей производства, перевешивая от стороны творчества в сторону роста исключительно экономических показателей. Как следствие, – это отказ от творчества и новых языков повествования. Эксклюзивность и новаторство – прерогатива маленьких мастерских и молодых ювелирных брендов.

– глобальные монополии. Ярким примером централизация и средоточия сферы влияния в сегменте творчества является французский холдинг LVMH, в связи с последовательным банкротством многих ювелирных брендов, а также расширением монопольного влияния на этом рынке, объединивший под своим крылом почти сотню компаний, среди которых такие лидеры ювелирного рынка как DIOR, BVLGARI и с 2019 года TIFFANY [2.]

Ювелирное искусство России с мировыми тенденциями, безусловно, коррелируется, но несколько в ином ключе. Так в российском ювелирном искусстве, можно сказать, что взаимосвязь технологий производства и изделия так же крепка, а к новаторским и авангардным подходам прибегают только творческие союзы или ювелиры-одиночки, отстаивающие в первую очередь по-

зицию, что современное ювелирное искусство это уже не «богатство», а средство коммуникации и выражения своей индивидуальной позиции. В то же время в российском ювелирном искусстве, как правило, крупные ювелирные марки, бренды, ювелиры наследуют традиционную тенденцию. К ним можно отнести: Ильгиза Фазульзянова, Петра Аксенова, Леонида Агафонова, Сергея Измestьева. Это крупные представители «драгоценной сферы» искусства. В арсенале этих художников преобладают традиционные материалы (драгоценные металлы и вставки) и техники. Стоит отметить, что жесткие рамки в виде монополий оказывает государство, вынуждая художников искать оптимальное сочетание технология-изделие; ужесточение правил торговли и введение единой системы отслеживания ювелирных изделий. Это проявляется в том, что только крупные заводы и предприятия способны вести оборот драгоценных металлов в единой системе. Так же Центробанк поднимает ключевую ставку на серебро с 34 до 62 рублей, фактически удвоив стоимость конечного продукта для потребителя.

И не стоит забывать, когда дело касается производства ювелирных изделий большими гигантами отрасли, об эстетической и художественной составляющей заботятся меньше. У дизайнеров на заводе достаточно четкая задача выжать максимум из минимума. Про дизайнерские разработки можно даже не упоминать, так как вся конструкторская разработка ведется в 3D программах, что, безусловно, не является преступлением. Все крупные ювелиры и ювелиры-художники внедряют 3D-моделирование при разработке ювелирных изделий, эксклюзивных в том числе. И такой формат уже становится нормой. Однако при потоковом производстве у дизайнера или главного художника, как правило, есть определённый набор элементов ювелирных изделий, который ювелир собирает как конструктор. И реализовать свой творческий потенциал бывает сложнее, так как необходимо подстраивать разработку изделия под производственную линию.

Можно сказать, что для производства главная цель – прибыль, однако не стоит забывать, что в советское время практически на каждом предприятии был художник. В арсенале этого человека были все производственные мощности и технологии и

главной задачей было разрабатывать, искать нетривиальные пути создания изделий. В 90-е годы в России такая практика практически исчезла, и художники становятся заложниками диктуемого руководством замысла, цель которого – как можно больший заработок. Художник лишается авторского права и остается на позиции фактически подневольного человека со связанными руками. И эта тенденция пока не меняется [4].

Можно сказать, что глобальная монополия, упор на унифицированный технологический процесс, когда преобладает комбинированный и машинный способ производства ювелирных изделий, приводят к расслоению ювелирного сообщества на ювелирное производство с однообразным дизайном. Сюда, кстати, можно и отнести мировых флагманов: Tiffani, Cartier, Boucheron и т.д., так как в работах этих брендов главенствует ограненный камень, и вся эстетическая значимость сводится к переливающейся вставке, что делает такие изделия интересными больше технологически и привлекательными с точки зрения капиталовложения.

А роль нестандартного подхода и интереса к комбинированию материалов уходит с большой площадки ювелирного производства к малым ювелирным фирмам и творческим союзам. Нестандартный подход к материалу – это возможность исследовать его новые пластические свойства.

Эксперимент позволяет молодому поколению потребителей расценивать ювелирные изделия как возможность отобразить себя, не зацикливаясь на так прочно засевшей в голове идее, что ювелирные изделия должны быть обязательно из драгоценных металлов и камней. Сегодня ювелирные изделия – это уже не показатель достатка, а возможность выразить себя. А для того, чтобы выйти из стереотипного мышления прекрасно подходят новые материалы, или материалы, приобретающие новые свойства в ювелирном изделии.

Список литературы:

1. Глазырин К.Н. Новое русское ювелирное искусство / К.Н. Глазырин. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novoe-russkoe-yuvelirnoe-iskusstvo> (дата обращения 01.01.2021).

2. Корреспондент. Перспективы развития ювелирного искусства в XXI веке. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/4343210-perspektyvy-razvityia-yuvelyrnoho-yskusstva-v-XXI-veke> (дата обращения 20.09.2021).

3. Никифоров Б.Т., Чернова В.В. Ювелирное искусство. Ростов н/д: Феникс, 2006. – 249 с.: ил. (Высшее образование).

4. Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000 гг. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 512 с., ил.

Болотова Т. С., Екатеринбург

**ДЕКОРАТИВНОЕ ТЕКСТИЛЬНОЕ ИСКУССТВО:
СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕНДЫ**

Рук. С.Ю. Болотова

Bolotova T. S., Ekaterinburg

DECORATIVE TEXTILE ART: CURRENT TRENDS

Supervisor C.Y. Bolotova

В статье рассмотрена трансформация декоративного текстильного произведения от шпалеры до трехмерного арт-объекта, проведен анализ изменения представлений художников о материалах, применяющихся в производстве шпалер.

The article considers the transformation of a decorative textile work from a trellis to a three-dimensional art object, analyzes the changes in artists' ideas about the materials used in the production of trellises.

Ключевые слова: декоративное искусство, шпалера, искусство текстиля, искусство волокна, пространственно-пластический гобелен, арт-объект.

Keywords: decorative art, trellis, textile art, fiber art, spatial-plastic tapestry, art object.

В своём развитии искусство шпалеры проделало сложный путь. Изначально художники создавали тканые полотна в виде классических плоскостных картин, иллюстрирующих библейские сюжеты, сцены королевской охоты и исторических сражений. Расцвет шпалеры, определенный значительной ролью в оформлении общественного интерьера, пришелся на XVI–XVII века. В XVIII столетии стремление художников воссоздать в шпалере максимально идентичные копии станковых картин привело к

кризису художественной оригинальности и её деградации, как самостоятельной области прикладного искусства.

«Вторая жизнь» искусства шпалеры в XX веке связана с творчеством выдающегося художника декоративного искусства – Жаном Люрса.

Жан Люрса (1892–1966) – французский живописец, автор картонов для ковров, иллюстратор, керамист, театральный художник [4, с. 416], был убеждён, что природа шпалеры отлична от природы живописи, шпалера должна быть связана с архитектурной средой, для которой предназначена. «Самое главное в овладении поверхностью стены – никогда не смешивать станковую картину с настенной шпалерой: их техника противоположна, их эстетика несхожа», – убеждал Люрса [3, с. 65]. Для возрождения искусства шпалерного ткачества, по мнению Люрса, требовалось вернуть шпалере утраченную монументальность. Основой новой эстетики стало усиление декоративной роли изобразительного языка и привлечение в искусство гобелена образно-символических принципов построения композиции.

В искусстве текстиля выделяют два основных направления развития этого вида творчества – «декоративное» и «концептуальное».

Декоративное направление проявляется, прежде всего, в использовании традиционных способов ткачества, адаптации к современным материалам, возрождение гобелена в его исторически сложившемся виде. «Концептуальное» направлено на поиск и эксперимент в исполнении шпалеры, поиск новых средств выразительности с помощью новых материалов и новых техник ткачества. В современном декоративном текстильном производстве все чаще находят применение не текстильные материалы: полиэтиленовая пленка, металлизированные нити, керамика, дерево, галька, сизаль, кости, камень. Авторами используются приемы ткачества, скульптуры, живописи, архитектуры.

Текстиль «концептуального направления» чаще всего ассоциируется с трёхмерными объектами, выходящими из пространства плоскости стены или пола и получившими название «мягкая скульптура». Возникновение этого вида творчества стоит искать в «пластическом взрыве» 1960–1970-х годов, который охватил декоративное искусство в развитых странах.

Шейла Хикс (Sheila Hicks, р. 24 июля 1934) – американская художница, использовала в своих панно нетрадиционные элементы: прозрачную пластиковую лапшу, кусочки сланца, раковины моллюсков, воротнички от мужских рубашек, полоски резины, шнурки, детские майки, синие блузы медсестер и так далее [2].

Долгое время художница путешествовала по миру и исследовала народные приёмы ткачества. Эти исследования оказали влияние не только на цветовое решение её работ, но и повлияли на появление новых, нетрадиционных, материалов в полотне. Творчество Шейлы Хикс направлено на привлечение внимания к утерянным техникам ткачества доколумбовой Америки.

Среди работ, ставших классикой текстильного арт-объекта, являются «Абаканы» Магдалены Абаканович, особые фигуры из нитей, окрашенные в насыщенные цвета. Работы выполнены из старых корабельных канатов, собранных в портах и на верфях, затем вручную разобранных на сизалевое волокно и окрашенных. «Абаканы» были призваны показать синтез естественности, тактильности природного волокна, испытанного временем и неестественности форм, которое оно принимало.

Сама Абаканович позднее скажет: «Абаканы... были несвоевременны. Был французский гобелен в ткачестве, поп-арт и концептуальное искусство, а здесь были какие-то сложные, огромные, магические (формы)...» [7].

Ткань, полотно в традиционном понимании перестают существовать. Можно сказать, что в настоящее время само понятие «ткань», «текстиль» стало значительно шире, чем раньше. Не случайно в мировой практике вместо термина «искусство текстиля» всё чаще встречается наименование «fiber art» – искусство волокна, подразумевающий большую свободу в использовании материалов [6, с. 56].

Привлечение внимания к экологическим проблемам (изменение климата, проблема с утилизацией и переработкой отходов), сложная ситуация в условиях всеобщей пандемии, место человека в стремительно изменяющемся мире – вот основные проблемы, которые поднимают художники в своих работах.

В июле 2021 года в Государственном музее-заповеднике «Царицыно» прошло IV Триеннале текстильного искусства и совре-

менного гобелена. Экспозиция проходила под девизом «В поисках пространства». Участники выставки решали задачи экспонирования своих работ как внутри дворца, так и снаружи – в парковом пространстве. Выставка проводится с 2011 года. За прошедшее десятилетие идея пережила ряд трансформаций, и текущая Триеннале, уже четвертая по счёту, представляет собой не только выставку достижений ткацкого искусства, но и междисциплинарный проект, в котором принимают участие как художники, работающие в традиционных техниках, так и авторы, чьи работы вытканы вручную из материалов, текстилем не являющихся – из алюминия, пластика, неоновых трубок и многого другого [5]

В работе «Дневник пандемии», А. Островской использованы стекло, москитная сетка, газета, упаковочные материалы, шерсть, лён, хлопок.

Утилитарность и символизм – так характеризует свою работу «Видение танца» Е. Невейницына. Автор использует заборную сетку как напоминание о необходимости многократно использовать пластик, а парк становится не просто фоном для экспонирования работы, но ее продолжением [5].

Е. Юньковой для создания работы «Море в стакане» использовано вторичное сырьё (старая одежда, скатерти, постельное бельё), мешковина, вискоза, шелк, шерсть, акрил; ручное ткачество [5].

Таким образом, современный гобелен, переживая очередную трансформацию, превращается в сложное, часто трехмерное декоративное изделие – пространственно-пластический гобелен [1, с. 70], объединяющее как традиционные, так и новаторские приёмы ткачества.

Список литературы

1. Бузова Т.Ю. Основы формирования композиции для гобелена / Известия КГАСУ – 2015. № 3. – С. 70–75.
2. Интерьер+Дизайн: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.interior.ru/art/1630-shejla-khiks-volshebnye-niti.html> (дата обращения: 11.11.2021).
3. Коваль Р. Вселенная Ж. Люрса // Декоративное искусство СССР. – 1983. – № 4. – с. 33–73.
4. Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, графика, декор. искусство: [в 2 кн.] / гл. ред. В.М. Полевой. – М.: Сов. энцикл., 1986. – Кн. 1: А – М. – 447 с.: ил.

5. Царицыно: [Электронный ресурс]. URL: <https://tsaritsynomuseum.ru/events/exhibitions/p/iv-textile-and-tapestry-triennial/> (дата обращения: 22.07.2021).

6. Цветкова Н. Н. Искусство ручного ткачества. – М.: Спбко, 2014–144 с.

7. Магдалена Абаканович и восстание сизали. [Электронный ресурс]. URL: https://zen.yandex.ru/media/art_publication/magdalena-abakanovich-i-vosstanie-sizali-6021b0054849a63608cf6175 (дата обращения: 22.10.2021).

Шарапов И.А., Екатеринбург

**ДИАГРАММА, ОРНАМЕНТ И ТЕКСТ:
КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА П. АЙЗЕНМАНА**

Sharapov I.A., Ekaterinburg

**DIAGRAM, ORNAMENT AND TEXT:
CONCEPTUAL P. EISENMAN'S ARCHITECTURE**

В статье исследуется концепт американского архитектора деконструкции П. Айзенмана. Проводится анализ основания и форма-содержательных аспектов концепта. Вскрывается логика концепта, устанавливаются структурные закономерности формообразования. Затрагивается специфика проективной локализации орнамента в процессуальном дискурсе концептуальной архитектуры деконструкции. Формообразующим принципом статьи является последовательная структурная дифференциация концепта.

The article examines the concept of the American architect of deconstruction P. Eisenman. The analysis of the basis and form-content aspects of the concept is carried out. The logic of the concept is revealed; the structural regularities of form formation are established. The article touches upon the specificity of projective localization of ornament in the procedural discourse of conceptual architecture of deconstruction. The article is shaped by the consistent structural differentiation of the concept.

Ключевые слова: архитектура, деконструкция, диаграмма, орнамент, сноски, точка, П. Айзенман, М.Я. Гинзбург, Л. Кан, В. Кандинский.

Keywords: architecture, deconstruction, dot, ornament, diagram, M.Y. Ginzburg, P. Eisenman, W. Kandinsky, L. Kahn.

1. Точки и линии

В 1971 году американский архитектор направления деконструкции Питер Айзенман опубликовал в журнале Walker Art Center научную статью «Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition» название которой можно перевести как «Заметки о концептуальной архитектуре: к определению». Интерес представляют форма научной статьи, которая обладает собственной выраженной спецификой, заключенной в пронумерованных точках и тексте примечаний [1]. Этим контентом, на первый взгляд, исчерпываются формальные признаки научной статьи П. Айзенмана. Архитектор предлагает читателю самостоятельно повести исследование, опираясь на предложенные визуальные / структурные / текстовые данные. Точечные позиции расположены / закомпонированы в пространстве чистого листа и, сообразно последовательной нумерации, снабжены текстовыми примечаниями. Точки маркируют теоретические позиции, которые раскрываются в примечаниях (сносках), традиционно расположенных в нижней части страницы. Ритмическое расположение и последовательность точек образуют абстрактные конструкции в чистом пространстве листа, а протяженность интервалов между точечными позициями проективно предполагает наличие линейных связей. Точечные конструкции, расположенные на четырех страницах, создают пространство статьи. Динамические конструкции обладают одновременно сходством и различием форм. Знаковая форма зигзага вполне сопоставима с линейными диаграммами. Примечания расшифровывают контекст точечных диаграмм создают расширяющую детализацию, очерчивают основу концепта.

Архитектор поднимает проблему концептуального соотношения визуального и текстуального, знака и означаемого в архитектуре в границах научной статьи. Визуально баланс и количественный приоритет статьи решается в пользу точечных индексов, выстраивающих минималистичные конструкты, расположенные в очищенном пространстве, где привычно располагался линейный нарратив массива текста. В публикации П. Айзенман осуществляет компрессию и трансформацию традиционной линейной структуры текста в точечную диаграмму. Диаграмма в архитектуре представляет «способ порождения и производства архитектуры», она же

«способ смотреть на мир» [2, с. 27]. На основе определений диаграммы П. Айзенмана и Р. Колхаса резюмируем ее фундаментальные свойства, инструментальную и концептуальную связь с формообразованием в архитектуре и ее направленную специфику выявлять и организовывать связи различного порядка. Спектр инструментальных возможностей диаграммы охватывает регистр проективного / концептуального мышления и предоставляет систематизирующие потенциалы, возможности практики архитектора.

В точечных диаграммах, расположенных в пространстве страниц статьи П. Айзенмана, проективное соединение точек предполагает достраивание проекций линейной формы, закономерно возникает чередование точек/линий, которые неоднократно повторяются. Поэтому, основываясь на идее ритмического повтора и чередования элементов, закономерным представляется возникновение проекции идеи орнамента¹.

С формальной стороны проективное движение точки от первого к пятнадцатому пункту создает зигзагообразную ритмическую конструкцию – диаграмму, а проективный повтор элементов/форм продуцирует абстрактный орнамент из точек и проективных линий.

Одновременно первоэлементы *точки/линии* создают дихотомию. Линейность формируется как результат движения, ступенчатая смена позиций обуславливает ритмическую дискурсивность перехода от одной позиции к другой.

Движение проективно маркирует зигзагообразную диаграмму – дискурс, который умозрительно прочерчивает путь в абстрагированном, очищенном от привычного текстового массива пространстве страницы, и формирует основу концепта. Исследование динамической специфики первичных форм представлено иссле-

¹ Позиция орнамента привлекается не в качестве декора, украшения в традиционном, аддитивном аспекте, а с учетом формообразующих аспектов орнамента повтор, ритм, чередование, соединение, системность. Так, например, архитектор интернационального модернизма Л. Кан элементаризирует орнамент и манифестирует его аксиоматику и ценность: «Орнамент – это соединение», таким образом, следуя за концептуальным конструктом зодчего архитектуры модернизма, здесь, по аналогии с высказыванием Л. Кана подразумевается систематическое *соединение* компонентов, между собой, так и в аспекте общей системы. См. подробнее: *Kahn L.I., Johnson N.E. Light Is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments On Architecture.* Fort Worth: Kimbell Art Foundation, 1988. P. 43.

дователем-художником В. Кандинским в книге «Точка и линия на плоскости», которая опубликована в 1926 году в числе программ фор-курсов школы Баухаус. В анализе закономерностей основополагающих элементов – точек и линий в пространстве плоскости В. Кандинский исследует формально-семантические аспекты форм и определяет отношения первоэлементов как «величайшую противоположность» [3, с. 109]. В архитектуре точка, по Кандинскому, – «есть результат пересечения плоскостей». С одной стороны, «она завершает угол», «с другой стороны, она является исходным пунктом возникновения плоскостей», точка – есть физическая и метафорическая «вершина = точка», она обуславливает движение и устремления [3, с. 95]. Множественность значений точки позволяет констатировать ее в качестве феномена формы, спектр которого охватывает позиции полного цикла зарождения, развития, становления, движения и завершения. Этот контекст выводит точку из категории плоской формы и предоставляет наглядные основания для определения ее природы как знаковой категории пространственного плана.

В 1923 году, тремя годами раньше, архитектор русского конструктивизма, М.Я. Гинзбург представил результаты теоретического исследования точки и линии в контексте архитектуры в книге «Ритм в архитектуре». По Гинзбургу, точка – неотъемлемый компонент состава линии и, как следствие, объемной формы, которая есть условие вариативного взаимодействия формальных первоэлементов. Отношения *точки/линии* производят форму через «движение и повтор». Основа формы и ее элементарные связи обусловлены импликацией повтора, который есть базовое условие формы орнамента [4, с. 13].

В прикладном контексте исследования орнамента в архитектуре представляет интерес и теоретическое положение профессора школы искусства Карлсруэ Ф. Мейера (*Franz S. Meyer*), данное им в 1883 году, в книге «Руководство по орнаменту», адресованной архитекторам. Разъясняя взаимодействие точки и линии Ф. Мейер отмечает что: «Орнамент создается *расположением и соединением* точек и линий, путем их *соединения и разъединения*, также посредством геометрических фигур, в соответствии с законами ритма, регулярности, симметрии и т.д.» [5, с. 11]. Таким об-

разом, первоэлементы составляют онтологическую основу формы, а выраженная продуктивная повторность взаимодействий порождает орнаментальный континуум формы, в основу которого имплицирован основополагающий принцип формообразования орнамента – повтор.

2. Контекст диаграмм

Диаграммы П. Айзенмана содержат пятнадцать точек, каждая снабжена коротким, но емким текстовым примечанием. Примечания расшифровывают очертания концептуального дискурса через контекст, из которого складывается основание формообразования концептуальной архитектуры П. Айзенмана. Но фактически контекст взаимодействия пронумерованных точек и примечаний в значительной степени формирует не основание и критерии концептуальной архитектуры, а многокомпонентное процессуальное пространство через взаимодействие/сопоставление теоретических позиций примечаний.

Теоретические позиции, вынесенные в примечания, обладают дискретностью, что порождает *прерывистость / опосредованность / ступенчатость* связей. Вероятно, эти обстоятельства определяют положение точек относительно друг друга и формообразование диаграмм. Пронумерованные точки без видимых линейных соединений делают легитимной идею разрыва между знаками теоретических позиций в исследовании архитектора. Точка – первоэлемент, форма, знак/предпосылка сопряжения, индекс теоретических примечаний. Точки П. Айзенман связывает с рядом контекстов, опосредованно коррелирующих с архитектурой. Примечания включают ссылки на статьи теоретиков искусства, теории поп-арт художников и скульпторов минимализма конца 60-х годов XX века, упоминаются концепты Аркигрэма и Суперстудио (Archigram, Superstudio), проективная критика архитектуры Эмилио Амбаса включает в дискурс ряд перекрестных ссылок и теоретических автореференций. Стоит также отметить, что *количество позиций и проективный контур* «линейной» динамики диаграмм, репрезентирующих концепт, *расщепляют целостность* описываемой системы.

Сопоставление компонентов статьи позволяет фактически резюмировать намерение П. Айзенмана, которое оставляет откры-

тым вопрос ясности и возможной определенности модели формообразования в архитектуре. Архитектор формирует концепт как своего рода процесс, открытую дискурсивную структуру. В этом небольшом, но концептуально плотном и одновременно разряженном контенте, в силу отдаленности позиций относительно друг друга, можно выделить несколько формообразующих интенций: точки, интервалы, связи, чередования, корреляция самореперентных элементов, – образуют систематический, знаковый парадокс – совокупность, которая продуцирует своего рода абстрактный узор/орнамент¹ в пространстве.

3. Диаграмма как метод

Через взаимодействие позиций статьи – пронумерованных точек, проективных связей, текста примечаний, П. Айзенман опосредованно формирует метод. В его основе – качественные отношения между дискурсивными позициями: связь, сопряжение, сопоставление, признаки сходства и различия, противопоставления, проекции внутренних связей и внешних условий, контекстов. Суммарно позиции формируют дискурс, рабочее пространство, где архитектором пересматриваются собственные траектории проектирования.

Во-первых, П. Айзенман процессуально затрагивает различие репрезентативных, объектных и пространственных форм, проективно предлагает сопоставить отмеченные позиции, параллельно отмечая узость интенции сведения архитектуры к поверхностной значимости формы или функции создания окружающей среды. Архитектор выделяет архитектурную форму в качестве принципиально отличного концепта, обладающего содержательностью и многоуровневым устройством. П. Айзенман настаивает на несводимости формы в архитектуре к однозначности, внешнему упрощению, которая в отличие от «репрезентативной чистоты» скульп-

¹ В повторном упоминании «узора» имплицирована отсылка к исследованию М. Баксандолла «Узоры интенции», где автор анализирует мост, и его контекстные связи, в содержательном и формальных аспектах, в результате исследования приходит к выводу, что он как объект-форма в пространстве сопряжен с большим количеством обстоятельств, функциональная разнонаправленность которых формирует сплетение, так называемый узор / орнамент интенций. См.: Баксандолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. – М.: ЮниПринт, 2003. С. 42–44.

туры, живописи, априори синтетична [1, р. 2]. Форма в архитектуре сопряжена с аспектами неоднозначности¹, сложности² – неразрешимости,³ которые достраивают концептуальное устройство формы. В качестве аналогии П. Айзенман сопоставляет устройство формы со структурами поверхностного/глубинного планов в исследованиях Н. Хомского «Язык и разум» [1, р. 2]. Отличая архитектурную форму, П. Айзенман маркирует таксономию структур, достраивает ее аспектами материальности и процессуальности, с которыми сопряжена непосредственно практика архитектуры.

Во-вторых, сопоставляя позиции, архитектор, опосредованно фокусирует внимание на концептуальных уровнях, отдавая им приоритет перед синтаксическими и семантическими аспектами формы в архитектуре. В качестве результата развития дискурса, архитектор предпринимает действие по переопределению собственных концептуальных позиций в понимании формы через смещение «от объекта к отношениям»⁴ [1, р. 2–3].

В-третьих, в контексте развития дискурса П. Айзенман картографирует направленность и закономерно пересматривает прагматику собственной исследовательской практики в ближайшей перспективе⁵ в пользу формирования понятийной концептуализации формы. Дискурсивное движение через позиции примеча-

¹ Множество потенциальных источников происхождения формы соединены в дискурс, который сообщает о неопределенности связей между частями, которые, следовательно, не могут быть соотнесены с четко определяемым целым. См.: Айзенман П. Десять канонических зданий 1950–2000. М.: Изд-во «Strelka Press», 2017. С. 108.

² В этом контексте представляет интерес и значение высказывание П. Айзенама, данное в процессе дебатов, проект «Суперкритика» 2010 года, в диалоге с Р. Колхасом, он отмечает, что концептуализация и топология усложнения в современном мире сопредельны орнаменту [2, с. 91].

³ Неразрешимость по Айзенману интегрирована в форму архитектуры, например, связь чертеж – здание, рекурсивна, и в конечном счете, текстуальна, а значит неразрешима. Благодаря связи, формируется медиум, форма, которые контейнируют связи, потому форма априорно содержит аспект «неразрешимости» – абстрактности. См.: Айзенман П. Десять канонических зданий 1950–2000. М.: Изд-во «Strelka Press», 2017. С. 193.

⁴ Описывая проективное смещение как процессуальный результат развития собственного исследовательского дискурса П. Айзенман имплицитно называет название своего следующего текста статьи в примечаниях (сносках) выстраивая связанное сцепление между дифференцированными и разнонаправленными позициями: См. подробнее: *Eisenman P. From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni*, 1970.

⁵ В примечаниях П. Айзенман осуществляет дублирующую автореференцию на последнее исследование концептуального смещения от объекта к отношениям.

См.: *Eisenman P. From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni*, 1970.

ний создает продуктивное пространство концепта, который позволяет П. Айзенману исследовать состав формы в художественных практиках и проективно сопоставлять собственную прагматику исследований с практикой художников¹. Встраивание исследовательской практики искусства в основу концептуальной архитектуры позволяет архитектору проецировать основы существующих подходов на форму и на формирование собственных концептуальных оснований.

Механика построения дискурса и картографирование процесса, представляется исследовательской стратегией планирования, как собственной концептуальной практики архитектуры, так и дальнейших теоретических исследований П. Айзенмана.

Фактически, П. Айзенман деконструирует подход к классической предметности формы через видоизменение ракурсов, размерности, параллельно проективному построению связей / соединений концептуализирует ее состав и рассматривает результат в качестве процессуального пространства. Дискурс Айзенмана материализует провокативную проекцию и предлагает вслед за автором построить собственный дискурс. Можно воспользоваться предложенной механикой в качестве модели построения практического или теоретического метода. Безусловно, возникает своего рода трудоемкость процесса, которая обладает специфической продуктивностью. Масштабируя оптику, назначая новый вектор – ракурс, «новый масштаб, изменяется наше взаимодействие с объектом и сам объект» [6, с. 325].

Важным представляется и то, что дискурс архитектора принципиально спекулятивен², так как развивается в белом абстрагированном пространстве страницы без выраженных констант или четко сформулированной системы координат.

¹ «Важно понимать, что архитекторы, так же как философы, ученые и художник (а мы как архитекторы должны стремиться быть и философами, и учеными, и художниками) должны в совершенстве знать работы своих коллег» – резюмирует вектор собственных междисциплинарных оснований П. Айзенман [2, с. 17].

² Спекулятивность (от лат. *specio* – взгляд) как качественный синоним понятия «высказывание», предполагающее естественным образом ракурс, точку зрения, которые допускают субъективное прочтение.

Суммарно алгоритмы П. Айзенмана концептуально симметричны/ тождественны специфической логике и устройству описываемой им процессуальной формы архитектуры. Этому способствуют не только текст, но и диаграммы. Для проективного сопоставления обратимся к междисциплинарным связям общенаучных положений, сплавляющих в собственной основе органику и математическую точность. «Форма любой части материи всегда может быть описана как результат действия силы. Кратко, форма объекта является «диаграммой сил», процессуально действовавших на нее», – отмечает Ф. Моретти, описывая современный дискурс текстуальных исследований XXI века, ссылаясь на классический труд «О росте и форме» ученого д'Арси Томпсона [6, с. 342]. В этом контексте необходимо отметить парадоксальность формы устройства концепта П. Айзенмана. Предлагаемая архитектором совокупность *форм/диаграмм/текста* маркирует основу концептуальной архитектуры. Концепт моделирует открытую дискурсивную структуру, охватывающую процессуально контекст актуальной художественной и архитектурной практики для П. Айзенмана, и обладает самореферентной замкнутостью, которая выражена в дискретности позиций форм состава статьи. В этих обстоятельствах просматривается один из базовых инструментов архитектуры – бинарная оппозиция: *внешнее/внутреннее*, которая осуществляет дискурсивную проекцию внешнего контекста на внутренний, а также проецирует взаимосвязи внутреннего дискурса на внешний контекст. В контексте проективных референций также возникает рекурсивная связь. Рекурсивные связи выстраивают своего рода проекции «реальности» архитектуры, в которых соединяются элементаризированная форма, диаграммы и текст. Проективный синтез компонентов определяет основу формообразования концептуальной архитектуры. Таким образом, П. Айзенман через минималистичное сопряжение точек и текстовых примечаний формирует диаграмматические построения и, в некоторой степени, поверхностно, визуально, нивелирует традиционную нормативность текстуального дискурса. Фактически, переопределяя значение текстуального, П. Айзенман утверждает его значимость, но на другом уровне. Сформированная дискурсивная сово-

купность направленно решает ряд задач: конструирует проективный метод, осуществляет выбор/отбор позиций, устанавливает отношения/сопряжения между позициями, определяет концептуальную основу формообразования, последовательность действий позволяет моделировать *фрейм* траекторий собственных исследований. В качестве частного вывода можно отметить, что задействованные аспекты как в отдельности, так и в совокупности, как масштабируемая система, обусловлены элементарным понятием *связь/соединение*¹, обуславливают специфический концепт орнамента в пространстве².

«Диаграмма планирует, диаграмма очерчивает, диаграмма демонстрирует. Демонстрирует навыки и междисциплинарные знания, необходимые архитектору. Она является неким связующим элементом, способным перевести чужеродный язык в язык архитектурный. Диаграмма охватывает социальное устройство, программу или локальный фрагмент социального паттерна» [7, с. 245]. «Архитектурный текст сегодня, как, впрочем, и сам архитектор, – это в первую очередь система организации информации. Текст – это обработка информации, а именно этим главным образом и занимаются все архитекторы, работая с документацией. Следовательно, все архитектурные формы представляют собой безотчетные структуры памяти» [2, с. 172]. Безотчетные структуры могут быть интерпретированы как паттерны, орнаменты абстрактного порядка. Современные позиции диаграммы также сопряженно охватывают онтологию формы, текста, которые инструментализируют коммуникацию архитектурной формы с человеком.

Резюмируя основные результаты статьи, необходимо отметить состав элементов и принцип формообразования статьи П. Айзенмана. Через диаграммы (точки и проективные линии связей) и текст примечаний архитектор проблематизирует закономерности концептуальной архитектуры (деконструкции) и, как следствие, *отношений* формы и пространства в архитектуре. В основе онтологической природы формы лежит соединение, которое проективно рассматривается в качестве орнамента. В процессе поиска и сопос-

¹ Подробнее см. выше, примечание (сноску) №1 настоящей статьи.

² Подробнее см. выше, примечание (сноску) №5 настоящей статьи.

тавления данных об элементах формы, В. Кандинский известен как один из первых теоретиков, кто исследовал и изложил природу первоэлементов в искусстве. По датировкам исследование архитектора М.Я. Гинзбурга, вероятно, может являться первичным авангардным анализом первоэлементов формального порядка. В этом контексте необходимо отметить архитектора интернационального модернизма Л. Кана, которому принадлежит сильная и аксиоматическая пропозиция об орнаменте: это высказывание создает парадоксальное противоречие относительно фундаментальной идеологии чистоты формы архитектуры, ее отказу от орнамента и декора в контексте архитектуры ¹.

Элементаризированная форма, проективные диаграммы, текст примечаний осуществляют синтез и создают пространство дискурса. Выстраивая дискурсивную структуру П. Айзенман создает метод решения ряда исследовательских / теоретических / проектных задач.

Во-первых, метод позволяет документировать посредством дескрипции историю архитектурно-художественного контекста второй половины XX века.

Во-вторых, через формирование пространственных отношений между позициями посредством *рядоположенности и сопоставления*, одновременно маркируется противоречивая общность, в работе с которой процессуально осуществляется поиск / фиксация, а затем и выявление основы концептуальной архитектуры.

В-третьих, метод развивает интуитивную аналитику / сопряжение теоретических позиций. Концептуальное сопряжение позволяет вариативно трансформировать основу концепта в процессе прохождения по оси умозрительной линии от позиции к позиции. Материал фиксирует аспекты/диапазон/критерии отбора через процесс дискурсивного сопоставления П. Айзенман также осуществляет координацию собственной концептуальной позиции/практики в архитектуре. Связи концепта обладают как внешними рекурсиями, так и внутренними преобразующими потенциалами. Через метод архитектор деконструирует традиционный

¹ См. подробнее: *Шарапов И.А.* Дискурс орнамента в архитектуре XX века, // *Художественная культура*. 2021. № 2 (37) С. 60-87.

подход к форме в архитектуре, осуществляя теоретическое масштабирование на концептуальный план архитектуры результатов сплавления выбранных им позиций.

И в качестве заключительного вывода, отметим, что метод исследования П. Айзенмана и его аспекты (точки, интервалы, диаграммы, дискурс теоретических примечаний, проекции, рекурсии) создают механику понятий связь/соединение/корреляция, продуцируют абстрактные формы концептуального орнамента в архитектуре деконструкции.

Список литературы

1. Eisenman P. Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition. Design Quarterly, No. 78/79, Conceptual Architecture 1970, pp. 1–5. URL: <https://www.jstor.org/stable/4047397?seq=1> (дата обращения: 06.03.2021).
2. Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика. – М.: Изд-во «Strelka Press», 2017. – 218 с.
3. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – СПб: Изд-во «Азбука», 2003. – 240 с.
4. Гинзбург М. Ритм в архитектуре. – М.: Изд-во «Среди коллекционеров», 1923. – 119 с., ил.
5. Meyer F.S. Handbook of ornament. Architectural book Publishing company. – NewYork, 1883. p. 548.
6. Моретти Ф. Дальнее чтение. – М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. – 352 с.
7. Миндиашвили М.З. Диаграмма как инструмент анализа и метод Формообразования в архитектурных концепциях конца XX – начала XXI века // Материалы международной научно-практической конференции «Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ». – М. Изд-во МАРХИ, 2018. С. 243–245. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36822877> (дата обращения: 01.10.2021).

Малых О.В., Пермь

МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В ФОРМИРОВАНИИ КОМФОРТНОЙ СРЕДЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ

Malykh O.V., Perm

SMALL ARCHITECTURAL FORMS IN THE FORMATION OF COMFORTABLE ENVIRONMENT OF PUBLIC SPACES

В статье рассмотрены примеры создания комфортной среды общественных пространств и функциональных зон с учетом использования малых архитектурных форм для повышения эстетической привлекательности и целостности восприятия участка в структуре города.

The article considers examples of creating a comfortable environment for public spaces and functional areas, taking into account the use of small architectural forms to increase the aesthetic appeal and integrity of the perception of the site in the structure of the city.

Ключевые слова: малые архитектурные формы, общественные пространства, комфортная среда, благоустройство.

Key words: small architectural forms, public space, comfortable environment, landscaping.

В современном обществе всё большее значение приобретает обеспечение высокого качества жизни граждан. Комфортная среда складывается не только из комфортабельных интерьеров и привлекательных фасадов зданий, но и из обустроенного городского пространства. Человек, выходя из дома и офиса, попадая на улицу, желает видеть безопасную, удобную, красивую среду, гармонично встроенную в структуру города. Вопросы благоустройства населенных пунктов и формирования комфортной среды для жизнедеятельности человека стали особенно актуальными в России в последние десять-пятнадцать лет. Сегодня реализуются различные программы, направленные на реконструкцию улиц, парков, скверов, сохранение и обустройство береговых линий малых рек, реконструкции набережных.

При разработке проектов благоустройства общественных пространств, в настоящее время требуется комплексный подход в

проектировании с выработкой единой идеи в организации конкретного пространства с учетом потребностей населения. Современный подход к решению данного вопроса предполагает и единое стилевое решение каждого отдельного проекта, максимально встроенного в систему города или другого населенного пункта.

Городская среда становится местом не только для прогулок и отдыха, но и для занятия спортом, проведения различных мероприятий, включая конкурсы, фестивали, инсталляции и многое другое. Функциональная насыщенность проектируемых объектов позволяет создавать интересные, динамичные пространства в структуре населенных пунктов. Одним из важных элементов формирования таких пространств являются малые архитектурные формы – сооружения, оборудование и декоративные элементы, обладающие несложными, но самостоятельными функциями. К малым архитектурным формам относятся: элементы оформления, городская мебель, игровое, спортивное, осветительное оборудование, устройства для мобильного и вертикального озеленения, средства наружной рекламы и информации, а также водные устройства.

Архитекторы и дизайнеры по всему миру разрабатывают проекты, способные разнообразить утилитарную городскую среду. Много внимания уделяется и дизайну малых архитектурных форм, которые перестают иметь исключительно функциональное значение. Использование современных материалов и технологий позволяют добиться хороших результатов. Появляются комфортные, современные, эстетически привлекательные общественные пространства, оборудованные малыми архитектурными формами оригинального дизайна.

Конечно, самые крупные проекты общественных пространств выполняются для крупных столичных городов, где и реализуются.

В Москве в Останкинском парке была произведена масштабная реконструкция. Территория парка не только обрела облик архитектурного ансамбля XVIII–XIX веков, но и была адаптирована к потребностям современного города. В парке были установлены скамьи вдоль алей, беседки, появились велодорожки и площадки с тренажерами, удобные гамаки для отдыха и детские площадки.

Авторы проекта предусмотрели так же лодочную станцию, конный клуб, танцплощадку и стадион.

При благоустройстве набережной реки Карповки в Санкт-Петербурге авторами проекта была разработана единая концепция развития набережной, которая учла все интересы жителей района. Были созданы прогулочные зоны для разных возрастных групп, дорожки для велосипедистов, здесь появились модные деревянные скамейки и небольшой амфитеатр, детские горки, чтобы по ним лазить, качели на разный возраст и компанию, турники и зона для выгула собак, а также арт-объекты [2].

Город Казань по праву славится своими проектами городского благоустройства. Одним из таких общественных пространств является Горкинско-Ометьевский лес: самый крупный парк города, объединивший два леса – Горкинский и Ометьевский. По Горкинско-Ометьевскому лесу можно гулять часами и не заскучать: там есть дорожки для пешеходов и велосипедистов, детские площадки, фонтан, качели, памп-трек, интересные арт-объекты и кофейни, чтобы отдохнуть и согреться за чашечкой кофе [3].

Меняются общественные пространства и в нашем городе. Одним из масштабных реализуемых проектов Перми за последние годы стал проект благоустройства городской эспланады. Здесь появился амфитеатр, фонтан, интерактивная зона, декоративные качели с навесами, которые можно использовать для отдыха вместо скамьи.

Второй не менее значимый реализуемый проект Перми – реконструкция набережной. Большое пространство городской набережной сейчас имеет различные функциональные зоны, в каждой из которых использованы малые архитектурные формы. Для посетителей установили шезлонги, беседки, светодиодные качели, скамейки и урны, спортивное оборудование, игровые комплексы.

Можно отметить и еще один из примеров использования малых архитектурных форм при благоустройстве существующих городских пространств в Перми. Это Сад камней – красивое место для прогулок перед главным железнодорожным вокзалом Пермского края. Первоначально это был сад, открытый к 250-летию города Пермь, где были установлены свыше 50 образцов

горных пород. В начале XXI века сад переименован в парк и облагоустроен. Позже в парке появились два фонтана, были установлены гранитные полированные шары, скамьи и фонари с оригинальным дизайном.

При рассмотрении проектов современных общественных пространств, становится очевидным, что создание комфортной среды невозможно без насыщения данного пространства малыми архитектурными формами. При реконструкции территорий именно они могут дать новую жизнь пространству, обеспечив современный облик и новое функциональное назначение, соответствующее требованиям времени. Малые архитектурные формы, несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, способны украсить общественное пространство, разграничить функциональные зоны территории, расставить акценты, создать стилевое единство городской среды, выстроить гармоничный переход от доминирующего объема зданий к окружающей среде и отдельному человеку. Учитывая все выше перечисленное, можно сказать, что благодаря малым архитектурным формам пространство начинает жить и взаимодействовать с человеком, привнося в его жизнь эстетику и комфорт, становясь при этом местом притяжения горожан.

Список литературы

1. Парк «Останкино» – ВДНХ. URL: <http://ostankino.vdnh.ru/> (дата обращения: 11.10.2021).

2. Благоустройство набережной реки Карповки в Санкт-Петербурге. Проект. Россия. URL: <https://prorus.ru/projects/blagoustrojstvo-naberezhnoj-reki-karpovki/> (дата обращения: 10.11.2021).

3. Восемь классных пространств в регионах России: примеры благоустройства, которые вас удивят. URL: <https://lifehacker.ru/blagoustrojstvo-v-regionax-rossii/> (дата обращения: 10.11.2021).

4. Кабжихов А.А., Бегиева Б.М. Малые архитектурные формы в городской среде // Вопросы науки и образования. – 2020. – № 25 (109). – С. 27–30.

Исмагзамова Д.И., Пермь

ЖИЛЫЕ МОСТЫ

Рук. Т.И. Побоженко

Ismagzamova D.I., Perm

RESIDENTIAL BRIDGES

Supervisor T.I. Pobozhenko

В данной работе рассматриваются такие конструкции как жилые мосты. Дома-мосты всегда выглядели очень эффектно и требовали особых конструкторских решений. Как правило, основной причиной являются особенности рельефа, но иногда такое решение вызвано желанием заказчика или предложением архитектора.

This study examines such structures as residential bridges. Bridge houses have always looked very spectacular and required special design solutions. As a rule, the main reason is the peculiarities of the topography, but sometimes such a decision is caused by the wish of the customer or the architect's suggestion.

Ключевые слова: мост, жилые мосты, особенности конструкции.

Keywords: bridge, residential bridges, design features of bridge houses.

Мост – это конструкция, построенная так, чтобы преодолевать физическое препятствие (например, водоем, долину, дорогу или железную дорогу), не преграждая путь под ним. Расположение на мостах каких-либо жилых строений, а попросту говоря домов, когда-то было распространённой в Европе практикой градостроительства. В этом не было ничего удивительного. Через мосты, поскольку они являлись частью самых оживлённых дорог, всегда проходило множество людей, и обустроить дом и торговую лавку на мосту было просто идеально для бизнеса того времени. Но со временем такая необходимость теряла значение, а жить на мосту не очень удобно. Поэтому мостов, больше подходящих городские на кварталы, осталось совсем немного [1]. Рассмотрим основные из них.

Мост Понте Веккьо (Флоренция, Италия) является самым старым во Флоренции. Мост расположен в узком месте реки Арно. Впервые деревянный мост с каменными сваями на этом месте построили ещё во времена Римской Империи, а первое упоминание

в документах датируется 996 годом. Тот мост со временем рухнул, это случилось в 1117 году. Вновь возведенный мост снесло наводнением в 1333 году, остались лишь две центральные сваи. В 1345 году был построен добротный каменный мост под руководством Нери ди Фиораванти. На мосту по существовавшей тогда традиции расположились жилые дома, которые в сильно измененном виде дошли до наших дней. Несмотря на то, что мост закрыт для движения автотранспорта, по мосту проходит значительный пешеходный поток, вызванный как известностью самого места, так и тем фактом, что он соединяет места, представляющие большой туристический интерес на двух берегах реки: piazza дель Дуомо, площадь Синьории, с одной стороны, с площадью Палаццо Питти и Санто Спирито в Ольтарно, с другой. В переводе с итальянского Ponte Vecchio означает «старый мост» и ничего более. Но жители Флоренции прозвали его золотым, так как на мосту более 500 лет процветают ювелиры.

Старый Лондонский мост (Лондон, Великобритания) – первый каменный мост через Темзу, был построен в 1176–1209 годах, при жизни трёх королей – Генриха II, Ричарда Львиное Сердце и его брата Джона. Мост покоился на почти двух десятках опор из вяза, вбитых в речное дно (между опорами возникали бурные потоки воды – существовала забава проходить их на лодках), сверху был каменный настил. Старый Лондонский мост был заселён (явление, нередкое в средневековье) – на нём располагались дома, в том числе многоэтажные (дома располагались по обеим сторонам проезжей части, их верхние этажи соединялись между собой арками, превращая зачастую проезжую часть в туннель), торговые лавки, магазины, склады, водяные мельницы, водонапорная башня, часовня св. Томаса Беккета (над средней опорой), дом Nonsuch House (построенный в Голландии, а затем перевезённый в разобранном виде в Лондон и заново собранный на Лондонском мосту). По своей сути мост был обычной лондонской улицей. Мост имел два уровня, соединённых спиральной лестницей, – уличный и нижний, доступный с воды. К 1763 году все здания на мосту были снесены. Невероятно, но эта структура просуществовала со многими изменениями до 1831 года. К тому времени средневековый мост и его тюдоровские дома пришел в серьезный упа-

док. Узость арок создавала жестокие пороги, по которым не могли пройти более крупные суда. Новый мост был построен примерно в 60 метрах западнее старого, в 1832 году старый Лондонский мост был разрушен.

Мост Кремербрюке (Эрфурт, Германия) – удивительное сооружение, которое больше напоминает улицу, расположенную на мосту через реку. Первоначально мост был построен из дерева еще в 1117 году, как часть торгового пути *Via Regia*. После нескольких пожаров, практически полностью разрушивших мост, было решено сделать его каменным. Каменный мост был сдан в эксплуатацию в 1325 году, но уже в 1472 году он снова загорелся в пламени разрушительного пожара, уничтожившего большую часть города. Позже мост реконструировали, и на нем оказалось 62 здания. К сожалению, до наших дней дошла лишь половина из них.

На данный момент большинство из них – это различные лавки и магазины. Почти все из этих домов находятся в муниципальной собственности. Администрация Эрфурта заботится о сохранности данного памятника истории. Кроме лавок и кафе располагается Церковь Святого Эгидия. Высокая башня церкви Святого Эгидия используется, как смотровая площадка, откуда открывается великолепный вид на просторы Эрфурта.

Бридж-хаус (Эмблсайд, Великобритания). Здание на мосту через ручей датируется XVI веком. Он пролегает через ручей Сток Гил в Эмблсайте и одновременно служит домом и местом для торговли. Оригинальное место для строительства было выбрано, чтобы избежать уплаты налога на землю. Маленький дом использовался в качестве яблочного магазина, а затем стал жилым (одно время там проживала семья из 8 человек).

В 1926 году дом выкупили местные жители, которые передали его Национальному фонду по сохранению памятников. Впоследствии в здании открылся первый информационный центр этой организации, функционирующий до сих пор, также в нем есть лавка с сувенирами, справочная и ткацкая мастерская. Дом, который любят и считают его милым жители и туристы, и как его называют «маленький драгоценный камень на обочине дороги». Владелица – очень любезная дама, которая может рассказать об истории этого здания.

Старый мост Палтны (Pulteney Bridge, Бат, Великобритания), перекинутый через реку Эйвон в Бате, был выстроен из камня в 1769–1773 годах и назван по фамилии владелицы деревни на одном из берегов. Первый мост, который создал архитектор Роберт Адам, простоял всего 20 лет и был частично разрушен вследствие наводнений. Первоначально мост был платным мостом и границей между приходами, построенным при условии, что через него можно будет подавать пресную воду с холмов в городские дома. Мост представляет собой узкую улочку, окруженную двумя полными рядами магазинов, оформленных в палладианском стиле, на котором уживаются вместе пешеходная и автомобильная зоны и магазины. Хорошее место, чтобы начать или закончить ночную прогулку с кем-то особенным.

Мост торговцев (Нарбонна, Франция) – это исторический мост в городе Нарбонна на юге Франции. Он служит основой для ряда домов и магазинов, под которыми канал Робина проходит через старый город. Это сегментированный мост длиной 15 метров. Шестиарочный мост над Одой был построен римлянами во II веке. Римский мост очень хорошо сохранился, но в настоящее время его трудно увидеть, потому что его шесть или семь арок и пандусы встроены в окружающую раму, служа подвалами для домов, которые стояли над мостом со времен средневековья и которые преобразили проезжую часть.

Мост через реку Наэ (Бад-Кройцнах, Германия) на радость туристам сохранился практически в первозданном виде до наших дней. Его странный на первый взгляд внешний вид – результат работы талантливых архитекторов. Строительство зданий на сваях моста, а не по всей его длине, дало им надёжный фундамент, позволив вознестись на целых четыре этажа вверх, а получившееся расстояние не позволяло перекидываться пожарам. Мост, правда, сильно пострадал во время Второй мировой войны, но архитектурный ансамбль удалось полностью восстановить в 1956 году. Сегодня в домах на этом мосту находятся торговые точки.

Таким образом, мосты – строения не только практичные и полезные, но и невероятно романтичные, красота которых навсегда осталась на страницах истории.

Список литературы

1. Надёжин Б.М. Архитектура мостов. – М.: Стройиздат, 1989. – 96 с.
2. Покка Е.В. Особенности функционального содержания рекреационных мостов // Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. 2013. – № 1 (23). – № 1 (23). – С. 39–47.
3. Самые известные жилые мосты. URL: <https://animalworld.com.ua/news/Samyje-izvestnyje-zhilyje-mosty> (дата обращения: 12.11.2021).

Шеффер Е.С., Ившин К.С., Ижевск

КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ В ДИЗАЙНЕ ПРОСТРАНСТВА ЦЕНТРА РЕМЁСЕЛ РЕСПУБЛИКИ КОМИ (Г. СЫКТЫВКАР)

Sheffer E.S., Ivshin K.S., Izhevsk

CREATIVE INDUSTRIES IN SPACE DESIGN CENTER OF CRAFTS OF THE KOMI REPUBLIC (SYKTYVKAR)

В статье описывается опыт формирования креативных индустрий в городской среде по средствам дизайна на примере центра ремёсел Республики Коми (г. Сыктывкар).

The article describes the experience of the formation of creative industries in the urban environment by means of design on the example of the crafts center of the Komi Republic, Syktyvkar.

Ключевые слова: креативные индустрии, дизайн, концепция, креативное пространство, ремесленники, ремесленный кластер.

Key words: creative industries, design, concept, creative space, artisans, craft cluster.

На данный момент в Республике Коми существует проблема угасания национальной самоидентичности среди населения. Ввиду процесса глобализации и активного влияния западных трендов, жители региона (особенно молодежь) ориентированы на приобретение товаров массового производства. Популярные международные культурные явления вытесняют национальные.

С целью сохранения ремесленничества, развития у жителей чувства принадлежности к родному краю, а также повышения его

туристской привлекательности в 2016 году был открыт Центр ремёсел Республики Коми. Он располагается в нежилом помещении по адресу: г. Сыктывкар, ул. Орджоникидзе, д. 50.

Выбранное здание до 1 января 2004 года было частью стихийно растущего Центрального городского рынка, в нем находились крытые торговые точки. Внутренние помещения имеют площади (первый этаж – 460 м², второй этаж – 640 м²), но у них отсутствует четкая дизайн-концепция.

Перед открытием Центра ремёсел в небольших мастерских на первом этаже и общем холле был проведен косметический ремонт без перепланировки. Сохранены ключевые элементы здания – красный кирпич и скругленные углы отдельных помещений. Стены выкрашены в нейтральный серый цвет. В качестве верхней отделки были использованы модульные потолки типа «Армстронг», которые являются стандартным решением для офисов.

Креативные индустрии, основанные на творческом процессе, являются важным ресурсом стратегического инновационного развития территорий [1, с. 5–11]. Эта концепция является «одной из самых популярных инновационных идей, соединяющих культуру и экономику» [2].

Суть креативных индустрий состоит в трансформации творческого и интеллектуального ресурса в «творческий продукт». Данная деятельность предполагает появление на определённом этапе особых пространств – креативных кластеров [3, с. 164–174].

Формирование комфортной предметно-пространственной среды Центра ремёсел возможно только благодаря дизайн-проектированию и созданию на его базе креативного кластера. Это приведет к стимулированию процессов и выстраиванию эффективной системы развития ремесленничества. Здание имеет узнаваемый внешний дизайн – треугольную красную крышу. Оно располагается в самом центре города, где большой трафик и пассажиропоток. Реализация проекта позволит создать «очаги» активности и движения, сформировать новую внутриэкономическую среду для «творческого» бизнеса.

Первоочередной задачей стала разработка концепции, отвечающей основным целям помещения и вызывающая у посетителей желание приходить сюда. Ремесло ассоциируется со словами – «тепло», «уют», «спокойствие», «традиции», «корни»,

«дом». При выборе основной палитры мы ориентировались на это и на один из ключевых элементов здания – кирпич.

Изначально нейтральные серые стены были перекрашены в глубокий терракотовый. Модульные потолки были полностью демонтированы, бетон выкрашен в черный цвет. Получился стиль «лофт», который отлично сочетается с кирпичом.

Площадь центральных помещений подверглась перепланировке, поскольку скругленные углы стен не позволяли полностью использовать их потенциал. Маленькие пластиковые окна были заменены на стеклянные витрины с черными профилями от потолка до пола. Это смотрится более современно и позволяет презентовать работы мастеров в выгодном свете.

При входе в здание находится лифт для лиц с ограниченными возможностями. Чтобы не устанавливать дополнительных конструкций, на одной из его сторон мы разместили информационные таблички. До этого они отсутствовали, а сейчас позволяют посетителям лучше ориентироваться в помещении.

Для привлечения людей и проведения мероприятий в центре первого этажа был размещен кофейный островок. Его дизайн-проект также был разработан нами в соответствии с общей концепцией креативного кластера. Он занимает минимум места и при этом функциональным – с витриной для выставления продукции, полками для оборудования и продуктов, а также местом для холодильника.

Отдельным пунктом дизайн-проекта стало освещение. На черном бетонном потолке в шахматном порядке мы разместили прямоугольные минималистичные светильники. Изюминкой стал авторский светильник, размещенный над кофейным островком. Железный обод, на котором держится конструкция, свисающие нити и 150 деревянных элементов, похожих на традиционные прялки были созданы руками местных мастеров.

Над входом в каждое помещение были размещены названия и логотипы ремесленников, которые там располагаются. Это позволяет быстрее найти то, что нужно. На свободных стенах, выкрашенных в терракотовый цвет, размещены художественные работы детей, которые занимаются в одной из мастерских. Получилась наглядная презентация и своеобразная галерея.

Таким образом, реализация проекта по созданию креативного ремесленного кластера позволила усовершенствовать регио-

нальную модель по работе с ремёслами. Повысила привлекательность помещения для посетителей, а значит и точки сбыта ремесленной продукции.

Реорганизация пространства дает возможность для проведения мероприятий и реализации интересных коллабораций, каталогизации работ ремесленников и созданию новых современных дизайнерских линеек.

Список литературы

1. Белокрылова О.С. Мировой опыт формирования креативной экономики и возможности его использования в России / О.С. Белокрылова, Е.С. Дубская // Terra Economicus. – 2013. – Т.11, № 4.2.

2. Гнедовский М.Б. Творческие индустрии: политический вызов для России / М.Б. Гнедовский // Отечественные записки. – 2005. – № 4 (25).

3. Новосельская В.В. Креативные индустрии в инновационном развитии территорий: особенности функционирования / В.В. Новосельская // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – 4 (78).

Зобова Т.А., Жиганова Е.В., Ремеева Л.И., Ижевск

ОПЫТ ВНЕДРЕНИЯ БЕРЕЖЛИВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙН ВХОДНЫХ И РЕГИСТРАЦИОННЫХ ЗОН НА ПРИМЕРЕ «РЕГИОНАЛЬНОГО СОСУДИСТОГО ЦЕНТРА (Г. ИЖЕВСК)»

Zobova T.A., Zhiganova E.V., Remeeva L.I., Izhevsk

THE EXPERIENCE OF IMPLEMENTING LEAN TECHNOLOGIES IN THE DESIGN OF ENTRANCE AND REGISTRATION ZONES ON THE EXAMPLE OF THE «REGIONAL VASCULAR CENTER (IZHEVSK)»

В статье рассмотрены аспекты комфортного пребывания пациентов медицинских центров и требования к строительству новых и реконструкции уже существующих учреждений. Определены основные проблемы, решаемые за счет внедрения принципов бережливого производства, оптимизации работы и устранения потерь, в том числе финансовых. Авторы приводят самые распространённые виды трудопотерь при ор-

ганизации экстренной и плановой медицинской помощи. Показан опыт внедрения бережливых технологий в дизайн входных и регистрационных зон для лечебного центра кардиологической направленности.

The article considers the aspects of comfortable stay of patients in medical centres and the requirements for the construction of new facilities and the renovation of existing ones. The main problems solved by implementing lean production principles, optimizing work and eliminating losses, including financial losses, are identified. The authors cite the most common types of labour losses in the organization of emergency and planned medical care. The experience of introducing lean technologies in the design of entrance and registration areas for a cardiac care centre is shown.

Ключевые слова: дизайн-проектирование, дизайн-среда, медицинский центр, технологии бережливого производства, дизайн общественных пространств, трудопотери.

Key words: design engineering, design environment, medical centre, lean production technology, public space design, labour loss.

Здоровье и качество жизни человека – одна из приоритетных ценностей современности. Её реализация достигается, в том числе, посредством организации предметно-пространственной среды, в которой протекает наша социальная деятельность. Среда, в которую попадает человек в лечебном учреждении, должна также способствовать выздоровлению. В связи с этим создание оптимально комфортных медицинских центров является важнейшей задачей современного общества.

В России большинство поликлиник и больниц построено в прошлом веке по типовым проектам с похожей отделкой и дизайном [1]. Республиканский кардиоцентр (г. Ижевск), основанный в 1979 году, ныне это Бюджетное учреждение здравоохранения Удмуртской Республики «Республиканский клинико-диагностический центр Министерства здравоохранения Удмуртской Республики» (далее БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР») – не исключение [2].

Основное направление деятельности БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР» – оказание специализированной консультативной, лечебно-диагностической и высокотехнологичной медицинской помощи пациентам преимущественно с кардиологической и ревматологической патологией. В учреждении оказывается медицинская помощь всем возрастным группам и категориям населения: новорожденным, детям, взрослым, беременным и роженицам. Некоторые ви-

ды лечебно-диагностической помощи на территории Удмуртской Республики оказываются только в БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР»: аритмологическая и кардиохирургическая помощь, проведение специфических методов диагностики и лечения пороков сердца и патологии сосудов [2].

Специалисты БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР» каждый день спасают жизни пациентов с острым коронарным синдромом. По данным Удмуртстата, за январь-май 2021 года численность населения республики уменьшилась на 3240 человек. За те же пять месяцев 2020 года – на 1992 человека. Одной из трех основных причин смертности являются сердечнососудистые заболевания [4]. Поэтому приоритетной задачей БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР» является сокращение времени оказания помощи пациентам с острым коронарным синдромом. Сейчас, чтобы попасть на операционный стол, требуется от 2 до 3 часов. Обусловлено это тем, что операционная находится на 3 этаже здания, и путь к ней лежит через длинные коридоры 1 и 3 этажей. Также время теряется при ожидании лифта и подъема на нем.

Здание БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР», построенное в 1979 году, уже не отвечает современной, стремительно развивающейся медицинской науке, техническому прогрессу, требованиям нормативных документов. Как большинство типовых построек XX века, здание имеет длинные коридоры в строгой цветовой гамме, лишённые естественного освещения. Отделочные материалы помещений также типичны для большинства медицинских учреждений, которые дополнительно создают не отпускающее ощущение «больничных» условий.

Тем не менее, давно доказано, что психологическое состояние пациентов может значительно влиять на процесс их выздоровления. Например, исследование, проведённое под руководством доктора J.K. Kiecolt-Glaser, показало, что заживление ран пациентов в стрессовом состоянии происходит на 24 % дольше, чем тех, которые не испытывают стресса [3]. Что приводит к увеличению времени пребывания пациентов в стационаре. Этот показатель важен, поскольку кратковременное пребывание в больнице имеет ряд преимуществ, включая повышение удовлетворённости пациентов и снижение затрат на здравоохранение.

Предпринимаемые во всём мире попытки трансформировать исходные интерьеры привели к формированию целого ряда качественных модификаций среды и позволили несколько улучшить эмоциональное восприятие и эргономику рабочих помещений врачей и коммуникационных входных и регистрационных зон. Например, использование отделочных материалов в теплой цветовой гамме, оснащение стен отбойными досками, размещение на стенах декоративных элементов (картины и фоторепродукции) и др. Тем не менее, этих мер недостаточно для создания полноценной предметно-пространственной среды, способствующей оздоровлению пациента. Поэтому требуется дальнейшее усовершенствование средовых характеристик внутренних пространств учреждения.

В данной статье предлагается новый тип медицинского центра, в котором лечение совмещено с высоким уровнем комфорта и максимальной открытостью для родственников и посетителей пациента, где уже при проектировании используются принципы бережливых технологий и необходимость сочетания медицинских функций объекта с привлекательным дизайном.

Философия «бережливого производства» в здравоохранении основана на следующих принципах: безопасность, качество, своевременность, стоимость, высокая корпоративная культура, а также ориентирована на сбережение основного ценностного ресурса – времени, как пациента, так и медицинского персонала [5–9].

Впервые термин «технологии бережливого производства» стал использоваться в середине прошлого века на автомобильных предприятиях «Тойота» (Япония). Тайити Оно, автор концепции, разработал оптимальные подходы в организации труда, систематизировал разрозненные методы управления качеством и создал новую систему управления производством. Применение этих методик на практике оказалось настолько эффективным, что его стали использовать во всем мире в различных сферах деятельности от организации повседневной жизни человека до организации бережливого правительства [5–9].

В октябре 2016 года по инициативе Управления по внутренней политике Администрации Президента Российской Федерации стартовал пилотный проект по совершенствованию системы оказания первичной медико-санитарной помощи «Бережливая поликлиника» [10].

Бережливое производство в здравоохранении – система, ориентированная на повышение удовлетворенности потребителей медицинских услуг, снижение трудопотерь медицинского персонала, повышение качества и производительности труда. Применение методов бережливого производства позволяет сократить все типы потерь с целью достижения идеальных условий протекания процессов. Основным принципом бережливого производства является непрерывность производственного потока, без задержек и очередей, за счет равномерности загрузки персонала, рациональной логистики пациентов и персонала, достаточности информации, оптимальной планировки площадей медицинской организации.

Выделяется семь видов потерь:

1. *Перепроизводство* – производство в большем объеме, чем нужно в текущий момент времени (назначение анализов, которые не будут востребованы, выполнение дублирующих исследований).

2. *Лишние движения* – нерациональная последовательность выполнения работ, обусловленная, в том числе, планировкой рабочей зоны (выполнение действий, не связанных с врачебной функцией, лишние перемещения вследствие неправильной организации эргономики рабочего места и трудового процесса в целом).

3. *Ненужная транспортировка* – передвижение пациента сверх минимально необходимого, в том числе по причине неорганизованности диагностического процесса (необходимость многократного посещения поликлиники в разные дни/смены).

4. *Излишние запасы* – очереди, которые образуются в результате неправильного планирования максимальной нагрузки персонала, а также непродуманная логистика поставки расходных материалов/реагентов.

5. *Избыточная обработка* – выполнение большего объема работ, чем регламентируется требованиями действующих порядков и стандартов оказания медицинской помощи.

6. *Ожидание* не является линейным и предполагает наличие на определенных этапах несколько входов информации, документов, потоков пациентов, других входящих элементов. Любое ожидание, в том числе, результатов исследований, документов, информации и пр., является бесполезной деятельностью и одним из основных видов потерь.

7. *Брак и Переделка* – ошибки при подготовке материалов, повторные анализы по причине нарушений правил подготовки к исследованию, правил забора биоматериалов, их хранения и транспортировки к месту выполнения исследования, неверно поставленный диагноз и т. д. [5,6].

Реализация проекта вновь создаваемого «Регионального сосудистого центра» в составе БУЗ УР «РКДЦ МЗ УР» призвана решить следующие задачи:

- оптимизация экстренной помощи пациентам с острым коронарным синдромом;
- сокращение оказания срочной высокотехнологичной помощи до 20 минут;
- разведение потоков экстренных и плановых пациентов;
- оптимизация работы регистратуры (переход к «электронной регистратуре», позволяющей записаться на прием к врачу дистанционно).

В рамках проекта разработана новая логика приема и распределения посетителей, работы врачей и проведение диагностики. Кроме того, потоки экстренных и плановых пациентов разведены за счет принципиально нового способа организации предметно-пространственной среды медицинского центра.

Регистратура открытого типа создаёт более доверительные отношения между сотрудником поликлиники и посетителем. Введена электронная очередь, которая позволяет сделать обслуживание быстрым, качественным и эффективным.

Проектом предусмотрено расположение рентгеноперационной на первом этаже, что значительно ускоряет получение экстренной высокотехнологичной помощи пациентам с острым коронарным синдромом, следовательно, сокращает количество летальных случаев, уменьшая показатели смертности населения.

Проект предусматривает пакет архитектурно-планировочных решений и оформления пространств интерьеров, призванных обеспечить наиболее комфортное пребывание пациентов, а также улучшить условия труда персонала. Прежде всего, это относится к пространству входных и регистрационных зон. В оформлении главного входа и планировке зала ожидания используется панорамное остекление, мягкая мебель и теплые тона отделочных материалов, что направлено на формирование более спокойного

эмоционального фона у пациентов. Предусмотрены кулеры для питьевой воды и станции для заряда телефонов. Используется много живых растений и декоративных композиций из стабилизированного мха. На стенах вместо скучных плакатов экраны ТВ, демонстрирующие социальную рекламу.

Дневной свет, цельность интерьера, строительные натуральные материалы, внимание к деталям – все это призвано создавать благоприятную обстановку, вызывать положительные эмоции, радовать и, тем самым, отвлекать от тяжелых физических и душевных страданий пациентов.

Таким образом, медицина в современной России подвергается существенным трансформациям и предъявляет новый уровень требований к строительству новых объектов и реконструкции уже существующих медицинских центров.

Современные методы проектирования медицинских центров напрямую связаны с новейшими технологическими достижениями в строительной отрасли и соответствуют в плане архитектурно-планировочной и объемно-пространственной организации передовым достижениям самой медицины, а также внедряемым принципам бережливого производства.

Список литературы

1. Большая Медицинская Энциклопедия. Больничное строительство [Электронный ресурс]. URL: https://xn--90aw5c.xn--c1avg/index.php/БОЛЬНИЧНОЕ_СТРОИТЕЛЬСТВО (дата обращения: 14.10.2021).

2. Республиканский клинико-диагностический центр Министерства здравоохранения Удмуртской Республики» (БУР УР «РКДЦ МЗ УР») [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/public184284292> (дата обращения: 15.10.2021).

3. Udm-info. На 3240 человек сократилось население Удмуртии с начала 2021 года [Электронный ресурс]. URL: <https://udm-info.ru/news/economy/09-07-2021/na-3240-chelovek-sokratilos-naselenie-udmurtii-s-nachala-2021-goda> (дата обращения: 14.10.2021).

4. J.K. Kiecolt-Glaser, P.T. Marucha, A.M. Mercado, W.B. Malarkey, R. Glaser. Slowing of wound healing by psychological stress/The Lancet, 346. – 1995 – P. 1194- 1196

5. Школяренко А.В., Коробейникова Е.А., Шипачев К.В. Реализация приоритетного проекта «Создание новой модели медицинской организации, оказывающей первичную медико-санитарную помощь» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya->

prioritetnogo-proekta-sozdanie-novoy-modeli-meditsinskoj-organizatsii-okazyvayushey-pervichnyu-mediko-sanitarnuyu/viewe (дата обращения: 12.10.2021).

6. Потапов И.В., Овчинников Д.А., Конради А.О. Бережливые технологии в медицинской помощи: текущий статус и дальнейшие возможности в России (аналитический обзор). Федеральное государственное бюджетное учреждение «Национальный медицинский исследовательский центр имени В.А. Алмазова» Министерства здравоохранения Российской Федерации, 197341, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-prioritetnogo-proekta-sozdanie-novoy-modeli-meditsinskoj-organizatsii-okazyvayushey-pervichnyu-mediko-sanitarnuyu/viewe> (дата обращения: 14.10.2021).

7. РБК Тренды. Бережливое производство в жизни: как перестать тратить время и ресурсы [Электронный ресурс]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/education/5ea9a9b9a79475f3a65908c> (дата обращения: 15.10.2021).

8. Рабочие материалы центра междисциплинарных исследований. Бережливое правительство: как и для чего внедряют LEAN за рубежом [Электронный ресурс]. URL: <https://ipag.hse.ru/mirror/pubs/share/324822675> (дата обращения: 05.11.2021).

9. Сочкова Л.В., Быкова М.М., Ким А.В., Носырева О.В. Опыт реализации пилотного проекта /Бережливая поликлиника/ в поликлинике крупного города. [Электронный ресурс]: Оригинальные статьи/Ольга Михайловна Носырева – к.э.н., доцент кафедры социальной педиатрии и организации здравоохранения – Электрон. журнал. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-realizatsii-pilotnogo-proekta-berezhlivaya-poliklinika-v-poliklinike-kрупного-goroda> (дата обращения: 06.11.2021).

10. Министерство здравоохранения Российской Федерации/ Государственная корпорация по атомной энергетике «Росатом»/ Федеральный проект «бережливая поликлиника»/ Применение методов бережливого производства в медицинских организациях. Открытие проектов по улучшениям [Электронный ресурс]: Методические рекомендации – Электрон. дан.URL: <https://docs.cntd.ru/document/561183958> (дата обращения: 12.11.2021).

11. Чеберева О.Н. Принципы архитектурной модернизации комплексов медицинских соматических стационаров (на примере городских больниц Нижнего Новгорода) [Текст]: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02. / О.Н. Чеберева; Нижегородский гос. арх.-стр. университет – Нижний Новгород, 2009.

12. Бондаренко В.В. Поиск средств формирования современной архитектурной среды в начале XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poisk-sredstv-formirovaniya-sovremennoy-arhitekturnoy-sredy-v-nachale-xxi-veka> (дата обращения: 12.11.2021).

Кислужина С.С., Пермь

**КОНЦЕПЦИЯ БЛАГОУСТРОЙСТВА СКВЕРА
НА ПЛОЩАДИ ДРУЖБЫ, Г. ПЕРМЬ**

Рук. И.И. Збруева

Kislukhina S.S, Perm

**CONCEPT OF IMPROVEMENT OF THE SQUARE ON DRUZHBA
SQUARE, PERM**

Supervisor. I.I. Zbrueva

Статья посвящена вопросу ландшафтного благоустройства сквера на площади Дружбы Мотовилихинского района города Перми. Рассматриваются закономерности формирования объемно-пространственной структуры сквера и функционального зонирования с учетом комплексного анализа территории и организации ландшафта. В статье описывается принцип проектирования рекреационных территорий на примере сквера на площади Дружбы.

Актуальность проекта выражена в том, что сквер утратил привлекательный вид. Проектное решение может послужить базой при формировании проекта планировки территории или же стать основой для разработки градостроительной документации, которая будет использоваться в дальнейшем для социально-экономического развития и повышения комфорта жизни населения.

The article is devoted to the issue of landscape improvement of the public garden on Druzhba Square in the Motovilikhinskiy district of the city of Perm. The regularities of the formation of the volume-spatial structure of the public garden and functional zoning are considered, taking into account the complex analysis of the territory and landscape organization. The article describes the principle of designing recreational areas on the example of a public garden on Druzhba Square.

The relevance of the project is expressed in the fact that the square has lost its attractive appearance. The design solution can serve as a basis for the formation of a territory planning project or become the basis for the development of urban planning documentation, which will be used in the future for socio-economic development and improving the comfort of life for the population.

Ключевые слова: сквер, ландшафт, благоустройство, комфортная среда, общественное пространство, рекреационные зоны, функциональное зонирование.

Keywords: square, landscape, landscaping, comfortable environment, public space, recreational areas, functional zoning.

В градостроительстве благоустройство и озеленение является составной частью общего комплекса мероприятий по планировке и застройке поселений. Насаждения имеют большое значение в жизни человека, оказывают огромное влияние на окружающую среду. Рекреационные зоны имеют значение в нескольких аспектах: санитарно-гигиеническом, ландшафтно-архитектурном, культурном, природоохранном. Без надлежащей организации озеленения невозможно сформировать качественную городскую среду.

Скверы – одна из наиболее распространенных озеленённых территорий городского пространства, предназначенная для кратковременного отдыха горожан, декоративно-художественного оформления центра города, монументов.

В настоящее время все более актуальное значение приобретают мероприятия по улучшению окружающей среды, благоустройству, озеленению городов и населенных мест, более актуальным становятся вопросы по улучшению существующих и создание новых объектов озеленения общего пользования. Это актуально и для города Перми, который планирует в 2023 году праздновать своё 300-летие.

Озеленение и благоустройство влияют не только на внешний облик города, его эстетические достоинства, условия массового отдыха, но и определяют санитарно-гигиенические условия в нем. Современные города принципиально отличаются от своих предшественников тем, что сложившаяся в мире экологическая ситуация заставила по-новому взглянуть на жизненно важную роль садов, парков, бульваров, скверов, других открытых и озелененных пространств в оздоровлении городской окружающей жизненной среды, организации отдыха и занятий физической культурой, эстетического воспитания и т.д. Создание благоприятных условий для жизни и отдыха человека в городской среде невозможно без комплексной организации системы озеленения населенных мест.

В настоящее время по данным Постановления администрации города Перми №188 [2] существуют 192 объекта озеленения общего пользования площадью более 340 га, из них 5 парков, 8 садов, 19 бульваров, 80 скверов и 80 объектов, расположенных

вдоль улично-дорожной сети (виде озелененных участков на площадях, на транспортных развязках). Более распространёнными элементами в структуре озелененных территорий общего пользования в городе Перми являются скверы, которые занимают площадь более 128 га.

В скверах, расположенных на площадях, допускается высокий процент участия растений с высокой степенью декоративности и использования живых изгородей, пространство должно хорошо просматриваться и быть более открытым.

Предпроектный анализ территории

Сквер расположен в Мотовилихинском районе города Перми, микрорайоне «Красные горки». Эта территория в настоящее время не благоустроена и используется в основном для выгула собак. При этом участок обладает градостроительным потенциалом за счет близости к Музею современного искусства PERMM. Площадь сквера 1,48 га.

Прилегающая территория к скверу состоит в основном из зон жилой застройки средней этажности (код: СНТ-Б6). Можно также выделить зону культурно-массовых развлечений – музей современного искусства PERMM (код: ТСП-ОД). Сам сквер относится к рекреационной зоне (код: ТСП-Р).

В композиции окружающей застройки сквер является акцентным элементом и встречает основной трафик автомобильного и пешеходного движения. К скверу прилегают три типа дорог: дорога по бульвару Гагарина является дорогой районного значения, ул. Крупской – дорога общегородского значения и продолжение ул. Дружбы – квартального. Также по линии ул. Крупской вдоль западной стороны сквера проходят трамвайные пути. С восточной и западной сторон сквера находятся остановки общественного транспорта.

В ходе исследования был произведен замер территории, его планировочных элементов, а также определен тип сквера.

Согласно полученным результатам, можно сделать вывод, что сквер на площади Дружбы является менее благоприятным, его планировочная структура практически полностью состоит из насаждений, отсутствует элементарное благоустройство.

Т а б л и ц а 1

Анализ планировочной структуры скверов города Перми

Название сквера	Площадь, га	Тип	Насаждения, % от общей площади	Дорожки, площадки, % от общей площади	Цветники, МАФ, % от общей площади
Сквер по ул. Дружбы	1,4815	Скверы на перекрестках улиц размером более 1 га	91,0	7,96	1,0

В ходе проведения исследований скверов был проведен подеревный учет древесно-кустарниковых насаждений, составлена дендрологическая ведомость и определена их категория санитарного состояния и плотность насаждений.

Т а б л и ц а 2

Видовое разнообразие деревьев и кустарников в сквере на площади Дружбы

Древесные породы	Наименование вида растения	Количество, шт.
Деревья	Береза повислая	34
	Ива ломкая	8
	Клен ясенелистный	21
	Лиственница сибирская	18
	Тополь берлинский	37
	Тополь пирамидальный свердловский	29
	Рябина обыкновенная	33
	Черемуха «Маака»	20
	Ясень пенсильванский	2
	Итого	202
Кустарники	Роза морщинистая	13
	Сирень обыкновенная	3
	Итого	16

Рассматривая таблицу 2, можно отметить, что в сквере – небольшое разнообразие видов кустарников. Встречаются всего 2 ви-

да кустарников: сирень обыкновенная и роза морщинистая. Ассортимент деревьев более разнообразен, встречается 1 хвойный вид и 8 лиственных. Всего в сквере 202 дерева. Не хватает вечнозеленых хвойных пород, таких как ель колючая, ель обыкновенная, сосна обыкновенная. Доминирующими видами среди деревьев являются тополь берлинский, береза повислая и рябина обыкновенная. Также в сквере встречаются контрастные по форме деревья: тополь пирамидальный свердловский, ива ломкая, форма шаровидная и береза повислая, цветущие деревья: рябина обыкновенная и черемуха «Маака», которые создают декоративный эффект.

В среднем для городских скверов можно принять норму плотности посадок 100–120 деревьев и 1000–1200 кустарников на 1 га территории [1]. По данным плотности насаждений объект не соответствует рекомендуемым нормам в особенности по кустарникам. На территории сквера на площади Дружбы плотность деревьев составляет 136 шт./га, кустарников – 11 шт./га. Очень низкая плотность посадки кустарников заметно снижает привлекательность объекта и дисгармонирует нехваткой нижнего яруса насаждений. Учитывая полученные данные, следует сделать вывод, в сквере необходимо увеличить плотность кустарников.

Большинство деревьев и кустарников в сквере находятся в удовлетворительном состоянии, средний показатель санитарного состояния 1,66.

В сквере на площади Дружбы состояние газонов в неудовлетворительном состоянии. Дорожно-тропиночная сеть находится в плохом состоянии, поверхность пешеходных дорожек неровная, просадки и выбоины более 75%, наличие дефектов покрытия, провалы на краях, имеются заросли сорной растительности, застой воды, бордюрный камень местами поврежден или отсутствует. Техническое состояние освещения нарушено или отсутствует. При анализе цветников выявлены повреждения поверхности, почва подвергается эрозии, – растения слабо развиты, отпад значительный, сорняков более 10% площади. В сквере отсутствуют МАФы.

Концептуальное предложение

Согласно анализам, проведенных в 2020 году, на территории сквера выявлен ряд проблем, которые необходимо решать ком-

плексно, улучшая состояния древесно-кустарниковых насаждений, а также состояние всех элементов благоустройства или их восстановления. По выявленным проблемам принято решение о полной реконструкции объекта. В связи с чем разработан эскизный проект реконструкции сквера на площади Дружбы.

В проекте реконструкции сквера принято создать среду для пассивного отдыха посетителей. Вся территория сквера должна быть безбарьерной, адаптированной для беспрепятственного движения маломобильных групп. А по периметру сквера необходимо предусмотреть зеленые насаждения для обеспечения шумоизоляции. Планировка на исходной территории отсутствует и в основе проекта заложена радиальная схема с функциональным зонированием сквера. Предусмотрены следующие функциональные зоны: культурно-массовых мероприятий и тихого отдыха.

В проекте зона культурно-массовых мероприятий расположена в центральной части сквера. В данной зоне предполагается размещение площади с арт-объектом; а также места для размещения под другие передвижные объекты, с возможностью постоянно менять экспозиции. Также данная зона позволяет проведение небольших культурных мероприятий (день музеев на открытой площадке, конкурс художников и т.д.). В зоне культурно-массовых мероприятий предлагается посадки из сирени венгерской, черемухи «Маака», туи западной, дерна, лиственницы и березы.

Зона тихого отдыха и прогулок включает в себя прогулочные тропы, тихие уголки сквера со скамейками. Вдоль прогулочных троп формируются живописные ландшафты. Проектируемые дорожки сделаны с учетом пешеходных связей посетителей сквера. Покрытие дорожек – тротуарный камень.

В зоне отдыха большое внимание уделено формам садовой мебели – скамьям, фонарям, урнам. Они, помимо чисто функциональных целей, служат украшением. Садовая мебель прочная и устойчивая к погодным условиям. В зоне тихого отдыха представлены аллеи посадки из тополя берлинского и тополя пирамидального советского, рядовые и групповые посадки из черемухи, березы, лиственницы, сирени, туи, ивы «памяти Бажова» и дерна белого.

На проектируемом объекте предложены размещение следующих малых архитектурных сооружений: скамьи, урны, освещение. По проекту предусмотрено 12 дугообразных скамьей и три круглых с элементами озеленения. Высота каждой скамьи 600мм, ширина 450мм. С каждой стороны от скамьи расположены трапециевидные урны. Высота 800 мм; ширина 350 мм; длина 450 мм; объем 13,5 литров. Расставляют урны по кромкам дорожек и площадок на расстоянии не менее 0,8 м от скамей для изоляции от отдыхающих посетителей.

Освещение в проекте представлено в виде садово-парковых фонарей двух видов. Малый столбчатый и высокий столбчатый. Высокие светильники – POST R118 2000. Радиус освещения 1,18м, высота 2,1м. Малые светильники – POST R54. Радиус освещения 0,54м, высота 0,6 м.

Таким образом, в ходе комплексного анализа территории, выявлена актуальность вопроса по благоустройству сквера на площади Дружбы. Необходимо повышать качество организации мест для тихого отдыха, следуя за современными тенденциями в проектировании ландшафтной архитектуры. Скверы в городской среде играют роль визуальных акцентов. Качественно благоустроенный сквер упрощает ориентацию пользователей на территории.

Проект рассчитан на создание благоприятных условий для отдыха посетителей сквера на площади Дружбы. Реализация работы откроет для жителей возможности созерцания и изучения новых форм архитектурных объектов. А улучшение окружающей среды станет частью культурного воспитания и покажет значимость бережного отношения ко всему, что нас окружает.

Список литературы

1. Теодоронский В.С. Озеленение населенных мест. Градостроительные основы / Теодоронский В.С., Жеребцова Г.П. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 256 с.

2. Постановлением администрации города Перми № 188 от 29.04.2011 «Об утверждении Перечня объектов озеленения общего пользования города Перми». URL: <https://www.consultant.ru/>.

Останина Д.Д., Плюснин А.А., Пермь

**РАЗРАБОТКА АРХИТЕКТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ
ГЕРОНТОЛОГИЧЕСКОГО ЦЕНТРА В ПЕРМСКОМ КРАЕ**

Рук. Н.Б. Курякова

Ostanina D.D., Plusnin A.A., Perm

**DEVELOPMENT OF AN ARCHITECTURAL CONCEPT FOR
A GERONTOLOGICAL CENTRE IN THE PERM REGION**

Supervisor. N.B. Kuryakova

В статье рассмотрено формирование пространства, которое обеспечит реабилитацию и адаптацию пожилого человека, учитывая не только уровень здоровья, но и социальную активность. При проведении исследования были изучены и проанализированы проекты-аналоги из разных стран. Рассмотрены различные формы организации учреждений для пожилых людей. В результате обзора объектов-аналогов авторами особо был отмечен дом престарелых Donaustadt с его формообразованием и подходом к работе с пространством. Функционально-планировочная структура учреждений должна соответствовать задачам, которые ими решаются. В результате проведенного анализа, существующего зарубежного и российского опыта проектирования геронтологических центров, были выделены позитивные тенденции, которых решено придерживаться при дальнейшем проектировании.

The article considers the formation of a space that will ensure the rehabilitation and adaptation of the elderly person, taking into account not only the level of health, but also social activity. The research has examined and analyzed the analogous projects from different countries. Various forms of organization of facilities for older people were considered. As a result of the peer review, the authors highlighted the Donaustadt nursing home with its form and approach to working with space. The functional-planning structure of the facilities should be consistent with the tasks they perform. As a result of the analysis of existing foreign and Russian experience in the design of Gerontological centres, positive trends were highlighted, which it was decided to follow in further design.

Ключевые слова: геронтологический центр, концепция дома престарелых, проектирование, дом престарелых, виды пансионатов.

Keywords: Gerontology center, nursing home concept, designing, nursing home, types of boarding houses.

Достаточно резкие изменения в демографической структуре общества в последние годы, обусловленные процессом старения населения, вызывают закономерный интерес к социальным и медицинским проблемам пожилых людей. В связи с тем, что в России ускорились темпы старения, возникла необходимость в строительстве специализированных геронтологических центров.

Геронтологический центр – это «учреждение социального обслуживания граждан старших возрастных групп, которое помогает продлить им активность и сохранить высокий уровень жизни», следует из методических рекомендаций Минтруда от 2003 года.

Актуальность данной темы вызвана тем, что численность граждан пожилого возраста и инвалидов, получивших социальные услуги в учреждениях всех типов, в настоящее время достигла наивысшего показателя за 10-летний период, составив 15,99 млн. человек.

Цель исследования – провести текущий анализ ситуации; разработать планировочное решение объекта проектирования в соответствии с функциональным процессом. Задачи: исследовать функциональный процесс объекта проектирования; познакомиться с санитарными и противопожарными требованиями в Российском законодательстве; выявить аналоги проектных решений; определить позитивные тенденции для разработки концепции геронтологического центра.

Первые научные исследования в области проектирования специализированных учреждений для людей старшего возраста проводятся в России в 1950–1960-х годах. В рамках исследований осуществляется строительство экспериментальных домов-интернатов по уходу за пожилыми людьми. В 1970-е годы после изучения жизнедеятельности и потребности людей, проживающих в интернатах, появляется первый нормативный документ по проектированию объектов социально-медицинского обслуживания для престарелых и инвалидов – ВСН 21–74 [4].

До 2000-х годов дома престарелых в России были исключительно государственными. Вместимость таких учреждений достигала 1000 человек. Они проектировались как учреждения медицинского обслуживания, но не социального. Современные исследования домов-интернатов, построенных до 1990-х годов, пока-

зывают, что обслуживающие помещения соответствуют требованиям, а жилые помещения не соответствуют [5]. В данных учреждениях люди живут, а не только лечатся, поэтому необходимо обеспечить такую организацию пространства, которая обеспечит реабилитацию и адаптацию пожилого человека, учитывая не только уровень здоровья, но и социальную активность.

В настоящее время существует три основных формы проживания: в общем жилом фонде, в специальных домах с обслуживанием и в стационаре. Несмотря на то, что в приоритете нестационарные формы оказания помощи, когда человек остается в привычной для него домашней обстановке, потребность в стационарных учреждениях остается [1]. Основной задачей является повышение комфортности проживания путем: одноместного заселения проживающих; развитие комплекса специализированных помещений, обеспечивающих требуемый уровень медицинского и социального обслуживания, оснащение их необходимым оборудованием; повышение доступности пользования санитарно-гигиеническими помещениями; повышение доступности пользования общими пространствами, в том числе в экстерьере; улучшение интерьеров помещений, использование экологичных отделочных материалов [5].

Прогрессивной тенденцией является создание небольших жилых секций, объединенных общим пространством социального взаимодействия и обслуживаемых одной бригадой медперсонала. В таких комплексах размещены различные категории пациентов по биосоциальной активности и есть возможность перехода в случае изменения состояния здоровья в другую секцию в пределах одного жилого блока [2].

Современные Российские частные пансионаты перенимают положительный опыт зарубежных коллег. Однако они, как правило, располагаются не в специально построенных зданиях, а в частично перестроенных домах отдыха, пансионатах, турбазах, частных домах. Государство не регулирует эту сферу деятельности, и законодательно закрепленных требований нет. Такому учреждению не требуется специальной лицензии для открытия, поэтому зачастую они не удовлетворяют требованиям [5].

При проведении исследования были изучены и проанализированы проекты-аналоги: геронтологические центры Японии, Ав-

стрии, России, Боснии и Герцеговины. Первые дома престарелых в Америке начали появляться в 1930-х годах, все дома престарелых были частными, и их работа не регулировалась государством, там старикам оказывался минимальный набор услуг [4]. Ситуация изменилась в 1965 году, когда учредили новую программу социального страхования, гарантировавшую социальное обеспечение всем гражданам старше 65 лет. Деятельность домов престарелых начали регулировать государственные органы [4]. В 2000-х годах ужесточились требования по обеспечению социальных услуг и надзор за их выполнением. С тех пор рынок пансионатов для пожилых в Америке активно развивается, а качество предоставляемых услуг становится лучше [4].

В США существует несколько форм организации учреждений для пожилых людей:

Independent living (независимое проживание), когда пожилые люди (одни или с супругом/супругой) арендуют или покупают дом в поселке, где проживают только пенсионеры. Для них проводятся различные мероприятия.

Assisted living (проживание с предоставлением частичного ухода), когда пожилому человеку, в условиях независимого проживания, оказывают такие услуги как: помощь по дому, питание, участие в социальных программах и доступ к медицинским сервисам.

Nursing Homes (дом престарелых с медицинским обслуживанием), где предоставляют полноценный медицинский уход за человеком, который не в состоянии обслуживать себя самостоятельно.

Alzheimer's care (дом престарелых для людей с болезнью Альцгеймера) является специализированным домом престарелых, где все подготовлено, чтобы оказывать необходимый уход людям с такой болезнью.

Long Term Care (долгосрочный уход) – большой комплекс, в котором собраны все вышеперечисленные виды домов престарелых. В случае ухудшения здоровья, человек может перейти в другую категорию проживающих.

Европейские пансионаты можно разделить на три группы:

1. Обычные дома и квартиры, подготовленные для пожилых людей (широкие двери, специально оборудованный санузел, отсутствие порогов и т. д.);

2. Комплексные здания с обслуживанием (питание, уход, бытовая помощь);

3. Учреждения больничного типа с медицинским обслуживанием.

Есть государственные и частные пансионаты, а также дома престарелых, организованные на благотворительной основе. Первые являются самыми доступными для большинства. Государство обеспечивает определенные медицинские услуги и уход, а питание и проживание оплачивает сам постоялец. Частные и комфортабельные пансионаты – самые дорогие, но предоставляют полноценное и качественное содержание. Самые дешевые – благотворительные дома. В них много внимания уделяют психологическому комфорту и досугу постояльцев.

Япония является страной с самой большой продолжительностью жизни. В 2000 году в Японии был принят закон о страховании ухода за пожилыми. В результате чего в стране начали появляться предприятия в сфере ухода за стариками. Опыт проектирования японцы перенимали у европейских и американских коллег, поэтому типология учреждений схожа. Преобладают государственные учреждения, частные менее популярны из-за дороговизны.

Основное отличие сферы гериатрического обеспечения за рубежом состоит в том, что проживание в доме престарелых не является постыдным, напротив, возможность проживать в хорошем доме престарелых является признаком успешности. Подобное отношение к домам престарелых влияет и на качество их работы, так как высокая конкуренция и государственное регулирование заставляют владельцев повышать качество своих услуг.

Далее рассмотрены отдельные проекты, вызвавшие у авторов наибольший интерес. Проект пансионата для пожилых людей «Парк-Отель Опекa» в Ленинградской области.

Это nursing house, представляющий собой жилые модули, рассчитанные на четырех человек, которые группируются по три вокруг гостиной, формируя соцветия. В каждой комнате по два-три человека. Соцветие может быть заточено под группы по интересам и по состоянию здоровья. Каждое соцветие имеет свой блок обслуживания, встроенную кухню и комнаты для сиделок. Все соцветия соединены между собой галереями, по которым можно пройти из одного конца дома в другой. Интерьеры жилых и общественных

помещений продуманы с точки зрения безопасности и удобства для пользования пожилыми людьми. Подъемники, пандусы, удобная навигация способствуют созданию безбарьерной среды.

Далее – Центр Морнингтона, Австралия. Здание спроектировано как отель, а не как больница. Помещения медицинского обслуживания скрыты, чтобы выделить пространства общего пользования для пациентов и их семей. Каждый номер сформирован как спальня, а не больничная палата. Номера одно- и двухместные с индивидуальным санузелом. Среди помещений общего пользования: гостиная, спортивный зал, столовая, кухни для самостоятельного приготовления пищи, буфет.

Несомненный интерес вызывает следующий объект – дом престарелых на 49 жителей в Австрии. Дом престарелых представляет собой трехэтажное здание с разделением этажей по назначению: на первом этаже расположены общественные и полупубличные зоны, кухня и зоны обслуживания, администрация, прачечная, терапия, комнаты для семинаров, часовня. Так же на первом этаже расположены две жилые зоны, подходящие для пациентов с деменцией. Каждая зона рассчитана на двенадцать жителей, размещенных в одноместных номерах с выделенными обеденными зонами и пристроенными террасами. На втором и третьем этажах находятся жилые зоны на 25 жителей каждая, общая зона для обеда и отдыха, а также терраса.

Концепция дома престарелых Donaustadt основана на обширной программе города Вены, направленной на своевременное и функциональное реагирование на текущие демографические условия путем создания надлежащих государственных учреждений здравоохранения. В северной части города предоставляется не медицинское учреждение в общепринятом смысле, а жилье для пользователей, которые в силу своего возраста или болезни сталкиваются с особыми пространственными требованиями. Руководящая идея по расширению дома интернатного типа Donaustadt включает в себя реорганизацию урбанистических условий, что повышает использование и качество окружающих общественных мест. Твердый и ясный внешний вид находит свое продолжение в интерьере здания благодаря постоянному применению характерных материалов. В интерьере здания предусмотрены разнообраз-

ные ситуации с определенным городским качеством. Эти общественные места позволяют жителям дома активно или пассивно участвовать в общественной жизни. В сочетании с конкретной обстановкой, использование этих помещений может быть индивидуально адаптировано, у жителей есть выбор, в какой форме они хотят взаимодействовать с другими жителями. Окружные лоджии предлагают прямой контакт с внешним миром. Два внутренних двора с мобильными художественными инсталляциями создают дополнительный визуальный стимул.

Расслоение частично подвижных деревянных, стеклянных и текстильных элементов, образующих окружающие лоджии, на фасадах было установлено в пользу оптимизированного с точки зрения затрат энергетического баланса. Индивидуальное использование этих пространств приводит к заметному изменению фасада и придает оживленный вид фасонной форме. Переменные свободные пространства, состоящие из террас, различных садовых зон с уличной мебелью и дорожками, следуют архитектурной концепции привлечения пользователей. Легкодоступный центральный сервисный центр был создан с учетом окружающего общественного обращения. При таком подходе к проектированию больниц этот проект демонстрирует позитивную связь между неприкосновенностью частной жизни в гериатрическом центре и окружающей городской жизнью снаружи.

В результате обзора объектов-аналогов авторами особо был отмечен дом престарелых Donaustadt с его формообразованием и подходом к работе с пространством.

В Перми расположено 4 муниципальных дома-интерната (Верхне-Курьинский геронтологический центр, Гайвинский дом-интернат для престарелых инвалидов, дом престарелых в Култаево, дом-интернат в Краснокамске), а также 4 частных учреждения, мощностей которых не хватает для удовлетворения потребностей крупнейшего города. В качестве места строительства авторами предложен поселок Полазна – крупнейший посёлок в Добрянском районе Пермского края (Россия). В качестве достоинств – поселок расположен в непосредственной близости от краевого центра г. Перми (45 км), а также в 25 км. От г. Добрянки; интересные природные достопримечательности близ поселка – гипсовые

скалы Лунезских гор на правом берегу залива. Их хорошо видно от плотины.

На западном склоне горы Бесовой на берегу Камского водохранилища к северу от поселка расположен одноименный центр активного отдыха «Полазна». А к западу от Полазны находится Полазненский бор – охраняемый ландшафт площадью 32,2 км². Растительность представлена сосновыми, еловыми и пихтовыми лесами. Выявлено 125 видов растений, в том числе редкие.

Геронтологический центр (далее – ГРЦ): Социально-медицинское учреждение, предназначенное для постоянного, временного (сроком до шести месяцев) или пятидневного в неделю проживания граждан пожилого возраста (мужчин старше 60 лет и женщин старше 55 лет), а также инвалидов, частично или полностью утративших способность к самообслуживанию и нуждающихся в постоянном постороннем уходе, обеспечивающее условия жизнедеятельности соответствующие их возрасту и состоянию здоровья, проведения мероприятий медицинского, психологического, социального характера.

Таким образом, увеличение на территории России доли людей нетрудоспособного возраста, о чем было сказано ранее, обуславливает необходимость создание системы специализированных медико-социальных организаций, обеспечивающих проживание, обслуживание и медицинский уход людям старшего поколения и, особенно, для людей старше 75 лет. Функционально-планировочная структура этих учреждений должна соответствовать задачам, которые ими решаются.

В стационарных центрах должна быть предусмотрена медико-социальная и психологическая реабилитация пожилых. В штат такого учреждения могут входить врач-гериатр (геронтолог), психотерапевт, социолог, юрист-консультант, методист, социальный работник. Рекомендуемая мощность геронтологических центров и домов сестринского ухода в пределах от 100 до 200 коек. Вместимость жилых групп и палатных отделений рекомендуется в пределах от 25 до 50 коек [10]. При организации домов сестринского ухода и геронтологических центров на базе участковых больниц необходимо сохранить врачебные амбулатории с возложением на них функций медицинского обслуживания территориального населения.

На земельных участках геронтологических центров, домов сестринского ухода и хосписов следует предусматривать следующие основные зоны:

- жилую, включающую само здание геронтологического центра, дома сестринского ухода или хосписа, и подходы и подъезды к нему;

- садово-парковую с местами для отдыха, площадкой для лечебной физкультуры, аэросоляриями и терренкурором;

- хозяйственную с гаражом для служебных автомобилей.

Геронтологические центры, как правило, могут включать:

1. Профильные жилые отделения:

- отделение постоянного проживания, включая отделения «Милосердие»,

- реабилитационное отделение временного пребывания,

- отделение 5-дневного пребывания,

- отделение дневного пребывания.

2. Медицинскую группу помещений.

3. Социально-реабилитационное отделение.

4. Отделение лечебно-трудовой реабилитации.

5. Научно-исследовательские, методические и информационные помещения.

6. Административно-хозяйственные помещения.

7. Пищеблок [10].

Принципиальная функциональная схема приведена на рисунке 8.

В результате проведенного анализа существующего зарубежного и российского опыта проектирования геронтологических центров авторами были выделены позитивные тенденции, которых решено придерживаться при дальнейшем проектировании – разделение жилой части и медицинской зоны; жилой номер проектируется и позиционируется как номер, а не как больничная палата; наличие нескольких общих зон разного формата для обеда и отдыха, с целью создания зон коммуникаций в том числе проживающих с посетителями; создание зон различного формата пребывания; проектирование пространства с учетом климатических факторов, ландшафта, а так же менталитета. Концептуальное решение представлено на рисунок 9. В данном проектном ре-

шении слабым местом является территория внутреннего двора. Поэтому поиск форм геронтологического центра авторами не окончен.

Список литературы

1. Архитектурная среда обитания инвалидов и престарелых: сб. статей / В.К. Степанова // М.: «Стройиздат», 1989. – С. 604

2. Архитектурное формирование социального пространства жизнедеятельности для людей разных возрастных групп, оставшихся на социальном / Д.А. Белова, Е.И. Семенченко // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2019. – № 21 (4). – С. 62–75.

3. Архитектурное бюро «Остроженка»: сайт. URL: <https://ostarch.ru/main/projects/gerontologicheskijj-centr> (дата обращения: 23.12.2019).

4. Всероссийский научно-методический геронтологический центр: история и настоящее / И.В. Архипов, Т.И. Грекова, В.А. Костенко, В.И. Донцов // Клиническая геронтология. – 2013. – №0 7. – С. 39–42.

5. Проблемы организации жилья для пожилых людей в современных / А.С. Гришкина // Клиническая геронтология. – 2013. – №0 7. – С. 39–42.

6. ArchDaily. Geriatric Centre Donaustadt Vienna: сайт. URL: <https://www.archdaily.com/781339/geriatric-centre-donaustadt-vienna-delugan-meissl-associated-architects> (дата обращения: 23.12.2019).

7. Gerontological center «Slateks» Slatina: сайт. – URL: <https://aragostainvest.com/portfolio/gerontoloski-centar-slateks-slatina/?lang=en> (дата обращения: 23.12.2019).

8. IPOSTUDIO Architects. Оздоровительный и Геронтологический центр: сайт. URL: <http://design-for-you.ru/event/2012/august/Ozdorovitelnyi-i-Gerontologicheskii-centr> (дата обращения: 23.12.2019).

9. National Centre for Geriatrics and Gerontology: сайт. – URL: <https://www.ncgg.go.jp/ncgg-overview/pamphlet/documents/ncgg-pamph-2018-E.pdf> (дата обращения: 23.12.2019).

10. СП 146.13330.2012. Геронтологические центры, дома сестринского ухода, хосписы. Правила проектирования (с Изменением № 1).

11. СП 158.13330.2014. Здания и помещения медицинских организаций. Правила проектирования (с Изменениями 1, 2). Свод правил здания и помещения медицинских организаций. Правила проектирования. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200110514>.

12. СП 59.13330.2012. Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения. Актуализированная редакция СНиП 35-01-2001 (с Изменением № 1).

13. СП 145.13330.2012. Дома-интернаты. Правила проектирования (с Изменением № 1).

14. ТСН 31-303-95. Дома-интернаты для инвалидов и престарелых.

15. СанПиН 2.1.2.2564-09. Гигиенические требования к размещению, устройству, оборудованию, содержанию объектов организаций здравоохранения и социального обслуживания, предназначенных для постоянного проживания престарелых и инвалидов, санитарно-гигиеническому и противоэпидемическому режиму их работы.

16. СанПиН 2.1.3.1375-03. Медицинские учреждения Гигиенические требования к размещению, устройству, оборудованию и эксплуатации больниц, родильных домов и других лечебных стационаров.

Нижегородцев Л.С., Пермь

КОНЦЕПЦИЯ БЛАГОУСТРОЙСТВА СКВЕРА В СВЕРДЛОВСКОМ РАЙОНЕ Г. ПЕРМИ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ УЛИЦ ГЕРОЕВ ХАСАНА, ЧКАЛОВА И НИКОЛАЯ ВОРОНЦОВА

Рук. И.И. Збруева

Nizhegorodtsev L.S., Perm

CONCEPT OF LANDSCAPING THE SQUARE IN SVERDLOVSKY DISTRICT OF PERM, AT THE INTERSECTION OF GEROEV KHASAN STREET, CHKALOVA STREET AND NIKOLAY VORONTSOV STREET

Supervisor I.I. Zbrueva

В статье рассмотрены вопросы благоустройства сквера, находящегося на пересечении улиц Героев Хасана, Чкалова и Николая Воронцова, Свердловского района города Перми. Сквер находится в Свердловском районе города Перми, на пересечении улиц Героев Хасана, Чкалова и Николая Воронцова, напротив дома, находящегося по адресу ул. Героев Хасана, 21. Площадь объекта – 3298 кв. м [2]. В работе отражены предпроектный комплексный анализ территории и проектные решения по комплексному благоустройству сквера.

The article deals with the improvement of the square, at the intersection of Geroev Khasan, Chkalov and Nikolai Vorontsov streets in Sverdlovskiy district of the city of Perm, opposite the house, at st. Geroev Khasana, 21. The area of the object is 3298 sq. m [2]. The work reflects a pre-project compre-

hensive analysis of the territory and design solutions for the integrated improvement of the square.

Ключевые слова: сквер, объект озеленения общего пользования, концепция благоустройства, МАФы, функциональные зоны.

Keywords: a public garden, a public gardening facility, a landscaping concept, MAFs, functional zones.

Проектирование скверов неразрывно связано с природными условиями, генеральным планом развития города, диктующим характер общей пространственной концепции сквера, основой для которой служит взаимодействие элементов архитектуры и ландшафта.

Сама форма территории скверов в основном правильная геометрическая, но может быть более сложной, и это сказывается на его функциональном содержании постольку, поскольку его конфигурация допускает те или иные композиционные планировочные решения.

По своему расположению, в отношении городской застройки, скверы могут быть подразделены на следующие основные виды:

1) сквер, занимающий целый квартал или часть большой городской площади и окруженный со всех сторон проездами;

2) сквер, примыкающий одной стороной к какому-нибудь крупному общественному зданию;

3) сквер, образующий зеленый «карман», включенный в застройку квартала и выходящий на проезд одной или двумя сторонами.

Последний тип сквера, более подходящий к нашему объекту, при его обычно малых размерах и случайном положении среди городской застройки относится к числу скверов в большинстве случаев временного значения, но имеющих весьма широкое применение в восстанавливаемых и реконструируемых городах. Благоустройства таких территорий сводится в основном ее озеленению и использованием небольшого количества других элементов благоустройства. Дорожки размещаются в зависимости от ситуации. Главное, обеспечить удобство передвижения пешеходов. Насаждения сквера должны быть подчинены общему композиционному замыслу, отличаться высокой степенью устойчивостью к экологическим условиям и антропогенной нагрузке.

Кроме этого, необходимо комплексно подходить к благоустройству таких объектов, для повышения их эстетической привлекательности, увеличения защитных свойств, и сохранению существующих зеленых насаждений. Так как основным компонентом озеленённых территорий является растительность в виде массивов, куртин, групп деревьев и кустарников, газонов и цветников, как живой компонент природы, они постоянно трансформируются в пространстве и во времени, стареют, теряют свои полезные качества, гибнут. В настоящее время значительная часть насаждений на озелененных городских территориях требует осуществления тех или иных форм восстановления – тщательного ухода, ремонта и полной реконструкции.

Трансформация той или иной территории начинается всегда с изучения объекта, его исторического начала, поставленных целей и задач. Исходя из полученных данных, вырабатывается концепция общественного пространства, основанных на принципах комфорта, безопасности, экологичности, идентичности, разнообразия и сохранения природных участков, наполняемость объекта. При этом необходимо учитывать индивидуальные качества самой территории, её функциональную предназначенность и объёмно-пространственную структуру, тип насаждений и их композиционную роль на том или ином участке. В связи с чем, до разработки концепции благоустройства были проведены градостроительный анализ территории и натурное обследование самого сквера определением состояния зеленых насаждений и элементов благоустройства.

Предпроектный анализ

Анализируя расположение сквера по отношению к улично-дорожной сети можно отметить, что сквер находится на пересечении двух основных магистральных улиц: улицы Героев Хасана, соединяющий данный микрорайон с Центральной частью города и являющаяся южными воротами г. Перми, и улицы Чкалова, соединяющим три района города Перми – Мотовилихинский, Свердловский, Индустриальный, и западные и восточные ворота г. Перми и межквартальной улицей Николая Воронцова.

Рассматривая градостроительный анализ территории, данная территория находится в территориальной зоне ТОП-1 – территории общего пользования, и соответственно зонирование территории позволяет размещать на данной территории сквер, как объект озеленения общего пользования. Территория под сквером имеет ограничения и находится в зоне регулирования застройки, что означает, что вокруг данной территории при развитии данного пространства высота зданий не должно превышать определенное количества этажей.

Данная территория доступна для жителей, как общественным транспортом, напротив сквера со стороны ул. Героев Хасана останавливаются автобусы № 19, 51, 59, 63, 74, 75 и трамвай 6, но также и личным автомобилем, так как напротив дома по ул. Героев Хасана, 21 имеются парковочные места. Вокруг сквера, в пешей доступности находятся много социально-значимых объектов, например, школа № 77, лицей № 10, детские сады № 312, 50, 96, 291, 312.

Сквер служит для озеленения жилого микрорайона и создан одновременно с застройкой территории (середина 1960-х гг.). На сегодня состояние сквера характеризуется композиционно-планировочной незавершенностью, полным отсутствием функционального зонирования и сценария использования пространства. Площадь, покрытая газоном, которая находится в неудовлетворительном состоянии, пересекает радиальная сетка из четырех мощеных дорожек, предназначенных исключительно для транзитного движения пешеходов через сквер.

Благоустройство сквера ограничивается четырьмя скамьями с металлическими урнами, в удовлетворительном состоянии, но эстетически не привлекательны. Также в сквере имеются новые молодые посадки пяти средних групп, преимущественно из кустарников. На территории отсутствует освещение.

В ходе работы на территории сквера, было обследовано 712 древесно-кустарниковых растений (153 дерева и 559 кустарников). На территории сквера расположены искусственные, разновозрастные насаждения, состоящие из смешанных древостоев, верхний ярус, которых представлен тополем берлинским (*Populus berolinensis*), березой повислой (*Betula pendula*), вязом

гладким (*Ulmus laevis*), а второй ярус на территории сквера сформирован из клена ясенелистного (*Acer negundo*) и единичных экземпляров боярышника кроваво-красного (*Crataegus sanguinea*) и рябины обыкновенной (*Sorbus aucuparia*). Все обследованные деревья на территории сквера являются поврежденными, аварийных деревьев в ходе проведения обследования обнаружено 79 шт. Среди повреждений наиболее часто встречались морозные трещины у 5,8% растений, наличие дупел – 4,6%, а также кривизна и наклон ствола у клена ясенелистного (*Acer negundo*) – 4,6 и 10,2%, соответственно.

Расположение сквера в центре Свердловского района и соседство с социально значимыми объектами придают этому месту большое общественное значение и актуализируют вопросы повышения качества среды и эффективности ее использования. В связи с чем, на основе комплексного анализа территории, была разработана концепция благоустройства сквера.

Проектное решение

Основной целью благоустройства сквера является организация зоны отдыха для жителей города и придания скверу эстетического вида. Задача данного сквера – создать среду для отдыха и времяпрепровождения посетителей, прогулок с собаками, так как на данной территории можно встретить людей, часто гуляющих с собаками. Для этого предусматриваются прогулочные аллеи на территории тихой зоны. Вся территория парка является безбарьерной, адаптированной для беспрепятственного движения маломобильных групп.

На выбор планировочного решения также существенно повлияли – расположение и форма участка, его ориентация по частям света, климат, рельеф, размещение главного входа, а также другие условия. Планировка территории смешанная (регулярная и пейзажная), что обусловлено функциональным зонированием сквера. Запланированы две функциональные зоны: зона тихого отдыха и прогулок, зона прогулки с собаками.

Зона тихого отдыха и прогулок включает в себя прогулочные тропы, тихие уголки парка с беседками и скамейками. Вдоль прогулочных троп формируются живописные ландшафты. Проекти-

руемые аллеи сделаны с учетом пешеходных связей посетителей парка. Покрытие дорожек – тротуарная плитка. В этой зоне большое внимание уделено формам садовой мебели – скамьям, фонарям, урнам. Они, помимо чисто функциональных целей, служат украшением. Садовая мебель прочная и устойчивая к погодным условиям. Для более продолжительного и удобного отдыха установлены скамейки со спинками. Вокруг зоны создается шумозащитная полоса зеленых насаждений. В зоне тихого отдыха и прогулок представлены посадки из липы, березы, рябины. Разнообразный, пересеченный рельеф, удобен для устройства интересных видовых террас, прокладок прогулочных аллей. Прогулочная зона прорезана сетью аллей и магистральными пешеходными аллеями.

Зона прогулок с собаками не предполагает обустройство каких-либо площадок для собак. Это зона специально выделена, чтобы люди, гуляющие с собаками, не мешали отдыхающим или проходящим, тем самым обеспечив безопасность.

Озеленение сквера разработано с учетом существующих зеленых насаждений и посадки осуществлены в виде древесно-кустарниковых групп, массивов, аллеиных посадок из деревьев, живых изгородей и бордюров из различных кустарников. В проекте сквера предложены следующие виды деревьев: ель обыкновенная, клён остролистный, береза пушистая, липа мелколистная, рябина обыкновенная, из кустарников: дёрен белый, сирень венгерская, спирея иволистная и спирея японская.

Также в проекте предусмотрено создания клумб и цветников из многолетних цветочных культур, различных видов газонов: разнотравного и паркового.

На проектируемом объекте будут расположены следующие малые архитектурные сооружения: садовая мебель: скамья округлая, с элементом озеленения – 6 шт., скамья параметрическая из фанеры – 3 шт., прямая скамья из бруса – 4 шт., индивидуальная скамья «Рыбки» – 1 шт. (Рис. 4), а также урны возле скамеек и ограждение.

В проекте также предусмотрено освещение: предлагается установить на объекте стальной фонарный столб «ТехноЗ-Э» со светильником парковый торшерный светильник, светодиодный

светильник Сквер 33 Вт – 3 шт., светодиодный светильник «Элегант».

Благоустройство зон рассчитывается на высокую рекреационную нагрузку на объект, в связи с чем, движение посетителей предусматривается только по аллеям и дорожкам. Зона тихого отдыха занимает большую часть парка и характеризуется естественным пейзажем. Какие-либо сооружения, кроме малых архитектурных форм типа садовой мебели, здесь исключаются.

В процессе озеленения был подобран ассортимент с учетом климатических условий и особенностей озеленения объектов общего пользования.

В ходе комплексного анализа объекта было выявлено потребность благоустройства сквера, в связи с чем разработана концепция благоустройства данного объекта с учетом потребностей жителей и для повышения экологического и эстетического вида территории, следуя более современным тенденциям благоустройства общественных территорий.

Список литературы

1. Типы скверов. *Ландшафтная архитектура и зеленое строительство* [Электронный ресурс] / *Totalarch*. URL: http://landscape.totalarch.com/city_square/types_of_squares/ (дата обращения: 15.11.2021).

2. Постановление администрации города Перми №188 от 29.04.2011 г. «Об утверждении Перечня объектов озеленения общего пользования города Перми». URL: <https://docs.cntd.ru/document/428681751> (дата обращения: 10.11.2021).

РАЗДЕЛ III. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ И МЕТОДОЛОГИИ

Власова О.М., Пермь

МЕТОДОЛОГИЯ КУРСА «ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ»

Vlasova O.M., Perm

METHODOLOGY OF THE COURSE «DESCRIPTION AND ANALYSIS OF WORKS OF EASEL PAINTING»

Данный курс ставит задачу интегрировать знания студентов о станковой живописи в единый системный комплекс. Он должен способствовать расширению знаний о художественных сокровищах России и других мировых держав. Большое внимание уделяется выработке учащимися самостоятельных художественных оценок, умения анализировать явления мирового и современного пермского искусства на фоне мировой художественной культуры.

This course aims to integrate students' knowledge of easel painting into a single systematic complex. It should contribute to widening the knowledge of artistic treasures of Russia and other world powers. Much attention is paid to the development of students' independent artistic evaluations, ability to analyse phenomena of the world and modern Perm art against the background of the world art culture.

Ключевые слова: описание и анализ произведения, композиция, колорит, аксиология.

Keywords: description and analysis of the work, composition, colour, axiology.

В Уральском филиале РАЖВиЗ Ильи Глазунова в последнее десятилетие разработан и апробирован курс «Описание и анализ произведений станковой живописи». Этот курс знакомит студентов специальности «живопись» с основами описания и анализа памятников станковой живописи, созданных художниками раз-

ных стран и эпох, от древности до наших дней. Эта дисциплина входит в цикл общепрофессиональных дисциплин специальности «живопись» и является обязательной для изучения.

Описание и анализ памятника – основа художественной критики, осмысляющей современный художественный процесс. Искусствоведение как наука складывается в первой половине XIX века на основе философских и эстетических изысканий. Первоначально синкретическое, в XX веке оно расчленилось на три взаимосвязанные «субдисциплины» – теорию искусства, историю искусства и художественную критику. Предмет исследования художественной критики – как общий художественный процесс, так и отдельное произведение искусства.

Цель изучения дисциплины – сформировать систему знаний об анализе памятников станковой живописи, раскрыть методологию анализа, выработать определенный практический опыт, а через последовательное рассмотрение закономерностей художественного процесса содействовать формированию у студентов понимания законов, средств и приемов создания произведения, наиболее адекватно выражающего современный художнику взгляд на человека и мир.

В содержание дисциплины входят следующие темы: 1) Методология описания и анализа произведений станковой живописи; 2) Выразительные средства произведений станковой живописи; 3) Описание и анализ композиции; 4) Описание и анализ колорита; 5) Описание и анализ предметной формы; 6) Оценочный анализ произведения; 7) Сравнительный анализ произведений станковой живописи.

Развернем эти постулаты.

Методология описания и анализа произведений на сегодняшний день достаточно широка. Современный исследователь станковой живописи может использовать несколько давно сформировавшихся методов: формального анализа (Г. Вельфлин, Н.Н. Волков), иконографического анализа (Ж. Мийе, Ф.И. Буслаев, Н.В. Кондаков), системного анализа (Ю.М. Лотман, А.М. Каган, Л.В. Мочалов), иконологического анализа (Э. Панофский, В.Н. Прокофьев, И.Е. Данилова, М.Н. Соколов). Огромное значение по-прежнему сохраняет «школа знаточества» В.Н. Лазарева, А.А. Федорова-Давыдова, Г.А. Недошивина, М.В. Алпатова, А.Д. Чегодаева.

На следующих лекциях студентам раскрывается понятие о композиции (на плоскости и в иллюзорном пространстве), понятие о колорите, предметной форме, манере и фактуре письма. Особенно подчеркивается диалектика формы и содержания в индивидуальном творчестве живописца, выявляется специфика соотношения общих стилистических тенденций эпохи и особенностей, присущих индивидуальной манере художника.

Описание и анализ композиции (на плоскости и в иллюзорном пространстве)

Произведение живописи изначально проблематично, так как плоскость картины и изображаемое пространство вступают в сложные взаимосвязи, между ними существует вечное напряжение и противоборство. Сохраняющая перспективную основу живопись Нового и Новейшего времени утверждается в острой борьбе пространственного и плоскостного начал. Организация изобразительной плоскости отражает представления человека о мире, которые выстраиваются, прежде всего, на основе представлений о пространстве и времени. Поэтому проблемы пространства-времени всегда были фундаментальными для человечества и волновали человека с древнейших времен.

Главные формы пространственного построения находят свое наиболее полное и чистое выражение в определенных пластах художественной культуры, а именно: система ортогональных проекций – в настенных росписях Древнего Египта; параллельная перспектива – в живописи средневекового Китая и Японии; обратная перспектива – в иконах и фресках Византии и Древней Руси; прямая перспектива – в картинах и монументальных росписях итальянского Возрождения, а также в станковой живописи поствозрожденческого периода.

Описание и анализ колорита

К любой картине художник относится, прежде всего, как к цветовому построению. Между пространством и плоскостью в картине возникают огромные напряжения: чем объемнее предмет, тем сильнее он стремится выйти из глубины. Главная забота художника сводится к тому, чтобы выявить предмет через цвет, создать цветовую гармонию полотна, выбрав для этого ту или иную колористическую систему и соответствующие приемы живописи.

Далее следует охарактеризовать колористические системы в мировой и отечественной живописи: локальный колорит, тональный колорит. Рассмотреть, как складывается гармония оттенков, как функционируют контрасты светлого с темным, теплого с холодным. Развернуть понятие «цветового ряда» (По Н.Н. Волкову).

Описание и анализ предметной формы, манеры и фактуры письма

Линия, контур и светотень – основные средства построения изобразительной формы. От преобладания какого-либо элемента складывается характеристика живописной или графической манеры письма. Энергия цветового мазка приводит к известной уплощенности объемов; глубина картины сокращается, чему в небольшой степени способствует гладкий, локально окрашенный фон. Все эти моменты подчеркивают значение картинной плоскости, усиливая ее декоративно-фактурные качества.

Оценочный анализ произведения

Аксиология (по словарю) – наука о природе ценностей, о связи различных ценностей между собой, их зависимости от социокультурных и личностных факторов. Это философская дисциплина, исследующая категорию «ценность»; характеристики, структуры и иерархии ценностного мира, способы его познания и его онтологический статус, а также природу и специфику ценностных суждений. Аксиологическая функция в искусстве является одной из важнейших, причем оценочный подход к произведению изначален.

Сравнительный анализ произведений станковой живописи

Сравнительный анализ произведений строится на основе определения сходства и различия, общего и особенного, типового и оригинального. При проведении сравнительного анализа следует изучить особенности двух произведений изобразительного искусства, понять их композиционные и образные особенности, сравнить произведения по содержательным и формальным признакам, выявить место данных произведений в контексте современности. В сравнительном анализе необходимо акцентировать внимание к стилистическим особенностям произведения. Стилистический анализ следует рассматривать как краеугольный камень в исследовании произведений живописи разных эпох.

Методические рекомендации преподавателям

При подготовке лекционного материала педагогу следует опираться, прежде всего, на искусствоведческий подход, позволяющий преподнести содержание курса описания и анализа памятников станковой живописи с древнейших времен до XXI века как важную составную часть общей эволюции мирового искусства, показать ее связи с ведущими областями материальной и духовной жизни общества.

Методологический подход к чтению лекций предполагает понимание лекции как главного звена в изучении дисциплины. На основе усвоения лекционного материала может быть организована самостоятельная работа студентов, а также семинарские занятия. По своему содержанию лекция должна отвечать таким дидактическим требованиям, как научность, доступность и систематичность изложения материала, как опора на важнейшие события и факты изучаемых этапов развития художественной культуры, а также как связь содержания лекционного курса с будущей профессиональной деятельностью студентов. В лекционных и практических занятиях должна использоваться интерактивная форма обучения, которая предполагает активное взаимодействие между преподавателем и студентом. Такая форма занятий стимулирует к получению или закреплению новых знаний, к самостоятельной деятельности.

В самостоятельной работе студента следует четко регламентировать объем подготавливаемого материала. Семинарские занятия, с одной стороны, предполагают изучение тех тем и их разделов, которые не раскрыты в полном объеме на лекциях, с другой стороны – включают узловые и наиболее сложные вопросы изучаемых тем. Для успешного проведения семинаров следует отобрать литературу для самостоятельного изучения студентами, а также необходимый визуальный материал, помогающий более полно раскрыть содержание соответствующей темы. Важно развивать у студентов индивидуально-личностное отношение к изучаемому искусству, осмысление явлений художественной жизни с точки зрения их эмоционального и идейного содержания, особенностей организации пластической формы. В этой части обучения может применяться, с поправкой на специфику материала, так называемый «метод кейса», предполагающий активное участие студентов в диалоге преподавателя и студента, возможность

формирования авторской оценки известных и малоизвестных произведений станковой живописи.

Несомненно, эффективность занятий повышает использование таких современных технических средств обучения, как DVD, как мультимедийные технологии. Это позволяет сделать учебный процесс более динамичным и насыщенным в лекционной части занятия, оптимизировать работу педагога в части проверки самостоятельной работы студентов во время семинарских занятий (проведение различных вариантов тестирования на знание текстового и визуального материала).

Однако, важнейшей задачей работы педагога со студентами остаётся воспитание у будущих художников культуры общения с подлинными произведениями искусства. В этом случае полезной формой самостоятельной работы студентов является знакомство с произведениями искусства изучаемого периода, имеющимися в различных художественных собраниях нашей страны, в первую очередь, здесь следует упомянуть о региональном ресурсе – это художественные коллекции Пермской государственной художественной галереи, Пермского краевого музея, Дома художника, Центрального выставочного зала и других экспозиционных платформ.

Методические рекомендации студентам

Курс ставит своей целью углубить знания студентов в области местного изобразительного искусства, познакомить их с методикой описания и анализа памятников станковой живописи. Форма изучения материалов – интерактивная. Она предполагает сочетание различных способов знакомства с изучаемым материалом – лекции, семинары, экскурсии в музеях и на выставках, устные и письменные высказывания студентов, а также вариативность способов освоения материалов и закрепления его в сознании учащихся. Данная позиция, реализованная как сквозная методическая установка, позволяет студентам освоить различные способы владения широкой культурной информацией.

Разнообразие диалоговых форм, их динамики и приоритетов стимулирует освоение огромного культурного наследия, использование его в собственной творческой практике, формирует важные речевые и психологические навыки публичного изложения личной оценочной позиции, умение вести диалог и понимать позицию собеседника.

Данный курс ставит задачу интегрировать знания студентов о станковой живописи в единый системный комплекс. Он должен способствовать расширению знаний о художественных сокровищах России и других мировых держав. Большое внимание уделяется выработке учащимися самостоятельных художественных оценок, умения анализировать явления мирового и современного пермского искусства на фоне мировой художественной культуры. Студент приступает к данному курсу, опираясь также на полученные ранее знания по учебным курсам истории, истории искусства; философии, эстетики, теории композиции. Знания истории мирового искусства существенно помогают в знакомстве с произведениями искусства, представленными в музейных коллекциях, с обширным материалом художественных выставок и проектов.

При создании этой статьи учитывался опыт методической работы в Уральском филиале Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, а также на отделении истории искусств МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва) и Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург).

Список рекомендуемой литературы

1. Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М., 1963.
2. Ахундов М.Д. Концепции пространства времени: истоки, эволюция, перспективы. – М., 1982.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М., 2002.
4. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – Издательство: В. Шевчук, 2008.
5. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977.
6. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М., 1985.
7. Гильдебрандт Ф. Проблемы формы в изобразительном искусстве. – СПб, 1916.
8. Голубева О.Л. Основы композиции. – М.: Искусство, 2004.
9. Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. – М., 2005.
10. Грегори Р.Л. Разумный глаз. – М., 1972.
11. Данилова И.Е. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. – М., 1975.
12. Даниэль С.М. Искусство видеть. – Л., 1990.
13. Дворжак М. История искусства как история духа. – СПб: Академический проект, 2001.

14. Дубровский В.Н. Концепции пространства и времени. – М., 1991.
15. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М., 1970.
16. Кантор А.М. Предмет и среда в живописи. Проблемы взаимоотношений предметного мира и пространственной среды. – М., 1981.
17. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М., 1983.
18. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб, 1999.
19. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. – М. Искусство 1973. – 74 с., ил.
20. Раушенбах Б.В. Построение пространства картины как функция мироощущения. – М., 1996.
21. Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. История стилей в искусстве. – М.: Гардарики, 2009.
22. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.
23. Фромантен Э. Старые мастера. – М., 1966.

Шайдунова А.А., Пермь

**ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
«ДВЕ РИМЛЯНКИ С БУБНОМ И ФЛЕЙТОЙ» ХУДОЖНИКА
ПАВЛА АЛЕКСАНДРОВИЧА СВЕДОМСКОГО**

Рук. О.М. Власова

Shaydurova A.A., Perm

**DESCRIPTION AND ANALYSIS OF THE ARTWORK
«TWO ROMANS WITH TAMBOURINE AND FLUTE» BY ARTIST
PAVEL ALEKSANDROVICH SVEDOMSKY**

Supervisor O.M. Vlasova

Братья Сведомские – наши земляки, большую часть жизни проведшие в Италии. Работа Павла Сведомского «Две римлянки с бубном и флейтой» – одна из самых характерных для позднеакадемического искусства России. Также это один из лучших экспонатов Пермской художественной галереи.

The Svedomskye brothers are our countrymen who spent most of their lives in Italy. Pavel Svedomsky's work «Two Romans with Tambourine and

Flute» is one of the most characteristic of late academic art in Russia. It is also one of the best exhibits in the Perm Art Gallery.

Ключевые слова: позднеакадемическое искусство, цветовые контрасты, высокохудожественное произведение

Keywords: late academic art, color contrasts, highly artistic work.

Жизнь и творчество художников Павла Александровича (1849–1904) и Александра Александровича (1848–1911) Сведомских были напрямую связаны с Уралом и городом Пермью. Каждый год братья приезжали из Италии в свой фамильный дом по улице Сибирской (ныне Доходный дом Масленниковой). Павел Александрович, как и его брат, работал в русле позднего академического искусства, которое развивалось на фоне возросшего в XIX веке интереса к раскопкам в городе Помпеи. Произведение «Две римлянки с бубном и флейтой» является хорошим примером данного направления в искусстве. Художник не берет в основу миф, а использует сценку из обыденной жизни (изображение уличных музыкантов), что может выделять картину из ряда других академических полотен.

Художники из разных стран и разного времени не оставили в стороне тему музыкантов и изобразили их в своих полотнах: «Лютнист» Караваджо, «Савояр с сурком» Антуана Ватто, «Портрет Н.П. Жданович за фортепьяно» П.А Федотова, «Савояр» В.Г. Перова, «Испанский гитарист» Эдуарда Мане, «Шарманщик» В.Е. Маковского, «Старый гитарист» Пабло Пикассо и многие другие.

Картина П.А. Сведомского «Две римлянки с бубном и флейтой» выполнена в 1880-х годах, в стилистике академизма. Она была передана в Пермь из Государственного музейного фонда в 1926 году, ныне хранится в Пермской государственной художественной галерее [2, с. 106].

Холст представляет собой вытянутый по вертикали прямоугольник. Композиция делится на две части, которые по вертикали укладываются в соотношение 2/3. Пространство картины не имеет большого развития в глубину, можно сказать, что она решается декоративно.

На картине историко-бытового жанра фронтально изображены две фигуры девушек с музыкальными инструментами на фоне стены, которая заполняет большую часть полотна. В стене изо-

бражена выемка с натюрмортом из кувшина и овощей (1/3). Есть общая восходящая диагональ слева направо (ее можно провести по абрису голов). Далее следует кувшин, в верхнем правом углу – край выемки с надписью (предположительно, название лавки-магазина). Диагональ подчеркивает пятно бордового цвета.

Фигуры девушек занимают центральное место в работе и образуют единое светлое пятно, которое тонально выделяется на фоне темной стены дома. На стене также располагается табличка с надписями и висящий над ней букет сухоцветов. Девушка слева сидит на каменной лавке у дома, держа в руке бубен, девушка справа стоит в контрапосте и играет на двойной флейте (предположительно, греческий авлос).

В целом изображение статично. Девушки, кажется, немного утомлены. Хотя обе фигуры изящны в своих позах и жестах, это подчеркивают эффектные складки туник, общее цветовое пятно которых разбивают розовато-сиреневые, нежные по цвету накидки.

Художник в своей работе решает, прежде всего, выразительную задачу. Классическая красота римлянок, их богатые украшения, изящество их жестов, чистые драпировки контрастируют с облезлыми стенами, потертой надписью на табличке и с простым, коричневато-землистым натюрмортом в правой части холста. Горизонтальная плоскость представлена в виде мощёной камнем дороги.

По тону работа решена достаточно контрастно, но не напряженно, тени не доведены до черного, а светлые участки обходятся без «чистого» белого. Художник применяет и цветовые контрасты. Например, бирюзовая лента в темных волосах девушки слева выделяется на фоне стены бордового цвета. Желтые ботинки и коричневато-оранжевый участок стены противоположны сиреневой драпировке у римлянки справа. Общий колорит картины тёплый.

Художник кропотливо прорабатывает детали тонкой кистью, накладывая тёплые и холодные мазки рядом, что позволяет с уверенностью сказать, что работа живописна и гармонична по соотношению «теплых» и «холодных» цветов. Касания кисти настолько легки, что чувствуется воздушная среда.

Полотно «Две римлянки с бубном и флейтой» художника П.А. Сведомского, безусловно, является высокохудожественным произведением. Эта картина представляет собой ценный экспонат

Пермской государственной художественной галереи и, с точки зрения художника, может служить образцом для копирования, для изучения цветовых и тональных отношений и построения складок и фигур [3, с. 100].

Список литературы

1. Измestьева Н. Александр Александрович и Павел Александрович Сведомские. – Сарапул: Алмаз-Принт, 2021.

2. Власова О.М. О проблемах и достижениях в научной работе Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова / Академическое искусство в контексте современности: Материалы всероссийской научно-практической конференции «IX Терёхинские чтения» / Под ред. А.П. Крохалевой. – М.: Изд-во «Перо», 2018.

3. Власова О.М. Интеграционные процессы в научной, образовательной и творческой деятельности Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова / Академическое искусство и образование: традиции искусства и образования: Материалы межрегиональной научно-практической конференции «VIII Терёхинские чтения» / Под ред. А.П. Крохалевой. – М.: Изд-во «Перо», 2017.

Кавко М.В., Пермь

ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ КАРТИНЫ К.А. САВИЦКОГО «НА ВОЙНУ»

Рук. О.М. Власова

Kavko M.V., Perm

DESCRIPTION AND ANALYSIS OF THE PAINTING «AT WAR»

BY K.A. SAVITSKY

Supervisor O.M. Vlasova

«На войну» Константина Аполлоновича Савицкого – одно из самых известных полотен передвижников, посвященных судьбам крестьянства. Окончательный авторский эскиз картины хранится в Пермской художественной галерее. Художник изображает событие, связанное с началом Русско-турецкой войны – отъезд мобилизованных солдат на фронт. Многофигурная композиция, выразительный колорит, реалистичные позы и жесты служат для воплощения этой драматической сцены из жизни народа.

The painting «Seeing Off to War» by Konstantin Apollonovich Savitsky is one of the most famous paintings by the «Peredvizhniki», dedicated to the fate of the peasantry. The author's final sketch is kept in the Perm Art Gallery. The artist depicts an event connected with the beginning of the Russo-Turkish War – the departure of mobilized soldiers for the front. The multi-figured composition, expressive coloring, realistic poses and gestures serve to embody this dramatic scene from the life of the people.

Ключевые слова: многофигурная композиция, судьбы крестьянства, композиционный центр.

Keywords: multi-figured composition, the fate of the peasantry, the compositional center.

В Пермской государственной художественной галерее хранится одно из самых известных полотен передвижников «На войну», созданное Константином Аполлоновичем Савицким (1894–1905) [1, с. 65–70]. Это окончательный авторский эскиз картины, экспонирующейся в Государственном Русском музее. Большой интерес к темам современной действительности и широкий их охват отличал основные произведения этого талантливого русского живописца. Главная тема его творчества – судьбы крестьянства [2, с. 483].

Картина «На войну» изображает событие, связанное с началом Русско-турецкой войны 1877–1878 годов – отъезд мобилизованных солдат на фронт. Призывники и их семьи заполнили станционную платформу Николаевского (Московского) вокзала в Петербурге, куда уже подан паровоз с эшеленом.

Разнообразные сцены расставания с семьями отправляемых на войну крестьян и составляют сюжетную основу картины. Вокзал большой, городской, но народная толпа – чисто деревенская, в ярких праздничных одеждах.

Для лучшего понимания изображенного попробуем разобраться в деталях картины. Первое, за что цепляется внимательный глаз зрителя – странные одежды отправляющихся на войну. Мы видим какое-то нелепое сочетание военного мундира с крестьянской одеждой. Как это могло получиться? Ответ однозначен: перед нами не призывники, а мобилизованные запасные. Уходящим в запас нижним чинам выдавался полный комплект обмундирования, в случае мобилизации они были обязаны в нем явиться на службу, как это изображено на картине. Это обстоятельство позволяет установить, когда именно происходит это событие – перед нами весенняя мобилизация 1877 года.

Это первый случай в истории русской армии, когда мобилизация осуществлялась таким образом. Переходя на мобилизационную схему, правительство рисковало – не разбегутся ли запасные. Народ оправдал доверие – уклонилось менее 1% от всех, получивших повестки.

Самый важный для меня элемент картины – это семьи, окружающие своих родственников. Пока рекрутская служба продолжалась 25 лет, призыв в армию автоматически означал для женатых солдат разрушение семьи. При сокращении срока службы до семи лет дело резко переменялось – молодые жены новобранцев стали дожидаться их прихода из армии, солдаты сохраняли связи с семьей, писали письма. Ушедшие в армию холостыми, они возвращались в деревню еще достаточно молодыми для того, чтобы завести семью и хозяйство. Армия обрела связь с народом – и эта связь как раз и является основной темой нашей картины.

Типичная для военных лет сцена проводов на войну трактована как народное, человеческое горе в каждой семье. Художник, прежде всего, стремится передать настроение безысходности, показать чувства солдат и провожающих их близких в минуту разлуки перед отправкой на фронт воинского эшелона.

В толпе выделено несколько групп, одна из них – это полная драматизма сцена прощания молодой женщины с обернувшимся на её горестный возглас мужем. Ее фигура представляет собой композиционный центр полотна. Призывник выглядит растерянным, не до конца осознающим происходящее с ним. Его жена, которую удерживают и успокаивают родные, рвется к уходящему мужу, она в ужасе от предстоящей разлуки. В образах молодого солдата и его жены наиболее ярко представлены те чувства, которые в разных формах переживают и другие участники этой драмы. В левой части картины изображена другая семейная группа, в которой бородатый солдат прощается со своими родителями и женой. В этой сцене чувствуется сдержанное и целомудренное горе. Солдат, не теряя собственного достоинства, с суровым напряжением сдерживает свои чувства. В то время как он задумчиво сжимает руку своей жены, его мать прижалась к его груди, не исключая, что видит своего сына в последний раз.

Центральная часть картины, в которой находятся несколько подробно написанных групп, представляет собой наиболее на-

пряжённую часть действия. На заднем плане, изображена густая толпа, отдельные фигуры в которой сливаются друг с другом. Справа, в глубине, на перрон поднимаются солдаты, уже прощившиеся со своими родными, – в последний раз пытаются они поймать взгляды тех, кто приехал их проводить.

Ещё одно важное действующее лицо – крестьянин, изображённый стоящим у телеги в правой части полотна. Савицкий композиционно выделяет его из общей толпы провожающих. Одежда крестьянина – залатанная рубаха, порты, онучи и лапти – свидетельствует о его бедности, так же он, чуть ли не единственный, одет не в нарядную одежду. Он имеет возможность наблюдать за сценой прощания призывников и их близких, находящихся на первом плане.

На втором плане в левой части картины, частично закрытая фигурами переднего плана, изображена группа пляшущих под гармонику и скрипку пьяных солдат. Они тоже испытывают стресс от неизвестности участи и пытаются заглушить его песнями и плясками.

Колорит картины серый, с красными акцентами, которые ведут взгляд зрителя к изображению перрона. Эти красные пятна, как путеводитель для зрителя, они цепляют взгляд и уводят его к паровозу. Телега, изображенная справа, направлена в другую сторону. Противоположно направленные потоки движения как бы расширяют композицию. Этот момент усиливает общее настроение скорого расставания.

Так, в разносторонней подаче драматических моментов Савицкий действует как режиссер, сумевший создать целостную картину народной жизни и воплотить ее в многофигурной, многокрасочной композиции.

Список литературы

1. Власова О.М. Тема истории в живописи студентов Уральского филиала «РАЖВиЗ Ильи Глазунова» / Проблемы и перспективы развития современного искусства и художественного образования: Избранные материалы V, VI, VII Терехинских чтений 2012–2015 гг./ Под ред. А.П. Крохалевой. – М.: Изд-во «Перо», 2015.

2. Савицкий Константин Аполлонович // Ремень – Сафи. – М.: Советская энциклопедия, 1975. (Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров ; 1969–1978, т. 22.

Саянский М.К., Екатеринбург

**ЗНАЧЕНИЕ ПЛЕНЭРА
ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ**

Рук. М.С. Косенкова

Sayansky M. K., Ekaterinburg

**THE IMPORTANCE OF PLEIN AIR
FOR THE ARTISTIC TRAINING OF STUDENTS**

Supervisor M.S. Kosenkova

Цель данной работы состоит в выявлении роли пленэрной практики в подготовке студентов художественных специальностей. На основе анализа программы практики для специальности «Монументально-декоративное искусство» и опыта ее реализации обозначаются положительные качества пленэра в обучении художников, а также отмечаются некоторые проблемы, возникающие у студентов при прохождении практики, в связи с новыми условиями современной действительности. Рассматривается способ проведения практики в высших учебных заведениях. Акцентируется внимание на учебно-творческом и социальном аспекте развития молодого художника.

The aim of this work is to identify the role of plein air practice in the training of art students. On the basis of the analysis of the program of practice for the speciality «Monumental and Decorative Art» and the experience of its realization the positive qualities of the plen-air in artists' training are marked out, and also some problems arising at students' practice, in connection with new conditions of the modern reality are marked out. The way of carrying out internships in higher education institutions is discussed. Attention is paid to the educational, creative and social aspects of a young artist's development.

Ключевые слова: пленэр, художественная подготовка, метод преподавания пленэрной практики, зарисовки городской среды, пейзаж.

Keywords: Plein air, art training, method of teaching plein air practice, sketching urban environment, landscape.

Пленэр в его современном представлении не претерпел значительных изменений за несколько столетий. Начиная от зарисовок природы художников Возрождения, легкости мазков импрессионистов, пленэрная практика основательно закрепилась как неотъемлемый инструмент познания природы художником.

В научной литературе существует множество методологических предписаний по проведению и корректному преподаванию пленэрной практики в художественных вузах как в России, так и за ее пределами, что говорит об актуальности обращения к данной теме [4], [5]. О пленэре высказывались такие известные советские художники-пейзажисты, как Н.П. Крымов и А.А. Рылов.

Основным аспектом во многих рекомендациях по проведению пленэрной практики является ориентация на раскрытие в студентах собственного творческого потенциала как индивидуальной творческой единицы, и последующая интеграция в художественную и выставочную деятельность. Главным принципом в системе художественного обучения выделяется развитие художественного восприятия [1].

Образовательный процесс в художественных вузах предусматривает прохождения студентами летних учебных практик. В Уральском государственном архитектурно-художественном университете по специальности Монументально-декоративное искусство после первого года обучения проводится пленэрная практика. Особенности программы по этой практике, ее роль в подготовке будущих художников-монументалистов и проблемы, возникающие в ходе выполнения заданий, предусматривающих работу непосредственно в городской среде, будут рассмотрены в данной статье более внимательно.

Специальное оборудование, инструменты и разнообразные материалы, доступные сейчас студентам, обеспечивают мобильность и удобство, дают возможность опробования разных техник непосредственно на открытом воздухе.

С какими же проблемами сталкиваются будущие художники? Пожалуй, основной сложностью для обучающихся, которую отмечают и педагоги, является деформация восприятия самой природы, которая нас окружает. Современный молодой человек привык получать информацию любого рода, будь то текст или изображение, через экраны смартфонов, компьютеров и других мультимедийных устройств, то есть с двухмерного источника. В связи с чем, студент зачастую неверно считывает объемные формы ландшафта в глубоком пространстве, и затем с ошибками воспроизводит их в своей работе.

Помимо больших пространственных характеристик пейзажа, работа над изображением ландшафта ставит перед художником задачу по отбору деталей, так как невозможно нарисовать все веточки и листочки, травинки и камешки. «Художник, рисующий лес, дерево или вид города, оказывается перед проблемой обобщения, опускания деталей ради целого гораздо раньше, чем тот, кто изображает человеческую фигуру или предметы на столе», – отмечает в своей монографии К.Г. Богемская [1, с. 13]. Именно поэтому, пленэр является одним главенствующим методом по формированию умения творческого обобщения природы и пространственного мышления. Он служит хорошей тренировкой в приобретении правильного видения и изображения окружающего мира.

Разработанная на кафедре монументально-декоративного искусства программа пленэрной практики имеет ряд особенностей. Она состоит из начального подготовительного этапа, включающего создание быстрых набросков и зарисовок для передачи характера природных форм, этюдов с разбором цветовых и тоновых отношений, направленных на передачу состояния природы с натуры. Как правило, такие изображения носят незавершенный характер, фрагментарный по композиции. Именно из «живых» набросков с натуры набирается материал для следующего этапа, заключающегося в создании большой пейзажной работы, которую автор может писать уже в мастерской, используя накопленный натурный материал как основу.

Пленэрные задачи включают в себя выполнение живописных этюдов и графических зарисовок с натуры. Тематика летней практики нацелена на изображение отдельных архитектурных сооружений, их фрагментов и ансамблей в городской среде. Зачастую в студенческих отчетах преобладают графические изображения, обусловлено это необходимостью четкой, документально верной и убедительной подачи строгих архитектурных форм.

Но помимо «сухой» графики, пленэр должен быть представлен красочными и живописными изображениями живой природы, которые строятся на подборе не только тональных, но и тепло-холодных отношений. Именно цвет и его грамотное применение зачастую становится главной живописной задачей в пейзаже. В пленэрной живописи для студента необходимым является корректное и целостное воспроизведение объектов ландшафта с уче-

том световоздушной перспективы, влияния погодных условий, времени суток и года, характера самого предмета. Огромную роль в работе играет восприятие художником окружающего мира, какие цели и идеи он вкладывает в свое произведение. Благодаря индивидуальному творческому подходу работа получается более наполненной и выразительной.

Особая роль в пленэрной живописи отводится передаче художником цвета. Так, например, цвет летней листвы деревьев у живописца вряд ли будет написан зеленой краской, снег белой, а небо или вода одной синей. Картина будет представлять собой сложное сочетание разнообразных тонов, иногда противоречащее представлениям обывателя о цветовом качестве предмета. Но именно это многообразие, способное дать смотрящим цельное восприятие всей картины, позволяет художнику создать полноценный, узнаваемый образ природы.

Задания пленэрной практики направлены как на развитие у студентов творческого воспроизведения городской среды, так и на изучение её грамотного построения в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы. Постановка глазомера также является крайне важной частью в учебном процессе.

Пленэр в городской среде учит студентов видеть соразмерность архитектурных объемов, их место в целом ансамбле. Насмотренность памятников архитектуры, способствует формированию композиционного мышления. Использование таких выразительных средств, как ритмическая организация, свойственная архитектуре, тональный и цветовой контраст, повышает выразительность любого произведения. Будущие художники приобретают умение компоновать объекты конструктивной и аморфной формы в одном полотне. Основной композиционной задачей для студентов является выявления центра композиции в сложной организации изображения существующего ландшафта.

На пленэре происходит освоение всевозможных материалов, они не ограничиваются простыми карандашами, маслом или акварелью. Современные материалы позволяют использовать абсолютно любой способ изображения, включая коллажи или полностью цифровое изображение. Применение графических программ в пленэрной практике относится к новому, в сравнении с классическими и зарекомендовавшими себя методами рисования, еще

недостаточно проверенному способу обучения художников. Однако основные принципы, с помощью которых воспроизводится убедительный и выразительный образ, должны оставаться неизменными при любом способе изображения, только тогда применение цифровых планшетов и других подобных устройств может иметь место как в пленэрной практике, так и в специальных дисциплинах по подготовке художников. С их помощью современному студенту проще, быстрее и эффективнее делать зарисовки, передавать сложные ракурсы.

На следующем этапе пленэрной практики наброски должны быть отражены в более основательной форме и подаче – картине. Она выполняется в удобной и приспособленной для долгосрочной работы мастерской. Такой подход не только учит применению накопленного натурального материала для создания крупного и законченного произведения, но и более сложному композиционному решению в пейзаже, работе с планами.

Стоит обратить внимание на метод проблемного обучения, применяемый в современной практике, заключающийся в постановке и объяснения задания преподавателем с последующим самостоятельным выполнением работы и решением проблем или задач одним, или группой студентов. Данный подход дает возможность обучающемуся, путем проб и ошибок, найти решение, которое будет гораздо ценнее многих парадигм художественного образования, которые часто сковывают индивидуальность художника. В отличие от практических и теоретических дисциплин, именно пленэрная практика наиболее подходит для этого метода.

Так как пленэр является наиболее свободной и разнообразной творческой деятельностью студентов среди других, более регламентированных образовательных процессов, он предоставляет будущему художнику свободу самовыражения, как в выборе сюжета, так и в предпочтении тех или иных изобразительных средств и материалов.

Именно в пленэрной практике наиболее ярко проявляется социальный характер художественного творчества. Студенту приходится прислушиваться к комментариям не только со стороны преподавателя, но и прохожих, не имеющих художественного образования, но, тем не менее, дающих, с точки зрения восприятия сюжета, самую объективную зрительскую оценку.

Пейзажи, в том числе и городские, однозначно вызывают больший интерес у обывателя, чем натюрморты, постановочные учебные задания. Создание полноценных длительных пейзажей на основе натуральных этюдов и зарисовок, дает возможность юным художникам участвовать в выставках. Выставочная деятельность для студента – это способ научиться себя презентовать, найти поклонников или расширить круг общения.

Эстетический образ, в работах художника, формирует представление зрителя о живописце. Так создается индивидуальный профессиональный стиль – бренд, вырабатывается определенное самоощущение у студента, которое будет помогать ему на протяжении всего творческого пути. Выработка всех этих качеств напрямую относится к репрезентации. Ю.Б. Борев выделяет ряд аспектов, обуславливающих восприятие произведения зрителем: «Художественное восприятие – это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего и объективных качеств художественного текста, от художественной традиции, а также от общественного мнения и языково-семиотической условности, равно исповедуемой автором и воспринимающим его творчество» [3]. Данное высказывание доказывает необходимость применения студентами на пленэрной практике знаний не только истории изобразительного искусства, предполагающих знакомство со стилями каждой конкретной эпохи, но и актуальных тенденций и направлений, адаптированных к зрителю.

Помимо педагога и программы, немаловажным аспектом плодотворной и интересной учебы является коллектив, в котором студенты реализует свое обучение. Пленэрная практика способствует формированию образовательно-творческого коллектива, объединенного общими целями и задачами [6]. Новая обстановка, в которой оказываются студенты, способствует укреплению связей между членами группы. Подобная практика, проходящая в свободных, «диких» и не всегда комфортных условиях, описывается в психологии как пример, когда сплочение происходит из-за общих трудностей, будь то непогода или иные непредвиденные ситуации. В таком коллективе происходит не только взаимовыручка, но и возникает соревновательный момент, обучающийся

осознано или бессознательно начинает сравнивать себя, свои поступки и работы с другими.

Последовательное проведение пленэрной практики от зарисовок, фрагментарных набросков и этюдов в целях изучения природы и законов изображения до создания на заключительном этапе полноценного пейзажа-картины способствует формированию у студентов композиционно-образного мышления. Применяя для реализации программы метод обучения студентов, направленный на самостоятельное развитие своего индивидуального восприятия, можно выработать не только устойчивые навыки грамотного изображения природы, но и развить творческие способности. Результатом такой практики должны стать работы, которые могут быть представлены в выставочном пространстве города. Задачей современной пленэра является не только освоение академической программы практики, процесса изучения природы, но и получение новых знаний, которые позволят выйти за рамки некоторых правил и дать место индивидуальному творческому потенциалу студента.

Список литературы

1. Атнагулов, Р. Р. Методические рекомендации по проведению занятий на тему городского пейзажа // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № S18. [Электронный ресурс]. URL: <http://e-koncept.ru/2015/75240.htm> (дата обращения: 05.11.2021).

2. Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории / К.Г. Богемская. – М.: Галактика, 1992. – 336 с. ил.

3. Боров Ю.Б. Эстетика: в 2-х томах. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_Index.php (дата обращения: 22.10.2021).

4. Иконников А.И. Методика обучения художественным практикам в творческих вузах страны и за рубежом. [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_38538288_23010232.pdf (дата обращения: 21.10.2021).

5. Маслов Н.Я. Пленэр. – М., 1984. [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/doc170802423_437407577?hash=cd3bfe2913f046d15e&dl=4fa9de9a10dafo4b38 (дата обращения 21.10.2021).

6. Головачева Н.П., Рабилова З.Ж., Специфика творческой деятельности в пленэрной живописи [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-tvorcheskoy-deyatelnosti-v-plenernoy-zhivopisi/viewer> (дата обращения: 21.10.2021).

Кузнецова О.Б., Пермь

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ФИЗИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗЕ

Kuznetsova O.B., Perm

PROBLEMS AND PROSPECTS OF PHYSICAL EDUCATION IN ART HIGH SCHOOL

В соответствии с нормативно-правовыми документами к 2024 году во всех вузах Российской Федерации планируется создать студенческие спортивные клубы, увеличить число студентов, систематически занимающихся физической культурой и спортом. В статье рассматриваются объективные и субъективные трудности, которые могут возникнуть при решении этих задач в художественных вузах, формы спортивно-массовой работы.

In accordance with the normative legal documents by 2024 in all universities of the Russian Federation it is planned to create student sports clubs, to increase the number of students who are systematically engaged in physical education and sports. The article considers objective and subjective difficulties that may arise in solving these problems in art higher education institutions, forms of sports and mass activities.

Ключевые слова: студенческий спорт, студенческий клуб, студенческие соревнования, внеучебная работа.

Keywords: student sport, student sport club; student competitions, extracurricular work.

В настоящее время в Российской Федерации обеспечивается преемственность программ физического воспитания в образовательных организациях от дошкольников до студентов в соответствии с ФГОС.

В стратегических и программных документах в рамках приоритетного направления по совершенствованию здоровья и благополучия, а также по повышению уровня жизни населения Российской Федерации, предусматриваются занятия физической культурой и спортом. Для этого принимаются следующие меры:

– обеспечение дальнейшего совершенствования учебного предмета (дисциплины) «Физическая культура» в системе общего, среднего профессионального и высшего образования;

– организация внеучебной деятельности в образовательных организациях высшего образования, направленной на увеличение сети студенческих спортивных клубов, участие таких клубов в физкультурных и спортивных мероприятиях, проводимых студенческими спортивными лигами [3].

Основными нормативно-правовыми документами, регламентирующими сферу студенческого спорта в Российской Федерации, являются Федеральный закон № 329-ФЗ «О физической культуре и спорте в Российской Федерации» и Федеральный закон № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». Кроме того, 9 марта 2021 года приказами Минспорта России, Минобрнауки России, Минпросвещения России утверждена Межотраслевая программа развития студенческого спорта до 2024 года. Цель программы – создание в Российской Федерации социально- и экономически эффективной системы студенческого спорта. Приоритетами программы является:

– увеличение доли студентов образовательных организаций высшего образования, систематически занимающихся физической культурой и спортом, до 86 % к 2024 году;

– увеличение доли образовательных организаций высшего образования, имеющих студенческие спортивные клубы, до 100% к 2024 году.

Необходимость завершения создания к 2024 году студенческих спортивных клубов в образовательных организациях высшего образования также отмечена в Поручениях Президента РФ.

Мероприятия данной программы предполагают включение показателей по организации физкультурной и спортивной работы среди обучающихся образовательных организаций высшего образования в «эффективный контракт» ректора и разработку независимого рейтинга образовательных организаций высшего образования по уровню развития студенческого спорта [2].

Кроме того, 24 марта 2014 года вступил в силу Указ Президента № 172 «О Всероссийском физкультурно-спортивном комплексе "Готов к труду и обороне" (ГТО)». В Указе говорится о том, что в целях дальнейшего совершенствования государственной политики в области физической культуры и спорта, создания эффективной системы физического воспитания, на-

правленной на развитие человеческого потенциала и укрепление здоровья населения, с 1 сентября 2014 года в Российской Федерации вводится в действие Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс «Готов к труду и обороне» (ГТО) – программная и нормативная основа физического воспитания населения [4].

Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс ГТО основывается на следующих принципах:

- добровольность и доступность;
- оздоровительная и личностно ориентированная направленность;
- обязательность медицинского контроля;
- учет региональных особенностей и национальных традиций.

Высшие учебные заведения на территории Российской Федерации значительно различаются по количеству обучающихся, реализуемым программам подготовки, объёмам финансирования, материальной базе. В Уральском филиале Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (далее – Уральский филиал) обучается около 200 студентов по укрупненным направлениям подготовки «Архитектура» (61,54%) и «Изобразительное и прикладные виды искусств» (38,46%).

В ближайшие годы сотрудникам всех вузов предстоит решить следующие задачи:

1. Создать студенческие спортивные клубы;
2. Внедрить среди обучающихся ВФСК ГТО;
3. Совершенствовать физкультурную, оздоровительную и спортивную работу с обучающимися, в том числе через подготовку и участие в спортивно-массовых мероприятиях различного уровня.

На решение данных задач в художественных вузах, на наш взгляд, могут повлиять объективные и субъективные трудности:

- сложность и специфичность образовательных программ;
- малое количество студентов в целом и студентов-спортсменов среди них;
- отсутствие материальной базы и финансовой обеспеченности для выполнения большинства поставленных задач;
- пандемия COVID-19.

Оптимальной моделью ССК является сочетание структурного подразделения образовательной организации, обладающего необходимыми полномочиями и кадровым, финансовым, материально-техническим обеспечением для организации физкультурной и спортивной работы с обучающимися, и студенческого общественного объединения, позволяющего вовлекать обучающихся в развитие и популяризацию студенческого спорта в целях содействия их самореализации, личностного и профессионального развития [1].

Спортивный клуб создается и осуществляет свою деятельность в целях вовлечения обучающихся в занятия физической культурой и спортом, развития и популяризации студенческого спорта. Основными направлениями его деятельности является физкультурная, оздоровительная, спортивно-массовая работа.

Перед созданием спортивного клуба в Уральском филиале предстоит большая организационная и методическая работа. Необходимо разработать документацию, решить кадровые вопросы, выбрать актив студентов. Актив студенческого спортивного клуба – сообщество обучающихся, на постоянной основе добровольно и безвозмездно участвующих в деятельности студенческого спортивного клуба и разделяющих цели, ценности и принципы студенческого спортивного клуба. Также представляется интересным проведение среди студентов конкурса на разработку логотипа ССК. Видится рациональным создание системы поощрения и стимулирования студентов, защищающих честь академии в условиях жесткой конкуренции.

Также необходимо активизировать работу по внедрению ФВСК ГТО, как среди студентов, так и среди сотрудников и преподавателей вуза. В современный комплекс ГТО входят следующие виды испытаний: бег на короткую дистанцию, бег на длинную дистанцию, подтягивания, отжимания или рывок гири, наклоны вперед, прыжок в длину, стрельба, самозащита без оружия, бег на лыжах или кросс, подъёмы туловища из положения лежа, метание спортивного снаряда, туристический поход, плавание. Испытания комплекса делятся на обязательные и испытания по выбору. Они подобраны таким образом, чтобы оценить уровень развития всех двигательных качеств человека. Студентам предстоит

сдавать нормативы VI ступени (18–29 лет). При этом часть испытаний комплекса требует специальных условий подготовки (плавание, стрельба, самозащита без оружия).

В настоящее время лишь два студента Уральского филиала имеют знаки отличия ВФСК ГТО (полученные до поступления и принесшие дополнительные баллы для зачисления в вуз). В прошлом учебном году проведена информационная и агитационная работа со студентами, достигнута договоренность о сотрудничестве с городским Центром тестирования ГТО. Надеемся, что эпидемиологическая обстановка в 2022 году позволит принять активное участие в сдаче нормативов и ряд студентов получают знаки отличия ВФСК ГТО.

Студенты могут принимать участие в соревнованиях и спортивно-массовых мероприятиях различного уровня.

Универсиада Пермского края (до пандемии Covid-19) включала соревнования между вузами края по следующим видам спорта: легкая атлетика, лыжные гонки, плавание, шахматы, аэробика, баскетбол, волейбол, футбол, дартс, настольный теннис, пауэрлифтинг, бадминтон, спортивное ориентирование, ГТО, самбо, гиревой спорт, легкоатлетическая эстафета «Звезда». При имеющемся в Уральском филиале количестве студентов и уровне их спортивного мастерства можно выставить команды в дартс и шахматах и отдельных участников в соревнованиях по легкой атлетике, лыжным гонкам и настольному теннису. Полноценных команд по игровым видам спорта при таком количестве обучающихся собрать не представляется возможным. До поступления в данный вуз большинство обучающихся посещало художественные школы, а совмещать занятия в общеобразовательной, художественной и спортивной школах практически нереально. Участие в краевой Универсиаде требует сформированных спортивных навыков, регулярных тренировок в избранном виде спорта и соревновательного опыта. Большинство же студентов художественного вуза ориентировано на специальность и значительную часть времени проводят в мастерских либо за самостоятельной работой по подготовке учебных проектов.

Более привлекательным и перспективным направлением внеучебной спортивной работы со студентами художественного вуза

является, на наш взгляд, участие в физкультурно-массовых мероприятиях, не требующих высокого уровня спортивного мастерства и направленных на популяризацию здорового образа жизни, двигательной активности. В настоящее время студенты Уральского филиала принимают участие в следующих соревнованиях:

- Всероссийские мероприятия: «Кросс нации», «Пермский международный марафон», «Лыжня России», «Лед надежды нашей»;

- краевые мероприятия: Фестиваль северной ходьбы «Пермская прогулка»;

- межвузовские мероприятия: спартакиада по дартс, Фестиваль ГТО, шахматные турниры;

- районные мероприятия: кросс Ленинского района города Перми среди вузов и ссузов, фестиваль дворовых игр «Живые игры»;

- внутренние соревнования: Первенство Уральского филиала по легкой атлетике, Первенство Уральского филиала по шашкам.

Информация о соревнованиях и результатах публикуется на официальном сайте вуза и в социальных сетях.

При этом в сложной эпидемиологической обстановке часть краевых мероприятий прошла в онлайн-формате с регистрацией на сайте «Умный спорт» и возможностью получения именных сертификатов и медалей участника.

Участие в подобных мероприятиях способствует развитию у студентов навыков планирования, самопрезентации, саморефлексии, работы в команде, а также служит хорошей мотивацией для активного и здорового образа жизни.

Регулярное участие студентов академии в соревнованиях и мероприятиях повышает престиж учебного заведения, его узнаваемость среди населения города и абитуриентов.

В годы пандемии и значительных проблем в системе здравоохранения роль физической культуры и спорта в поддержании здоровья и профессиональной работоспособности населения все более очевидна. Оздоровительная, физкультурная, спортивно-массовая работа – необходимая часть деятельности любого вуза. При этом формы проведения мероприятий должны максимально соответствовать интересам, потребностям и возможностям студентов, учитывать особенности образовательной организации.

Список литературы

1. Бычкова Е.П., Еремина Е.А. О типовой модели студенческого спортивного клуба. Актуальные вопросы физического воспитания молодежи и студенческого спорта. Сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции. – Саратов, 2021. С. 25–30.
2. Межотраслевая программа развития студенческого спорта до 2024 года, утвержденная Приказом Минспорта России, Минобрнауки России, Минпросвещения России от 09.03.2021 года № 141/167/90.
3. Стратегия развития физической культуры и спорта в Российской Федерации на период до 2030 года, утвержденная Распоряжением Правительства Российской Федерации от 24 ноября 2020 года № 3081-р.
4. Указ Президента Российской Федерации от 24 марта 2014 года № 172 «О Всероссийском физкультурно-спортивном комплексе “Готов к труду и обороне” (ГТО)».

Байбородова Т.С., Киров

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ УЧАЩИХСЯ С ОВЗ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Baiborodova T.S., Kirov

FEATURES OF TEACHING THE FINE ARTS OF STUDENTS WITH DISABILITIES IN THE CONTEXT OF DISTANCE EDUCATION

В статье рассматриваются условия и технологии обучения учащихся с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) на уроках по изобразительному искусству. В Центре дистанционного образования детей (г. Киров) применяются дистанционные формы с использованием современных компьютерных технологий (программных и аппаратных средств). Обучение учащихся с ОВЗ реализуется на основе адаптированных образовательных программ. Для каждой нозологической группы (девять групп) используется свой подход, методы и приёмы обучения.

The article deals with the conditions and technologies for teaching students with special needs (disabilities) in the classes of fine arts. In the Centre for Distance Education of Children (Kirov) distance forms using modern computer technology (software and hardware) are used. Education of stu-

dents with disabilities is implemented on the basis of adapted educational programmes. For each nosological group (nine groups) a different approach, teaching methods and techniques are used.

Ключевые слова: обучение детей с ограниченными возможностями здоровья, адаптированные образовательные программы по изобразительному искусству, нозологические группы, специальные технические условия.

Keywords: education of children with disabilities, adapted educational programs in the visual arts, nosological groups, special technical conditions.

Урок изобразительного искусства – особое учебное занятие, которое не столько формирует учебные действия, сколько расширяет кругозор, учит видеть и переживать прекрасное, воспитывает сердце и душу.

Я работаю в Центре дистанционного образования детей (г. Киров). Здесь получают образование дети с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Для работы с детьми требуется не только индивидуальный подход, но и создание специальных образовательных условий. К таким условиям относятся:

- использование специальных образовательных программ и методов обучения и воспитания,
- специальных учебников, учебных пособий и дидактических материалов,
- специальных технических средств обучения коллективного и индивидуального пользования,
- предоставление услуг ассистента (помощника), оказывающего обучающимся необходимую техническую помощь,
- проведение групповых и индивидуальных коррекционных занятий.

В нашей школе создаются и реализуются адаптированные образовательные программы, то есть приспособленные под психофизические и физические возможности каждой нозологии. Но, к сожалению, адаптированных к каждой нозологии учебных пособий, дидактических приспособлений нет, поэтому мы их создаем сами. Поэтому очень важно продумать свой учительский подход к каждому ученику, чтобы тот мог освоить образовательную программу.

В начале приведу примеры необходимых *общих* специальных условий при различных ОВЗ:

При нарушениях *психических процессов* (памяти, речи, мышления, эмоций) необходима коррекционная программа обучения с адаптацией по темпу, срокам, объёму предъявления материала. Вырастая в адаптированной среде, предполагающей увеличение внимания, времени, терпения к процессу обучения, дети с такими ограничениями могут вести обычный образ жизни.

При проблемах с *сенсорикой* (зрительных, слуховых), требуется внедрение в работу специальных инструментов, учебных пособий, наличия специальных педагогов. Слабослышащих и незрячих детей центр обучает шрифту Брайля и работе за компьютером, слабослышащих и глухих – жестовому языку.

При наличии проблем *статодинамической функции*, когда ребёнок не может обойтись без коляски, вертикализатора и других средств, первоочередная задача встанет в создании адаптированной архитектурной среды и организации образовательного пространства: пандусы, подъёмники, расширенные дверные проёмы, наличие ассистентов, средств ввода текста, специализированного программного обеспечения и т.д.

В содержание адаптированных программ детей с ОВЗ включены специальные разделы обучения, не присутствующие в программах образования нормально развивающихся сверстников, к примеру: слепые – пространственная ориентировка, тифлографика; глухие, дети РАС – альтернативная коммуникация (жестовый язык); дети с УО (ИН) – язык и речевая практика, предметно-практические действия. Создание специальных методов и средств обучения: потребность в построении «обходных путей», использовании специфических средств и «пошагового» обучения.

Типичные общие затруднения у детей с ОВЗ: отсутствие мотивации к познавательной деятельности; низкий темп выполнения заданий; низкий уровень свойств внимания (устойчивость, концентрация, переключение); низкий уровень развития речи, мышления (классификация, аналогии); низкая самооценка; повышенная тревожность; нарушение координации движений; низкий уровень развития мелкой и крупной моторики; трудности в понимании инструкции; нуждаются в постоянной помощи взрослого.

Кроме того, нарушения могут быть специфичными в зависимости от локализации и сочетанности дефекта.

Готовясь к уроку, преподаватель, в первую очередь, должен учитывать какое заболевание имеет ученик. Принято учитывать девять нозологических групп. (Нозология – учение о болезнях, позволяющее решать основную задачу частной патологии и клинической медицины). Отсюда будут следовать подбираемые методики и технологии. Приведу примеры:

1. *Глухие и слабослышащие дети.* Большую часть информации такие люди получают аудиальным образом. Не все из них могут слышать, но при специальном обучении они могут читать по губам, используют язык жестов, могут очень успешно читать. Потому для получения информации им необходимы чёткие, компактные письменные или рисуночные инструкции. Инструкции в виде кластера могут помочь сделать работу индивидуальной, подскажут варианты завершения, усовершенствования. Инструкция может быть предъявлена как в текстовом варианте, так и в видеоформате. Это позволит ученику выполнять работу в индивидуальном режиме, неоднократно обращаясь к ней. Готовить их можно заранее и по ходу урока. Помогает в этом режим диктовки, когда компьютер переводит слова в текст непосредственно во время урока.

2. *Слепые и слабовидящие дети.* К таким детям нужен другой подход. В данном случае я работаю больше на развитие мелкой моторики: изучаем объемы, поверхности на ощупь, тем самым расширяя кинестетические каналы восприятия, лепим. Аудиовосприятие у таких детей обычно развито прекрасно. Поэтому им можно надиктовать информацию, составить план работы.

Дети с остаточным зрением отлично воспринимают яркие цвета, могут заниматься и плоскостными искусствами. При этом надо избегать полутонов, использовать гуашевые краски, выполнять изделия крупных понятных недетализированных форм.

3. *Тяжёлые нарушения речи.* Необходима такая же работа, как и у детей глухих, слабослышащих.

4. *Нарушение опорно-двигательного аппарата (НОДА).* НОДА характеризуется задержкой формирования, недоразвитием или утратой двигательных функций. Очень разнообразны проявления таких нарушений: от патологий мелкой моторики до полного отсутствия конечностей. Поэтому в первую очередь здесь пригодится умение работать в различных графических программных средах, использовать гаджеты (планшет и т.д.). Чаще

всего такие дети могут работать исключительно по шаблону, чётко следуя пошаговой инструкции, вместе с учителем.

5. *Дети с ЗПР (задержкой психического развития)*. У детей с ЗПР практически не страдает интеллектуальное развитие, однако подобное состояние все же затрагивает:

- внимание, которое становится кратковременным и поверхностным. Ребенок в процессе обучения часто отвлекается, ему бывает сложно сконцентрироваться на конкретной задаче;

- память. Изучаемый материал усваивается избирательно, а ребенок лучше запоминает наглядные образы, нежели слуховые;

- восприятие. У ребенка возможны трудности в процессе формирования зрительных образов. При обучении важно учитывать, что таким детям лучше дается усвоение материала по наглядным пособиям;

- речь. Словарный запас ребенка скудный, возможны нарушения при произношении отдельных звуков. Ребенку с трудом удается выстраивать сложные предложения, поэтому его речь упрощена;

- мышление. При отсутствии помощи взрослых ребенок не способен к абстрактно-логическому мышлению. Ему трудно дается сравнение, возникают сложности с построением своих умственных заключением, а также заключением выводов;

- эмоциональную сферу. Дети с ЗПР часто идут на поводу у сверстников, так как не имеют проявлять инициативу. Также они склонны к резкой смене настроения.

В основном, дети с ЗПР копируют образец, предъявленный им, а нетрадиционные техники изображения не позволяют им этого сделать, так как педагог вместо образца показывает только способ действия.

6. *РАС (расстройство аутистического спектра)*. К основным признакам расстройства аутистического спектра относятся:

- проблемы с коммуникацией. Дети с этим расстройством не могут сблизиться с другими людьми, инициировать диалог или поддерживать беседу;

- дети не принимают участие в общих занятиях, играх, либо они делают это, но без особого вовлечения в процесс;

- проблемы с использованием и пониманием невербальных средств общения. Дети практически не используют интонацию в

своей речи, жесты и мимику. Как правило, они избегают зрительного контакта;

- сильная привязанность к неодушевленным предметам. Нездоровая реакция на внешние раздражители;

- шаблонность поведения. Дети могут монотонно бегать по кругу, стучать кружкой по твердой поверхности.

Совместное рисование – это особый игровой метод, в ходе которого ребёнок рисует различает предметы, разнообразные сюжеты из мира людей и природы. Такое рисование обязательно сопровождается эмоциональным комментарием. Использование совместного рисования на занятиях возможно после того, как налажен контакт с ребенком.

7. Дети с УО (умственно отсталые).

- низкий уровень познавательной активности. Ребенок не понимает, зачем ему что-то нужно узнавать, а значит и не хочет прилагать усилия в этом направлении;

- моторика практически не развивается, лишь при тяжелой и глубокой умственной отсталости;

- значительное отставание в речевом развитии, маленький словарный запас. Ребенок не может выстраивать предложения, произносит слова неправильно;

- отсутствие абстрактного мышления, невозможность выполнить даже самые простые логические операции, мыслительные процессы замедлены или полностью отсутствуют;

- ребенок играет в самые простые игры. Труд такой ребенок выбирает очень легкий;

- ребенок воспринимает окружающий его мир со значительными трудностями, при выраженной умственной отсталости он не способен ориентироваться в пространстве. Такие дети не в состоянии понять процесс формирования целого из отдельных частей, не могут определять главное.

Такие дети работают по шаблонам, поэтапно как рисовать. Сами выразить рисунок не могут, тяжело. Вести урок виде игры.

Отмечу, что мы работаем с использованием дистанционных образовательных технологий. Оно помогает преподавателю дать детям множество дополнительных возможностей.

В качестве техники, на которых проводятся занятия используются компьютеры Apple. Выбор этой техники обусловлен ее

дружелюбностью к пользователю и удобностью использование специальных технических средств.

1. Слепые и слабовидящие дети.

Незрячие и слабовидящие учащийся при работе за компьютеры используют функцию VoiceOver которая может давать описания того, что у вас на экране. Она является частью операционной системы и помогает понимать на слух, что происходит на экране. Для набора текста учащийся используют «слепой ввод», все сообщения, приходящие компьютер, зачитывает вслух. Слабовидящим детям помогает устройство «лупа» и удобное масштабирование системы (увеличивает текста и элементов на экране).

2. Глухие и слабослышащие дети.

Слабослышащие учащиеся на уроках используют наушники (усиливающий звук). Так голос человека напротив будет звучать отчетливее, и вам будет легче следить за беседой. Для общения на языке жестов отлично подходит Skype. Превосходное качество видео и высокая частота кадров в Skype позволяют увидеть все движения и мимику собеседника – от поднятых бровей до широкой улыбки. Skype позволяет преобразовывать звук в текст, в реальном времени. Программа позволяет установить групповое общение, что очень важно для социализации детей. Очень удобно записывать уроки и потом монтировать в программе *iMovie*. Учебный комплект для детей включает графический планшет, фотоаппарат, что технически дополняет возможности урока. Для детей НОДА используется специальная клавиатура с увеличенным размером кнопок, ручные манипуляторы.

Таким образом, в Центре дистанционного образования (г. Киров) созданы все необходимые условия для занятий с детьми с ОВЗ по изобразительному искусству.

Список литературы

1. Зрелова Т.А., Шейфер С.Д., Мещанинова В.Н. Организация обучения и воспитания детей с ограниченными возможностями здоровья // Инновационные проекты и программы в образовании. – 2009. – №4. С. 6–12.

2. Малофеев Н.Н. Концепция развития образования детей с ОВЗ: основные положения [Электронный ресурс]// Альманах Института коррекционной педагогики. 2019. № 36. URL: <https://alldef.ru/ru/articles/almanac-36/the-concept-of-development-of-education-of-children-with-disabilities> (дата обращения: 05.11.2021).

3. Пушкарева А.А., Сунагатуллина И.И. Использование Информационно-коммуникативных технологий на основе мультимедиа в коррекционно-развивающей работе // Здоровьесбережение в условиях цифровой трансформации общества: педагогические технологии – от проблем к решениям. – Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова. 2020. С. 335–340.

Черныш Е.В., Пермь

**АНАЛИЗ ОТНОШЕНИЙ И ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ СИСТЕМ,
ЛЕЖАЩИХ В ОСНОВЕ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ
СОБОРА ДЕВЫ МАРИИ В СОЛСБЕРИ**

Рук. Л.А. Колчанова

Chernysh E.V., Perm

**ANALYSIS OF THE RELATIONSHIPS AND PROPORTIONAL
SYSTEMS UNDERLYING THE COMPOSITIONAL DESIGN OF THE
CATHEDRAL OF THE VIRGIN MARY IN SALISBURY**

Supervisor L.A. Kolchanova

В работе рассматриваются пропорции и отношения, лежащие в основе композиции фасада собора Девы Марии в Солсбери (Великобритания). Можно сделать вывод о том, что здание имеет довольно много треугольных форм, которые создают определенный облик собора. Эти формы имеют свою закономерность, которую можно проследить.

The paper examines the proportions and relationships that underlie the composition of the facade of the Cathedral of the Virgin Mary in Salisbury (Great Britain). It can be concluded that the building has quite a lot of triangular shapes that create a certain look of the cathedral. These forms have their own pattern, which can be traced.

Ключевые слова: пропорции и отношения, композиция фасада, собор Девы Марии в Солсбери.

Keywords: proportions and relations, facade composition, Salisbury Cathedral.

Сочетание разных геометрических фигур – основа формообразования при проектировании храмов. Например, само здание – это куб или параллелепипед, купола – полусфера или просто

часть сферы, ограниченная плоскостью, шпили – либо пирамиды, либо конусы, колонны – это цилиндры. Попробуем проследить геометрию в формах собора Девы Марии в Солсбери (Великобритания), построенном в готическом стиле в XIII–XIV веках.

Начнём с того, что собор полностью симметричен (m_2). Это одно из действенных средств организации пространства, так как оно имеет психофизическую базу в симметричности всех органов восприятия человека. Башни по краям и стены рядом с ними так же симметричны (m, m_1, m_3, m_4). Постройка представляет собой несколько пересекающихся прямоугольников, точка пересечения которых увенчана башней.

Здание состоит из двух частей: от основания и до верха капитальной конструкции здания, и от неё до верхушки центральной башни. Эти части по высоте почти равны (n_1, n_2), но вторая часть, с центральной башней всё же немного выше. В пропорциональном соотношении башня собора составляет примерно половину высоты здания, а в пропорциях это равняется 1:2.

Капитальная основа здания делится на 3 равные части (P, P_1, P_2). Первая часть заканчивается на окончании портала (основного входа в храм), вторая делит пополам орнамент, и третья часть заканчивается крышей. Можно сказать, что горизонтальная тяга зрительно делит собор на три части, поэтому создаётся впечатление, что собор трёхэтажный. А все здание целиком можно разделить на 5 равных частей (K, K_1, K_2, K_3, K_4). При этом центральная башня охватывает почти три части, в то время как на само здание приходится две.

Если мы внимательно посмотрим на получившийся анализ, то заметим, что капитальная часть здания имеет в основе модульную сетку. Она состоит из 12-ти равных прямоугольников.

Можно также сделать вывод, что верхняя половина собора за счет своих форм чуть выше, чем нижняя, и благодаря устремлённым вверх башням, центральным и боковым, создается впечатление легкости, воздушности, величественности собора, несмотря на массивный низ.

Геометрические фигуры интересовали наших предков не только потому, что помогали решать практические задачи. Некоторые из фигур имели для людей магическое значение. Так, треугольник считался символом жизни, смерти и возрождения; квадрат – сим-

волом стабильности. Круг – знаком совершенства. Эти фигуры мы может обнаружить, посмотрев на солсберийский собор.

Капитальную основу собора нельзя назвать квадратной, хотя первоначально так кажется, она скорее прямоугольная. Но правильное было бы рассматривать здание, вписанное в окружность. Горизонтальная линия симметрии окружности проходит через, предположительно, второй этаж здания.

Если мысленно взять верхушку вентральной башни (В), опустить от неё линии к боковым башням (А, С), а затем свести их в точку, которую мы получим на основании большого центрального окна (Т), то у нас возникнет ромб (АВСТ). При этом вторая окружность будет практически соприкасаться в точке, где заканчивается ромб (Т). Так же можно заметить пропорциональное соотношение большого ромба (АВСТ) и маленького с верхушками в точках Е и Т. Теперь посмотрим на треугольник (МЕН). Опустив линии от острой части крыши (Е), до боковых стен (М, N), мы увидим, что треугольник будет заканчиваться на линии, где пересеклись ромб и вторая окружность, а именно – в точке Т.

В целом можно сказать, что здание имеет довольно много треугольных форм в облике собора и эти формы имеют свою закономерность, которую можно проследить. Одна из закономерностей выделена на рисунке зелёным цветом. И это было правильным решением архитектора создать собор на основе треугольных форм, ведь в культовой христианской постройке треугольник символизирует Бога в трех ипостасях и, как было сказано выше, в целом означает жизненный цикл, что также имеет большое значение.

Геометрия, положенная в основу зданий, украшает архитектуру, придает им строгость, индивидуальность и красоту. То же самое можно сказать и про собор в Солсбери. Все элементы в нём взаимосвязанны, фасад выстроен на основе геометрических закономерностей, которые на первый взгляд кажутся не явными. Именно эти взаимосвязи делают облик собора таким гармоничным.

Список литературы

1. Очерки теории архитектурной композиции / авт. кол.; АСИА СССР, ИТИАСТ. – М.: ГИЛАСМ, 1960. – 293 с.
2. Радзюкевич А.В., Пальчунов С.Д. Архитектоника для архитекторов // Международный электронный научно-образовательный журнал «АМГТ» [Сетевой ресурс]. – URL: <http://marhi.ru/AMGT/2009/4kvart09/Radzjukevich/Abstract.ph> (дата обращения: 10.11.2021).

Сухих К.А., Пермь

ИССЛЕДОВАНИЕ ФАСАДА МИЛАНСКОГО СОБОРА

Рук. Л.А. Колчанова

Sukhikh K.A., Perm

A STUDY OF THE FACADE OF MILAN CATHEDRAL

Supervisor L.A. Kolchanova

В работе анализируются отношения и пропорциональные системы, лежащие в основе композиционного построения фасада Миланского собора. Здание спроектировано не просто так, весь его образ проработан и подчиняется неким законам и соответствует простым геометрическим формам, которые в итоге создают прекраснейший образ в сочетании с детализацией.

The paper analyses the relationships and proportional systems underlying the compositional construction of the Milan Cathedral facade. The building is designed for a reason; its entire image is worked out and subject to certain laws and follows simple geometric forms, which end up creating a most beautiful image combined with detailing.

Ключевые слова: Миланский собор, фасад, пропорции, отношения, архитектоника, композиция.

Keywords: Milan Cathedral, facade, proportions, relations, architectonics, composition.

Для исследования фасада мы выбрали известный собор, находящийся в Милане и посвященный Рождеству Девы Марии (Италия, XIV в.). Миланский собор – яркий образец архитектуры эпохи «пламенеющей готики». Всей своей колоссальной и торжественной формой он словно воздает хвалу божественному величию. Это один из самых узнаваемых готических храмов в мире.

Если рассматривать фасад собора в общих формах, то можно заметить, что он состоит из двух фигур – треугольник и прямоугольник. Также прослеживается четкая ось симметрии. Если продлить стороны треугольника до пересечения с землей, то образуется треугольник. Две его стороны получаются равными, то есть он равнобедренный, и угол, заключенный между двумя сторонами равен 90 градусов. Таким образом получается, что все здание спроектировано не просто так, а весь его образ проработан

и подчиняется неким законам и соответствует простым формам, которые в итоге создают прекраснейший образ в сочетании с детализацией.

Для того, чтобы здание не казалось слишком монолитным и приземистым, а будто бы взлетало, выглядело легче и воздушнее, архитектор уравновесил образ вертикальными прямыми башенками-пинаклями. Пинакли также расположены симметрично, для поддержания строгости. Их окончание состоит из двух маленьких башенок, что также как будто разбивает массы воздуха над зданием и добавляет большей динамичности и движения всему объему. При всей сложности основных элементов архитектуры рациональность чувствуется постоянно, поскольку она прослеживается всегда с исключительной ясностью.

Здание удерживают не только взаимосвязь линии земли, ее прижатие и вертикальные прямые, а также наличие горизонтальных линий (этажности). Если провести горизонтальные линии до пересечения с большим треугольником, то можно заметить, что все здание в итоге состоит из множества треугольников, которые «поддерживают» друг друга. Если смотреть еще дальше и постараться проследить большую логику, то можно заметить, что весь фасад состоит из некой модульной сетки в виде маленьких треугольников, которые вместе и образуют огромный треугольник и связывают все части здания, а точнее окна, двери, края фасада, двери.

В итоге, мы приходим к тому, что главный фасад собора в Милане состоит из модульной сетки в виде треугольников. Он поддержан взаимосвязью вертикальных и горизонтальных линий. Они связаны между собой не только перпендикулярными, но наклонными линиями.

В целом можно сказать, что для создания образа того или иного фасада всегда стоит продумывать его «конструкцию», на основе которой будут связываться все элементы одного из фасадов здания и в целом всего сооружения.

Список литературы

1. Иконников А.В. Основы архитектурной композиции [Текст]. – М.: Искусство, 1971. – 224 с.

2. Пропорции и масштаб в готической архитектуре. [Электронный ресурс]. Архитектура и проектирование. Справочник. URL: <http://arx.novosibdom.ru/> (дата обращения: 15.10.2021).

РАЗДЕЛ IV. РЕСТАВРАЦИЯ И СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Скиба А.В., Москва

ЗНАЧЕНИЕ ДЕРЕВЯННЫХ УСАДЕБ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В АРХИТЕКТУРНОМ ОБЛИКЕ МОСКВЫ

Рук. В.М. Неделин

Skiba A.V., Moscow

SIGNIFICANCE OF WOODEN ESTATES OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY IN THE ARCHITECTURAL APPEARANCE OF MOSCOW

Supervisor V.M. Nedelin

Исследование посвящено роли городских деревянных усадеб первой половины XIX века в контексте московской историко-культурной среды. Приведен анализ их градостроительного значения как на момент возведения, так и на сегодняшний день в условиях исторически сложившейся вокруг них застройки. Освещены основные проблемы сохранения деревянной жилой массовой застройки первой половины XIX века.

The study is devoted to the role of urban wooden estates of the first half of the 19th century in the context of Moscow historical and cultural environment. An analysis of their urban planning significance both at the time of their erection and at present in the conditions of the historically established development around them is given. The main problems of preservation of massively built-up wooden housing in the first half of the XIXth century are highlighted.

Ключевые слова: Городская деревянная усадьба, московская усадьба первой половины XIX века, городская застройка.

Keywords: Urban wooden estate, Moscow manor of the first half of the 19th century.

Деревянные усадьбы первой половины XIX в. занимают особое место среди всех построек Москвы. Их сохранение способствуету-

ет самоидентификации москвичей как части городского общества со всей его культурой в историческом развитии.

Большая часть приведенных в исследовании памятников относится к послепожарной застройке по типовым проектам, но упомянуты и более ранние особняки начала века, уцелевшие в пожаре 1812 года. Упомянутые в докладе памятники архитектуры расположены в районах Хамовников, Арбата, Басманном и Мещанском. Цель исследования – определить значение московских деревянных усадеб первой половины XIX века в сложившейся на сегодняшний день градостроительной ситуации.

Каждая из сохранившихся городских усадеб уникальна и самобытна. Это связано с тем, что на государственном уровне регламентировались лишь общие пропорции, композиция фасадов и местоположение дома на участке – главным фасадом вдоль улицы. Декор и планировку помещений заказчик был волен выбирать, исходя из собственных предпочтений. В основе конструкции усадьбы обычно лежал сруб, но так как срубное жилище не вписывалось в городскую застройку, был издан приказ, обязывающий домовладельцев отделять стены фасадов под каменные – гладкие тесовые доски или штукатурка.

Деревянная застройка определяла внешний облик московских улиц вплоть до середины XIX века. Москвичи строили свои дома из дерева не столько из-за дешевизны материала, сколько из традиционного убеждения в том, что жить в деревянном доме полезнее для здоровья, чем в каменном.

Именно с деревом связана история восстановления жилого фонда Москвы после 1812 г. Комиссией для строений в Москве были разработаны проекты типовых домов. На ряде фасадов нашел отражение ампириный декор – ордер и гипсовые, обычно тоже по типовым проектам, рельефы.

В послепожарной Москве деревянные одно- и двухэтажные особняки служили общим фоном для градостроительных акцентов. В то же время, мезонины или просто фронтоны создавали спокойный, размеренный ритм жилой застройки. В настоящее время большая часть особняков первой половины XIX века обстроена доходными домами конца XIX – начала XX вв. и высотной застройкой советского времени. Деревянные усадебные дома уже не воспринимаются в контексте окружающего ландшафта

так, как они воспринимались на момент их постройки. Сегодня они воспринимаются скорее, как декоративное вкрапление в более позднюю застройку.

Помимо «загрязнения» окружающей исторической застройки, особнякам первой половины XIX века присущи те же проблемы, что и другим сооружениям из дерева, но при правильной заготовке древесины и условиях эксплуатации можно избежать разрушения деревянных элементов здания.

Важной проблемой сохранения исследуемого типа архитектурного наследия является приспособление, т.к. сама по себе постройка памятника на охрану без его дальнейшего использования приводит в итоге к разрушению. Наиболее предпочтительное с точки зрения сохранения памятника музейное приспособление, но допустимо и использование деревянных усадеб в качестве других типов общественных зданий, при условии, что собственник или арендатор выполняет условия охранного обязательства.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что сохранившиеся деревянные усадьбы Москвы представляют собой уникальные памятники и играют важную роль в создании образа исторического центра, несмотря на то, что в контексте сложившейся застройки воспринимаются иначе, чем на момент возведения. Приведенные в работе памятники архитектуры и типологически подобные им, как и любые другие, непременно должны эксплуатироваться.

Сохранение старинных усадеб в застройке способствует определению горожанами себя в связи с историческим развитием общества и осознанию ценности наследия прошлого.

Список литературы

1. Байер В.Е. Строительный материалы: Учебник – М.: Архитектура-С, 2004.
2. Коряковская Н. Допожарный классицизм // <https://archi.ru/>: русскоязычный интернет-журнал об архитектуре. URL: <https://archi.ru/russia/86287/dopozharnyi-klassicism> (дата обращения: 16. 10. 2021).
3. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ; в ред. от 22.08.2004 // Собрание законодательства РФ. – 2002. – № 26. – Ст. 2519.

4. Ох А.В., Фехнер М. В. Новые исследования по деревянным жилым домам начала XIX века в Москве // Архитектурное наследие: сборник статей. – Академия архитектуры СССР, Институт истории и теории архитектуры; под общ. ред. П. Максимова, А. Прибытковой, А. Чинякова. – Москва, 1955. – Вып. 5. – С. 115–140.

5. Проблемы реставрации деревянных строений и конструкций. Круглый стол // Московское наследие: журнал. – Москва: Комитет по культурному наследию г. Москвы, 2017. – Вып. 49. – С. 14–18.

6. Пруцын О.И. Архитектурно-историческая среда: учеб. для студентов вузов по специальности 052900 «Реставрация» и направлению подгот. бакалавров 530300 «Реставрация». – М.: Институт искусства реставрации, 2004.

7. Смирнов Т.И. Московское деревянное: два взгляда на одно явление // Московское наследие: журнал. – Москва: Комитет по культурному наследию г. Москвы, 2017. – Вып. 49. – С. 44–47.

8. Черепанов А. Каталог деревянных строений // Московское наследие: журнал. – Москва: Комитет по культурному наследию г. Москвы, 2017. – Вып. 49. – С. 33–39.

Шестаков Г.Д., Екатеринбург

**РЕВИТАЛИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ.
ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ЕКАТЕРИНБУРГА**

Shestakov G.D., Ekaterinburg

**REVITALISATION OF ARCHITECTURAL HERITAGE.
THE HISTORIC CENTER OF EKATERINBURG**

В статье анализируется возможность применения семантического исследовательского подхода к актуализации архитектурного наследия на примере изучения архитектуры исторического центра Екатеринбурга. На основании семиотического исследования формируется новый взгляд на взаимоотношение современного города с архитектурным наследием.

The article analyses the possibility of applying semantic research approach to the actualization of architectural heritage by studying the architecture of the historic centre of Yekaterinburg. On the basis of semiotic research, a new perspective on the relationship between the modern city and the architectural heritage is formed.

Ключевые слова: семантика, актуализация, реновация, реконструкция, реставрация, объект культурного наследия, семантическая модель, архитектурное наследие, текст, город Екатеринбург.

Keywords: semantics, actualisation, renovation, reconstruction, restoration, cultural heritage object, semantic model, architectural heritage, text, city of Yekaterinburg.

Задача охраны и освоения культурного наследия входит в число приоритетных задач государственной политики всех культурно развитых стран. На государственном уровне создаются и поддерживаются музеи, библиотеки, архивы, финансируются частные проекты, направленные на сохранение и транслирование культурного наследия. Таким образом, ценности и смыслы прошлого и все то, что оставлено нам прошлыми поколениями, коннотивно включено в новую культуру. И уже в новой культуре путем переосмысления, трансформирования рождается что-то новое, значимое, но сугубо национальное и уникальное.

По данным министерства культуры Российской Федерации на 2020 год, на территории России находится 140 тысяч объектов культурного наследия (ОКН), но еще 5 лет назад, было зарегистрировано 170 тысяч. Таким образом, актуальность проблемы сохранения ОКН с каждым годом только возрастает.

В статье предлагается подход к актуализации архитектурного наследия путем формирования семантической модели, значения которой задействуют потенциалы формообразующих значений культурно исторической основы города, что позволит создать матричную структуру, сообразно соединяющую в структуру модуля функцию и культурно исторический бэкграунд.

В начале становления любого города присутствует уникальная семантическая модель, образующаяся на стыке времени и пространства в момент семантической концептуализации – зарождения города. Эта модель интегрируется в основу изначального территориального зонирования, а также имеет непосредственное влияние на дальнейшее формирование города. Основой города является коммуникативный каркас – главные градостроительные оси, подчиняясь которым выстраивается бытийная ткань города. В момент зарождения города формируется несколько функциональных фреймов – кодовых семантических структур: коммуни-

кационная, масштабная и качественная, взаимосвязь которых, формирует уникальный код города – материально-пространственную структуру среды.

В основе формирования Екатеринбурга – города – завода – крепости, находится исторически актуальная в 18 веке идея регулярной структуры города. Географическим и одновременно символическим центром формирования Екатеринбурга является пресечение заводской плотины с рекой Исеть текущей с севера на юг, которые пересекаясь образуют крест. Крест – как элемент композиционно – структурного каркаса, является парадигмой сочетая в себе как способность фиксировать, так и бесконечно расширять пространство, а также несет в себе глубокий сакральный смысл. Именно взгляд с этого ракурса дает наиболее полное понимание причин дальнейшего формирования регулярной структуры города.

В процессе формирования Екатеринбурга, постепенно усложняется разрастается и уплотняется структура генерального плана, добавляется более свободный и естественный вектор развития, но вместе с тем появляется более сложная многослойная структура, своего рода бытийный алиасинг, как в плане градостроительного пути, так и в плане семантического содержания.

Крестообразное расположение двух главных осей города сформировало пространственное деление города на верх (север) – низ (юг), лево (запад)- право (восток). Символичность этих направлений сформировала формально – функциональное зонирование пространства городской среды, так на севере находились школа, богадельня, жилье, на юге – заводские постройки, фабрики, производственные мастерские, на восточном берегу располагался собор святой Екатерины – «Церковная сторона», на западном – торговые учреждения, «торговая сторона».

В результате совокупности определенных групп символических элементов коммуникационная структура города несет на себе бэкграунд не только специфики временного промежутка, но и многочисленные знаки первообразного архетипичного построения городского пространства. Екатеринбург к 1920 году становится столицей Урала, в этот момент формируются новые семантические конструкты, которые выражаются через конкретные элементы пространственно-временной среды, и активно влияют на создание новой планировочной реальности города. Из развития градострои-

тельного плана города (рис 2.) ясно видно качественно-функциональные соотношения разного рода архитектурных структур социокультурного, и градостроительно- архитектурного слоя с требованиями нового времени. Элементы составляющие знаковые слои каждой из структур в процессе их комбинирования сформировали новый семантический образ городского пространства.

Таким образом, в ходе развития города происходит трансформация – переход от архетипичной регулярной структуры к динамической, доминирующей осью которой, является ось реки Исеть, которая формирует новую характерную индивидуальность Екатеринбурга.

Рассматриваемая в статье центральная историческая часть Екатеринбурга является собирательным образом современного города в целом, поскольку это пространство претерпело наименьшее количество физических и семантических изменений. Как уже было сказано река Исеть – важнейшая топографическая, природная, коммуникативная и вместе с тем символичная ось города, символизирующая постоянное течение и динамику, диалог прошлого и настоящего. Несмотря на это сегодня в современном Екатеринбурге на социально-коммуникативном уровне топографическое расположение объектов-маркеров относительно оси реки никак не используется. Одной из причин тому является неоднородное развитие набережной в «активных» границах города, разбивка реки автомагистралями на сегменты, как результат отсутствие единой коммуникации вдоль набережной.

Исторический центр современного Екатеринбурга, в результате наложения множества культурных, социальных исторических факторов, является своего рода архитектурной многослойной системой кодовой информации. Таким образом каждый характерный временной промежуток, как и соответствующий этому временному отрезку архитектурный стиль следует рассматривать как следствие временного периода, имеющего свои политические, экономические, социальные факторы, каждый из которых имеет свое влияние, и в совокупности выстраивается в одну систематизированную знаковую модель.

Таким образом, Екатеринбург еще в момент своего зарождения, формирования исторического центра города сформировал семантически обоснованную структуру, которая обуславливает

своего рода модель с ясной семантической риторикой, основа которой может применяться проективно для актуализации исторического наследия города.

То как будет развиваться самый компактный мегаполис нашей страны во многом определяет подход к использованию архитектурного исторического наследия. Реновация-Реконструкция-Реставрация? Для осознанного выбора необходимо иметь универсальный механизм семантических параметров, который бы определял их методы взаимодействия, в рамках 73 Федерального закона.

Список литературы

1. Европейская хартия по охране архитектурного наследия (Страсбург, 1975) [Электронный ресурс]. URL: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2015/08/27/Хартия_ЕС_1975.pdf (дата обращения: 05.11.2021).

2. Шухободский А.Б. Необходимость музеефикации движимых предметов искусства, связанных с памятниками истории и культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 8 (14): в 4 ч. Ч. III. – С. 218–221.

3. Галкова О.В. Культурное наследие: структура и содержание понятия // Научно образовательный журнал Волгоградского ГПУ «Грани познания». 2011. № 4(9). С. 110–114.

4. Конева Е.В. Генезис архитектурно-пространственной среды города Екатеринбурга: смысл, образ, форма [Электронный ресурс] /Е.В. Конева // Архитектон: известия вузов. – 2006. – №4(16). – URL: http://archvuz.ru/2006_4/1 (дата обращения: 10.11.2021).

5. Курьянова Т.С. Культурное наследие: смысловое поле и практика // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 12–18.

6. Раевский, А.А. Семантика архитектурного стиля: дисс. канд. арх.: 18.00.01. – Екатеринбург, 2002. – 209 с.

7. Воронин Н.Н. «Архитектурный памятник как исторический источник» / Н.Н. Воронин. – М., 1954.

8. Гендель Э.М. Инженерные работы по реставрации памятников архитектуры: учеб. пособ. / Э. М. Гендель. – М.: Стройиздат, 1980.

9. Михайловский Е.В. Реставрация памятников архитектуры. Развитие теоретических концепций. – М.: Стройиздат, 1971.

10. Барабанов А.А. Семиотические основы художественного языка архитектуры в сб. «Человек и город: Пространство, формы, смысл.» Материалы Конгресса Международной Ассоциации Семиотики Пространства в Санкт-Петербурге. В 2-х т. Т. 1. – Екатеринбург: Архитектон, 1998. – С. 107.

11. Гинзбург М.Я. Конструктивизм в архитектуре Современная архитектура, 1928. №5.

12. Екатеринбург: История города в архитектуре (А.А. Стариков, В.Е. Звагельская, Л.И. Токменинова, Е.В. Черняк; Под общ. ред. А. А. Старикова). – Екатеринбург: Сократ, 1998. – 239 с. ил., фото; Прил.: Екатеринбург. Каталог памятников архитектуры. К 275-летию города Екатеринбурга.

13. Renier A. La relation de l'acteur social avec l'espace de la cite // «Человек и город: пространство, формы, смысл». В 2-х т. Материалы Международного конгресса Международной ассоциации семиотики пространства. Санкт-Петербург, т. II, Санкт-Петербург, Женева, Салоники, Екатеринбург, 1998.

Коробейникова О.А., Пермь

**РЕСТАВРАЦИЯ И ИССЛЕДОВАНИЕ КАРТИНЫ «СЦЕНА ОХОТЫ»
НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.С. ПУШКИНА
В МОСКВЕ**

Korobeinikova O.A., Perm

**RESTORATION AND STUDY OF THE PAINTING «HUNTING SCENE»
BY AN UNKNOWN ARTIST OF THE SECOND HALF OF THE 19TH
CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE PUSHKIN STATE
MUSEUM IN MOSCOW**

Пейзаж со сценой охоты второй половины XIX века из собрания Государственного музея А.С. Пушкина в Москве реставрировался на месте хранения. Главными трудностями были: дублирование картины на новый холст, удаление кракелюра и поздних записей, восполнение утрат.

Landscape with hunting scene from the second half of the 19th century from the collection of the Pushkin State Literary Museum in Moscow was restored at the place of storage. The main difficulties were: duplicating the painting on a new canvas, removing the craquelure and late records, and making up for the losses.

Ключевые слова: пейзаж со сценой охоты, дублирование холста, расчистка красочного слоя, кракелюр.

Keywords: landscape with hunting scene, duplication of the canvas, peeling of the paint layer, craquelure.

Жанр пейзажа со сценой охоты получил распространение в Западной Европе начиная с XVII века и продолжает существовать до сих пор. С течением времени в пейзажах со сценами охоты менялось пространственное решение, задачи воздушной перспективы, композиционный строй пейзажей. Рассматривая аналоги, мы можем видеть схожее построение планов и пространственного решения.

Картинами с изображением сцен охоты украшали интерьеры усадебных домов, охотничьи домики. Они приобретались у русских и европейских художников. В некоторых документальных источниках описывают интерьеры русских имений. К примеру, усадьба Шереметьевых. Анализ описи показывает, что здесь, как и в других частных усадебных коллекциях второй половины XVIII века, помимо царских портретов и изображений владельцев, присутствуют картины разнообразных жанров. Это марины, мифологические изображения и в данном случае, что объяснялось назначением усадьбы, – композиции с охотничьими сценами, натюрморты с битой дичью и портреты в охотничьих костюмах. Картинки, изображающие комедиантов, дополняют этот забавный живописный ряд охотничьего увеселительного дома. Сцены охоты были популярны в разных странах в Голландии, Англии, России и других странах.

Картина неизвестного художника поступила на реставрацию из Государственного музея А.С. Пушкина, являясь новым приобретением этого музея; история его бытования неизвестна. Датировка подтверждена химическим анализом пигментов и грунта (пигменты: изумрудная зелень 1859 годом, хромовая зелень 1862, кобальт фиолетовый 1859 года) (грунт двухслойный, наполнитель свинцовые белила).

Подрамник утрачен в процессе бытования, кромки отсутствовали. Картина ранее была сдублирована на воско-смоляную мастику. Оборот дублировочного холста покрыт толстым слоем воска. Связь с авторским холстом слабая, края отставали, это послужило основанием для раздублировки картины. Поверхность покрыта сетью кракелюра красочного и грунтового слоя в центре был излом красочного слоя и грунта.

Была поставлена задача поиска методики расчистки оборота от воско-смоляной мастики. Сложность задачи состояла в том,

чтобы освободить структуру и поверхность холста от воска для последующей дублировки картины классическим методом на животный клей.

Прежде провели местное укрепление красочного слоя и грунта 4% осетровым клеем; самый разрушенный участок в центре картины был заклеен папиросной бумагой. Далее, одним листом папиросной бумаги заклеена поверхность всей картины.

Следующим этапом было раздублирование картины, мы постепенно скатали дублировочный холст в рулон, так как связь между дублировочным и авторским слоями была очень ослаблена.

После на обороте авторского холста обнаружили четыре вставки из белого и охристого реставрационного грунта. Поверхность вокруг вставок расчищена, затем заклеена 4% осетровым клеем с медом 1:1, папиросной бумагой.

Далее картина закреплена на раздвижном реставрационном подрамнике с помощью полей из бумаги «крафт».

После этого мы смогли приступить к удалению воско-смоляной массы. Выбранный метод делился на два этапа: 1) Расчистка механическим путем при помощи скальпеля, 2) На втором этапе размягчение воскового слоя компрессами из ткани, пропитанной бензином; затем компрессы заменены на фильтровальную бумагу, успешно впитавшую в себя воско-смоляную массу.

После расчистки оборота, при исследовании красочного слоя в УФ-лучах на местах двух вставок подтвердились записи. Было принято решение убрать грунтовку из двух крупных вставок предыдущей реставрации и заменить вставками холста идентичного авторскому. Также проведены исследования в ИК-лучах; авторского рисунка и правок не обнаружено.

Затем продолжили работу с укреплением красочного слоя с оборота на 4% осетровый клей с медом, 1:1 к весу сухого клея с добавкой пинена 10ч. клея и 1 ч. пинена по методике ГосНИИР.

Так как примененным способом кракелюр не уложился до конца, метод был заменен. Были поставлены пробы для укладки кракелюра с использованием лаванды. Раствор лаванды наносился кистью по линиям кракелюра, затем покрывался 4% осетровым клеем, накладывалась проклеенная папиросная бумага, проглаживалась по линиям кракелюра горячим и холодным утюгом. По-

верхность отпрессовывалась мешочками с песком. Отпрессовав всю поверхность картины, удалось выровнять сеть кракелюра.

После воздействия теплым утюгом остатки воско-смоляной массы снова появились на поверхности нитей холста. Потребовалась повторная расчистка оборота картины от остатков восковой мастики, при помощи компрессов с бензином и оттяжкой на фильтровальную бумагу. Далее была произведена расчистка механическим путем. Этот прием оказался оправданным, воск был настолько удален, что на поверхности авторского холста удалось создать равномерную пленку осетрового клея.

Затем мы приступили к подготовке дублировочного холста. Склейка двух холстов на мраморном столе прошла успешно. Далее сделана отпрессовка сдублированной картины под мраморной плитой. Сделана натяжка на новый экспозиционный подрамник, подведение грунта (4% ПВС с мелом) в места утрат красочного слоя, уточнение реставрационного грунта. Произведено удаление поверхностных загрязнений красочного слоя (4 ч. пинена, 5 ч. воды, 1 ч. спирта).

В процессе работы с картиной разложилась лаковая пленка, стала матовой, мутной. Была проведена регенерация лака парами спирта методом Петтенкофера, время воздействия парами спирта составляла 5–6 минут.

После картина покрыта лаком состав даммарный лак + пинен, соотношение 1:1.

Тонировки утрат красочного слоя на картине масляными красками, из которых предварительно удален излишек масла.

Выполнена реконструкция ног лошади, отсутствие фрагментов нарушало ритм движения, после тонировки восстановилось ощущение движение кавалькады охотников. Наибольшие утраты красочного слоя были на изображении неба, они тщательно затонированы. Сложность работы заключалась в удалении воско-смоляной массы, в удалении жесткого кракелюра красочного слоя и грунта, в восполнении утрат.

Реставрация пейзажа «Сцена охоты» произведена реставратором О.А Коробейниковой, Она проходила под руководством Е.Ю. Ивановой в Государственном музее А.С. Пушкина в Москве.

Симанова Е.А., Сторожев И.И., Волкова А.Р., Пермь

РЕСТАВРАЦИЯ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ КАМЕННО-ЦЕМЕНТНОЙ СМЕСИ «ДЕТИ С ЗАЙЦЕМ»

Simanova E.A., Storozhev I.I., Volkova A.R., Perm

RESTORATION OF A STONE-CEMENT PARK SCULPTURE «CHILDREN WITH A HARE»

В статье рассказывается о реставрационном опыте кафедры скульптуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова. Парковая скульптура эпохи соцреализма (1960-е гг.) «Дети с зайцем», находящаяся в Пермском зоопарке, была отреставрирована преподавателями и студентами кафедры. При осмотре обнаружилось много повреждений и утрат. Реставрация проводилась с помощью современных материалов из эпоксидных смол с различными дополнительными компонентами.

The article describes the restoration experience of Ilya Glazunov's Department of Sculpture at the Ural Branch of the Russian Academy of Arts and Sciences. The park sculpture from the era of Socialist Realism (1960s) «Children with a Hare», located in Perm Zoo, was restored by teachers and students of the department. Examination revealed much damage and loss. The restoration was carried out using modern epoxy resin materials with various additional components.

Ключевые слова: реставрация скульптуры, парковая каменно-цементная скульптура, соцреализм.

Keywords: restoration of sculpture, park stone and cement sculpture, socialist realism.

В мае 2021 года Уральский филиал РАЖВиЗ Ильи Глазунова получил заказ на реставрацию скульптуры, которая находилась на территории Пермского зоопарка. Скульптура была выполнена примерно в 60-е годы XX века. Она представляет собой яркий пример парковой скульптуры соцреализма. Скульптура «Дети с зайцем» была выполнена из смеси цемента и мраморной крошки.

Кафедра скульптуры взялась за выполнение этого заказа, чтобы получить определенный опыт реставрационных работ, тем

более что на 2 и 3 курсах отделения скульптуры есть предмет «Реставрация скульптуры».

В первый раз знакомство со скульптурой «Дети с зайцем» состоялось осенью 2020 года непосредственно на месте ее расположения. Скульптура была установлена на небольшом каменном постаменте. Она находилась в плачевном состоянии, были обнаружены следующие утраты: у одной фигуры была сломана рука в районе плеча и запястья, у другой не хватало пальцев на ноге. Также было разрушено основание, на котором сидели дети.

Весной 2021 года скульптуру привезли во двор академии. Мы разместили ее на ровной площадке, соорудили навес. При демонстрации скульптуры в зоопарке выяснилось, что она состояла из двух частей, фигуры мальчика и фигуры девочки с зайцем. Каждая часть была цельнолитой из смеси цемента с каменной крошкой, внутри – каркас из толстой металлической проволоки. Скульптура была покрыта несколькими слоями краски. Самый первый «родной» слой был серебристый. В советские времена очень часто использовалась такая краска для покрытия памятников, изготовленных из цемента.

Чтобы провести качественную реставрацию, нам необходимо было снять все эти слои краски. Этот процесс занял у нас более двух недель. В расчистке участвовали студенты 2 и 3 курсов отделения скульптуры и преподаватели кафедры скульптуры. При расчистке мы использовали специальные химические средства для снятия краски, а также применяли газовые горелки. С помощью ножичков и стеков снимали слои краски до основания. Затем мы тщательно протирали всю поверхность скульптуры тканью, смоченной в ацетоне, чтобы обезжирить ее. В процессе снятия слоев краски обнаружились дополнительные повреждения скульптуры. После расчистки выяснилось, что она была ранее реставрирована из недолговечного материала и некоторые детали, например, рука девочки, которая держит ухо зайца, были сделаны неправильно и, к тому же все пальцы этой руки отпали. Уточним, что при первом знакомстве со скульптурой нас очень удивило, что девочка как-то странно держит зайца за ухо. Но после расчистки выяснилось, что изначально было сделано не так. Первые фаланги пальцев руки девочки были направлены вверх, как будто она просто придерживает ухо зайца, а не

зажимает его в кулаке. Мы решили реконструировать кисть в первоначальном положении, для этого в основании каждого пальца были просверлены отверстия и вмонтированы саморезы. На этот каркас была нанесена шпаклевка из смеси эпоксидной смолы и кальцита, из которой были вылеплены пальчики. Дело в том, что реставрировать из материала, из которого была сделана скульптура, невозможно, так как этот материал недолговечен. Тем более, что такие мелкие детали как пальцы разрушатся быстро. Поэтому нами было принято решение выполнить реставрацию более современными и более надежными материалами. Все эти материалы состоят из эпоксидных смол с различными дополнительными компонентами.

Определенная сложность была в реставрации руки мальчика в районе плеча, она держалась только на деформированном каркасе, в результате поставить руку на место, то есть соединить две части, было невозможно. Поэтому каркас разрезали и после соединения частей рук сварили. Для более надежного укрепления этой детали было просверлено отверстие сквозь плечо в туловище и вставлен толстый анкер с эпоксидным клеем.

После восстановления всех повреждений скульптура была покрыта грунтовкой, а затем специальным составом на основе эпоксидной смолы с добавлением колера. При монтаже скульптуры на месте были использованы дополнительные системы крепления в виде металлических стержней.

В начале июня 2021 года отреставрированная скульптура «Дети с зайцем» была установлена в зоопарке на тот же постамент недалеко от главного входа.

У студентов отделения скульптуры и преподавателей кафедры это был первый опыт реставрации каменно-цементной скульптуры с использованием современных материалов на основе эпоксидной смолы.

Скульптура «Дети с зайцем» обрела новую жизнь. Мы очень надеемся, что она долгое время сохранит свою целостность и будет радовать всех посетителей Пермского зоопарка.

Кафедра скульптуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова выражает особую благодарность сотруднику кафедры Денису Юрьевичу Корбалеву за большую часть реставрационных работ.

Воротникова А.Г., Пермь

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рук. В.В. Балюк

Vorotnikova A.G., Perm

RECONSTRUCTION OF JEWELRY FROM LITERARY WORKS

Supervisor V.V. Balyuk

В русской и зарубежной литературе можно найти немало примеров, когда ювелирное украшение является ключевым предметом во всей истории повествования. Писатели разных эпох вдохновлялись произведениями из драгоценных камней и металлов, подробно описывали изделия, наделяли их символическим значением в сюжете повествования и жизни своих персонажей.

One can find many examples in Russian and foreign literature where jewellery is a key subject in the entire narrative story. Writers of different eras have been inspired by works of precious stones and metals, describing the pieces in detail and endowing them with symbolic meaning in the storyline of the narrative and the lives of their characters.

Ключевые слова: ювелирные изделия, художественная литература, моделирование, «Берилловая диадема», «Гранатовый браслет», «Барышня-крестьянка».

Keyword: jewellery, fiction, modelling, «The Beryl Diadem», «The Pomegranate Bracelet», «The Peasant Lady».

Тема взаимовлияния двух видов искусств всегда актуальна. Возможность изучить взаимосвязь классической литературы и ювелирного дела позволяет укрепить междисциплинарные связи по таким предметам как: литература, история, история ювелирного искусства, материаловедение, технология изготовления металлических ювелирных и художественных изделий, основы композиции и дизайна, основы цветоведения. Синтез предметов дает возможность будущим ювелирам расширить кругозор, повысить эрудированность, открыть новые горизонты для профессиональной и творческой деятельности.

Ювелирные украшения послужили поводом для написания множества произведений художественной литературы. Мы разбе-

рем несколько наиболее известных повестей и рассказов, занимающих значительное место в мировой литературе.

Рассказ Артура Конан-Дойла «Берилловая диадема» (1892) входит в знаменитую серию детективов «Приключения Шерлока Холмса». Сюжет состоит в том, что у банкира пытаются похитить оставленную в залог диадему и отламывают один зубец. Его находит детектив Шерлок Холмс, который выясняет, что похищение организовал мошенник, соблаздивший племянницу банкира. Вот как описывает автор диадему: «...на мягком розовом бархате красовалось великолепнейшее произведение ювелирного искусства...в диадеме тридцать девять крупных бериллов...Ценность золотой оправы не поддается исчислению. Самая минимальная ее стоимость вдвое выше нужной мне суммы...» [2].

Данный рассказ написан в конце XIX века, в это время в мире искусства господствовал стиль «модерн» (фр. *modern* – «новый»). Он быстро проник в сферу ювелирной деятельности. В ювелирных украшениях этот стиль проявился в плавной текучести асимметричных форм с изысканными, кручеными очертаниями, в прихотливой изощренности композиционных построений. В украшениях выбор камней определялся не их стоимостью, а декоративными качествами и цветом. Бериллы – это недорогие камни, относятся к IV порядку группы ювелирных камней [1].

Диадема – представляет собой разновидность короны в виде венца, замыкающегося в кольцо [3]. «Скажите, кроме отломанного зубца, были какие-нибудь еще повреждения на диадеме? – Она была погнута» [2]. Из этой фразы, приведенной в рассказе, мы понимаем, что золото – очень мягкий металл и чем его больше в сплаве, тем сплав мягче. Самым высокопробным золотым сплавом является ювелирное золото 958 пробы. Оно имеет натуральный, яркий, желтый блеск.

Берилл – минерал, имеющий множество разновидностей, которые различаются по цвету. Существует шесть видов берилла: аквамарин, изумруд, гошенит, гелиодор и морганит. В рассказе Кона Дойла говорится, что «в мире больше нет таких бериллов, и, если потеряется хоть один, возместить его будет нечем» [2]. К чрезвычайно редкой разновидности этого минерала относится морганит, цвет которого состоит сложных розовых оттенков. Мы

можем предположить, что в диадеме из рассказа было 39 крупных розовых или красных бериллов.

Исследователями творчества А. Конан Дойла высказывалось предположение что, для этого рассказа он не случайно выбрал камень «берилл», в котором зашифровал имя принца Уэльского (впоследствии короля Альберта Эдуарда VII). Автор не называет имя человека, заложившего диадему, но упоминает, что его имя было «известно во всем мире». Правление принца соответствует времени, описываемому в рассказе. Возможно, тем самым Конан-Дойл хотел намекнуть читателям на то, что принц был транжирой, поскольку заложил очень дорогую вещь.

Следя тексту рассказа, попытаемся реконструировать вид диадемы. Она могла выглядеть примерно так: в отломанном зубчике находилось три берилла, расположенные в виде треугольника. В центральной части диадемы мог находиться зубчик, который был больше всех остальных, либо в нём было четыре берилла. Под зубчиками, возможно, располагались изящные переплетения из золота со множественными вставками-камнями, либо с камнями-подвесками, поскольку для диадем характерны такие элементы. Камни могли быть обработаны огранкой типа «маркиз» или «груша». Вручную такое ценное изделие выполнить не просто, такие украшения обычно создаются методом литья. Но ручная работа всегда ценилась дороже, поскольку изделие, выполненное в едином экземпляре, было оригинальным и неповторимым.

Повесть Александра Ивановича Куприна «Гранатовый браслет» (1910) основана на реальных событиях. Произведение занимает важное место в творчестве писателя и в русской литературе.

Тема безответной любви – одна из важных в этом произведении. Автор повествует нам о бедном чиновнике, который влюбился в замужнюю княгиню В.Н. Шеину. Он семь лет писал ей письма, затем отправил дорогой подарок и не получив ответа застрелился. Княгиня поняла, что «любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо неё».

Подарком главного героя был браслет – семейная реликвия. «Он был золотой, низкопробный, очень толстый, но дутый и с наружной стороны весь сплошь покрытый небольшими старинными, плохо отшлифованными гранатами. Но зато посредине брас-

лета возвышались, окружая какой-то странный маленький зелёный камешек, пять прекрасных гранатов-кабошонов, каждый величиной с горошину» [4].

Браслет символизировал искреннюю любовь и верность главной героине, любовь, которая закончилась трагически. Гранатовый браслет представлял собой обруч из низкопробного золота, сплошь усыпанный плохо отшлифованными гранатами, с редким зелёным мелким гранатом посередине и пятью большими гранатами-кабошонами.

Огранённые камни по своему виду и названию действительно напоминают зёрна граната. А желтоватый металл, проглядывающий среди них, имеет схожесть с прожилками граната. Геометрическая форма зёрен граната напоминает огранёнными камни типа «груша».

Подаренный княгине браслет был переделан из серебряной основы на новую золотую. «Все камни были с точностью перенесены сюда, и Вы можете быть уверены, что до Вас никто ещё этого браслета не надевал» [4]. Низкопробность золота и плохо отшлифованные камни, потёртые от старости, говорят о том, что главный герой был беден, у него не было денег заново заказать шлифовку и полировку камней у ювелира.

В начале рассказа фигурируют и другие украшения. Это подаренные мужем главной героине серьги из грушевидных жемчужин и подарок сестры – записная книжка в переплёте. «На старом синем бархате вился тускло-золотой филигранный узор редкой сложности, тонкости и красоты...Книжка был прикреплена к золотой цепочке, листики в середине были заменены таблетками из слоновой кости» [4].

История, рассказанная в повести, случилась с родственницей первой супруги Куприна. Настоящий браслет находится в Пушкинском доме в Санкт-Петербурге [8]. И выглядит он не совсем так, как описан в книге. Он выполнен из серебра с позолотой, действительно сплошь усыпан гранатами, но зелёного цвета и в центре браслета отсутствуют пять больших кабошонов. В изделии используется метод закрепки камней – «паве», с англ. «усеивать».

Повесть Александра Сергеевича Пушкина «Барышня-крестьянка» входит в цикл «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» (1830). Главные темы этого произведения – любовь и об-

ман, положение крестьян и представителей высшего сословия. Давняя неприязнь двух помещиков становится на пути общения их детей. Желая поближе познакомиться с возлюбленным, главная героиня представляется простой крестьянкой, и влюбляет в себя юношу. «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях, и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нему с ума» [7]. Речь идет о «роковом» черном кольце с черепом, которое носил молодой барин. Он хотел произвести впечатление человека меланхоличного и разочарованного в жизни, и «мрачный» перстень поддерживал его образ. Игра на публику удавалась – барышни сходили по нему с ума. Действительно, оригинальный аксессуар может выделить владельца из толпы и вызвать интерес окружающих.

В 1820–1840 годах романтический стиль, опирающийся на стили эпох Средневековья и Возрождения, расцвел в литературе и изобразительном искусстве. Вскоре он проник и в сферу моды и дизайна. Ювелирные изделия позаимствовали из этого стиля стрелы и луки, щиты и геральдические фигуры. Пришли в моду браслеты и подвески с элементами готики.

Исходя из этого, мы можем предположить, что кольцо, скорее всего, могло быть выполнено в готическом стиле, которому присущи темные цвета. Оно могло быть из серебра с оксидированием (оксидную плёнку на поверхности изделия в результате окислительно-восстановительной реакции, используют для получения защитного и декоративного эффекта). Из-за оксидной плёнки металл темнеет, но темнеет неравномерно, так в углублениях получаются почти черные места. Глазницы черепа могли быть инкрустированы бриллиантами круглой огранки. Перстень отличается от кольца своей массивностью. В давние времена он подчеркивал социальный статус владельца. Большой перстень с камнем является одним из традиционно мужских ювелирных украшений. Сложновыпняемое массивное изделие можно изготовить методом литья. В ювелирном деле почти все изделия можно изготовить этим методом, в настоящее время в основном используется только он. Литьё по выплавляемым моделям – это наиболее производительный способ тиражирования ювелирных изделий.

С помощью литья получают как отдельные детали ювелирных изделий, так и цельные изделия.

Перстень в повести «Барышня-крестьянка» показывает, как тематическое ювелирное изделие может повлиять на впечатление о человеке, такая, казалось бы, незаметная деталь становится важной для раскрытия образа персонажа.

Многие писатели в своих произведениях обращали внимание на детали и мелочи, через них они старались привнести дополнительный смысл в произведение, подкрепить его конкретными «живыми» моментами, к которым можно отнести и ювелирные украшения. На основе текстов рассказов и повестей нами были выдвинуты предположения, как могли выглядеть и в какой технике могли быть изготовлены ювелирные изделия, была проведена попытка смоделировать их. Это помогло расширить познание не только в сфере ювелирного искусства, но и литературы и истории.

Список литературы

1. Классификация ювелирных и ювелирно-поделочных камней по Е.А. Киевленко. URL: https://lavrovit.ru/?page_id=5409 (дата обращения: 05.11. 2021).
2. Конан Дойл А. «Берилловая диадема». Серия «Приключения Шерлока Холмса». Электронное издание. URL: https://librebook.me/the_adventures_of_sherlock_holmes/vol11/1 (дата обращения: 05.11. 2021).
3. Корона, тиара и диадема. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3604374> (дата обращения: 10.11. 2021).
4. Куприн А.И. Гранатовый браслет. Электронное издание. URL: <https://ilibrary.ru/text/1022/p.5/index.html> (дата обращения: 08.10.2021).
5. Марченков В. И. Ювелирное дело: Практик. пособие. 3-е изд., перераб и доп. – М.: Высш. шк, 1992. – 256 с.: ил.
6. Никифоров Б.Т., Чернова В.В. Ювелирное искусство. – Ростов н/д: Феникс. 2006. – 249 с.: ил.
7. Пушкин А.С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. Барышня-крестьянка. Электронное издание. <https://ilibrary.ru/text/89/p.6/index.html> (дата обращения 07.10.2021).
8. Пушкинский дом. «История одного экспоната». URL: http://pushkinskiydom.ru/wp-content/uploads/2018/02/2016_Granatovyj-braslet_reliz.pdf (дата обращения 07.10.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И РУКОВОДИТЕЛЯХ

1. **Байбородова Татьяна Сергеевна (Tatiana Bayborodova)**, преподаватель КОГОБУ «Центр дистанционного образования детей», Киров.

2. **Балюк Василиса Владимировна (Vasilisa Balyuk)**, магистрант направления «Искусства и гуманитарные науки» философско-социологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета, 2 курс; преподаватель специальных дисциплин «Пермского колледжа предпринимательства и сервиса», Пермь.

3. **Болотова Светлана Юрьевна (Svetlana Bolotova)**, доцент кафедры архитектурного проектирования Уральского государственного архитектурно-художественного университета, Екатеринбург.

4. **Болотова Татьяна Сергеевна (Tatiana Bolotova)**, магистрант направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» Уральского государственного архитектурно-художественного университета, Екатеринбург.

5. **Вишневская Валентина Николаевна (Valentina Vishnevskaya)**, старший преподаватель кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Пермь.

6. **Власова Ольга Михайловна (Olga Vlasova)**, профессор кафедры живописи и композиции Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников России, Пермь.

7. **Волкова Альфия Рахимзяновна (Alfia Volkova)**, преподаватель кафедры скульптуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Пермь.

8. **Воротникова Алина Георгиевна (Alina Vorotnikova)**, студентка специальности «Ювелир» Пермского колледжа предпринимательства и сервиса, 3 курс, Пермь.

9. **Графенауэр Петя (Petja Grafenauer)**, доктор философии, ассистент-исследователь кафедры теории искусства Академии изобразительных искусств и дизайна, Университет Любляны (Слове-

ния); PhD is an assistant researcher for art theory at the ALUO Department for Theory, University of Ljubljana.

10. **Домяняк Александр Владимирович (Alexander Dominyak)**, преподаватель Художественного училища (техникума) г. Перми, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, Пермь.

11. **Дутлова Анастасия Юрьевна (Anastasia Dutlova)**, студентка направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 4 курс, Пермь.

12. **Жданова Анна Дмитриевна (Anna Zhdanova)**, профессор кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников России, Пермь.

13. **Жиганова Елена Викторовна (Elena Zhiganova)**, доцент кафедры дизайна Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, доцент, кандидат искусствоведения, заслуженный строитель УР, Ижевск.

14. **Заякина София Александровна (Sofia Zayakina)**, студентка направления «Архитектура» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 1 курс, Пермь.

15. **Збруева Илюса Илдаровна (Ilyusa Zbrueva)**, доцент кафедры лесоводства и ландшафтной архитектуры Пермского государственного аграрно-технологического университета им. академика Д.Н. Прянишникова, кандидат сельскохозяйственных наук, Пермь.

16. **Зобова Татьяна Анатольевна (Tatiana Zobova)**, магистрант Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, Ижевск.

17. **Ивановская Вера Игоревна (Vera Ivanovskaya)**, профессор кафедры «Храмовое зодчество» Московского архитектурного института (государственной академии), профессор, кандидат искусствоведения, Москва.

18. **Ившин Константин Сергеевич (Konstantin Ivshin)**, заведующий кафедрой дизайна Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, профессор, доктор технических наук, Ижевск.

19. **Исмагзамова Динара Ильгизовна (Dinara Ismagzamova)**, студентка направления «Архитектура» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 4 курс, Пермь.

20. **Кавко Мария Васильевна (Maria Kavko)**, студентка специальности «Живопись» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 5 курс, Пермь.

21. **Карцева Ульяна Владиславовна (Ulyana Kartseva)**, студентка направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 4 курс, Пермь.

22. **Кислухина Светлана Сергеевна (Svetlana Kislukhina)**, студентка направления «Дизайн архитектурной среды» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 5 курс, Пермь.

23. **Кобер Ольга Ивановна (Olga Kober)**, доцент кафедры архитектуры Оренбургского государственного университета, член Ассоциации искусствоведов, Оренбург.

24. **Колчанова Любовь Александровна (Lyubov Kolchanova)**, старший преподаватель кафедры архитектуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Союза дизайнеров России, Пермь.

25. **Коробейникова Ольга Андреевна (Olga Korobeinikova)**, преподаватель кафедры живописи и композиции, младший научный сотрудник научного отдела Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Пермь.

26. **Косенкова Марина Сергеевна (Marina Kosenkova)**, доцент кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета, член Союза художников России, Екатеринбург.

27. **Крохалева Анна Петровна (Anna Krokhaleva)**, заместитель директора по научной и творческой работе, заведующая кафедрой истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, Пермь.

28. **Кузнецова Ольга Борисовна (Olga Kuznetsova)**, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, доцент, кандидат биологических наук, Пермь.

29. **Курякова Наталья Борисовна (Natalia Kuriakova)**, доцент кафедры архитектуры и урбанистики Пермского национального исследовательского политехнического университета, кандидат технических наук, Пермь.

30. **Лимонова Анастасия Павловна (Anastasia Limonova)**, студентка направления «Архитектура» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 1 курс, Пермь.

31. **Малых Ольга Владимировна (Olga Malykh)**, доцент кафедры архитектуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Пермь.

32. **Мальцев Константин Альбертович (Konstantin Maltsev)**, доцент кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры, кандидат философских наук, Пермь.

33. **Неделин Владимир Михайлович (Vladimir Nedelin)**, профессор кафедры архитектуры Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Союза художников России, Москва.

34. **Нижегородцев Леонид Сергеевич (Leonid Nizhegorodtsev)**, студент направления «Дизайн архитектурной среды» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 5 курс, Пермь.

35. **о. Алипий (В.В. Кожухов), (father Alipiy)**, заведующий иконописным отделением Пермской духовной семинарии, Пермь.

36. **Овчинников Виктор Михайлович (Victor Ovchinnikov)**, профессор кафедры изобразительных искусств и художественной культуры Удмуртского государственного университета, профессор, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России, Ижевск.

37. **Останина Дарья Дмитриевна (Daria Ostanina)**, студентка специальности «Промышленное и гражданское строительство» Пермского национального исследовательского политехнического университета, Пермь.

38. **Плюснин Андрей Александрович (Andrey Plyusnin)**, студент специальности «Промышленное и гражданское строительство» Пермского национального исследовательского политехнического университета, Пермь.

39. **Побоженко Татьяна Иосифовна (Tatiana Pobozhenko)**, доцент кафедры архитектуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Союза архитекторов России, Пермь.

40. **Подюков Иван Алексеевич (Ivan Podyukov)**, профессор кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, профессор, доктор филологических наук, Пермь.

41. **Ремеева Любовь Иннокентьевна (Lyubov Remeeva)**, магистр Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, Ижевск.

42. **Ренёва Ольга Анатольевна (Olga Remyova)**, заведующая Музеем истории Купечества, Кунгурский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кунгур.

43. **Саянский Михаил Константинович (Mikhail Sayansky)**, студент кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета, 2 курс, Екатеринбург.

44. **Серебрякова Лариса Владимировна (Larisa Serebryakova)**, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, кандидат филологических наук, Пермь.

45. **Симанова Елена Александровна (Elena Simanova)**, доцент кафедры скульптуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Союза художников России, Пермь.

46. **Скиба Александра Валерьевна (Alexandra Skiba)**, студентка факультета архитектуры Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, 4 курс, Москва.

47. **Степанов Александр Владимирович (Alexander Stepanov)**, доцент кафедры дизайна интерьера Российского государственного профессионально педагогического университета, доцент, кандидат педагогических наук, Екатеринбург.

48. **Степанова Татьяна Михайловна (Tatiana Stepanova)**, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета, доцент, кандидат педагогических наук, Екатеринбург.

49. **Сторожев Иван Иванович (Ivan Storozhev)**, заведующий кафедрой скульптуры Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, доцент, член Союза художников России, Пермь.

50. **Суворова Анна Александровна (Anna Suvorova)**, доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий Пермского государственного национального исследовательского университета, доцент, доктор искусствоведения, Пермь.

51. **Сухих Кирилл Андреевич (Kirill Sukhikh)**, студент направления «Архитектура» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 1 курс, Пермь.

52. **Тепина Даша (Daša Terina)**, доктор философии, ассистент-исследователь кафедры теории искусства Академии изобразительных искусств и дизайна, Университет Любляны (Словения); PhD is an assistant researcher for art theory at the ALUO Department for Theory, University of Ljubljana.

53. **Трофимов Максим Павлович (Maxim Trofimov)**, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, кандидат исторических наук, Пермь.

54. **Худына Валентина Ивановна (Valentina Khudyna)**, искусствовед, член Союза художников России, Пермь.

55. **Хужина Дарья Артуровна (Daria Khuzhina)**, студентка кафедры монументально-декоративного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета, Екатеринбург.

56. **Чебан Аника Николаевна (Anika Cheban)**, преподаватель Московского архитектурного института (Государственной академии), Москва.

57. **Черныш Екатерина Викторовна (Ekaterina Chernysh)**, студентка направления «Архитектура» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 1 курс, Пермь.

58. **Шайдурова Анна Андреевна (Anna Shaidurova)**, студентка специальности «Живопись» Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 6 курс, Пермь.

59. **Шарапов Иван Александрович (Ivan Sharapov)**, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, аспирант кафедры основ архитектурного проектирования Уральского государственного архитектурно-художественного университета, член Союза художников России, член АИАП ЮНЕСКО, Екатеринбург.

60. **Шестаков Георгий Дмитриевич (Georgy Shestakov)**, преподаватель кафедры основы архитектурного проектирования, аспирант Уральского государственного архитектурно-художественного университета, Екатеринбург.

61. **Шеффер Екатерина Станиславовна (Ekaterina Sheffer)**, магистрант Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, Ижевск.

Раздел I. К статье Овчинникова В.М.
Section I. Illustrations for an article by Ovchinnikov V.M.



Торжественное открытие памятника
П.И. Чайковскому в Ижевске. Скульптор
В.М. Овчинников. Фото с сайта:
<https://4votkinsk.ru/blog/699.html>



Памятник П.И. Чайковскому в Ижевске.
Скульптор В.М. Овчинников. Фото с сайта:
<https://d-mssou.udsu.ru/news/show/v-izhevskoe-torzhestvenno-otkryli-pamyatnik-p-i-chajkovskomu>

К статье Карцевой У.В.
Illustrations for the article by Kartseva U.V.



Произведения камнереза А.М. Овчинникова.
Фото с сайта: <https://www.livemaster.ru/topic/126079-v-gostyah-u-kamnezov-anatolij-moisevich-ovchinnikov>

**К статье Дутловой А.Ю.
Illustrations for the article by Dutlova A.Yu.**

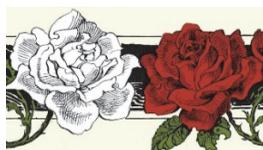


Прялка точеная (обвинская роспись). Нач. XX в.
Пермский краеведческий музей. Инв. № Д/СХП-339,
Фонд «Этнография. Дерево». Фото Ю.С. Чернова

**К статье Чебан А.Н.
Illustrations for the article by Cheban A.N.**



Рыцарь-крестоносец.
Ил. с сайта: <https://www.istmira.com>



«Война Роз». Ил. с сайта:
<https://www.bbc.com>.
Ограда Гайд-парка. Фото автора, 2021

**К статье Вишневецкой В.Н.
Illustrations for the article by Vishnevskaya V.N.**

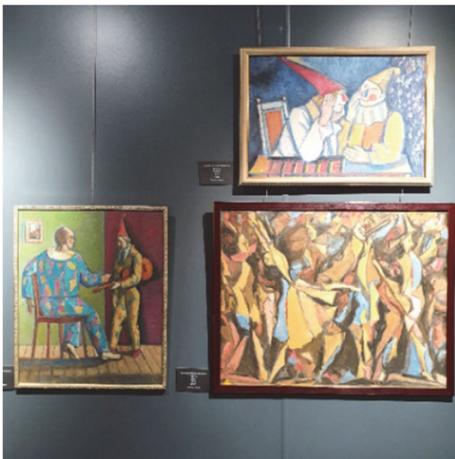


Капелла Торнабуони.
Флоренция. Фото с сайта:
[https://fr.wikipedia.org/wiki/
Chapelle_Tornabuoni](https://fr.wikipedia.org/wiki/Chapelle_Tornabuoni)



Доменико Гирландайо.
Портрет Франчески Питти. XV в.
Фреска из капеллы Торнабуони

**Раздел II. К статье Ждановой А.Д.
Section II. Illustrations for the article by Zhdanova A.D.**



Выставка А.М. Бугакова
в галерее «Пермский период»

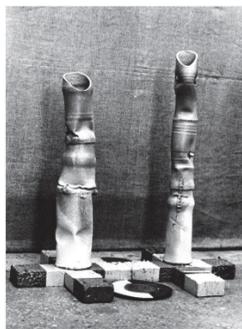


А.М. Бугаков. Клоун величия. 2009

**К статье Крохалевой А.П.
Illustrations for the article by Krohaleva A.P.**



Чайный сервиз «Лесная песня». 1978. Пепельница декоративная. 1980.
Ваза «Лесная сказка». 1970. Глина, глазурь. Кунгурский краеведческий музей



Подсвечники из серии
«Космос». Вг. пол. 1970-х гг.
Фото П.Н. Агафонова



Мацумаро.
Фото П.Н. Агафонова. 1970-е гг.



Керамический
подсвечник
из композиции
«Незаконченный
круг Марины Цветаевой».
Частная коллекция



Пиалы для чая и пепельница.
Кон. 1970-х – нач. 1980-х гг.



Чайный сервиз. 1980. Частная
коллекция. Фото П.Н. Агафонова

**К статье Кобер О.И.
Illustrations for the article by Kober O.I.**



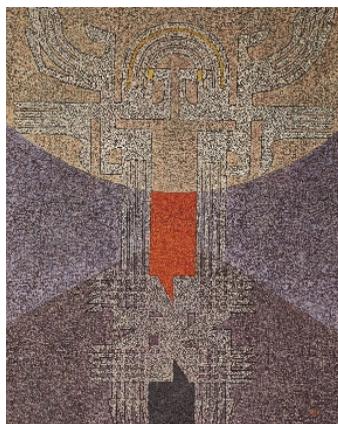
В.М. Еременко.
Взаимопроникновение пространств.
2007. Х., м. 110 × 130



И.В. Макарова. Композиция в радужных
тонах. 2002. Х., м. 130 × 210



А.А. Курилов. Приходит
радость. 2020. Х., м. 80 × 60



С.Б. Фазутов. Голгофа. 2008.
Х., м. 200 × 100



В.А. Бартнев. Без сюжета. 2000.
Х., м. 85 × 85



В.В. Газукин. Тревожный пейзаж.
1990. Х., м. 52 × 40

**К статье Графенауэр П., Тепиной Д.
Illustrations for the article by Grafenauer P., Tepina D.**



ADDK, «Последняя акция в поддержку культуры», собрание протеста 9 июня 2020 года, Любляна, Словения.
Фото Желько Стеванича



Граффити перед зданием НПО, которому угрожает разрушение, Метелкова 6. 23 декабря 2020 года. Любляна, Словения.
Фото Желько Стеванича

**К статье Балюк В.В.
Illustrations for the article by Balyuk V.V.**



Влад Глынин. Кольца. 2018.
Бронза, наноситал, черный родий



Олег Ткачук и Яся Цебрук.
Брошь «Procastination Tree». 2012.
Анодированный титан,
крашеный вручную нейлон,
культивированный жемчуг



Юрий Былков. Кольцо. 2021.
Полимер, искусственные волосы

**К статье Болотовой Т.С.
Illustrations for the article by Bolotova T.S.**



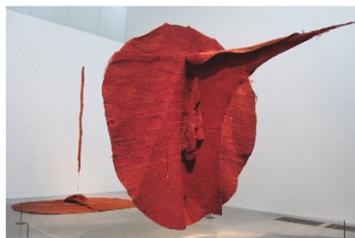
Шейла Хикс. Панно.
Лён, иглы дикообраза



Магдалена Абаканович. Чёрные одежды. 1969.
Плетение, сизаль на металлической опоре.
300 × 180 × 60 см

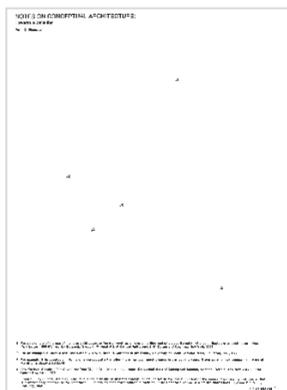


Екатерина Невейницына,
Видение танца. 2021



Магдалена Абаканович.
Красный Абакан. 1969

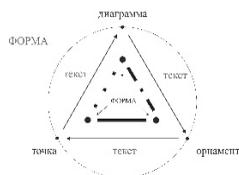
**К статье Шарапова И.А.
Illustrations for the article by Sharapov I.A.**



Первая страница статьи П. Айзенмана. 1970.
Точечные диаграммы и текст примечаний (сноски).
Источник: <https://www.jstor.org/stable/4047397>



Диаграмма трансформации точки



Функциональная диаграмма точки

**К статье Малых О.В.
Illustrations for the article by Malykh O.V.**



Казань. Фонтан в Горкинско-Ометьевскому лесу



Москва. Парк в Останкино



Пермь. Арки-качели на городской эспланаде



Пермь. Беседка на городской набережной

**К статье Исмагзамовой Д.И.
Illustrations for the article by Ismagzamatova D.I.**



Р. Адам. Мост Палтни. Бат. Великобритания. 1773



Мост через реку Наэ. Бад-Кройцнах. Германия. 1300

**К статье Зобовой Т.А., Жигановой Е.В., Ремеевой Л.И.
Illustrations for the article by Zobova T.A., Zhiganova E.V.,
Remeeva L.I.**



Схема распределения потоков пациентов (план 1 этажа)

**К статье Кислухиной С.С.
Illustrations for the article by Kislukhina S.S.**



Фото дефектов пешеходных дорог



Фото нарушения технического состояния освещения



Генеральный план сквера



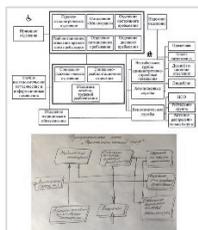
Малые архитектурные формы для сквера

Освещение для сквера

**К статье Останиной Д.Д., Плюснина А.А.
Illustrations for the article by Ostanina D.D., Plusnin A.A.**



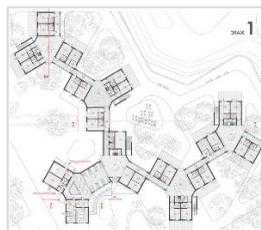
Визуализация концепции дома престарелых
Geriatriezentrum Donaustadt. 2015. Австрия



Функциональная схема
геронтологического
центра



Концептуальное решение
геронтологического центра
в Пермском крае



Проект пансионата для
пожилых людей. Парк-отель
«Опека».
Проект «AMD Architects»

**Раздел III. К статье Шайдуровой А.А.
Section III. Illustrations for the article by Shaidurova A.A.**



П.А. Сведомский. Две римлянки с бубном и флейтой. 1880-е гг.
Х., м. 84,5 × 45. ПГХГ

**К статье Кавко М.В.
Illustrations for the article Kavko M.V.**



К.А. Савицкий. На войну. 1888. Х., м. 104 х 204. ПГХГ

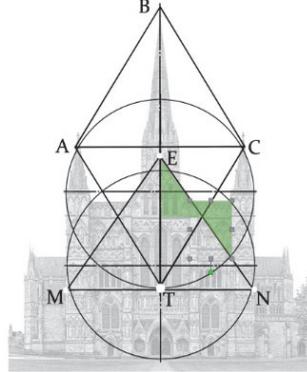
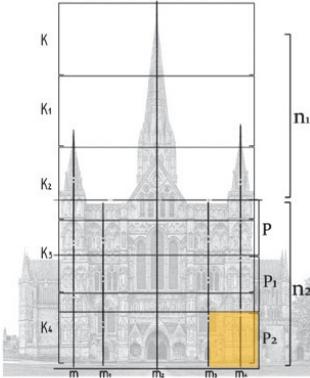
**К статье Байбородовой Т.С.
Illustrations for the article by Bayborodova T.S.**



Обучение учащихся с ОВЗ изобразительному искусству.
Преподаватель Т.С. Байбородова, Киров

К статье Черныш Е.В.

Illustrations for the article by Chernysh E.V.



Собор Девы Марии в Солсбери. 1220-1320. Архитектор Ричард Пур

К статье Сухих К.А.

Illustrations for the article by Sukhikh K.A.



Собор Рождества Девы Марии в Милане. 1386-1965.
Архитектор Simone da Orsenigo

**К статье Симановой Е.А., Сторожева И.И., Волковой А.Р.
Illustrations for the article by Simanova E.A., Storozhev I.I.
and Volkova A.R.**

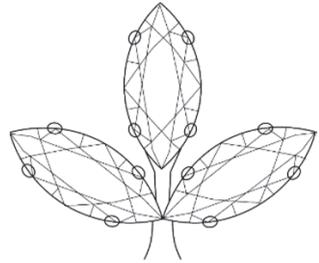


Этапы реставрации садово-парковой скульптуры
из каменно-цементной смеси «Дети с зайцем»

**К статье Воротниковой А.Г.
Illustrations for the article by Vorotnikova A.G.**



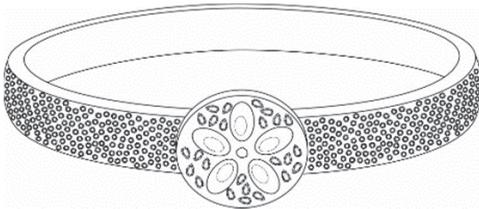
Реконструкция берилловой диадемы



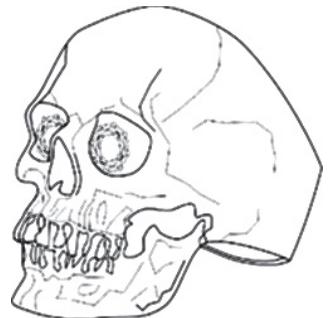
Отломанный зубец диадемы



Гранатовый браслет М.К. Куприной из фондов ИРЛИ РАН.
Фото: <http://rusmecenat.ru/granatovuj-braslet-iz-pushkinskogo-doma>



Реконструкция гранатового браслета



Реконструкция перстня

Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова был основан в Перми в 1991 году и уже 30 лет успешно работает, опираясь в образовательной деятельности на традиции русской реалистической школы. В вузе учатся студенты по специальностям и направлениям: «Живопись», «Скульптура», «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», «Архитектура», «Дизайн архитектурной среды».

Адрес: 614000, г. Пермь, ул. Ленина, д. 56.

Контакты: (342) 212-91-13 (директор А.А. Мургин)

(342) 210-15-07 (приемная директора)

E-mail: artacademi@mail.ru; artacademy-nauka@yandex.ru

Научное издание

Научный редактор А.П. Крохалева
кандидат искусствоведения

Научный рецензент О.М. Власова
доктор искусствоведения

Редактор текстов на английском языке
В.Н. Вишневская

XI Терёхинские чтения

*Проблема художественной формы и содержания
в современном искусстве, архитектуре, дизайне*

Настоящий сборник представляет материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «XI Терёхинские чтения», посвященные проблемам академического искусства и образования в сфере культуры, изобразительного искусства, архитектуры и дизайна

Подписано в печать 27.06.2022. Формат 60×90/16.

Усл. печ. л. 19,75. Тираж 80 экз.

Заказ № 72/2022.

Отпечатано в типографии «Новопринт»
614000, г. Пермь, ул. Клименко, 1, оф. 13
тел.: (342) 204 5 992